

**República Argelina Democrática y Popular**  
Ministerio de Enseñanza Superior y de la Investigación Científica  
Universidad Argel 2



Facultad de Lenguas y Letras

Departamento de Alemán Español e Italiano

***Tesina de Magíster en literatura  
hispanica***

**“Lectura crítica de “*El Coloquio de los Perros*” de Miguel de Cervantes basada en las teorías literarias estructuralistas”**

Dirigida por:

Profesora Zerrouki Saliha

Miembros del Tribunal:

Doctora FellagAriouat Meriem

Profesora Zerrouki Saliha

Doctora Harfouchi Nachida

Realizada por:

BELKACEMI Chafik

Université'Alger 2

Université'Alger 2

Université'Alger 2

Presidente

Directora

Examinadora

Curso Universitario

2014/2015

## **Dedicatoria**

Dedico este modesto trabajo a la memoria de mi querida madre.

A mi padre al que deseo una larga vida.

A todos los empleados del Departamento de Lenguas Extranjeras de la  
Facultad Argel 2.

A todos los que me han ayudado de lejos o de cerca en mi trabajo, especialmente  
a mi tutora la catedrática Saliha Zerrouki .

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo I. Conceptos y fundamentos teóricos.....</b>	<b>07</b>
1. La estética literaria.....	07
1.1. El arte literario.....	09
1.2. Del formalismo al estructuralismo.....	11
1.3. La estética de la recepción.....	13
2. La pragmática literaria.....	16
2.1. Los actos de habla.....	19
2.2. La coherencia textual.....	22
3. Literatura y minificción.....	24
3.2 La literatura de la globalización.....	25
<b>Capítulo II. La narrativa estructural.....</b>	<b>28</b>
1. Discurso.....	28
1.1. Diégesis.....	28
1.2 argumento.....	29
2. Construcción narrativa.....	32
2.1. El orden de los sucesos.....	32
2.2. El tiempo de lectura.....	34
2.3. La estructuración narrativa.....	36
2.3.1. El desajuste temporal.....	37
2.3.2. Los niveles de narración.....	44
3. Los recursos estilísticos.....	45
2. Los universos diegéticos:.....	50
2. 1. Focalización.....	50
2. 2. Narrador y narratorio.....	53
3. El cronotopo .....	55
3. 1. El tiempo narrativo y el tiempo real.....	55
3. 2. El espacio de la narración y el espacio real.....	61
<b>Capítulo III: Temas y personajes.....</b>	<b>65</b>
1. Los personajes y su función narrativa.....	65
1.1. Los personajes en el Coloquio de los Perros.....	65
1.2. El cuadro actancial de Greimas.....	69
1.3. Aplicación de las funciones de Propp.....	80

2. Asuntos recurrentes:.....	83
2. 1. El Tema y la recurrencia.....	83
2.2. Entre realidad y ficción.....	86
2.3. La intencionalidad del autor.....	89
3. Valoración, metatextos y paratextos.....	94
3.1. Valoración de la novela .....	94
3.2. Hallazgos meta textuales.....	95
3.3. La presencia paratextual en la novela.....	109
<b>Conclusión.....</b>	<b>104</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>109</b>

## Introducción

En nuestra tesina de magíster que tiene como título *“Lectura crítica de “El Coloquio de los Perros” de Miguel de Cervantes basada en las teorías estructuralistas”* contamos proceder a la lectura crítica de una de las novelas ejemplares en pos de averiguar que esta obra lleva unos aspectos estructuralistas del Siglo XX.

Nuestro objetivo es la aplicación de métodos de análisis estructuralistas y vamos a demostrar que es posible estudiar una obra clásica con herramientas de análisis modernas. También queremos probar que en *El Coloquio de los Perros* se hallan teorías literarias en el nivel de la propia estructura de la novela, o bien reveladas como tema de discusión entre sus personajes.

Para la orientación adecuada de este trabajo nos hemos establecido unos cuestionamientos:

¿Se pueden detectar los elementos de la estética literaria y de la recepción en una novela del siglo de Oro?

¿Son las teorías estructuralistas útiles para nuestro análisis o habrá que recurrir a teorías de otros movimientos para desenmarañar los entresijos del discurso cervantino?

¿Habrá en esta novela ejemplar elementos que demuestran que Cervantes quiso dar a reflexionar sobre la organización temporal en el arte de escribir novelas?

¿Habrá en la novela diferentes puntos de vista y cómo se las arregla el autor para manejarlos?

¿Manipula Cervantes los personajes para llegar a sus fines o solo le sirven como instrumentos para llevar a cabo su intriga?

¿Podemos considerar que la parodia de géneros literarios fue el instrumento que más eficacia tuvo en la innovación literaria de Cervantes?

En el primer capítulo cuyo título es *“Conceptos y fundamentos teórico”* expondremos siguiendo las recomendaciones de Manuel Mila y Fontanals en *“Estética y teoría literaria”*, los fundamentos del arte y en qué consiste la estética literaria. Es este punto

de partida que nos permitirá llegar al concepto de la novela como arte en el que se realiza la fusión total de la realidad y la ficción.

Con la *Estética de recepción* desarrollada por Hans Robert Jauss en "*Pequeña apología de la experiencia estética*" escogeremos el enfoque adecuado para enfrentarnos a una obra del Siglo XVII tomando en consideración las diferencias entre lectores de épocas separadas en el tiempo.

Explicaremos también el método estructuralista, empezando por sus orígenes que arrancan del *formalismo ruso*. Nos serviremos del libro de Tzvetan Todorov, "*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*" y presentaremos una breve disertación sobre el desarrollo de este método de análisis tras su desplazamiento hacia Europa occidental y luego, seleccionaremos y expondremos las teorías que nos servirán de herramienta en el segundo y tercer capítulo.

Vamos a aclarar que la lingüística textual nos permite comprender cómo los apartados del discurso, los segmentos que lo forman, comunican entre sí para llegar a reconstituir la historia mediante un relato de unos eventos narrados sin seguir una cronología lineal.

En cuanto a las relaciones inter-oracionales, especialmente los actos del habla, queremos con ellas dar la prueba que son una ayuda para comprender las motivaciones del autor en la ordenación de los eventos en su relato como lo explica Jean-Michel Adam en su trabajo "*Éléments de linguistique textuelle*".

En lo que se refiere a la coherencia textual buscaremos aclarar que es una técnica de introducción de la novela que analizamos como salida y consecuencia de otra novela que la precede, tal como lo explica Irma Chumaceiro Arreaza en "*Estudio lingüístico del texto literario: análisis de cinco relatos venezolanos*".

Buscaremos poner de relieve rasgos obvios en nuestra obra que confirman la pugna interior entre el autor y su sentido de autocrítica, esta dualidad es una muestra de lo que se ha ampliado y acentuado en la literatura del siglo XX, tal como lo alegan los estructuralistas como Douwe Wessel Fokkema en "*Teorías de la literatura del siglo*

XX”, para quien la literatura del siglo XX se distingue principalmente de las de otras épocas por la caracterización psicológica de los personajes.

En cuanto a la relación de nuestra obra con la *literatura de la globalización*, inquiriremos sobre los elementos de la hibridación de géneros que contiene y explotaremos su parodia de la picaresca basándonos en el especialista cervantino David Mañero Lozano en “*Diálogo y Picaresca en el Coloquio de los Perros*”.

El estudio de las referencias intertextuales, la verosimilitud en el mundo ficcional, la multiplicación de las voces de la narración y la variedad de los puntos de vista son unos aspectos de la literatura postmoderna y de las pantallas digitales, aunque la novela no es de esta era literaria, los buscaremos con la ayuda de los estudios de Lauro Zavala en “*La minificción bajo el microscopio*”.

En el segundo capítulo, que se titula “*La narrativa estructural*”, nos focalizaremos sobre las anacronías a las que Gérard Genette en “*Figures III*” se ha interesado y demostraremos que forman parte de las teorías que Cervantes utiliza y comenta en esta novela. Queremos confirmar estas anacronías mediante el diálogo de los personajes cuando discuten del orden temporal y la duración de la narración en las primeras páginas de la novela, según lo que propone José María Pozuelo Yvancos, “*Del Formalismo a la Neoretórica*”.

Así mismo queremos comprobar que la novela que estudiamos es un ejemplo en que se distingue entre el *primer relato* y el *segundo relato*, la pista que seguiremos hacia esta afirmación es su forma dialogada, y aprovecharemos de la alternancia entre estos dos tiempos que se efectúa con la combinación del habla entre los dos protagonistas y la explotación de los efectos de la analepsis y prolepsis tal como lo estudia Gérard Genette en “*Figures III*”.

El estudio del léxico y los recursos literarios que encierra la obra nos va a confirmar su utilidad en la recepción de la obra y nos servirá para considerar hasta qué punto estos recursos estilísticos siguen de uso en la literatura hispánica a la luz de las aclaraciones de Malkiel Yakov en “*Estudios de léxico pastoril, « piara » y « manada*»”.

El análisis de los universos diegéticos va a contribuir a mostrarnos como Cervantes ha podido crear un universo novelístico en el que el lector se compromete admitir unas nuevas normas que considera válidas mientras se asoma a las páginas de la novela tal como lo ve Hans Robert Jauss en “*pequeña apología de la experiencia estética*”

En cuanto al estudio de la focalización, y con la ayuda del análisis de Gererrad Genette en “*Figures III*” y el trabajo de Luz Aurora Pimentel “El relato en perspectiva” *estudio de teoría narrativa*”, vamos a demostrar que la voz que narra en la novela se asemeja a la narración seudo- autobiográfica del estilo picaresco. El estudio de la voz de narración nos permitirá localizar al narrador y el narratorio, aunque sea una novela protagonizada por personajes que dialogan.

Mediante el cronotopo elaborado por Mijaíl Bajtín y siguiendo los pasos de Fernando Gómez Redondo, en “*Postformalismo ruso*” sobre la aplicación del cronotopo a un caso concreto de novela, procederemos a la separación entre el tiempo de la narración y el tiempo real, y entre el espacio de la ficción y el espacio real. De este modo podremos conocer un importante aspecto de la composición de esta novela. Este aspecto del tiempo novelístico también lo explicaremos en la parte dedicada a la intencionalidad del autor donde queremos subrayar el carácter meta –novelístico de la novela, como lo aclaran los autores Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz, en su libro “*USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*”.

En el tercer capítulo cuyo título es “*Temas y personajes*” fijaremos las características de los personajes y probaremos que este papel es de máxima importancia para toda la novela. Queremos demostrar que el perfil del personaje es lo que más influye sobre cualquier novela así como lo señala Gonzalo Sobejano en su obra “*Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*”. Es en esta parte que confirmaremos un importantísimo rasgo de la novela moderna: El carácter evolutivo del personaje principal que es Berganza siguiendo las definiciones dadas por Antonio Garrido Domínguez en su libro “*Aspectos de la novela en Cervantes*”.

El modelo actancial desarrollado por Greimas lo utilizaremos para determinar las funciones de la acción en la novela. Esta herramienta nos ha facilitará comprender el origen y la finalidad de la acción del héroe y arrojará luz sobre los ayudantes y oponentes que intervinieron en las peripecias del personaje principal tal como lo dicen los autores María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano, en el “*Diccionario Akal de Términos Literarios*”.

El censo de los personajes nos ha servirá de refuerzo para comprender el aspecto itinerante de la vida del personaje principal Berganza.

Con las funciones de Vladimir Propp, en su libro “*Morfología del cuento*” indagaremos en el comportamiento del protagonista, de sus ayudantes y antagonistas para observar en qué medida coinciden con las posibilidades propuestas por este crítico.

El estudio de los temas y recurrencias nos será de utilidad para comprender el modo en que el autor en *El Coloquio de los Perros* ha tratado repetidamente unas cuestiones como la sátira y la honestidad. Tomaremos para esta tarea como base al estudio de Anthony Close en su obra “*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*”.

En cuanto al tema de la realidad y ficción, su estudio es una herramienta que nos aclarará cómo el autor ha llegado a publicar una crítica tan atrevida en tiempos de intensa censura. Procederemos en esta parte de nuestro trabajo siguiendo los pasos de Antonio Garrido Domínguez en su obra mencionada “*Aspectos de la novela en Cervantes*”.

La pesquisa encaminada a comprender intencionalidad del autor nos confirmará que Cervantes buscaba, por la parodia de géneros, una crítica de la forma en que se escribían novelas y al mismo tiempo quería introducir orientaciones al respecto en su propia composición. Veremos que el humor que se siente en la novela es uno de los elementos que permiten este compendio novelístico como lo ve Anthony Close en la obra referida “*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*”.

Para concluir este trabajo daremos una breve valoración sobre esta novela insistiendo sobre su carácter atemporal y su aspecto inagotable en cuanto a los contenidos literarios y teóricos que quedan por explorar.

## Capítulo I. Conceptos y fundamentos teóricos

A principios del siglo XVII, la ausencia de una teoría literaria adecuada, que permitiera aclarar los mecanismos del género novelístico, podría haber sido la razón que animó a Cervantes a dedicar cierto espacio en sus escritos a la meta-novela. La obra cervantina ha tratado el hecho de escribir más de una vez y es sin duda en *El Quijote* y en *El Coloquio de los Perros* donde se plasma con claridad este afán de introducir reflexiones sobre la escritura de la novela. Cervantes en *El Coloquio de los Perros* ha procurado atender a las múltiples funciones de una novela, que consisten en deleitar, informar y proponer soluciones para paliar las dificultades de la sátira y desviar mediante la jerarquización de la narración la responsabilidad que puede surgir de la interpretación.

### 1. La estética literaria

Edward C. Riley<sup>1</sup>, autor de un libro muy consultado, *la Teoría de la Novela en Cervantes*, nos explica que había cuatro fuentes distintas posibles que hubieran podido formar a Miguel de Cervantes como escritor innovador que llegó a perfilar la novela moderna:

“Cervantes tuvo cuatro fuentes distintas de las que pudo derivar sus principios sobre la novela: una fuente documental (los tratados de poética y retórica y los escritos críticos entonces en boga), sus conversaciones con otros escritores, las observaciones sacadas en sus lecturas de novelas y, por último, su propia experiencia como novelista.”

Aunque los tratados de poética y retórica existían desde Aristóteles, Cervantes no habría escrito de forma novedosa si no hubiera notado una necesidad de adecuación a *los nuevos tiempos* iniciados a partir del Renacimiento. Pensamos que esta voluntad de actualización en la escritura novelística es lo que llevó a Cervantes a parodiar los géneros de caballería y el género pastoril y de este esfuerzo nacieron sus obras maestras.

*El Quijote* es la obra que ha consagrado a Miguel de Cervantes como gran escritor e iniciador de una era nueva para la literatura. Es de reconocimiento unánime que *El Quijote* ha logrado su originalidad del hecho que Cervantes introdujo el elemento

---

<sup>1</sup> Riley, E.C., (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, p22.

psicológico en la novela. En el *Ingenioso Hidalgo* se ha efectuado la separación entre lo ideal y lo práctico poniéndolos en la mente de dos personajes que se complementan y que se influyen mutuamente, y así, progresando, el amo recupera un tanto su cordura y el escudero descubre la existencia de facetas del ser humana que desconocía por completo.

Explica Pol Popovic Karic<sup>1</sup> que en *El Coloquio de los Perros*, la dualidad representada bajo un diálogo entre dos perros hablantes es también una división que demuestra la existencia de una pugna entre el escritor y la autocrítica. Una lucha interna que impone la razón de escribir dentro de los límites de lo socialmente aceptable y el deseo de dejar la pluma verter sobre el papel todo lo que un autor quisiera comunicar y denunciar.

“La novela moderna tiene una larga historia en Occidente; su fundador, como ha señalado Fuentes, en numerosas ocasiones, es Cervantes. En *El espejo enterrado* Fuentes afirma que con el Quijote, Cervantes inventó la novela moderna, una invención que tiene que ver fundamentalmente con la decisión de Cervantes de imaginar “un mundo de múltiples puntos de vista”.

Respecto a la creación de la novela moderna, no se debe olvidar que la literatura no progresa separadamente de los demás aspectos de la historia humana, sino que como arte, sigue la evolución de un conjunto que evoluciona con sus diferentes componentes sociales, culturales y económicas. Con el advenimiento del Renacimiento en Europa, se emprendió la marcha hacia la salida de una sociedad feudal sumamente rural y estrechamente ligada con la creencia religiosa que imponía su verdad de manera indiscutible.

A esta uniformidad del pensamiento impuesto desde los altares, Erasmo y otros humanistas quisieron enfrentarse con nuevas ideas emancipadoras, con todo el riesgo que significaba atreverse a cuestionar un orden establecido desde hacía siglos.

La historia ha demostrado que en Occidente se produjeron cambios prodigiosos que se extendieron más allá de las fronteras del Continente europeo al que se atribuye la creación de los tiempos modernos.

---

<sup>1</sup> Pol Popovic, K., (2002) *Carlos Fuentes, Perspectivas críticas*, Buenos Aires: Siglo XXI, p.82.

Así mismo, vemos que es útil considerar esta modernidad *Occidental* que no tardó en imponerse como modelo superior (digno de imitación) al resto de culturas del planeta, tras su división en colonias. Pol Popovic Karic<sup>1</sup>, nos llama la atención sobre la actual situación del mundo, en estos principios de la era de “Globalización”, y la relaciona con el Renacimiento, cuando Erasmo aconsejaba el abandono de lo absoluto en la fe y en la razón, invitando al diálogo y dejar un margen donde cabe la duda, la ambigüedad, y el pluralismo de valores. Este autor cita también al filósofo Jean-François Lyotard<sup>2</sup> y su mención de “los metarrelatos de liberación” que comprara con la opinión de Carlos Fuentes<sup>3</sup>:

Esta tradición se vincula con el momento posmodernista de los últimos tiempos, ya que en palabras de Fuentes, se resiste a “lo que Jean-François Leyotard llama los ‘metarrelatos de liberación’ de la modernidad ilustrada y promete la multiplicación de los multirrelatos del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental.

Con la multiplicación de los relatos, pensamos que Cervantes ha acertado en invitar a respetar la diversidad de opinión dando el ejemplo con sus novelas en las que no hay una verdad absoluta.

### **1.1. El arte literario**

El sistema estético hace de la literatura un arte. Manuel Mila y Fontanals<sup>4</sup> llama arte toda la belleza que el hombre es capaz de producir aunque tomando modelos de la propia naturaleza: “*En este sentido, se llaman obras de arte, todas aquellas en que el hombre realiza la belleza, aunque se deban únicamente a la inspiración natural.*”

Esta distinción que convierte al que escribe en artista, lo permite la obra de arte, que está al origen de los artistas. La literatura es lenguaje y arte y forma un sistema estético que implica que el texto es un registro retórico de géneros, de estilos o figuras.

---

<sup>1</sup> Pol Popovic K, op. cit., p.84.

<sup>2</sup> Lyotard, J. F., que cita Pol Popovic K., p.84.

<sup>3</sup> Fuentes, C., que cita Pol Popovic, K., p.84.

<sup>4</sup> Fontanals, M.M., (2002) *Estética y teoría literaria*, Madrid: Verbum Editorial, p.73.

En la antigua Grecia, sólo la poesía cantada al ritmo de la lira era considerada como una forma de arte. En el siglo XIX, la literatura se hizo designar como el dominio exclusivo de las bellas letras y se distanció de las ciencias dichas *exactas* y se fue definiendo como el arte de la expresión intelectual, como el arte de escribir obras que resisten al tiempo, como el arte de escribir respecto con las demás formas de arte y respecto con las diferentes formas de escribir.

La estética en la modernidad es el discurso que establece las normas que hacen arte al arte y la literatura como literatura. La estética exige que haya una esencia en el arte que se manifiesta en forma de belleza que expresa la verdad. Dicho de otra forma; la belleza como ética y la estética como el elemento que hace del arte una transformación en artefacto.

Puede una obra contener diferentes elementos puestos sin sentido determinado, sería buena únicamente mientras se haga buen uso de ella. Ocurre que en unas obras no se distingue un claro motivo ético<sup>1</sup>:

“Si la obra artística se compusiese de elementos indiferentes, como puede suceder en un ornato, en las formas arquitectónicas, en una composición musical sin sentido determinado, y aun en una combinación de actos sin valor ético reunidos para producir un efecto fantástico o cómico, no siendo otro el resultado que el que se deriva del juego, de la armonía de estos elementos, nos daría el placer puro y sin mezcla de la belleza, y por consiguiente sería buena, mientras de ella se hiciese buen uso.”

Mientras que la estética literaria intenta conformarse a los principios de lo justo y correcto en todo lo considerado como socialmente tolerado, hay una pugna en varios puntos de divergencia entre corrientes literarias. La moral que defienden los autores no es necesariamente la que pertenece a un dogma determinado como lo expresa Juan Plazaola Artola<sup>2</sup>:

La literatura nada tiene que ver con la apologética. No quiero decir que la literatura sea amoral, sino más bien que ella presenta una moral personal, y que la moral personal de un individuo se identifica rara vez con la moral del grupo al que pertenece.

---

<sup>1</sup> Fontanals, M.M., op.cit p.74.

<sup>2</sup> Plazaola, J.A., (2008) *Introducción a la estética: Historia, Teoría, Textos*, Bilbao: Universidad de Deusto, p.573.

## 1.2. Del formalismo al estructuralismo

El formalismo ruso nació de dos movimientos literarios que son el “Círculo lingüístico de Moscú” y la “Sociedad de estudio del lenguaje poético” (Opoiáz) de la ciudad de San Petersburgo.

Como lo han expresado numerosos críticos, los llamados formalistas parten de un principio: el artista es consciente de su obra. Fernando Gómez Redondo<sup>1</sup> nos resume brevemente el origen y el concepto de formalismo:

En su principio, en torno a 1914-1915, como consecuencia de los movimientos vanguardistas y muy unido a algunos de sus impulsores, se funda el Círculo lingüístico de Moscú, en el que destacan los jóvenes Roman Jacobson, Petr Bogatirev, y G.O. Vinokur, que entran en contacto con las extremadas determinaciones de los cubistas y, sobre todo, de los futuristas; la huella de Mayakovskij es fundamental en conceptos que implican un frontal rechazo de la “decadencia” cultural de la burguesía y una cautelosa aceptación de las indagaciones del ser del artista en la obra creada, sea poética o sea visual y plástica; no se admite, por ejemplo la consideración de la poesía como un dominio de conocimiento absoluto, sino como una más de las manifestaciones materialistas – a veces, maquinistas- del espíritu creador como fenómeno y como producto histórico.

Estas formaciones creadas por jóvenes estudiantes entusiasmados por los nuevos enfoques de análisis que ofrecía la lingüística de los principios del Siglo XX, van a tener una mala comprensión y rechazo en su país. Unos de sus miembros serían forzados a expatriarse, este exilio le va dar al movimiento un impacto internacional.

José David Pujante Sánchez<sup>2</sup> piensa que el éxito del formalismo se debe a su exilio:

“Pero volviendo a la obra propiamente formalista, podemos decir que durante muchos años, la escuela rusa expulsada por Stalin, va a subsistir y a consolidarse, en los trabajos de un impresionante grupo de lingüistas que difundirán por Europa y América sus geniales apreciaciones sobre la lengua poética.”

El estructuralismo aplicado a la literatura busca comprender la forma en que se ha compuesto un texto, sería esta tarea proceder a su descomposición. Este análisis no se limita a contemplar la organización de los eventos y de las secuencias narrativas en una obra, sino que abarca el dominio de la cultura, la economía e ideología.

---

<sup>1</sup>Redondo, F.G., (1996) *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid: EDAF, p.26.

<sup>2</sup> Pujante Sánchez, J.D., (1992) *Mímesis y Siglo XX*, Murcia: Ed. Universidad de Murcia, p.134.

De esta forma se establece que todo texto es un intertexto que se distingue por una forma propia de composición.

Una de las obras que más han marcado la evolución del método estructuralista es sin duda la “Morfología del cuento” escrita por Vladimir Propp.

Propp se interesó a la estructura mediante la elaboración de un conjunto de funciones que integran un gran número de cuentos rusos. Al analizar un cuento, se pueden comparar las funciones que desempeñan sus personajes con el censo de Propp, y hay que señalar que en una narración no es necesariamente útil que todas estas funciones sean presentes.

Norma Roman Calvo<sup>1</sup> nos explica cómo Propp procede a descomponer un cuento mediante la condensación de la acción y cómo se logra mediante su sucesión la reconstitución del argumento:

La primera y más importante operación a la que Propp somete el texto es su fraccionamiento, su segmentación, en una serie de acciones sucesivas. A consecuencia de lo cual “todo” el contenido de un cuento puede ser enunciado mediante frases cortas semejantes a estas: los padres parten hacia el bosque, prohíben a los hijos salir de casa, el dragón rapta a la doncella, etcétera. Todos los predicados reflejan la estructura del cuento y todos los sujetos, complementos, y las demás partes de la oración definen el argumento.

Concha Fernández Martorell<sup>2</sup>, por su parte nos define de forma concisa el método analítico propuesto por Gerard Genette diciendo que:

Genette hace un análisis del funcionamiento de la narración según tres oposiciones básicas: «diégesis» y «mímesis», «narración y descripción», «narración y discurso». Estos pares de opuestos responden a la distinción que tradicionalmente operaba en el relato: entre la simple narración y el hablar por boca de otro, entre el relato de acciones o la descripción de objetos y entre la pura narración objetiva o el conocimiento del sujeto que habla.”

Otra de las figuras inminentes del estructuralismo es Algirdas Julien Greimas que introduce el modelo actancial. Este modelo se basa sobre el concepto de la existencia de unos modelos (mitológicos) de actantes que vienen de tiempos remotos y que el arte imita y actualiza.

---

<sup>1</sup> Calvo, N.R., (2007) *El modelo actancial y su aplicación*, México: Pax, p.47.

<sup>2</sup> Martorell, C. F., (1994) *Estructuralismo: Lenguaje, discurso, escritura*, Barcelona: Montesinos, p.57.

Para estos actantes, Fernando Gómez Redondo<sup>1</sup> nos explica que pueden concebirse como unidades semánticas y sintácticas en el texto

Estas categorías funcionales del personaje, en varios estudios de narratología estructural, reciben la denominación de actantes; de esta manera, se concibe el personaje como una unidad semántica (puesto que ha asumido distintos valores abstractos textuales), pero también como una unidad sintáctica, en la que se apoya la progresión argumental; el personaje no existe sólo, por su caracterización (externa e interna), sino por lo que significan sus acciones y por la valoración que esos hechos obtienen en la evolución de la trama.

Para resumir, podemos confirmar que el estructuralismo es un método prestado a la lingüística y que ha sido ampliado al estudio de los textos literarios. Podemos observar la similitud que hay entre las definiciones de la lengua como un sistema que se estructura a partir de fonemas que se aglutinan en monemas con las que se forman unidades más complejas. De este modo, se ha querido por el estructuralismo seguir un método que explique la inserción de los elementos del discurso para la formación de obras literarias. Este método de análisis del texto es obviamente relacionado con lo extralingüístico como lo aclara Pablo Edgardo Corona<sup>2</sup>:

...El gran aporte del análisis estructural es la posibilidad de permanecer en el texto mismo, para descubrir allí, como vimos, su significación, y a partir de esto poder percibir una intención que ahora debe ser comprendida como una dirección liberada y abierta por el texto.

## 1.2. La estética de recepción

La estética de recepción es una teoría que explica el nacimiento de la obra literaria a partir del conocimiento de las características de los lectores antes y durante de la realización de la composición que se va a publicar. Los lectores tienen un papel activo que le da un significado a la obra literaria. Esta teoría ha sido atribuida al alemán Robert Jauss.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Redondo, F.G., (1994), *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: EDAF, p.190.

<sup>2</sup> Corona, P.E., (2005), *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*, Buenos Aires: Biblos, p.146.

<sup>3</sup> Jauss, H.R., (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*, (introducción de Daniel Innerarity), Barcelona: Paidós, p.09.

Hans Robert Jauss (1929-1979) profesor de lenguas románicas y teoría de la literatura, en la Universidad de Constanza desde 1966, ha sido sin duda uno de los teóricos de la literatura más importantes del siglo pasado. Conocido fundamentalmente por haber creado la Escuela de Constanza y como cabeza visible de la llamada « estética de recepción », un enfoque hermenéutico de las artes y la literatura, fue uno de los renovadores más radicales de la estética contemporánea.

Para la estética de recepción, no existe la certidumbre de que la intención de un autor consiga el efecto buscado en sus lectores porque hay una separación física entre las dos partes. Por ser las situaciones de lectura también diferentes, la comprensión del texto literario no garantiza la obtención del mismo resultado entre los lectores. Se puede decir que todas las obras literarias son textos abiertos por dar interpretaciones diferentes. Esta variación de sentido de una obra literaria se observa mediante la actualización a la que se somete en cada lectura. En esto interviene la *lectura longitudinal* y el enfoque *de la perspectiva diacrónica*. El texto literario es polisémico por resultar capaz de dar múltiples lecturas.

La estética de la recepción no sólo trata de comprender el desarrollo histórico de la lectura de las obras, sino que se ocupa de situarla en la “sucesión literaria”. Situarla diacrónicamente permite fusionar el horizonte desde el que se lee con los horizontes anteriores para llegar a una comprensión de su historicidad<sup>1</sup>.

Para la estética de la recepción, el destinatario ocupa una posición central desde el comienzo de la creación de una obra literaria. El autor empírico se retracta para dar prioridad a la interpretación que vuelva a reconstituir el sentido y la cohesión del texto. La estética de la recepción se ocupa principalmente de crear modelos de lectores para el texto literario, o sea que actúa como una especie de prospección que busca llegar a los lectores empíricos. Es esta diferenciación que Valles Calatrava<sup>2</sup> explica.

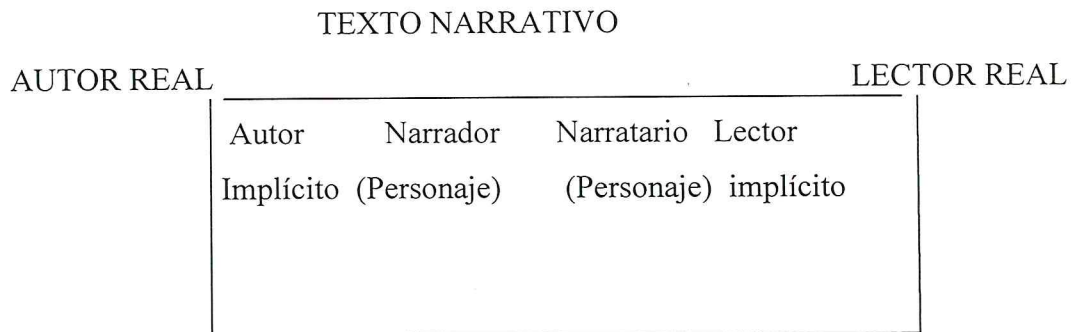
“El autor y el lector empírico, serían así bien diferenciables del autor y el lector modelo del texto narrativo que estarían ligados a las supuestas entidades productoras o receptoras del acto de comunicación recíprocamente generadas desde la entidad complementaria y que sólo funcionarían como marcas, operaciones y estrategias puramente textuales.”

---

<sup>1</sup> Casanova, M.L., (2005) *Enseñar literatura: fundamentos teóricos, propuesta didáctica*, Buenos Aires: Ed. Manantial, p.86.

<sup>2</sup> Valles Calatrava, J.R., (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana Editorial, p.237.

El cuadro siguiente de también de Valles Calatrava, nos muestra la relación entre el autor real, persona en la vida y el lector real, que es igualmente una persona en la vida y cómo se relacionan mediante el texto narrativo<sup>1</sup>.



En este modelo lo que necesita explicación es el concepto de autor implícito y su homólogo lector implícito, como se observa, ambos pertenecen al texto narrativo, lo que permite pensar que se trata de instancias inherentes al nivel de la creación artística del texto literario. El autor Renato Prada Oropeza<sup>2</sup> considera al autor implícito como perteneciente al discurso y nunca sale del mismo:

El autor implícito- propuesto por Bajtín y Booth, aunque sin mutuo conocimiento- es el elemento del nivel pragmático del discurso que corresponde a su emisor o, mejor, al factor que propone una serie de estrategias, mecanismo y códigos, desplegados todos ellos en el propio discurso y nunca fuera del mismo, para ser “descifrados”, es decir, llevados a su realización en la lectura o recepción del discurso.

El mismo autor nos dice que el lector implícito, que también pertenece al nivel del discurso es quien se considera receptor de la obra, o en otros términos, el destinatario encubierto de la obra, el habilitado para interpretarla y comprender su mensaje<sup>3</sup>:

“Sólo lograré ser el lector implícito que el discurso requiere si me pongo a la altura del diseño semiótico que de mi acción subordinada a sus propuestas, espera de mí el autor implícito. De esta manera parece establecerse una relación de mutua correspondencia e integración entre el autor implícito y el lector implícito.”

<sup>1</sup>Valles Calatrava, J.R., op. cit., p.233.

<sup>2</sup>Oropeza, R.P., (2001), *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México: UNAM, p.153.

<sup>3</sup> Ibid. p.161.

## 2. La pragmática literaria

Es evidente que cual sea el grado de sofisticación de una oración, por más empeño que se ponga para dotarla de una fuerte concentración de sentido, no sería posible, que sustituya un texto entero. Por lo tanto, la lingüística textual ha aparecido como una disciplina que instituye que la comunicación verbal se efectúa mediante textos que encierran unidades lingüísticas que tienen entre sí una permanente interacción desde los diferentes niveles del texto en que se insertan.

Es interesante recordar la dualidad entre la lengua como **sistema virtual** (*primera estructuración*) y su otra vertiente semántica que es **el sistema real** (*segunda estructuración*) tal como lo precisa Jean Michel Adam<sup>1</sup>: “*Toda producción del lenguaje es determinada por una doble estructuración: por el sistema de la lengua (estructura primaria) y por la puesta en texto (estructura secundaria).*”

La comunicación humana (la escrita), vista desde la lingüística del texto, es un intercambio de textos y no de oraciones, estas últimas, aunque tienen una cierta autonomía de sentido, sólo mediante su combinación en textos, pueden constituir una unidad completa, dotada de una significación enteramente autónoma, tal como lo precisa nuestro estudioso<sup>2</sup>: “La puesta en texto no es un fenómeno puramente aleatorio, unas reglas organizan el orden de las palabras en el nivel intra-oracional e inter-oracional.”

El texto no tiene una extensión delimitada por no poder aplicarle normas que decidan del número de oraciones que entran en su composición. Es una unidad jerárquica de orden superior respecto con las unidades lingüísticas menores, es decir, las palabras y oraciones. Pero el texto debe responder a los principios de progresión y cohesión, de modo que es un conjunto de secuencias conectadas de forma que progresan hacia el final. La ausencia de este dinamismo según Jean-Michel<sup>3</sup> condena el texto a la tautología

---

<sup>1</sup> Adam, J.M., (1990) *Éléments de linguistique textuelle*, Liège: Pierre Margada, p. 112.

Toute production langagière est déterminée par une double structuration: par le système de la langue (structure primaire) et par la mise en texte (structuration secondaire).

<sup>2</sup> Ibid., p.112.

<sup>3</sup> Ibid., p. 123.

Pero, ¿qué representa verdaderamente este doble componente lingüístico de virtual y real?, como es acostumbrado en la historia de la evolución de los movimientos científicos, un nuevo método proviene siempre de otro más antiguo, que pretende corroborar o refutar.

Explica Galera J. A.<sup>1</sup> que la lingüística del texto arranca de la gramática generativa transformacional de la que prestó unos conceptos como la competencia, la estructura superficial y profunda, subraya que: “*Tanto en Alemania como en Holanda surge la Lingüística del Texto como una vía correctora de la gramática generativo-transformacional chomskyana*”.

La lingüística generativa se interesa al sistema binario que es lo mental y la secuencia física, mientras que la lingüística textual busca especificar los aspectos que se asocian en la estructura subyacente e influir en el proceso de emisión y recepción de un enunciado tal como lo explica Fernando Arellano<sup>2</sup>: “*La estructura profunda que expresa el significado es común a todas las lenguas; pero las reglas transformacionales que convierten la estructura profunda en superficial pueden variar de una lengua a otra*”.

Para que la composición y la calificación de los textos literarios pueda tener lugar, se precisa respetar un principio que estipula que los hablantes de una lengua tienen una adquirida *estructura subyacente*, o *macro-estructura* que les permite entender y componer textos literarios.

La estructura subyacente puede entenderse como una *estrategia subyacente* mediante la cual se escudriña la *coherencia* y la *cohesión* del texto, funciona como un modelo de tipo lógico y semántico. A partir de esto, algunos teóricos de la macro-estructura textual, a los que pertenece Van Dijk consideran que este método empírico de acercamiento a los textos literarios, se deriva de *la semántica generativa*. Dice Garcia Landa que: “*Van Dijk y otros estudiosos de la gramática textual llevan a sus*

---

<sup>1</sup> Galera, J.A., (2012) *Pragmática Lingüística y Diccionario*, Bloomington: Palibrio, 2012 .

<sup>2</sup> Arellano, S.J. (1977) *Historia de la Lingüística*, tomo II, Caracas: Ed. Universidad Católica Andrés Bello, p.168.

*últimas consecuencias la reacción contra la gramática generativa transformacional de Chomsky iniciada por la semántica generativista”<sup>1</sup>.*

Para aclarar mejor el sentido de toda esta terminología, debemos explicar que en la lingüística del texto, lo que importa es la competencia textual, que es entre otras habilidades, la capacidad de analizar los signos lingüísticos del texto a medida que se reciben y esto permite juzgar si un texto es gramatical o si es agramatical. Como lo explican Gilles Siouffi y Raemdonck Dan Van<sup>2</sup>. En resumidas cuentas, la lingüística del texto remite a unos conocimientos literarios varios que pueden ser de carácter pragmático, semiótico-lógico, crítico y psicológico.

Dado que el texto es una unidad superior en la que caben todas las formas posibles de la manifestación lingüística, la lingüística del texto no puede ser parcial. Esta rama de la lingüística tiene el poder de penetrar en los textos y explorar la existente actuación entre las unidades lingüísticas desde determinados niveles, esto hace de la lingüística del texto un dominio amplio que conlleva en su seno la lingüística oracional.

Conviene recordar que la lingüística moderna dio una distinción entre habla y lengua, o sea que el habla sería forzosamente perteneciente al dominio inter-oracional, siguiendo este razonamiento podemos considerar que la lingüística del texto es una reelaboración de la lingüística de los herederos de las enseñanzas saussureanas de la Escuela de Ginebra. Pero sabemos por otro lado que el habla fue también un terreno de investigación de la pragmática textual y de la ciencia de comunicación.

---

<sup>1</sup> J. A., García Landa, (1998) *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, pag.89.

<sup>2</sup> G., Siouffi, D.v., Raemdonck, (2007) *100 fiches pour comprendre les notions de grammaire*, Paris: Editions Bréal, p.85.

L'un des premiers objectifs de la grammaire textuelle a été de combiner les notions de « deixis\* » (approche de la relation du texte à la réalité vis-à-vis de laquelle il prend position) et « d'anaphore\* » (rendant compte de la cohésion). Par la suite, elle s'est appliquée à étudier la manière dont certains outils grammaticaux gèrent ou relaient, l'apport informationnel.

## 2.1. Los actos de habla

*Los actos de habla* son inherentes a la naturaleza misma del enunciado de cualquier emisor, generalmente en una comunicación oral, como se sabe, constan de tres niveles elementales: locutivo, ilocutivo y perlocutivo:

Para Kathrin Siebold<sup>1</sup> los actos del habla van siempre unidos en un enunciado.

“Los tres actos, locutivo, ilocutivo y perlocutivo, se realizan de manera simultánea, ya que cuando decimos algo lo hacemos con un determinado sentido, una determinada intención, a ser posible, causando unos determinados efectos sobre el oyente.”

Para Irma Chumaceiro Arreaza<sup>2</sup> en el caso particular de la literatura se debe tomar en consideración la ficcionalización.

“Todo acto de habla literario debe estar precedido por un acto de ficcionalización, que el lector debe establecer como un compromiso antes de iniciar la lectura. Así tendrá que aceptar como posibles situaciones y hechos que no lo son en el mundo no literario.”

La separación temporal y espacial entre el autor y sus lectores imposibilita toda intervención para modificar los enunciados y hacer cambiar de opinión al emisor.

Irma Chumaceiro Arreaz<sup>3</sup> subraya el carácter diferido de la comunicación novelística que cuando se somete a los criterios de interpretación, no hay remedio para modificar el canal en el que se efectúa. Este distanciamiento puede ser mínimo o total, dependiendo siempre de ciertas condiciones, no es lo mismo leer una obra de un autor contemporáneo con el que se comparte la lengua y el lugar de residencia que otra de una época y país desconocidos.

La interacción que tiene lugar en una comunicación literaria es sumamente particular, se trata de una comunicación diferida en el tiempo y desplazada en el espacio. Es el lector quien la reactiva y la ubica en su aquí y en su ahora, quien crea la situación de lectura. Sin embargo, a este lector no le será permitido alterar el texto, su papel se circunscribe solamente a valorarla.

---

<sup>1</sup>Siebold., K.,(2008) *Actos de habla y cortesía verbal en español y en alemán: estudio pragmalingüístico e intercultural*, Frankfurt: Peter Lang, p.44.

<sup>2</sup> Arreaza, I.C., (2005) *Estudio lingüístico del texto literario: análisis de cinco relatos venezolanos*, Caracas: Fondo Editorial Humanidades y Educación, p.47.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.46.

La deixis como la define José Luis Cifuentes Honrubia <sup>1</sup>, se ocupa de indagar el papel de las herramientas lingüísticas que sirven para la designación de lo referido y su contexto en una comunicación:

“La deixis es una «figura de enunciación». Cuando el lenguaje es hablado ocurre en un lugar, tiempo y con unas personas específicas. Los artificios que ligan la expresión con su contexto espacial, temporal o personal, están recogidos bajo el término deixis”

En unas comunicaciones, la deixis puede dejar de aparecer con claridad: quien habla, para quién se habla, dónde y cuándo la comunicación tiene lugar, en ciertas enunciaciones, especialmente en las composiciones literarias, no es muy evidente distinguir la persona que habla, sus interlocutores, y la posición espacio-temporal que ocupa. Esto ha sido el objeto de los estudios dirigidos hacia la comprensión del fenómeno de narración en cuanto a la ambigüedad que suele mostrarse entre el narrador y el narratorio.

En el libro de Manuel Almeida<sup>2</sup>, *“Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica: homenaje al profesor Ramón Trujillo”*, Myriam Álvarez aclara el aspecto multidisciplinar del la lingüística textual:

La integración de la semántica como parte de de la gramática dio entrada a otras disciplinas ajenas, que amplían considerablemente el campo de acción de la lingüística textual. De esta manera, y puesto que la semántica se halla estrechamente vinculada con aspectos contextuales, se incorpora asimismo a la pragmática. Más tarde, la lingüística del texto incluye en su planteamiento aspectos sociológicos y psicológicos, que la conducen a un estudio de carácter interdisciplinar.

La dimensión del ámbito de la lingüística textual es tan extendida que esta ciencia se encuentra en una situación de transición perpetua, es decir que su evolución es continua y sigue abarcando nuevos métodos de investigación. Es difícil excluir ciertos conceptos del análisis textual que utiliza por el hecho de ser en un tiempo pasado, del uso de otras ramas del lenguaje, como hemos señalado, la pragmática nos ofrece un buen ejemplo de ello.

---

<sup>1</sup> Cifuentes Honrubia, J. L., (2006) *La deixis*, Madrid: Liceus, pag.3.

<sup>2</sup> Almeida, M., (1997) *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica: homenaje al profesor Ramón Trujillo*, Madrid: Editorial Montesinos, p.289.

*Los actos de habla* han establecido las relaciones en las situaciones de comunicación entre los hablantes, por lo cual sería la relación entre el habla y el lenguaje.

Arreaza<sup>1</sup> opina que entre los términos que se han prestado de la pragmática encontramos *la inferencia* que es el uso implícito de la lengua para expresar la alusión, que es la lengua no literal, para el receptor de un enunciado es la interpretación contextual, la semiótica y las interferencias de conocimientos generales:

“La complejidad de relaciones semánticas y pragmáticas que se establecen en el texto literario trae como consecuencia que éste sea abierto o polisémico; es decir, susceptible de múltiples interpretaciones.”

Encontramos también los enunciados que se designan como *performativos* y *constatativos*, el primero es el que puede modificar una realidad, una orden por ejemplo, y el segundo es el enunciado que se ajusta a una realidad sin que tenga incidencia sobre ella.

La interpretación de los enunciados según la pragmática del texto es variable de una persona a otra por ser una competencia dependiente de la capacidad de manejar una lengua, de la disposición que se tiene para el procesamiento de las operaciones lógicas, de la posesión de conocimientos enciclopédicos y de la experiencia adquirida en situaciones de comunicación.

Antes de proceder a la interpretación, el receptor de un enunciado comienza por la identificación del enunciante, ya que de éste dependen muchos criterios que mandan sobre el sentido que se le diera a cualquier expresión verbal. La obra en la literatura es el canal de comunicación entre el que escribe (persona en la vida) y los lectores que son las personas reales que leen el libro. Pero no es siempre una comunicación que funciona como una epístola entre expedidor y receptor, es más bien una complicada relación entre un autor (un matiz se establece entre escritor y autor) y unos posibles lectores destinatarios del mensaje previamente figurados por el emisor.

---

<sup>1</sup> Arreaza, I.Ch., op.cit., p. 48.

La interpretación es el resultado de unos mecanismos que funcionan de forma simultánea mediante la correlación entre las funciones lógicas, la comprensión de la lengua, los conocimientos adquiridos previamente y los hábitos de comunicación. No se pueden disociar estos elementos, y si uno de ellos se revela insuficiente, se detectarán fallos en la recepción de la enunciación. En cuanto a la literatura, no se toma a ciencia cierta lo que se estableció en las leyes del discurso, es un tipo de comunicación artístico, en el que no se puede comparar una novela o un poema a un discurso institucional (aunque no es forzosamente sincero ni lleva absoluta verdad cualquier solemne discurso estatal).

## 2.2. La coherencia textual

Los criterios de textualidad son unas convenciones que asignan ciertas exigencias que la comunicación debe considerar. La cohesión es la primera de estas normas ya que el discurso debe ser integrado por partes relacionadas entre sí mediante los procedimientos gramaticales, explica Arreaza<sup>1</sup> que:

Cabe destacar, sin embargo, que el significado de una oración en un texto no está dado por la oración en sí misma, sino que su interpretación podrá depender de algo que está dado antes o después de ella y con lo que se relaciona contextualmente. Dichas relaciones trans-oracionales contribuyen a asegurar la continuidad del texto y a preservar su unidad de sentido.

En cuanto a la coherencia, Irma Chumaceiro<sup>2</sup> nos explica que según Van Dijk es una propiedad semántica del discurso estrechamente vinculada con la macro-estructura del texto, la estructura global del significado de un texto, comenta que: *“Para este autor, todo texto es, de alguna manera, un macro-acto de habla que el destinatario debe reconocer...”*.

Por su parte, van Dijk (1983a: 147) señala que la coherencia es una propiedad semántica de los discursos.

La informatividad, según Arreaza<sup>3</sup> es una calidad importante para que el receptor piense que haya en un discurso algún interés, únicamente puede dejarse captivar la

---

<sup>1</sup> Arreaza, I.Ch., op.cit., p.37.

<sup>2</sup> Ibid. p.31.

<sup>3</sup> Ibid., p.34.

atención durante un determinado tiempo, quien tiene la esperanza de obtener datos útiles de un escrito. De contrario, dejaría de seguir concentrado en su lectura.

Informatividad: tal aspecto está en correspondencia con la medida en que la información contenida en un texto es previsible o imprevisible para el oyente. Un texto será más informativo cuanto más información no prevista contenga. Ahora bien, un texto no puede contener sólo información imprevisible porque se tornaría incoherente y exigiría del receptor un mayor esfuerzo de interpretación.

La redundancia que se designa con los términos *tema* y *rema* permite introducir las informaciones en el discurso de manera regulada y facilitar la comprensión para el receptor. Esta estrategia permite afianzar lo que se aporta como novedad sin hacerlo de manera demasiado cargada que acabará cansado al lector o dejarlo confundido. En la literatura, este aspecto se refleja en el uso de la analepsis y la prolepsis.

Son numerosas las técnicas con las que se consigue la redundancia en el relato, puede ser en forma de diálogos, pensamientos interiores o sueños, Irma Chumaceiro en su análisis de la novela de Eduardo Liendo, *el Cocodrilo Rojo; Mascarada*<sup>1</sup>, ha señalado el papel de la recurrencia como elemento de cohesión textual que se maneja mediante el uso de la técnica del fenómeno onírico<sup>2</sup>:

El texto concluye de manera circular, con la misma imagen que le da inicio; sólo que ahora, al final, esta imagen se percibe, por parte del joven, como una clara evocación de lo perdido, cabe destacar que, el hecho de que el relato se organice en forma circular y que culmine con una escena similar a la inicial, constituye una estrategia para propiciar la coherencia textual y para introducir el tópico del sueño como manera de volver sobre lo vivido.

Los textos literarios dejan siempre traslucir a través de sus líneas la sombra de otros textos, como índice de que hayan sido consultados.

La misma autora<sup>3</sup> nos informa sobre la variable influencia que tienen los intentos entre sí, tanto en su producción como en su recepción: “*La intertextualidad: comprende las diversas maneras por las cuales la recepción y producción de un texto depende de otros textos (ajenos o propios) por parte de los interlocutores.*”

---

<sup>1</sup> Liendo, E., (1992) *El Cocodrilo Rojo*. Mascarada, Caracas: Monte Ávila.

<sup>2</sup> Arreaza, I.Ch., op.cit., p.88.

<sup>3</sup> Ibid., p.35.

La relevancia discursiva según la estudiosa<sup>1</sup> exige que el texto trate de un tema principal, aunque puedan insertarse en él subtemas, éstos deben tender menos importancia. La diversificación de tópicos puede aumentar la complicación del texto y dificultar al lector la comprensión de la obra:

La relevancia discursiva: consiste en la propiedad de un texto de tratar fundamentalmente de un sólo tópico central. De esta manera, para que varios segmentos textuales con diferentes tópicos discursivos puedan llenar el requisito de relevancia, deberán relacionarse necesariamente por un hipertópico discursivo subyacente o unirse por conectores explícitos que orienten al destinatario.

La intencionalidad y aceptabilidad de un texto deben servir de elementos de cohesión, sin ellas, no se determinará la razón de la composición ni la meta de la lectura de un texto literario. En el momento de proceder a la elaboración de una obra literaria, el autor debe tener una clara motivación y el discurso no sería sino un camino a través del cual se llevará al lector hacia la meta deseada contando con la disponibilidad del lector para su recepción como lo aclara Irma Chumaceiro<sup>2</sup>:

Intencionalidad y aceptabilidad: éstas son dos condiciones fundamentales para que la coherencia se establezca. Debe haber intención por parte del emisor de presentar la información de una determinada manera e, igualmente, tendrá que darse por parte del receptor el deseo de aceptarla.

La comunicación siempre viene dada en una situación precisa, es decir dentro de un marco espacio-temporal aceptable. Es un elemento de cohesión textual, forma parte del lado lógico de las cosas y es un elemento de la aceptabilidad como lo confirma la misma autora:

Situacionalidad: está constituida por el conjunto de factores que tornan el texto relevante para una situación de comunicación dada. Si el texto no cumple con la condición de situacionalidad, el cálculo de su sentido por parte del destinatario se torna más difícil y, algunas veces, inalcanzable.

### **3. Literatura y minificción**

¿Por qué la literatura tendría que seguir dando un falso reflejo de la realidad?, y sobre todo, ¿por qué ha de ajustarse a una linealidad en un flujo estable y regulado de eventos, pasiones y pensamientos?

---

<sup>1</sup> Arreaza, I.Ch., op.cit., p.35.

<sup>2</sup> Ibíd. p34.

La literatura del siglo XX ha sido dirigida para reflejar el torbellino de eventos frenéticos y violentos de un siglo del que se esperaba equivocadamente racionalidad y pacifismo tras la generalización de la enseñanza al conjunto de las clases sociales en Occidente y en la mayor parte de las regiones habitadas del planeta. Las desgracias de las dos guerras mundiales y los comportamientos de los individuos y grupos de interés han dejado desilusionados a los escritores y han pensado crear obras de un tipo nuevo.

El siglo XX ha visto la aparición de nuevas técnicas narrativas que han sido manejadas para dar a las obras literarias un mejor acercamiento a la existencia. El elemento que ha ayudado a la literatura para que hiciera este giro fue sin duda la influencia de la cinematografía. (También hubo influencia de la literatura en el cine), del que se adoptó la técnica del montaje, la analepsis (Flash-back) y prolepsis (flash-forward) y otras numerosas técnicas. Con el avance de otras ciencias humanas, el psicoanálisis es una de ellas, la literatura ha podido beneficiar de unos conocimientos útiles para la caracterización psicológica de los personajes como lo explica Douwe Wessel Fokkema<sup>1</sup>: “*Hay también una indiscutible influencia del psicoanálisis freudiano en la crítica literaria de orientación psicoanalítica*”.

Según Castañón<sup>2</sup>, el uso de la técnica del monólogo interior ha permitido a que se diera la impresión de entrar en el universo interior del personaje y revelar de manera parecida a la natural, cómo el pensamiento sigue un ritmo casi aleatorio. El monólogo permite seguir al personaje en los procesos mentales que le hacen llegar a formar juicios e ideas, una ayuda para comprender el proceso de la introspección.

La estética de la fragmentación, la narrativa como un ars combinatoria o collage de documentos, textos y leyendas diversos, la explosión del monólogo en una suerte de museo, serán algunos de los rasgos que definirán los microcosmos narrativos de Juan Rulfo o aun el centaurismo de galopante de un Carlos Fuentes.

## **6. La literatura de la globalización**

La literatura se adapta a las nuevas situaciones, el comienzo del siglo XXI ha coincidido con la era de la globalización y se caracteriza por la prevalencia de un

---

<sup>1</sup> Fokkema, D. W., op.cit., p.16.

<sup>2</sup> Castañón, A., (2008) *Viaje a México: ensayos, crónicas y retratos*, Madrid: Iberoamericana Editorial, p.344.

determinado tipo de literatura. Dentro de las categorías de escritura que más se publican en la actualidad encontramos el *cuento posmoderno*.

El cuento posmoderno se distingue por su arborescencia, en él, cada ramificación tiene una cierta autonomía, y se distingue sobre todo por ser un hipertexto. Aunque no es nuestro objeto de estudio, recordamos que una diferencia sustancial entre el cuento infantil y el cuento para adultos es precisamente la referencia que se hace en los cuentos a otras obras y textos, que es mínima cuando los niños son los destinatarios. Lauro Zavala define el cuento posmoderno como capaz de dar múltiples lecturas incluso para el mismo lector y no respeta las convenciones genéricas del cuento clásico.

Zavala<sup>1</sup> explica que con la explosión del uso de las mini-pantallas, se extendió la publicación de la *minificción* como consecuencia de la velocidad en la consulta de las páginas electrónicas de texto por parte de los usuarios de los aparatos de tipo digital, este hábito de consumo, de leer a robadas, imposibilita retener al lector más de un determinado tiempo. Esto no quiere decir que la minificción haya sido creada al inicio de la ciberliteratura, su existencia es anterior a internet.

La minificción es indudablemente la manifestación literaria más característica del siglo XXI, y permite entender la transición entre una creación fragmentaria (moderna), propia de la escritura sobre el papel, y una escritura fractal (posmoderna), propia de la pantalla electrónica.

En el siglo XX se ha iniciado la escritura hipertextual, la *hibridación* entre géneros ha llevado a los críticos a considerar de nuevo las clasificaciones tradicionales de las obras. El lector confronta su lectura con sus experiencias literarias pasadas para interpretarla, se convierte en crítico ocasional, y adquiere autoría. *La escritura fragmentada* ha confirmado la fragilidad de las reglas y convenciones de la separación genérica de las obras literarias. La interpretación, por parte del lector consolida el concepto de la recepción y demuestra la permanente validez de las teorías acerca de la *estética de recepción*.

---

<sup>1</sup> Zavala, L., (2006) *La minificción bajo el microscopio*, Mexico: UNAM, p.09.

Llegamos así a establecer como principal característica de la minificción la falta de respeto de las reglas que separan entre géneros literarios, Lauro Zavala<sup>1</sup> habla de *ironización* de las fronteras entre los géneros.

Las novelas formadas por series de minificción (textos literarios extremadamente breves) constituyen un género liminal ( es decir fronterizo) desde todos los punto de vista posibles, pues ahí se exhiben, se ponen en juego y se ironizan diversas fronteras y convenciones genéricas, y muy especialmente la frontera de extensión mínima que puede requerir un texto para tener suficiente valor literario, así como el concepto de unidad de sentido sin fisuras que presuponen la novela y el cuento de carácter convencional.

Los límites de la extensión en cuanto al número de líneas que componen un texto, y los enlaces intertextuales, influyen más que nunca en la recepción de las composiciones de minificción y por consiguiente, plantean el problema del contenido.

Finalmente, tras el recorrido por las teorías, hemos evidenciado que lo que llevó a Cervantes a dedicarse a la meta-novela fue el hecho que había una ausencia de teorías literarias adecuadas que permitieran aclarar los mecanismos del género novelístico en aquellos tiempos del Siglo de Oro. Asimismo hemos demostrado cómo la obra cervantina ha tratado el hecho y el acto de escribir en tanto que fundamentos y hemos demostrado que es, sin duda en *El Quijote* y en *El Coloquio de los Perros*, donde se plasma con claridad este afán de introducir reflexiones sobre la escritura de la novela, produciendo de cierta manera una teoría *avant la lettre*; es esto que nos lleva a decir que Cervantes en *El Coloquio de los Perros* ha dado las múltiples funciones que posee una novela, como hoy día las ven los estructuralistas y posestructuralistas.

---

<sup>1</sup> Zavala, L., op.cit., p.23.

## Capítulo II. La narrativa estructura

Entran en el estudio de la narrativa estructural todos los elementos que organizan el discurso. El primer contacto que se establece entre el lector y el texto es la voz narrativa y esta voz es variable de un texto a otro y a veces es múltiple en el mismo texto. Otra forma que se estudiará va a ser la disposición de las secuencias y del orden, ya que pueden tener una sucesión lineal o venir desordenadas. El tiempo y el lugar de la narración son otros parámetros que influyen sobre el entendimiento de la obra literaria aunque su determinación es a menudo complicada. Otro elemento que entrará en juego es el de los personajes que constituyen el núcleo de toda creación literaria porque de ellos depende todo el ambiente diegético.

### 1. Discurso

El discurso es la enunciación narrativa y es a la vez un enunciado capaz de análisis. Mediante el discurso se llega a reconstituir la historia. En este sentido, sería el discurso el significante y la historia el significado, y los dos van inseparablemente ya que un fallo en el primero acarrea dificultad para entender la segunda.

José Ángel García Landa<sup>1</sup> subraya que en el discurso es un conjunto de elementos textuales mediante los cuales se produce un paso hacia la historia: “*Los personajes, las secuencias de acción, la perspectiva o las estructuras temporales del mundo narrado y del relato pasan a ser así elementos textuales, estructuras discursivas.*”

El discurso es el medio por el que se posibilita alcanzar varias finalidades y por lo tanto incluye las funciones del lenguaje que se dan en la comunicación lingüística. El autor maneja el discurso para obtener los efectos que desea y controlar el ritmo de la lectura. Estas funciones pueden responder a la función fática para captar la atención del lector, como puede presentar muestras de usos poéticos que no tienen otra finalidad que la de producir expresiones de construcción lingüística peculiar.

#### 1.1. Diégesis

La novela *El Coloquio de los Perros* es una obra que se presenta en forma dialogada en que dos perros del Hospital de la Resurrección de la ciudad de Valladolid

---

<sup>1</sup> García Landa, J. A., op. cit., p. 258.

descubren que eran capaces de hablar. Sin perder tiempo, decidieron pasar la noche a hablar sobre lo más importante de lo que les sucedió desde la infancia hasta la hora de la charla. Decidieron que Cipión escuchara la historia de la vida de Berganza durante la primera noche. Berganza contó sus peripecias y aventuras mientras que Cipión hacía intervenciones para corregir a su interlocutor acerca de la forma de narrar y criticar. De Cipión no volvemos a tener ninguna noticia y la narración de su vida queda una promesa sin cumplimiento por parte del autor- personaje El alférez Campuzano.

## 1.2. Argumento

En la novela ejemplar *El Coloquio de los perros*, dos perros descubren súbitamente que les había alcanzado el milagroso uso de la palabra, el español del siglo XVII. Se alejaron de los humanos para relatar sus vidas. Así que Berganza empezó por su infancia que transcurrió en un matadero de la ciudad de Sevilla, donde creía que había nacido. Su amigo, el perro Cipión nos dejó sin ningún detalle sobre su vida, aunque nos hizo la promesa de seguirle el paso a Berganza cuando éste hubiera terminado con lo suyo.

Los dos perros han convenido que uno relatara sus vivencias y el otro le dejara hablar y no pararlo salvo cuando sería necesario. Los dos amigos hablaron primero de la fidelidad de los perros con los hombres, de sus servicios leales y de su gratitud extrema que llegaba hasta poner un fin a la vida propia tras el fallecimiento de los amos. Las etapas de la vida del personaje Berganza se distinguen por amos y lugares. Unos amos se identifican por sus nombres y tienen relevancia en la acción, otros son menos caracterizados y se señalan de manera general. Los gitanos por ejemplo, se presentan como un conjunto de personas sin diferenciación particular. Del último amo, que es Mahudes, sólo nos dice que era un buen cristiano.

Cuenta el protagonista principal que empezó a contar su infancia pasada en el Matadero de Sevilla donde servía a Nicolás el Romo, del que dio detalles sobre su duro carácter psicológico y de la mala gente que venía al Matadero. Dio un largo elenco de defectos y vicios de la gente con la que su amo trataba.

En aquel lugar, el perro tenía como misión secreta llevar una cesta con las mejores partes de la carne robada que Nicolás el Romo reservaba para su amante que llevaba una vida acomodada. En casa de esta amiga o amante de Nicolás, el perro prestaba el oído a las lecturas de los libros de pastores y pastoras. Se hizo una imagen falsa de la vida pastoril, luego, cuando se hizo compañero de verdaderos pastores, se dio cuenta del engaño.

La primera fase de la vida del animal toma fin cuando una vecina de la amante de Nicolás el Romo le hace una burla quitándole la carne y poniéndole en la cesta un chapín. Al darse Nicolás cuenta de lo sucedido, quiso matarlo con un gran cuchillo y éste escapó con milagro.

El perro protagonista, mientras vagabundeaba por el campo, llegó a un lugar donde estaban unos pastores que guardaban un rebaño perteneciente a un amo rico. El perro se mostró dócil y con una buena disposición para la tarea de pastor y como los pastores habían perdido un perro, decidieron sustituirlo por el recién llegado poniéndole su collar y el nombre de Barcino.

Barcino, alias Berganza, trabajaba con buena gana, vigilaba al ganado de modo igual en presencia de los pastores o en su ausencia. Hacía su deber a la perfección, se propuso merecer la comida que le daban. Aprendió a conocer a los pastores y, pronto, se dio cuenta de lo lejos que estaban sus modales y educación de las lecturas de la amiga de Nicolás el Romo. En sus siestas, el perro no dejaba de comparar gestos y palabras de sus nuevos amos con los finos poemas de los paisajes idílicos de los libros de la novela pastoril.

Los malos tiempos llegaron cuando con las repetidas alertas de la venida de un lobo al hato. Se soltaban los perros en una dirección determinada, corrían a toda velocidad, buscaban, husmeaban, ladraban, y luego desesperados retornaban al hato con la cabeza gacha. En cada alerta infructuosa, los pastores presentaban los restos de un cordero como muestra del ataque del malévolo lobo, que los perros no supieron capturar. Los pastores castigaban a los perros con crueldad como lo pedía el señor del ganado, les era fácil echarles la culpa.

Un día, el perro protagonista descubrió que los mismos los pastores mataban a los corderos y la historia del lobo era una invención. Por no poder denunciar a los pastores, Berganza se marchó definitivamente de aquel lugar.

Berganza decide volver a Sevilla y elegir a un nuevo amo. Se hizo adoptar por un rico sevillano que lo adoptó y llamó Truhán. Un día se encargó de llevar un pesado cartapacio de uno de los hijos del mercader a la escuela. Al perro se le permitió entrar con los niños en el aula y de este modo pudo tener acceso a la enseñanza. Pronto, desarrolló la prodigiosa capacidad de descifrar el misterio de las letras.

Fue echado de la escuela tras la queja de una mujer y para él regresaron los malos tiempos. Tras peripecias recobra su vida errante y tropieza con el amigo de su primer amo, se trata del alguacil de la ciudad. El alguacil decide guardar al perro porque estaba al corriente de la violenta separación con Nicolás el Romo.

El alguacil tampoco era una persona de fiar y al ver que no podía seguir sirviendo a un amo que no dejaba de comprometerse con ladrones y estafadores, el perro decidió embarcar a Cartagena del puerto de Mairena siguiendo a unos soldados.

Un soldado tamborilero decidió hacer de él su perro danzante. Comenzó así una carrera en el espectáculo. Iba con su amo de lugar en lugar para hacer representaciones ante un público subyugado por su destreza e inteligencia. Con el éxito, el animal no tardó en convertirse en una gran celebridad, por las acrobacias que hacía y por saber distinguir entre músicas y ritmos diferentes, de cerca y de lejos se venía en pelotón a admirar al *Perro Sabio*.

Fue durante un espectáculo que una anciana de mala fama se acercó a él para contarle cosas relacionadas con el origen de su entendimiento superior al de los demás perros, lo llevó a sus aposentos y le contó la historia de dos bebés varones convertidos en cachorros por el hechizo de la poderosa bruja, la Camacha, sortilegio que se rompería cuando nadie lo hubiera esperado.

Berganza descubrió el mundo de los gitanos con sus lados positivos y negativos, ya que le gustó cómo se ayudaban mutuamente en el seno de una comunidad hermética pero solidaria y fuertemente organizada.

Luego el perro salió de Granada y llegó a un huerto que guardaba un morisco que lo aceptó de buena gana como compañero. Se quedó un mes con este amo y afirmó que lo hizo con el propósito de conocerle mejor y saber más detalles sobre los de su raza. El perro habló de los moriscos como de una población ignorante que no valoraba la enseñanza de las ciencias y de los oficios.

Se hizo compañero de un joven poeta, tiempo en que tuvo que aguantar el hambre y aprender a tener paciencia. Tras separarse del poeta, Berganza sirvió a la compañía de comediantes, su misión consistía en arremeter contra quien ellos quisiesen cuando daban sus representaciones. La observación del mundo del espectáculo desde su interior dio al animal asco y desilusión, cambió la imagen que tenía de esta gente que antes consideraba digna de admiración.

La falsedad de los comediantes le ha dado ganas de alejarse de aquella compañía. Una vez más, sintió amargura al descubrir que los actores idolatrados por un público cegado por la belleza y el arte de interpretar papeles, eran en realidad personas poco respetables. El perro llega a la ciudad de Valladolid con su compañía, de la que estaba harto, y en un entremés, sufre una grave herida. Va a unirse al religioso Mahudes para llevar una vida asosegada en compañía del perro Cipión.

## **2. Construcción narrativa**

Adoptando el método de análisis propuesto por Gerard Genette examinaremos las cinco dimensiones que son: el orden temporal, la duración, la frecuencia, el modo y la voz. Estos puntos merecen que sean definidos separadamente.

### **2.1. El orden de los sucesos**

La originalidad de *El Coloquio de los Perros*, es precisamente su interés por los aspectos de la composición novelística como el orden de los eventos y el tiempo de

la lectura. El protagonista Berganza narra su vida a Cipión, el compañero que no se contenta por escuchar y apreciar la narración, sino que interviene cada vez que lo veía necesario.

La narración mediante este retorno periódico hacia la noche prodigiosa de la aparición del habla entre los dos perros amigos, es una crítica del arte de narrar y una autocrítica, es también un descanso, una desaceleración que retarda la progresión de la narración, sin embargo, otras veces, la intervención del interlocutor recomienda la comprensión. La admiración que nos produce la lectura del texto, no es explicable únicamente mediante el resumen de la novela sino nos insta a buscar la causa creadora de esta admiración en el mismo texto del que consta esta obra.

La voz que nos narra esta novela es la de dos perros, Berganza y Cipión, pero el lector sabe que es el texto que Peralta está leyendo, entonces los lectores somos los auditores de la lectura de Peralta, sabemos tanto como él. Peralta tiene este texto de su amigo el Alférez Campozano, que afirma haberlo escrito fielmente según las palabras de los perros del Hospital de la Resurrección de Valladolid. Recordamos que Peralta es un personaje de la novela de *El Casamiento Engañoso*<sup>1</sup>.

-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. 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. El coloquio traigo en el seno; púselo en forma de coloquio por ahorrar de dijo Cipión, respondió Berganza, que suele alargar la escritura.

La distribución narrativa es recomendable para identificar las diferentes voces que efectúan la narración. Esta alternancia del diálogo entre Cipión y Berganza es la de la principal pareja que escuchamos, pero hay casos en que los dos narradores dan las palabras a otros personajes como es el caso de la bruja Cañizares que a su vez da la palabra a la maestra Camacha o a la supuesta madre Montiel.

---

<sup>1</sup> Cervantes, M., (2012) El casamiento engañoso, Linkgua digital;p20.

## 2.2. El tiempo de lectura

La cronología en el relato aparece con claridad y rigor, cuando hablan los dos perros entre sí sabemos que nos hallamos en la noche del milagro del habla y cuando Berganza reanuda la narración de su vida reconocemos la época a la que se refiere.

Como lo hemos mostrado en la parte teórica, Gérard Genette, designa el orden como las relaciones entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia y que se determinan por:

- El orden de los hechos en la diégesis y el de su sucesión en el relato. O sea el encadenamiento lineal reconstituido después de la lectura y el orden de su aparición en la narración.
- La variedad de duración de cada segmento de la narración correspondiente a los sucesos y etapas que integran la historia. Esta duración se refleja en la longitud del texto y la denomina pseudo-duración (tiempo del relato).
- La frecuencia de la narración entendida como recurrencia en la mención de los hechos, es la complementación de lo que fue narrado, o es la anticipación de lo que se va a narrar, esto sirve para la comprensión de la historia.

La mezcla entre el tiempo del relato (significante) y el tiempo de la historia (significado) produce confusión porque su simultánea presencia en el relato crea distorsiones temporales.

Según la definición del relato y de la historia, podemos considerar que para el primero corresponde el *tiempo del significante* y para la segunda el *tiempo del significado*, como se representa a continuación:

**Tiempo del relato:** tiempo significante

**Tiempo de la historia:** tiempo del significado.

El tiempo del relato ha sido mencionado en el mismo *El Coloquio de los perros* y discutido varias veces. El Alférez afirma haber escrito el coloquio de un tirón tras haberse tomado una comida vigorizante, que le permitió trasladar al papel la extraña plática que tuvieron los perros de Mahudes. Al tiempo de esta escritura corresponde el tiempo de su recepción, es decir el tiempo que tardó el autor ficticio en escuchar la conversación de los perros.

El narrador de *El Coloquio de los perros* es el personaje del *Casamiento Engañoso*, cuando estaba internado en el Hospital de la Resurrección de Valladolid y como acabamos de ver, dice que ha reproducido el relato tras escucharlo, se entiende que fue en un tiempo relativamente corto. El Tiempo del relato ha sido mencionado en la novela como tiempo de la lectura que ha hecho Peralta, el amigo del Alférez con las palabras del autor verdadero, Cervantes.

El acabar el Coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo:  
-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.  
(Cervantes: 1989, 359)

Esto quiere decir que mientras el Alférez hacía la siesta, Peralta leía el coloquio y lo acabó al instante de despertarse el durmiente, ello deja suponer que el tiempo del relato de *El Coloquio de los Perros* fue estimado por Cervantes al lapso de una siesta, lo que se tarda en leer una novela corta de unas cuarenta páginas.

Los perros han fijado los límites temporales que no debieran rebasar para narrar toda la vida de Berganza. Aunque variable según la estación del año, una noche no puede superar un cierto número de horas, aproximadamente, es la mitad de lo que dura el día.

Queda muy clara la insistencia de Cervantes sobre la importancia del tiempo de la narración, parece haber sido tomado como uno de los temas que ha tratado en esta novela ejemplar. Consideramos que es un punto entre los que se refieren al modo de escribir, de novelar.

Cervantes, que antes de escribir novelas fue autor de varias piezas teatrales y nadie ignora que una pieza teatral se escribe para que sea representada en escena. Igual que para la narración teatral, Cervantes ha reflexionado sobre el tiempo que se necesita para leer una novela y la proporción que tiene este tiempo con la duración abarcada por la historia. Cervantes propone que para *El Coloquio* se necesita una sola noche para conocer toda la vida de Berganza y no solamente sus vicisitudes sino su personalidad y la visión que tiene de su época y la mentalidad de la gente de su lugar. Así, Cervantes ha hecho en *El Coloquio de los perros* una mención a esta dualidad

del tiempo de la que habla Genette en el siglo XX y que llama tiempo del relato y tiempo de la historia, adelantando de esta manera la teoría literaria de varios siglos.

Evidentemente, el genio cervantino no se limitó a calcular el tiempo necesario para la lectura de una novela y la duración temporal de la historia narrada. Dicho de otro modo, la extensión del texto, o la cantidad del papel del que consta materialmente el libro no es lo único que se ha examinado en esta reflexión sobre la novela (en una novela). Una noche, la milagrosa noche en la que hablaron los perros de Mahudes. Si nos preguntamos por el momento y el sitio en que tuvo lugar el coloquio, se nos responderá que fue por la noche, en la ciudad de Valladolid y en el Hospital de la Resurrección.

### 2.3. La estructuración narrativa

Antes de que la crítica moderna hubiera llegado a separar entre el primer relato y el segundo relato, Cervantes ha elaborado una argucia que consiste en reunir en la novela a dos personajes que actúan diferentemente. Uno cuenta las peripecias de su pasada vida, sus opiniones, sus anhelos y sus previsiones para el futuro, el otro marca interrupciones repetidas, que devuelven la narración al momento del primer relato. La voz del narrador la situamos en el momento presente (en que se efectúa la narración), que Gerard Genette<sup>1</sup> llama *relato primario* al que se subordina el *relato segundo*. En nuestra novela, la narración presente que viene dada por la conversación entre los dos perros es el relato primero y las que vienen en forma de analepsis y prolepsis son del relato segundo.

Puede ocurrir, por otra parte, que el narrador especifique los detalles de una situación narrativa conversacional, en el seno de la cual uno de los personajes se constituya en Narratario o bien que se inserte la narración de un sueño o un texto literario ficticio en el relato primario. Genette denomina relato metadieético, o en segundo grado, a aquel que se incluye dentro de un primer relato cuya instancia narrativa es extradiegética.

La novela tiene una autonomía en cuanto a su desarrollo en una noche y queda como un espacio cerrado e independiente hasta la intervención del autor para anunciarnos el despertar del Alférez y su charla con Peralta que hemos acompañado en toda su lectura del relato.

---

<sup>1</sup> M.C., Casenave, (1999) *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Córdoba: UCA, p.121.

El recuerdo es el principal elemento sobre el que se sostiene el relato de Berganza y es lógico que sea así, al permitir la evocación de momentos pasados que el lenguaje es capaz de reconstituir y actualizar.

CIPIÓN. —Berganza amigo, dejemos esta noche el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta soledad y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho. (Cervantes: 1989, 299)

La novela comienza por las palabras de Cipión, es la primera analepsis del texto, nos enseña que los dos perros se ocupaban de vigilar el Hospital y que acababan de descubrir el habla, que hubo una conversación antes de este momento, que los dos perros se conocen desde largo tiempo por usar la palabra *amigo*. Nos informamos de la simultaneidad en la adquisición del habla, de su creencia en Dios y de estar conscientes de la necesidad de ocultar lo sucedido a los hombres, por ser un fenómeno insólito y que la reacción de la gente puede resultarles peligrosa.

BERGANZA. — Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza. (Cervantes: 1989, 299)

Nos fijamos cómo Berganza replica llamando *hermano* a Cipión, es una prolepsis que no se entiende hasta que se dé su explicación por el probable parentesco de los dos perros.

### 2.3.1. El desajuste temporal

Perez Aguilar<sup>1</sup> afirma que: “*Genette llama anacronías las rupturas causadas por la relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo de la historia y el orden que éstos presentan en el discurso.*”

Consideramos que hay una relatividad y reciprocidad entre ellas. Para la analepsis y la prolepsis, no puede existir la una sin la otra. Nuestro esfuerzo sería encontrar en la primera etapa de la vida de Berganza, algunos enunciados que volverán a reaparecer en el relato del resto de su historia.

---

<sup>1</sup> R.A., Pérez Aguilar, (1999) *El triangulo invertido*, México: Universidad de Quintana Roo, p.63.

Es necesario notar que la analepsis es más frecuente en el Coloquio que la prolepsis por ser una narración de la vida pasada de Berganza, es mayormente un regreso hacia el pasado, pero esto no ha eliminado el uso de la prolepsis.

Tenemos que indicar que aunque sea posible, no vamos a dar una lista exhaustiva de todas las formas de analepsis y prolepsis que se insertan en la novela, esto sería reproducir todo el texto narrativo. Nos hemos limitado a seleccionar unos segmentos que representan las principales anacronías por su relevancia en la progresión del relato.

Los segmentos seleccionados del relato los pondremos en una ordenación para formar parejas que se unen por una relación causal. Como lo hemos mencionado, Gerard Genette dice que situar los segmentos de la historia en el relato no es suficiente si no se determina esta relación que los une.

Berganza es un narrador y al mismo tiempo un personaje-testigo desde el cual se hace la focalización de modo que las acciones que relata se hacen desde su propio punto de vista.

El texto que se presenta bajo estas características reúne el relato con la narración, considerando que la narración es el acto de revelar el relato. El relato hubiera podido ser presentado con la técnica de un diálogo interior en vez de una charla entre dos personajes. Este relato es también un tiempo que forma parte de la vida de Berganza, de la que representa una noche.

Tenemos aquí unas oraciones que consideramos como analepsis y a las que buscaremos otras unidades textuales para que podamos formar unas parejas o conjuntos cuyos vínculos los forma la relación siguiente: analepsias prolepsis:

*“Parece que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla, y en su Matadero... mis padres deben de ser alanos.”* (Cervantes: 1989,302).

Estas palabras de Berganza que Cipión escucha forman parte del primer relato, es el elemento que introduce a la narración analéptica y el tiempo pasado de la historia regresa al presente por intervalos.

Es de notar que todo el relato pasado es una subordinación a este tiempo del primer relato, del momento del dialogo, que es el presente. El relato principal aquí es dominante y se caracteriza por su nivel temporal que es el presente. Mediante las anacrónicas se introduce el relato segundo que pertenece al tiempo pasado.

Este comienzo no es fortuito sino que es un uso dubitativo para prevenir de un posible cambio futuro en la explicación del origen genealógico del perro Berganza.

*“Si no fuera por lo que después te diré.”* (Cervantes: 1989,302.)

A esta frase viene a dar un refuerzo de una futura explicación acerca de la determinación de los padres de Berganza. *“El primero que conocí por amo fue uno llamado Nicolás el romo.”* (Cervantes: 1989,302).

Conviene relacionar estos enunciados que hemos sacado de la primera parte del relato de la novela con las partes del discurso correspondientes a su complementación en lo que viene en las páginas que las siguen. Como lo define la teoría, las anacronías son idas y vueltas que el narrador utiliza para rellenar huecos que había dejado adrede por motivos que obedecen a ciertas lógicas de comunicación lingüística.

En ellas ocupaba la memoria en acordarme de muchas cosas, especialmente en la vida que había tenido en el Matadero, y en la que tenía mi amo y todos como él, que están sujetos a cumplir los gustos impertinentes de sus amigas. (Cervantes: 1989, 306)

El recuerdo es un uso habitual para regresar a los hechos mencionados con anterioridad, aquí se emplea para dar al lector amplia información sobre lo que ha sido conocido parcialmente. Sabemos de la existencia del Matadero, del amo Nicolás el Romo y de la amiga de éste. El ardid de la pausa en la sombra que dedica al ejercicio de repasar tiempos pasados sirve para dar un salto hacia atrás con el fin de dar a conocer datos de la vida de la amiga del primer amo. El dato relevante es su condición de lectora de obras que versan sobre la vida pastoril *“... a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa.”* (Cervantes: 1989. 307)

Con esto comprendemos que la amante del amo leía libros del género pastoril y en voz alta, también se infiere que el perro Berganza permanecía largo tiempo en su casa.

La novela que nos ocupa es atemporal, Berganza afirma que tiene algo que decir pero guarda de hacerlo porque todavía no ha llegado su tiempo. Aunque insinúa cierta posibilidad de que no hayan sido siempre él y su compañero (mellizo) perros. Este detalle de la hechicera discípula de la gran Camacha de Montilla se deja para el clímax: *“Esto no haré yo, por cierto, hasta su tiempo; ten paciencia, y escucha por su orden mis sucesos”*. *“Como en estas cosas nos hemos encontrado, si no me engaño, y yo te las diré a su tiempo, cómo tengo prometido”*. (Cervantes: 1989, 323).

Otra prolepsis que se refiere a una futura revelación y es analepsis si se considera su posición de pre-revelación, o sea respecto de lo que va a decir en la parte crucial del encuentro con la hechicera: *“Y a menos de cien pasos me deparó la suerte al alguacil que dije al principio de mi historia, que era grande amigo de mi amo Nicolás el Romo; el cual.”* (Cervantes, 1989,323).

De este modo se vuelve a decir que el tercer amo era amigo del primero, su gran ángel de guarda como califica a los responsables que se dejaban comprar la conciencia.

Genette<sup>1</sup> determina dos tipos de analepsis, las que complementan la información y las repetitivas, aquí sirve para añadir información. Las repetitivas sirven para estructurar y dar un cierto refuerzo a la narración: *“Genette distingue dos tipos de analepsis: las externas y las internas. ... Su función consiste en completar el relato primero e informar al lector sobre algunos «antecedente”*.

Como en el discurso hablado, el oyente puede perder el hilo de la narración y la repetición le sirve de ayuda para recuperarlo. La recurrencia también puede servir para enfatizar algunos aspectos relacionados con la temática.

---

<sup>1</sup> Exégesis, Numéros 25 à 30, (1996) Colegio Universitario de Humacao de la Universidad de Puerto Rico, p.57.

Este ejemplo nos sirve para precisar que esta analepsis es de una amplitud larga porque hace un salto bastante grande en el tiempo. El segundo relato puede ser, del punto de vista del tiempo, próximo o alejado del primer relato: *"Y dijo a este punto el asistente, asiéndome por el collar y azuzándome: "¡Al ladrón, Gavilán! ¡Ea, Gavilán, hijo, al ladrón, al ladrón!"* (Cervantes: 1989. 331).

La interdependencia de los segmentos hace que unos constituyen el punto de partida de la narración y otros son una retrospección, y a veces es una retrospección subjetiva:

Ea, Gavilán amigo, salta por aquel viejo verde que tú conoces que se escabecha las barbas (Cervantes: 1989,313).

¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú, por ventura, hijo? (Cervantes: 1989, 313).

La Camacha también anticipa, llama a Berganza con el nombre Montiel que él no entiende hasta la hora de recibir los detalles tras su cita con la bruja: *"BERGANZA.- Esto que ahora te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento, y así escusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla."*

Esta oración es la llave del enigma de la extraordinaria habla de los perros. Viene para responder al por qué Berganza se dirigió a Cipión llamándolo hermano. Nos interesa ante todo demostrar que Cervantes dio un ejemplo de estructura formal dentro de una novela que tiene como uno de los temas la escritura de novelas. En otros términos, aclarar cómo el autor se aprovechó de la forma para contar su historia

La introducción de un nuevo personaje, lleva a dar informaciones sobre él, es la analepsis mixta, que no es un recuerdo sino informaciones para conocer al nuevo personaje.

Has de saber, hijo, que en esta villa vivió la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las Eritos, las Circes, las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. (Cervantes: 1989,336-337).

En esta parte abundan las informaciones complementarias sobre lo que había sido dicho con parcialidad en la primera parte del diálogo de los dos perros, se vuelve a hablar de la Camacha de Montilla.

La analepsis interna que suele aportar un contenido diferente de lo que ha sido dicho se suele llamar analepsis heterodiegética: “*Tuvo fama que convertía los hombres en bestias.*” (Cervantes: 1989. 337).

Berganza emplea términos cada vez más precisos para llegar paulatinamente a decir que casi considera como verdaderas las explicaciones de la Cañizares. Esta progresión la realiza mediante las anacronías y desempeña un importante papel en el suspense : “*Tu madre, hijo, se llamó la Montiel, que después de la Camacha fue famosa.*” (Cervantes: 1989.337).

Con la declaración de la Camacha, en su lecho de muerte, se da la promesa de recobrar los perros su forma humana, queda bien claro, que esta es solamente una de las lecturas, la literal.

Volverán en su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados,  
y alzar a los humildes abatidos,  
con poderosa mano para hacello. (Cervantes: 1989.338)

Estas palabras han sido pronunciadas por la maestra Camacha, repetidas por la Cañizares y recordadas por Berganza. Es todo un universo heterodiegético en el que un personaje emprende una narración y da la palabra a un personaje. Se abre así el ciclo que se conoce por el nombre de *cajas chinas*. La realización de la promesa de la maestra es más bien una condena que una llave de solución para los dos perros.

Esto de proceder a reorganizar al mundo de forma inversa a la que tiene desde milenios no puede realizarse, porque se podría perder el equilibrio y rozar el riesgo de no volver nunca a reconstruir las sociedades y las civilizaciones.

Luego Cipión toma la palabra y derriba toda esta teoría de hechizos e invita a Berganza a dejar de prestar credibilidad a las palabras de viejas que no tienen ningún poder de magia. Esta reflexión convence a Berganza que admira la forma de razonamiento y la racionalidad de Cipión. Vuelve a recitar las mismas palabras de la Camacha y reproduce una analepsis de recurrencia con el fin de invitar a interpretar diferentemente lo dicho.

Desde este punto de vista y como lo piensan unos autores que escribieron sobre Cervantes, el *Coloquio de los Perros*, es el símbolo de los pobres que aunque tengan cualidades nobles y conservan la capacidades de reflexionar, desgraciadamente, no se los escuchan los ricos y los dignatarios que ocupan puestos de responsabilidad. Es el desprecio ante los humildes y es también un consejo a los pobres para resignarse a digerir su pena en silencio.

La recurrencia más destacable sin duda alguna es la intervención de Cipión y precisamente para tratar el tema de la murmuración.

A lo largo del relato se narran eventos según el número de veces que sucedieron en la historia, pero se constata una recurrencia en cuanto a los temas de la literatura, de la incapacidad de Berganza de adaptarse a los defectos de sus amos y el tema de la murmuración.

Esta recurrencia, pensamos que viene para subrayar la importancia que Cervantes da a la manera de escribir, de explicar ciertos usos de la lengua y de cómo se deben evitar las sátiras

En cuanto al ritmo de la narración, la novela contiene tres movimientos de narración. Cuando Berganza se dirige a Cipión con palabras como: "*BERGANZA.-Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza.*"(Cervantes: 1989.299)

El autor nos transmite en tiempo real la charla entre los dos perros, y los lectores escuchan las mismas palabras que el destinatario Chipión, aquí se trata del relato primero ya que sucede en el momento presente y su tiempo se confunde con el de la historia.

El segundo movimiento de narración se observa con las anacronías con las que Berganza narra los eventos de su vida, pero hay que saber que estos eventos son narrados de forma concisa con una compresión temporal. Se trata de unos resúmenes de eventos que han ocupado un cierto tiempo. El episodio de los gitanos por ejemplo ha llevado veinte días y ha sido contado en unas breves líneas.

El tercer movimiento de la narración lo ocupa la charla de ambos perros sobre cuestiones filosóficas e intentos para explicar ciertos aspectos de comportamientos de la gente de su época.

### 2.3.2. Los niveles de narración

Los niveles de la narración son varios, Berganza narra en primera persona los tiempos presentes y pasados de su vida, pero nos transmite en ciertas ocasiones las palabras de una tercera persona. Unas veces recurre a la transposición indirecta de un diálogo y otras da la palabra a otro personaje de su historia para que las pronuncie de forma idéntica a la original.

El nivel de la narración es intradiegético en su mayoría, sin embargo hay pasajes en los que el narrador da narraciones donde él no pertenece a la historia. Del título se entiende que se trata de un diálogo, pero un dialogo sobre la narración y Berganza se hace narrador como lo dice Avelle-Arce:

Por lo pronto dicha dilogía nos plantea una paradoja: la novela axiomáticamente necesita un narrador, o narradores, mientras que un coloquio elimina al narrador en forma tajante. Pero en este dialogo Berganza narra la historia de su vida a Cipión, por lo que es lícito pesquisar los habidos de narrador que pueden expresarse ocasionalmente en sus palabras<sup>1</sup>.

La astucia principal que utilizó Cervantes para introducir a *El Coloquio de los Perros* es la metalepsis. Mediante esta técnica dejó la autoría al Alférez Campuzano. Esta misma técnica permite efectuar un deslizamiento del mundo real a l mundo de la ficción.

En el *Coloquio de los Perros* toda la novela es una narración intercalada, es la transcripción del Alférez Campuzano y es la lectura de Peralta. La forma dialogada representa un discurso directo entre los dos perros. Hubo veces en las que los personajes introducidos por los perros protagonistas hablaron en forma directa, transmitiendo sus palabras sin cambio a los idos del lector, como hubo en tras ocasiones trasmisión indirecta de lo que se había dicho por otros personajes.

---

<sup>1</sup> Avelle-Arce, J.B., (2006) *Las novelas y sus narradores*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid. p.187.

### 3. Los recursos estilísticos

El Diccionario Akal de Términos Literarios<sup>1</sup> nos define los recursos estilísticos como sigue: “*El Los recursos estilísticos se aplican sobre dos estratos de la obra literaria: el fónico-lingüístico y el de las unidades de significación.*”

En el *Coloquio de los Perros* abundan los recursos estilísticos que Cervantes utiliza para diversas finalidades. Del simple reemplazo de palabras que evita las repeticiones hasta las construcciones metafóricas más sofisticadas.

Observamos cómo el perro Berganza se refiere a su juventud: “*Desde que tuve fuerzas para roer un hueso.*” (Cervantes: 1989,301)

Es un uso metafórico de las palabras que sustituye la palabra juventud pero no la de un humano sino de un perro.

Ver el sol por primera vez es una hipérbole que expresa la primera etapa de la vida de Berganza: “*Paréceme que la primera vez que vi el sol fue en Sevilla y en su Matadero.*” (Cervantes: 1989,302)

Al aprender Berganza hacer del toro un presa y dominarlo no le causa asombro a su amigo Cipión; éste ve que se trata de una manifestación negativa del instinto, que llama natural cosecha, que es una alegoría: “*...el hacer mal viene de natural cosecha.*” (Cervantes: 1989,302).

Los ladrones se designan como aves de rapiña, unos depredadores carnívoros que obtienen con la fuerza su comida y no con la labor de sus manos: “*Los más, amancebados, son aves de rapiña carniceras.*” (Cervantes: 1989,302)

Entre las palabras criadas y criadillas se observa el uso de la paronomasia que le da al lenguaje un aspecto lúdico. Se nota también el uso de la expresión *medio entero* que subraya la exageración en la cantidad de la carne robada: “*...todos con talegas*

---

<sup>1</sup> Diccionario Akal de Términos Literarios, p.138.

*que, viniendo vacías, vuelven llenas de pedazos de carne, y las criadas con criadilla s y lomos medio enteros.*" (Cervantes: 1989,303).

Picarse de valiente para decir presumir de valiente, un uso del español coloquial que se conserva hasta hoy día: "*Todos se pican de valientes.*" (Cervantes: 1989,303).

La metáfora siguiente la emplea el autor para decir que los jiferos contaban con protectores seguros en el ayuntamiento. Es también una exageración, una hipérbole, que compara a simples humanos con los ángeles divinos que protegen del mal: "*No hay ninguno que no tenga su ángel de guarda en la plaza de San Francisco.*" (Cervantes:, 1989,303)

La expresión *ir a la mano*, quiere decir contenerse y reprimir el deseo de hacer algo. "*Con grandísima dificultad me podré ir a la mano.*" (Cervantes: 1989,304)

El refrán: "*Del lobo un pelo y ese del escopete*" aconseja actuar con rapidez y sacarle lo que se pueda a quien no es generoso: "*Andad [G]avilán, o como os llamáis, y decid a Nicolás el Romo, vuestro amo, que no se fie de Animales, y que del lobo un pelo, y ése de la espuerta*". (Cervantes: 1989,304).

Otra expresión de uso coloquial que significa huir de un lugar, poner pies en polvorosa: "*Puse pies en polvorosa, y, tomando el camino en las manos y en los pies, por detrás de San Bernardo, me fui por aquellos campos de Dios adonde la fortuna quisiese llevarme*" (Cervantes: 1989,305). "*Aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y oscuras alas.*" (Cervantes: 1989.307)

Es una alegoría que compara la llegada de la noche a la de un gigantesco pájaro que somete la tierra a la oscuridad cubriéndola con sus alas.

"*La sabia Felicia, que con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades.*" (Cervantes: 1989.308)

Máquina de enredos y aclarar el laberinto de dificultades, una metáfora para decir solucionar lo que es complicado y difícil de entender: “*Mírate a los pies y desharás la rueda.*” (Cervantes: 1989.309).

Dice Rodríguez<sup>1</sup> que este refrán es para recordar que toda persona es un conjunto de cualidades y defectos: “*Aplicado al pavo real que cuando contempla sus feas patas pliega avergonzado el estupendo plumaje de su cola.*”

También es un uso metafórico decir que la ociosidad es raíz y madre de los vicios, es la asimilación de un defecto humano a la raíz de un árbol de la que salen los vicios, como una madre que tiene a estos vicios como hijos suyos: “*La ociosidad, raíz y madre de todos los vicios.*” (Cervantes: 1989.3).

La humildad se compara a un materia blanda que frena el avance de las flechas, el daño de los pecados y malas acciones. Es una alegoría que le da una imagen concreta a una cualidad humana que no tiene forma física: “*La humildad porque en su blandura y mansedumbre se embotan y despuntan las flechas de los pecados.*” (Cervantes: 1989.312).

Un asno tan asno, es un símil, ya que la palabra asno se ha convertido en un sinónimo de necedad y falta de juicio: “*Acordándome de la fábula de Isopo, cuando aquel asno, tan asno que quiso hacer a su señor las mismas caricias que le hacía una perrilla regalada suya, que le granjearon ser molido a palos.*”

El refrán siguiente que utiliza Cervantes es de uso en la actualidad en el español coloquial: “*Echemos pelillos a la mar.*” (Cervantes: 1989.315)

Es un refrán que se utiliza para demostrar la voluntad de reconciliarse y considerar insignificantes a los motivos de la discordia: *Pelillos a la mar*, es una expresión coloquial que se usa para expresar voluntad de reconciliación: si todo está arreglado entre vosotros, echemos pelillos a la mar.

---

<sup>1</sup> J.J., Rodríguez, (1990) *Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote de la Mancha, Tomo 2* –: Santiago de Chile: Editorial Universitaria, pag.298.

También se asimila la humildad a los cimientos sobre los que se basa un edificio, la raíz que sostienen las ocho bienaventuranzas que el dogma cristiano considera como la base de la prosperidad y felicidad del creyente: “*La humildad profunda, basa sobre quien se levanta todo el edificio de la bienaventuranza.*” (Cervantes: 1989.312).

La metáfora que consiste en decir: *enderezar la vara de su juventud* es la imagen de los árboles de los que se cuida para que tomen una posición vertical cuando estén pequeños. Aquí la vara es la personalidad de los pequeños alumnos: “*Enderezando las tiernas varas de su juventud.*” (Cervantes: 1989.316)

Para indicar que el almuerzo que le daban a Bergazna era costoso, se hace una estimación de la cantidad de dinero que cuestan dos libros de gramática de Antonio de Nebrija. Es una metonimia que consiste en sustituir al libro por el nombre de su autor: “*Más de dos Antonios se empeñaron o vendieron para que yo almorzase.*” (Cervantes: 1989.317).

Salir al sol y quedarse a oscuras, es el recurso de la paradoja que el autor emplea para significar que el habla es de gran importancia: “*Estando temeroso que al salir del sol nos hemos de quedar a oscuras, faltándonos la habla.*” (Cervantes: 1989.321)  
Veamos este refrán: “*Habet bovem in lingua.*” (Cervantes: 1989.322)

Lo explica el propio personaje de la novela que lo sitúa en la antigua Grecia. Se solía decir del juez que no pronuncia la sentencia apropiada por haber sido sobornado, también es un empleo humorístico del lenguaje que alude a la incapacidad de hablar correctamente por la presencia de una moneda en la boca: “*Acordé de poner tierra en medio, quitándomeles delante de los ojos.*” (Cervantes: 1989.323). Es un uso alegórico de la lengua que viene para expresar alejamiento.

La paronomasia que el autor utiliza al hablar del bretón que la Colindres pescó no falta de sentido de humor: “*Un bretón unto y bisunto.*” (Cervantes: 1989.326)

Encontramos la expresión latina siguiente cuando se presentaron el Alcalde y el escribano en la casa de huéspedes: “*Y con a perpenan reí de memoria.*” (Cervantes: 1989.326)

Es una deformación de una fórmula de uso culto que la hace la mujer que hospeda en su establecimiento a la Colindres y sus clientes:

Por ad perpetuam rei memoriam: fórmula estropeada en el mal lenguaje de la huésped o posadera. (Cervantes: 1989, 390).

Por ad perpetuam rei memoriam. Fórmula de la cancellería pontificia que, a partir del siglo XIII, se lee al principio de las grandes bulas, hallándose también después en las constituciones en los breves y hasta en las actas de soberanos franceses y alemanes. (Cervantes: 1989, 344).

Yo no soy quince. (Cervantes: 1989.326) .

Quince por lince, el felino del que se dice que tiene una mirada tan aguda que puede ver detrás de las paredes. Aquí se trata de un vulgarismo que el autor emplea para denunciar la falta de cultura de la posadera. Es una forma que Cervantes emplea para aumentar la duda sobre el origen nobiliario de la dueña de la posada como lo explica Arrieta: "*Por lince, otra palabra adulterada por la posadera*"<sup>1</sup>

La imposibilidad de tener una reputación perfecta se ha expresado por el teniente con el dicho siguiente: "*Algún dime y direte*" (Cervantes: 1989.327). Esto viene para expresar que siempre, para las personas, cual sea su linaje, pueden tener algún defecto. "*Alguna tacha*. (Cervantes: 1989, 390).

La siguiente expresión es un uso coloquial y antiguo del español y que se utiliza para hablar de alguien que intenta complacer a otra persona para conseguir algún favor.

"*Hácame la barba y hacerte el copete*" (Cervantes: 1989, 299).

Tenemos en las palabras siguientes a otro uso de la alegría, se compara la valentía a un canal que lleva en su caudal el dinero que el alcalde ganaba: "*Todo cuanto con su oficio y con sus inteligencias granjeaba se le iba y desaguaba por la canal de la valentía*." (Cervantes: 1989, 330).

Vagabundos e inútiles dice Cervantes de las numerosas personas que iban por toda España ofreciendo espectáculos. Los asimila con esta metáfora con esponjas que absorben vino y gorgojos que se comen mucho pan. El gorgojo es un insecto que ataca a los cultivos de cereales y causa pérdidas en las cosechas, aquí el autor asimila

---

<sup>1</sup> A.G., Arrieta, op. cit.p.390.

a los titiriteros a esta plaga: “*Toda esta gente es vagamunda, inúti[l] y sin provecho; esponjas del vino y gorgojos del pan.*” (Cervantes: 1989, 333).

La brevedad de la vida la expresa el autor en boca de la bruja Cañizares con una metáfora que sustituye la palabra rapidez por las ligeras alas: “*Veo que la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba...*” (Cervantes: 1989, 338).

## **2. Los universos diegéticos**

### **1. Focalización**

La focalización sigue recibiendo la mayor atención por parte de los estudiosos de renombre por ser una parte inevitable del análisis literario. Pisar su terreno exige tener cuidado porque es una obra en construcción permanente. Por lo tanto, nos permitimos, sin exponernos a un gran riesgo de error afirmar que el punto de vista construye la espina dorsal de la narración. No es por coincidencia que se encuentra frecuentemente en el centro del debate en cuanto a la determinación de los métodos de narrar. Gerard Genette ha trazado una línea separadora entre lo que puede ver el que escucha y el que emprende la narración.

Esta ambigüedad radica en la difícil separación entre el punto de vista y la focalización. La visión del mundo que es la perspectiva no coincide siempre con la focalización. Luz Aurora Pimente<sup>1</sup> explica este punto.

Habremos de insistir en que, así como no puede asimilarse totalmente la focalización a la perspectiva, tampoco puede asimilarse la perspectiva y la voz que narra. Especialmente, en la narración en la focalización interna consonante se impone el deslinde entre estos dos aspectos, pues es muy fácil olvidar que quien narra no es el mismo que aquel desde cuya perspectiva se narra

El autor al inventar a su personaje que narra en primera persona, Berganza, el protagonista del Coloquio de los perros, no hace sino interponer una capa refractaria entre los eventos pasados de este personaje y su narración. Esta separación, aunque

---

<sup>1</sup> Pimentel, L.A., (1998) *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México: Siglo XXI, p. 106.

estrecha permite liberarse de las irresistibles interpretaciones que transmite el narrador de las experiencias referidas.

Se ve por esto, que aunque se presente una narración como autobiográfica, no podemos considerarla más que una sustitución, un sucedáneo de la realidad. En esto, Cervantes, con esta maravillosa demostración, nos da uno de los mejores ejemplos del poder de la narración.

Hemos pensado oportuno presentar los tipos de focalización según la clasificación de Gerard Genette que nos explica también **el modo del relato**, y nos dice que sea cual sea la manera en que se efectuase el relato, siempre va a responder a la misma utilidad, que es la transformación de lo no-verbal en lo verbal.<sup>1</sup> En este modo de narrar hallamos según nuestro autor los aspectos que siguen.

Luz Aurora Pimente<sup>2</sup> expone los matices que pueden aparecer entre los diferentes tipos de focalización.

Y es que, para Genette, la focalización es un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo), por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esa restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. Existen tres códigos de focalización básicos: cero, o no focalización, la focalización interna y la focalización externa.

**Focalización:** es la posición o el ángulo en que se ubica el narrador respecto con los hechos que nos relata. Este ángulo es evidentemente cambiante según los relatos. Esta variación de focalización le da el autor la subdivisión siguiente:

**Focalización cero:** se da cuando el narrador esté al corriente de todos los pensamientos de todos los personajes y sabe más que cada uno de ellos. Se habla en este caso de un narrador omnisciente.

**Focalización interna:** es cuando el punto de vista se sitúa dentro de un personaje, de él emanan las descripciones, los sentimientos y las opiniones, por lo tanto el relato se hace subjetivo y a menudo, emplea la primera persona, aunque no es una obligación.

**Focalización externa:** al situarse el punto de vista fuera de los personajes, el narrador desconoce su estado emocional y su pensamiento.

---

<sup>1</sup> «Le récit d'événements, pourtant, quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal: sa mimésis ne sera donc jamais qu'une illusion de mimésis, dépendant comme toute illusion d'une relation éminemment variable entre l'émetteur et le récepteur. » (G. Genette, Figures III, p.186-187.)

<sup>2</sup> L.A., Pimentel., op.cit., p.98.

Por esto, la narración se hace más objetiva y se orienta según las expresiones exteriores de cada personaje.

Berganza como Cipión hablan y narran, emplean la primera persona cuando relatan sucesos personales y son narradores en tercera persona cuando hablan de otros personajes que no estén presentes con ellos en su lugar. Como en el teatro, el espectador no tiene acceso al pensamiento del personaje sino a sus palabras.

Como lo decíamos, la novela tiene una forma dialogada lo que hace que se nos presenta ante los ojos dos perros que dialogan sentados en una estera, pero esta focalización, esta imagen, se rompe cada vez que Berganza reanuda su relato y nos transporta a tiempo pasados en lugares otros que aquel hospital de Valladolid.

Cuando Berganza dio la palabra a la Cañizares nos transmitió su voz de forma directa poniendo a este personaje en el primer plano, el mismo efecto logran las descripciones que nos hizo de su físico, Berganza como narrador se aparta de nuestra vista, es sólo transmisor de una visión, la imagen de la flaca bruja tumbada en su aposento.

Pensamos que el nivel de narración tiene el mayor poder sobre la focalización, cuando el Alférez habla con Peralta, observamos una escena que no pide esfuerzos para visionarla por la verosimilitud que la caracteriza, nada más anodino, dos hombre que tras un tiempo de separación vuelven a encontrarse por casualidad en una calle de Valladolid. La escena sigue siendo de lo más normal y común. Es la focalización que ha llevado a Cervantes a inventar la argucia del manuscrito que nos lee Peralta.

Hay una fractura entre la ficción verosímil y la ficción fantástica, es un barranco inmenso que Cervantes nos hizo atravesar del modo más asesegado posible, tendiendo un puente. Los que afirman que el Casamiento engañoso y el Coloquio de los Perros no forman dos novelas sino una se basan únicamente en el hecho de formar el segundo la continuación del primero. Nosotros pensamos que son dos novelas y el vínculo del cartapacio ofrecido por el personaje transcriptor a su primer lector hubiera podido ser sustituido por otro ardid.

La narración en primera persona de Berganza lo hace testimonio y participe de las situaciones que nos relata y por lo tanto el autor no asume la responsabilidad de la perspectiva del personaje. La visión del mundo, es a veces muy atrevida como en el episodio de la crítica de la religión que ni Berganza como personaje y después de escuchar la opinión de la bruja Cañizares hace un comentario en que se muestra escandalizado por las ideas raras de la vieja.

De esta focalización y la expresión de las opiniones de los personajes y su visión del mundo, podemos decir que Miguel de Cervantes no asume ninguna responsabilidad en cuanto a su crítica de la sociedad y de la propia religión.

## **2. Narrador y narratorio**

La narración en el Coloquio de los Perros sigue la técnica del distanciamiento que se efectúa mediante el traslado de autoría de un personaje a otro. Cervantes crea personajes-autores a los que atribuye la responsabilidad de una ficción atrevida por tocar temas tan importantes mediante la charla de dos perros.

En una obra de ficción de este tipo, se cuestiona la autenticidad del habla de los perros y mediante la atribución de la novela a un enfermo en pleno delirio del sífilis, se descarta toda garantía de la veracidad de la charla que el Alférez Campuzano califica de sueño o disparate.

Es evidente la relación que hay entre el Coloquio y el casamiento engañoso que forman una obra dentro de otra obra. Cervantes ha separado las dos novelas poniendo un título para cada una de ellas, pero si se lee el coloquio sin *El Casamiento engañoso* no se entienda la última intervención del autor verdadero y la charla del Alférez Campuzano y su amigo el licenciado Peralta.

El acabar el Coloquio el licenciado y el despertar el alférez fue todo a un tiempo; y el licenciado dijo:

-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.  
(Cervantes: 1989,359).

El autor empírico Miguel de Cervantes interviene para anunciar que el *Coloquio* se ha acabado, es decir que la transcripción del Alférez ha llegado a su fin al despertarse éste de su siesta. La voz de Peralta expresa la opinión del primer lector del coloquio sobre su calidad en cuanto al modo de escribir del Alférez.

Esta parte que concluye la última de las novelas ejemplares surge como por intrusión y hace despistar al lector que no tiene idea de los personajes que hablan, entonces pensamos que el Coloquio no tiene independencia total por las referencias que se hacen a los personajes del Casamiento engaños. El Licenciado Peralta como lector de lo que escribió el Alférez un autor transcriptor.

La explicación del modelo narrativo del Coloquio de los Perros, que consiste en incorporar un relato dentro de otro relato. Félix Carrasco sugirió un esquema detallado para situar al narrador y el narratorio en la novela dialogada del Coloquio de los Perros.

La narración se encasilla mediante la técnica de las cajas chinas. El lector escucha la voz de Berganza que narra sucesos suyos y da la palabra a otros personajes como la bruja Cañizares.

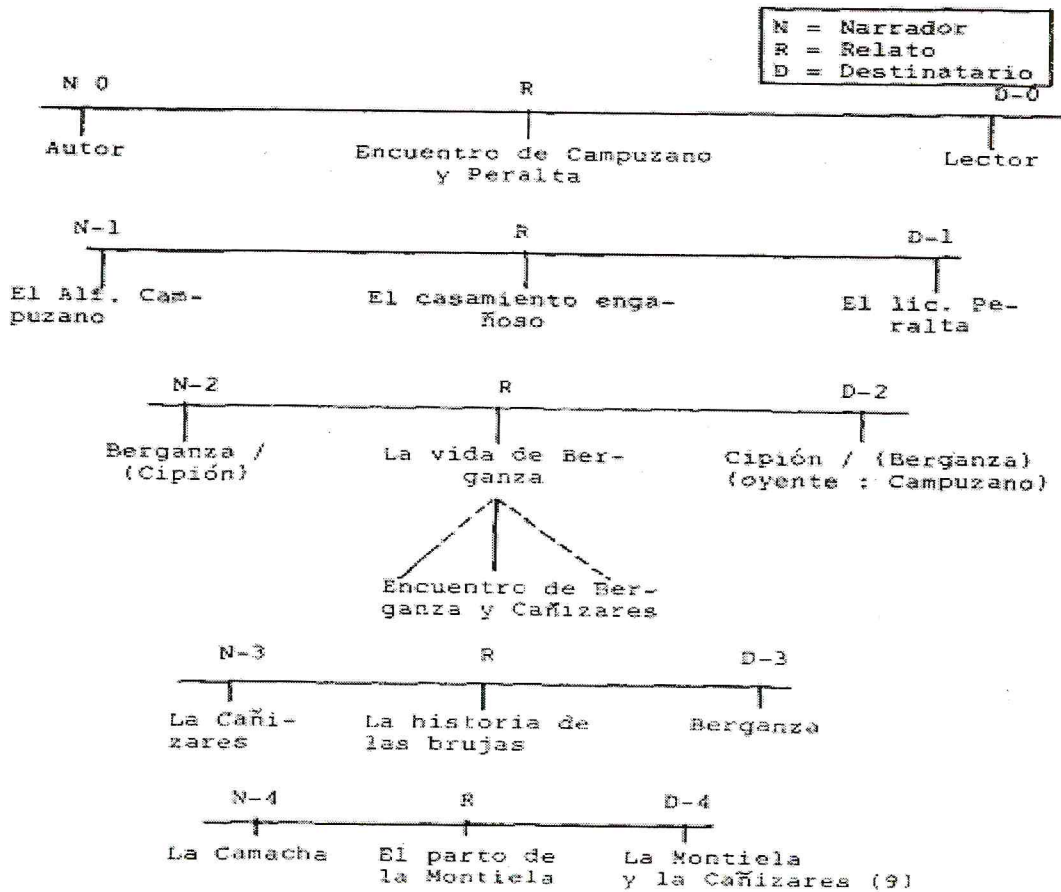
Tal vez la cadenera más larga de transmisión de las voces de personajes es cuando Cipión repite las palabras de la maestra Camacha:

Volverán en su forma verdadera  
cuando vieren con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados,  
y alzar a los humildes abatidos,  
con poderosa mano para hacello. (Cervantes: 1989,1989.346)

Estas palabras las pronuncia Cipión al escucharlas de su amigo Berganza que las introduce como repetición de lo dicho por la bruja Cañizares, ésta no hace sino repetir las oraciones de la maestra Camacha. El lector se entera de ello por Cipión en la lectura de Peralta del texto del Alférez Campuzano que es un personaje de Cervantes.

Se intercalan seis personajes entre el lector y el autor verdadero Cervantes. Este distanciamiento tiene como finalidad pasar la autoría a los personajes y enriquecer el mundo de ficción que ha creado.

Tomamos el plan elaborado por de Félix Carrasco<sup>1</sup> (esquema nº1) para poder entender cómo se inserta la narración en nuestra obra. Como vemos el autor verdadero se encuentra encima de los autores personajes que introducen en cascada otras voces narrativas.



Esquema nº01

### 3. El cronotopo

#### 1. El tiempo narrativo y el tiempo real

<sup>1</sup>Carrasco, F., (1986) *El Coloquio de los perros: veridicci3n y modelo narrativo*, Critic3n. Núm.35, p.125. <http://cvc.cervantes.es/>, consulado el 30 de abril de 2015.

La segura admiración que todo lector siente por la lectura del Coloquio de los perros resulta de la manera de penetrar y despedirse del universo de los perros Berganza y Cipión y de la obvia voluntad del autor por llamar la atención sobre de la organización del tiempo en una obra literaria.

Berganza apenas empieza a hablar de su primera infancia hace un salto para evocar el episodio de la Cañizares que se sitúa en medio de su historia. Pero esta alusión no le impide regresar al momento de su infancia y empezar su historia siguiendo un orden cronológico.

Al finalizar el Coloquio se regresa al presente del autor-personaje y su lector Peralta, pero este presente es también el del Lector empírico que sale del universo de ficción y vuelve a la realidad.

Cervantes supo jugar con la técnica de dilatación para que el tiempo real parezca mucho más largo que el tiempo de la narración, que como sabemos, se puede asociar sin dificultad a unas horas, es el tiempo de una siesta o lo que dura una noche.

Escudero y Valcárcel<sup>1</sup> explican que en el tiempo que dura una noche se narra la vida entera del perro Berganza:

También Cervantes explora cierta dilatación temporal en su Coloquio de los Perros. A partir de un tiempo mágico, la noche de San Juan, en el cual pueden hablar ciertos animales, las pocas horas nocturnas del febril Campuzano se llenan con un extenso coloquio de perros, que ignoramos si es un delirio del enfermo o un suceso real propiciado por prácticas brujeriles, pero que se percibe como un relato realista en el tratamiento de un tiempo contemporáneo y verosímil.

La interacción entre el tiempo y el espacio produce el cronotopo que Bakhtin comparó con el arte arquitectónico designando el tiempo como la cuarta dimensión junto con otras tres del espacio.

Fernando Gómez Redondo<sup>1</sup> explica que Bajtin no se limitó a establecer una analogía entre la novela y las obras arquitectónicas sino que involucra en su método

---

<sup>1</sup>C., Escudero, M.C., Hernández Valcárcel, (2005) *Acercamiento a lo literario: guía de lectura*, Ed.Universidad de Murcia, P. 268.

de análisis literario las diferentes manifestaciones artísticas y culturales. Considera que la obra literaria es dependiente de las lecturas de un autor, de su biografía y de su mundo y que la obra tiene reflejos que se transmiten al lector atravesando espacios y tiempos.

Uno de los conceptos básicos de este modelo de análisis es la noción de “cronotopo” (237-409), perfilada ya en 1937-38, y que le sirve para hacer un recorrido histórico por diversas formas narrativas occidentales, ya que este plano permite comprender cómo se integra en un texto la dimensión contextual, resuelta en líneas de temporalidad; distingue varios cronotopos.

Para Fernando Gómez Redondo<sup>2</sup>, Bajtin ha dado para cada aspecto de la novela una apelación simbólica con la que nos acerca a la idea de los valores del cronotopo y considera que todo motivo de la novela se presenta como uno de estos valores.

Esto viene a mostrar que la obra literaria es a la vez pluriestilística, polifónica y abarca todos los estratos de la lengua. El autor que da la palabra a los personajes cambia constantemente de registro lingüístico. Estos registros son varios y ricos como lo permite el uso de la lengua en su dimensión sincrónica y diacrónica.

Vamos a retomar los puntos establecidos por Bajtin<sup>3</sup> para aplicarlos a la novela que estudiamos.

1) El del encuentro y el camino (Satiricón o Lazarillo), 2) el del castillo, marcado por el pasado histórico (Walpole, Radcliffe, Lewis), 3) el del «salón-recibidor» (Stendhal, Balzac), combinado con el de «pequeña ciudad provinciana» (Flaubert), 4) el del «umbral», referido a situaciones de crisis y de ruptura vital (Dostoievski).

Un encuentro es el acontecimiento más importante en la novela y también para cualquier persona en la vida real. Todo éxito o fracaso personal depende de los encuentros que se hacen en el curso de una vida. La probabilidad del encuentro decisivo es tan aleatoria que casi se imposibilita toda intervención reflexionada para lograr reunir en el buen momento y lugar las condiciones deseadas.

El camino es en general donde se hacen los encuentros, con la palabra camino no se designa únicamente la carretera y los lugares de tránsito en los que concurren diferentes gentes y se divisan los contrastes. El camino es el destino y la trayectoria

---

<sup>1</sup> Redondo Gomez, F., (2007) *Postformalismo ruso*, Madrid: Liceus, p.10.

<sup>2</sup> Bajtin, M., que cita Redondo Gomez, F., *ibid.*, p.10.

<sup>3</sup> *Ibid.* p.10 y p. 11.

de la vida de cada persona y simboliza el transcurso del tiempo, el desfile de los días.

El sistema sobre el que reposa generalmente la intriga de una novela es el encuentro casual, es el caso de Berganza que se encuentra con Cipión de forma milagrosa en la ciudad de Valladolid y además, tuvo la idea de unirse a él para servir al piadoso Mahudes.

Quiso la coincidencia que ambos perros hablasen en el mismo momento y Berganza pensó haber encontrado a su hermano mellizo del que le había hablado la Cañizares.

Digo, pues, que, viéndote una noche llevar la linterna con el buen cristiano Mahudes, te consideré contento y justa y santamente ocupado; y lleno de buena envidia quise seguir tus pasos, y con esta loable intención me puse delante de Mahudes, que luego me eligió para tu compañero y me trujo a este hospital. (Cervantes: 1989, 355).

El momento en que se encuentran los dos perros en Valladolid no se precisa con exactitud, sólo sabemos que sucedió poco antes de que los dos perros empiecen a hablar, sin embargo, sepamos que fue después de un suceso que se menciona en la novela. Se trata de la referencia hecha al Licenciado Sarmiento de Valladares.

Cervantes como sabemos, ha trabajado como recaudador de impuestos en Sevilla y fue acusado de haber fallado a la buena ejecución de su oficio y llevado a la cárcel.

El Licenciado Juan Sarmiento de Valladares comenzó a ejercer su oficio de asistente de Sevilla en febrero de 1589. Le sucedió en enero de 1590, don Francisco de Carvajal. La acción de esta parte de la novela sucedía, pues, en el año que escasamente transcurrió entre ambos meses, tiempo en que Cervantes, ocupado en su misión de saca de bastimentos para las galeras reales, residía con frecuencia en Sevilla. (Cervantes: 1989, 329).

Los archivos de la ciudad de Sevilla pueden consultarse y averiguar el nombre del Alcalde que tuvo como asistente al Licenciado Juan de Sarmiento de Valladares, pero esto no sería una verdad histórica absoluta por la forma de la novela y la reserva del narrador Berganza.

Dejólos encerrados, y volvió a coger los trofeos de la batalla, que fueron tres vainas, y luego se las fue a mostrar al Asistente, que, si mal no me acuerdo, lo era entonces el Licenciado Sarmiento de Valladares, famoso por la destrucción de la Saucedá. (Cervantes: 1989, 328).

Este es un detalle verdadero que informa del nombre del asistente del alguacil caricaturizado por Cervantes a través el personaje del animal hablante, y es uno de los escasos indicios que aparecen en el Coloquio de los perros que envían hacia las personas que se critican en la novela.

Como hemos dicho antes, el tiempo y el espacio son inseparables en una novela, su unión perfila la particularidad de una obra. Se infiere que el tiempo de la narración en el Coloquio de los Perros es contemporáneo al del autor Cervantes, decimos esto aprovechando las numerosas llaves que el autor nos ha dejado en el texto. Al hablar de las malas conductas de toda aquella gente del Matadero y de sus protectores entre los altos funcionarios de la ciudad, se nos deja comprender que se trata del tiempo en que Sevilla no tenía a un obligado de la carne que era cuando se concentraban las sedes de la administración en la plaza de San Francisco: *“Finalmente, oí decir a un hombre discreto que tres cosas tenía el Rey por ganar en Sevilla: la calle de la Caza, la Costanilla y el Matadero”*. (Cervantes: 1989, 303).

También de estos dos lugares, la Costanilla y la calle de la Caza, se ha escrito que eran escenas cotidianas de hurtos y engaños que al investigador no le resultaría muy difícil situar en qué época histórica se encontraban en tal estado de delincuencia.

La noche del habla se sitúa al final de la historia de Berganza y la que todavía Cipión no ha contado, para nosotros, se ubica en un pasado que hemos situado alrededor del año 1590, esta charla es como un viaje en el tiempo para el lector actual, constituye la recepción de un mensaje que nos llega tras más de cuatro siglos de su envío.

Es por lo tanto una crítica y un caudal de datos costumbristas de la época Cervantina con un considerable aporte histórico y una muestra valiosa de registros del castellano de principios del siglo XVII.

Bajtin ha hablado del castillo como un lugar que se asemeja con la novela histórica como lo indica María Ángeles Martínez García<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> M.A., García Martínez, (2012) Laberintos narrativos: Estudio sobre el espacio cinematográfico, Editorial GEDISA, p.66.

Por otro lado, el propio M. Bajtin ha hablado de la diferenciación de los géneros en función del cronotopo, ya que éste adquiere tanto protagonismo en el seno de la obra que se convierte en elemento determinante, como puede suceder con el cronotopo del castillo para los relatos góticos, el cronotopo del camino en las historias de aventuras...

En efecto, en los castillos residían los reyes, se cuelgan los retratos de los antepasados de los diferentes soberanos, y se encuentran las huellas que han marcado la vida política y social de una nación a lo largo de su pasado.

Pero también es donde nacen los debates más apasionados y se enfrentan las ideas divergentes. Nuestra novela tiene este lado de enfrentamiento dual que vuelve de manera intermitente tras cada sección de narración de la vida de Berganza mediante las intervenciones del atento crítico Cipión.

Estas discusiones entre el narrador y su crítico, que en nuestro punto de ver, es la presentación de la autocrítica, funcionan como un despertador que de vez en cuando recuerda al lector que está en compañía de los perros de Mahudes en la noche en que hablaron por primera vez.

Tal vez la mayor diferencia que hay entre un autor de éxito y los anónimos escritores es la fusión que se logra en su obra entre lo biográfico, lo personal e íntimo con lo histórico, lo estatal y humano. Aunque un autor no sea un actor efectivo en los asuntos de su país, y no goza de ningún carácter oficial entre los dirigentes políticos, puede aparecer como un elemento inseparable de su época o de una parte de algún evento histórico.

Es lo que el formalismo puro no puede explicar ni puede otra crítica darle un significado racional porque la escritura misma es arte y no se sabe cómo localizar su razón ni la fuente de su manantial.

*El Coloquio de los Perros* informa y forma por ser una crítica de la sátira, se interesa a las posibilidades de la lengua, da una cierta imagen de la política de su tiempo y es también una meta-novela que enseña el procedimiento de repartir el tiempo de la narración y la colocación de los apartados que la forman.

El umbral es el grado de tolerancia máximo que produce el paso de una situación a otra y es la culminación de la situación de crisis.

En la obra hay varios eventos y el principal es cuando hablaron los perros y su transformación en personajes por medio de la transcripción del Alférez Peralta. El umbral, como en las viviendas, es el límite de separación de las habitaciones y en la literatura designa fronteras entre una situación y otra. Hay un umbral separador entre una etapa y otra de la vida de Berganza, es el momento en que el perro escapa de su amo para salvarse la vida e ir por los caminos hasta encontrar a un nuevo amo.

En el episodio del matadero por ejemplo, el umbral fue cruzado cuando Berganza regresó con el chapín en la cesta. Se resolvió la situación con la esquivia rápida del perro y la huida a toda velocidad hacia el campo.

## **2. El espacio de la narración y el espacio real**

Los lugares que se nombran en el Coloquio de los perros son auténticos por tener una existencia real en la geográfica de España. Cervantes en su novela menciona entre otros lugares de Sevilla, la Puerta de la carne, la plaza de San Francisco, San Bernardo, Triana... etc. Unos de estos sitios conservan su antigua apelación hasta hoy en día. Para dar un ejemplo, La Puerta de Jerez sigue siendo un lugar emblemático de la ciudad de Sevilla, es una plaza que recibe a diario muchos visitantes.

Entre los colegios cuyo nombre conocemos gracias a la lectura de nuestra novela hay el llamado Colegio de Mase Rodrigo y la escuela a la que iban los hijos del mercader sevillano, la Compañía de Jesús. Entre otros lugares de los que habla la novela encontramos recordamos Antequera, Manaira, la ciudad de Cartagena, la Ciudad Real y San Martín.

Antonio Garrido Domínguez<sup>1</sup> retoma la definición bajtiana y define el espacio narrado como perteneciente al universo de ficción, aunque abundan en él las menciones al espacio referencial.

---

<sup>1</sup> A.G., Domínguez, (2007) *Aspectos de la novela en Cervantes*, Madrid Centro Estudios Cervantinos, p.118.

M. Bajtín (1989: 237-239) propone el concepto de cronotopo para dar cuenta de las estrechas relaciones entre el espacio y el tiempo: el primero como continente o soporte externo y el segundo como realidad donadora de sentido.

Todo espacio, existente o no en el mundo real, se convierte siempre en una novela en un lugar que pertenece a un mundo literario o un mundo posible.

Sin embargo, una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás.

El espacio en *El Coloquio de los perros* es el lugar donde se hacen los encuentros y las separaciones y es también el marco donde se nos narra la novela, en las esteras del Hospital de Valladolid. La construcción de la novela de ficción sobre un soporte real es también una técnica de la novela moderna que toma a una persona como protagonista.

Antonio Garrido Domínguez<sup>1</sup> nos explica este lado de la novela cervantina relacionado con el espacio y su utilidad para la narración:

El espacio básico de la novela cervantina, es-especialmente en el *Quijote* y *Persiles*, aunque, con matices, lo mismo puede afirmarse de *La Galatea* y de algunas *Novelas Ejemplares*, como *La Gitanilla*, *La ilustre Fregona*, *El Coloquio de los perros*, *Las Dos doncellas*, o *La Española inglesa*- por la ya indicada incardinación en la tradición de la «novela de pruebas» el camino; se trata, obviamente, de un recurso narrativo favorecedor de los encuentros.

El espacio se vincula estrechamente y siempre con el tiempo y a cada momentos de la vida de Berganza corresponde un lugar preciso que funciona como un sustento físico para la acción. Toda referencia a los espacios de la narración se hace desde el Hospital de Valladolid donde se encuentran los personajes que dialogan y que refieren otros sitios que se indican directamente por ellos o por los personajes que Berganza introduce.

Para los espacios sucede lo mismo que para el tiempo, la coordinada espacial se determina por la ruta del héroe que toma una trayectoria irregular que obedece a las adversidades que el Perro Berganza soluciona con la huida hacia lo incógnito.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 126.127.

El espacio cervantino ofrece la misma diversidad constitutiva que la observada en el caso del tiempo y, por supuesto, una muy similar variedad de valores o significados.

Ahora es esencial establecer una relación entre el espacio de la narración que es el de la ficción y los espacios existentes. Constatamos que todos los sitios mencionados en la novela se comprueban con facilidad. Se trata de lugares de España y su localización en el mapa no necesita esfuerzo alguno. La discordancia entre el tiempo y el espacio es el elemento determinante que separa entre la realidad y la ficción. A nadie le puede parecer real la charla de dos perros, sin embargo, los ambientes descritos y su coincidencia con los tiempos de la narración suscitan la admiración del lector que se presta a admitir como reales, por lo menos mientras lee la novela.

Se hace cómplice del autor y se figura que los perros existieron realmente y que el autor- transcriptor transmitió lo que sus oídos han captado.

Si nos fijamos en la presentación de una ficción en un espacio existente junto con costumbres y mentalidades en perfecta coincidencia temporal nos daremos cuenta que esta composición se aproxima a la tradición literaria clásica y con Ulises. Se narran las aventuras de un personaje ficticio que navega por el Mediterráneo realizando hazañas y afrontando seres fantásticos. La diferencia consiste en que Cervantes cambia hombres por perros hablantes y transmite una reproducción similar a la realidad de su tiempo, mientras que el héroe griego es una invención que ha utilizado un diario de navegación que describe con precisión los puertos y ciudades de la cuenca mediterránea.

Lo que se puede decir de la invención de la ficción de Cervantes en el Coloquio de los perros es la adaptación del pensamiento de los personajes principales a la condición de perros conservando el razonamiento humano. Este es uno de los aspectos que le dan una tinta humorística a la narración porque los lectores siguen la historia imaginando cada vez el comportamiento de un perro que tiene entendimiento humano sin que las personas que lo rodean tengan la menor sospecha de ello.

El espacio de la novela se indica con claridad y detalles al tratarse de lugares reales de España y cuyos nombres se conservan aún en la actualidad. Sobre este espacio verdadero viene a injertarse la historia ficticia de los perros hablantes que mencionan hechos reales e indican de cierto modo la ubicación temporal de unos sucesos también reales.

El final abierto de la novela es también una tarea suplementaria para el lector. Este final depende de la recepción de la novela, para los que la consideran como una invención del Alférez Campuzano descartarán la existencia del habla perruna y se preguntarán más bien sobre las motivaciones de tal escritura. Este final es una unión con su arranque y hace surgir de nuevo la cuestión de la ficción en el arte de escribir novelas.

En resumidas cuentas hemos rastreado tanto la organización narrativa del libro como hemos entablado las relaciones autor-lector en los mensajes que conlleva la escritura cervantina a través de la voz narrativa y hemos demostrado que es variable y múltiple en el mismo texto. Hemos dejado claro que las secuencias y orden se dan en una sucesión lineal y en períodos que se presentan desordenadas. En cuanto al tiempo y el espacio de la narración, hemos resaltado como influyen en la comprensión de la obra literaria. Hemos analizado los personajes ya que constituyen el núcleo de los sucesos de la obra y hemos llegado a demostrar cómo se imbrica a su alrededor todo el universo diegético creado por el autor.

### **Capítulo III: Temas y personajes**

En la etapa de proyecto de una novela, después del tema que se quiere tratar, el escritor se ocupa de buscar el tipo de personajes que la van a protagonizar. Los temas son diversos pero en un cierto modo son finitos, pero los personajes son los que más posibilidades ofrecen, y pensamos que la especificidad de una novela se forma por la fusión entre el tratamiento que se les da a los temas y el comportamiento de los personajes. La variedad en la novela toca tanto el lado temático como el de los personajes, esto se explica por la posibilidad de hallar en una obra un gran número de temas y personajes, pero siempre se distinguen según sean principales o secundarios.

#### **1. Los personajes y su función narrativa**

##### **1. los personajes en *El Coloquio de los Perros***

Los personajes en *El Coloquio de los Perros* se alejan netamente de los héroes antiguos por no buscar enrollarse en causas nacionales ni los anima el deseo de cosechar glorias. Se presentan como seres resignados que luchan para vivir dignamente sin comprometerse colectivamente con grupos defensores de alguna ideología.

Esta característica de carecer de una desmesurada ambición que llevaba a los héroes de las novelas clásicas a luchar contra fuerzas maléficas e inflexibles los hace próximos al ciudadano más común de una sociedad cualquiera.

Más allá de la transformación de los personajes en animales, Berganza y Cipión parecen encarnar sentimientos y valores similares a los de los lectores.

Lejos de toda semejanza con los héroes mitológicos, los personajes dialogan y expresan sus preocupaciones por el modo de existir sin causar daños a nadie y ganar los bienes necesarios para vivir mediante el trabajo y el respeto de las normas morales de su sociedad.

Berganza y Cipión son personajes hechos a la imagen de personas sacadas de la sociedad y que se enfrentan a las dificultades del mundo, aunque, en momentos,

Berganza se ha referido a situaciones emocionantes y de gran tensión y de las que su salida heroica suscita la admiración de los lectores. Los personajes de la novela del Siglo XX representan también en su mayoría personas de la sociedad y lo que distingue la novela moderna, según Garrido<sup>1</sup> es la evolución de sus personajes.

Quizá lo que hace a los personajes cervantinos más próximos a la novela moderna es la naturaleza evolutiva de sus caracteres. Cervantes se distancia de manera muy notable – al menos, en lo que al Quijote se refiere – de los personajes generalmente planos y estereotipados de la novela tradicional

Es muy importante considerar que la forma dialogada de la novela responde a este aspecto evolutivo de los dos personajes principales de la novela. Con el enfrentamiento entre lo que uno dice y la reflexión que recibe de su interlocutor, se establece un juego que consiste en considerar la opinión del otro y aportar cambios respecto a la forma de pensar que se tenía anteriormente.

La evolución más palpable en la novela es la influencia mutua que ejerció cada uno de los dos perros sobre su interlocutor. Esta influencia se efectuó en el mismo tiempo del relato, es decir, durante la noche que los dos amigos dedicaron a disfrutar del habla. Los perros salieron cambiados en cuanto a sus opiniones, Berganza dejó de creer en la veracidad de las palabras de la bruja Cañizares y Cipión terminó aceptando que no era un maestro absoluto y reconoció que unas argumentaciones de Berganza le dieron algunas enseñanzas: “*CIPIÓN.-Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres.* (Cervantes: 1989, 310)”

Al insistir Berganza que la narración debía respetar un orden bien determinado, Cipión no pudo objetar nada y reconoció que su impaciencia perturbaba el relato que escucha.

La función que podemos atribuir a esta transformación resultante del diálogo entre los dos perros es la de demostrar que cada personaje tiene sus límites, límites que él mismo ignora y que mediante el roce con sus semejantes llega a conocer. El

---

<sup>1</sup> Domínguez, A.G., op.cit., p. 111.

diálogo forma parte de la vida social y tiene la función de crear el entendimiento necesario para la posibilidad de convivir en el mismo espacio.

Unas funciones han sido mencionadas en la novela de forma explícita, se trata en general de las recomendaciones que hacen de la obra una meta-novela.

BERGANZA.-Yo tomaré tu consejo, y esperaré con gran deseo que llegue el tiempo en que me cuentes tus sucesos; que de quien tan bien sabe conocer y enmendar los defectos que tengo en contar los míos, bien se puede esperar que contarás los suyos de manera que enseñen y deleiten a un mismo punto. (Cervantes: 1989, 307)

Las funciones de enseñar y deleitar se ven mencionadas literalmente, Berganza también es un personaje que demuestra una gran disponibilidad a aceptar las críticas que considera fundadas, es una función implícita que podemos considerar importante. Un personaje que dialoga con el fin de conocer sus defectos respecto a la narración y que se dispone a enmendarlos cuando las críticas que recibe le parecen justas.

El personaje Berganza emprende la narración de su vida cuando se encontraba al servicio de su último amo, lo que deja suponer que era la última etapa de su vida y desde la cual contempla de forma retrospectiva su pasado para considerarlo con sabiduría y madurez.

Contar la vida propia es en sí una aportación de experiencias que pueden beneficiar a los lectores, es la función de servir de centinela para los más jóvenes, y transmitir una visión de la sociedad y las dificultades que se erigen contra los que buscan vivir dignamente sin transgredir las normas religiosas y del sentido común.

En esta visión de Berganza es muy global porque demuestra su tenacidad en conservar sus cualidades a pesar de las tentaciones y las fuerzas que buscaban extirparlo del recinto de valores que lo rodeaban. Esta constancia y la adhesión sólida a los principios, hace que Berganza sea un personaje que tiene la función de presentar un modelo a seguir.

La cualidad del arrepentimiento y de la autocorrección toma todo su significado cuando el perro Berganza fue sobornado por la sirvienta negra con abundante

comida , que tras un tiempo, el sentido de lealtad y el remordimiento llagaron a vencer la inclinación natural hacia el bienestar.

BERGANZA.- ¿No está bien clara, si las dádivas de la negra me tuvieron muchos días mudo, que ni quería ni osaba ladrarla cuando bajaba a verse con su negro enamorado? Por lo que vuelvo a decir que pueden mucho las dádivas. (Cervantes: 1989; 322)

Como lo hemos mencionado varias veces, la presencia del tiempo de narración y la exposición de los hechos que han marcado la vida de Berganza hace que la novela sea un continuo movimiento oscilatorio entre los momentos de la narración y la noche del habla que es también un seguimiento de una lucha entre el narrador y la crítica de la narración.

La principal relación que se establece entre Cipión y Berganza es la de dos seres del mismo tipo pero que se enfrentan para hallar un equilibrio entre sus dos puntos de vista.

La sumisión a la limitación propia o la autocensura como condición imprescindible que debe tener quien quiere emprender la escritura de una novela.

El crítico Gonzalo Sobejano<sup>1</sup> establece a su vez una relación entre la dualidad que existe entre Sancho Panza y su amo Don Quijote y la que hay entre los protagonistas Cipión y Berganza en El Coloquio de los Perros.

La función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza (como la de don Quijote frente a Sancho) es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones (...). Gracias a que este pícaro de Cervantes no está solo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista) el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad filtrada, entre paréntesis, una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta hacer vacilar.

Hasta aquí nos hemos interesado a los dos personajes principales de la novela, que evidentemente no son los únicos que la componen, a lo largo del relato de Berganza aparecen amos y personas que ha conocido.

---

<sup>1</sup>Sobejano, G., (1977) *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, tomo II, Murcia: Editum, p.716.

Unos amos son personas que ejercen oficios, o sea que tienen una profesión determinada, como los hay en todas las ciudades y pueblos, son jiferos, pastores y mercaderes. Estos amos han sido caracterizados por Berganza con su falta de honestidad y en su desviada presunción si nos referimos al rico mercader de Sevilla. Hay que añadir que el comerciante y también los jiferos de oficio sirven para señalar la fuerza creciente de la burguesía naciente y su voluntad de ascensión social y acceso a la instrucción de sus hijos, dominio reservado en tiempo pasado para la aristocracia.

Otros amos son gente que forman parte de la clase dirigente, a los que pertenece el alguacil y toda la gente que lo rodeaba, y que son adeptos de la corrupción y participan en la creación de una delincuencia orquestada por la misma administración que pretende respetar las leyes del Reino.

Mediante los gitanos y los moriscos Berganza nos lleva al mundo de los marginales que formaban los grupos étnicos estigmatizados tras el final de la reconquista en 1492.

El episodio de la Cañizares sirve de desenlace parcial para su supuesto origen humano y de pretextos para criticar aspectos religiosos. También sirve para llamar la atención sobre las supersticiones populares y el aprovechamiento de esta debilidad de la gente común que unos oportunistas utilizan como profesión, los que se hacen hechiceros y brujos.

Finalmente, Berganza nos hace penetrar en el mundo de los artistas que viven del espectáculo y del que pinta un cuadro poco reluciente por su falsedad e hipocresía.

### **El modelo actancial de Greimas**

Este modelo se apoya sobre la introducción por Algirdas Julien Greimas del concepto de *actantes*<sup>1</sup>: *“Categoría propuesta por Greimas, hace referencia a una clase de actor, un actor funcional que puede definirse en la obra literaria prescindiendo del concepto psicologista de los personajes.”*

---

<sup>1</sup> Diccionario Akal de Términos Literarios, op.cit. p.11.

Los actantes que son unidades semánticas, elementos que rigen la *sintaxis de la narración* y son seis: Sujeto, objeto, oponente, destinador, destinatario, ayudante y oponente.

Este método, es una técnica necesaria para efectuar un análisis científico de cualquier obra literaria, pero hace falta advertir que la dificultad de esta tarea no radica en la mera reproducción del famoso esquema clásico de los actante, sino es la habilidad de su adaptarlo a la obra que se quiere analizar.

Para elaborar su teoría, Algirdas Greimas parte del análisis que Vladimir Propp hizo para los cuentos populares rusos, y que estableció las partes recurrentes que los constituyen. Además del inventario que hizo Vladimir Propp de las funciones, la aportación de Algirdas Greimas consiste en explicar las relaciones que estas funciones tienen entre sí. El esquema № 01 reúne la terminología equivalente de Vladimir Propp y Algirdas Greimas.

PROPP	GREIMAS
Héroe	Sujeto
Princesa	Objeto
Mandatario	Destinador
heroe y princesa	Destinatario
donante	Ayudante
Agresor	Oponente

Esquema № 01

Estas relaciones permiten agrupar dos en dos a los actantes, pues, el SUJETO se une al OBJETO con la relación de *deseo*, el DESTINADOR y el DESTINATARIO les une la relación de *comunicación*, mientras que el AYUDANTE y Oponente forman la pareja que se rige por la relación de *participación*.

A partir del término de *predicado*, sacado de la lingüística, Algirdas Greimas<sup>1</sup> hizo una homologación para llamar predicado de deseo, de comunicación y de participación a las relaciones establecidas entre los actantes y elaboró el *eje semántico*. De esta manera, cada predicado determina al actante que configura la base de un eje semántico. El actante es una categoría peculiar que remite a la

<sup>1</sup> Greimas, A.J., (1966) *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris: Larousse.

estructura de *actancial profunda*. El eje semántico puede ser teleológico si lo configura el predicado del deseo, etiológico cuando lo configura el predicado de la comunicación y es de axiología cuando lo configura el predicado de participación.

La tabla siguiente (Esquema № 02) resume esta relación del eje semántico con el predicado de base y los actantes.

ACTANTE	PREDICADO DE BASE	EJE SEMANTICO
SUJETO-OBJETO	DESEO	TELEOLOGICO (finalidad)
DESTINADOR- DESTINATARIO	COMUNICACIÓN	ETIOLOGICO ( causa)
AYUDANTE – OPONENTE	PARTICIPACION	AXIOLOGICO (crítica de los valores)

Esquema № 02

En esta teoría, cualquier acción, puede ser descrita por el modelo actancial. Por otro lado, no existe un único modelo actancial por la variedad de textos. Existirían tantos modelos como acciones, además, la misma acción puede ser vista desde perspectivas diferentes, por ejemplo, desde el punto de vista del sujeto, o del oponente.

Se procede de manera general a elegir la acción que mejor resuma el texto, y cuando no se encuentra, se selecciona alguna acción clave, no existe una pauta singular de análisis para todos los modelos actanciales.

El éxito del uso de este modelo depende de la habilidad de quien lo aplica a un texto, o sea de la adaptación que se efectúa a un tipo de obras. A lo sumo, se distinguen al menos dos modos para la construcción de los modelos actanciales, con al menos dos relaciones que se establecen entre ellos. Las relaciones pueden ser temporales o lógicas. Para ilustrar la variedad del modelo actancial, damos el caso en que el sujeto es el mismo que el destinatario. En su conocido libro *Leer el teatro*, Anne Ubersfeld<sup>1</sup> se ha dedicado a la aplicación del modelo actancial de Greimas a obras literarias, precisamente a unos textos dramáticos. Define al sujeto de la frase actancial como aquel que por su deseo de conseguir un objeto, se enfrenta a los

<sup>1</sup>A., Ubersfeld, *Reading Theatre*. University of Toronto Press. 1999.

obstáculos y da nacimiento a la acción del texto entero. Esta autora da al actante una definición abstracta, al poder tratarse de Dios, de una ciudad, de un principio o ideal. También para ella el actante puede desempeñar una doble función dándonos el caso de una historia de amor.

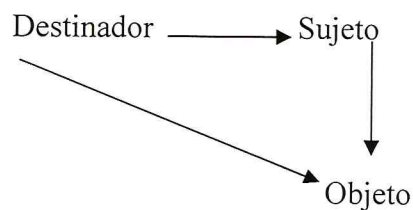
Toda novela que narra una historia de amor, toda búsqueda de amor, puede reducirse al mismo esquema, en este caso con actantes individuales, que pueden ser como sigue [...] Aquí el destinatario y el sujeto se funden en la misma persona. El sujeto desea el objeto para sí mismo.<sup>1</sup>

Es lo que muestra el esquema № 03.

<i>Destinador</i>	→	<i>Sujeto</i>	→	<i>Destinatario/Sujeto</i>
		↓		
<i>Ayudante</i>	→	<i>Objeto</i>	←	<i>Oponente</i>

Esquema № 03

De la relación del destinador y destinatario destaca la dualidad de la acción del sujeto, que puede ser individual (psicológica) o colectiva (ideológica), sobre esto Anne Ubersfeld dice lo siguiente<sup>2</sup>: “Lo llamamos psicológico porque nos ofrece una caracterización doble, ideológica y psicológica, de la relación sujeto-objeto.” La acción del sujeto es psicológica cuando el destinador se relaciona con el sujeto y el objeto, lo aclara con el siguiente *triángulo psicológico* (esquema № 04).

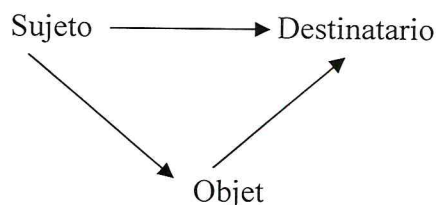


Esquema № 04: El triángulo psicológico

La otra complementación hecha es la elaboración de un esquema, que llama *triángulo ideológico*, que representa la acción del sujeto cuando es colectiva, al que corresponde el esquema №:05.

<sup>1</sup> «Any novel that tells a love story, any love quest can be reduced to a similar schema, this time with individual actants, that might look like this [...] Here subject and receiver are melded into one. The subject wants the object of the quest for himself or herself...» A., Ubersfeld, *ibíd.* p.39.

<sup>2</sup> «We call it psychological because it offers us a twofold characterization, ideological and psychological, of the subject-object relation.» A., Ubersfeld, *ibíd.* p.50.



Esquema Nº:05

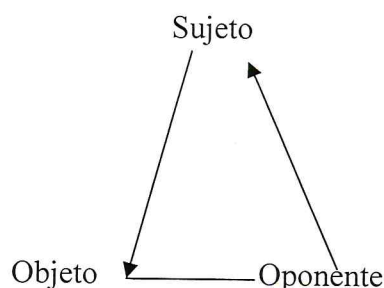
En cuanto a este caso, Anne Ubersfeld<sup>1</sup> dice lo siguiente: “*Es la inversión del triángulo psicológico y marca el regreso de la acción hacia la ideología.*”

Se entiende por colectivo o ideológico, cuando el objeto que desea el sujeto procura algún beneficio para un grupo de personas.

Para la acción del oponente, hay más de una combinación, se puede hallar casos en los que su oposición se centra en el sujeto, en otros, va hacia el objeto, como puede afectar al sujeto y al objeto simultáneamente.

Esta variación de la situación en cuanto a la relación de la pareja formada por el sujeto/objeto con el oponente, Anne Ubersfeld<sup>2</sup> la denomina *triángulo activo* y dice al propósito: El oponente se opone al sujeto:” *Por ejemplo, la madrastra de Blancanieves se opone a su person y, no a su deseo del príncipe [...] Es como si el sujeto tuviera algo que el oponente quería para él (la gran belleza en el caso de Blancanieves).*”

Representamos el primer caso cuando la oposición es del sujeto en el esquema Nº:06.

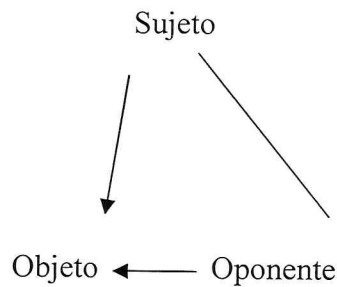


Esquema Nº:06

<sup>1</sup>« It is the reverse of the psychological triangle and it marks the return of action to ideology. » A., Ubersfeld, op. cit., p.51.

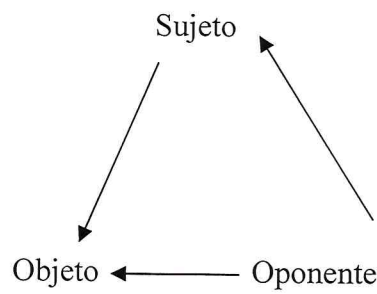
<sup>2</sup> The opponent opposes the subject. For example, Snow White’s stepmother opposes her person, not her desire for the Prince... Its is as if the subject were in possession of something the opponent wanted (supreme beauty, in the case of Snow White). A., Ubersfeld, op. cit., p.49.

Cuando la oposición es del objeto obtendremos el esquema №:07



Esquema №:07

Finalmente de la oposición al sujeto y al objeto resultaría el un esquema №:08



Esquema №:08

El ayudante puede funcionar del mismo modo que el oponente, es decir que podemos hallar tres casos distintos. El ayudante ofrece tres combinaciones: se relaciona con el sujeto únicamente, con el objeto o con ambos.

Los actantes sólo logran concretización cuando son manifestados por los actores, ya que son unas categorías pertenecientes al relato. Los actantes son unidades abstractas que forman la *sintaxis narrativa* y por lo tanto pertenecen al marco de unidades del significado, o sea la estructura profunda, y el actor, que es la *lexicalización* de los actantes se ubica en los casos particulares del discurso, lo que hace de ellos unos significantes que pertenecen a la estructura superficial.

Del actante se derivan los conceptos de actor, del rol y de personaje. El rol es una función que permanece encerrada dentro de unas características definidas y permite establecer la cohesión del texto. Por lo tanto podemos decir que el actor es la unidad

del discurso (lexicalización o significante) mientras que los actantes son unidades del relato (la sintaxis del relato).

El Diccionario Akal de Términos Literarios <sup>1</sup> dice lo siguiente sobre el actante y el actor: “*El actor es la encarnación concreta de un actante, aunque el número de actantes no suele coincidir con el de actores.*”

El personaje es el nivel de convergencia del rol, del actor y del actante.<sup>2</sup>

Un personaje es un ser humano, o humanizado; un actor es una entidad que desempeña una función en el argumento por medio de su acción, no siendo necesariamente humano. Un actante (según Greimas) es un rol en una estructura de acción llamada modelo actancial. El actante es de naturaleza abstracta, y puede ser encarnado en uno o varios Actores.

Con esta definición sería toda la literatura una actualización de los actantes míticos que han ido repitiéndose desde tiempo antiguos. Se entiende que las generaciones de humanos que forman las sociedades siguen una renovación que permite una distribución regulada de roles tanto para las personas que para las cosas y elementos naturales.

El cuadro de Algirda Greimas es necesario para la elaboración de un esquema que facilite el entendimiento de la historia al constituir un resumen del rol de los actantes y el modo en que se efectúa la acción.

En este apartado teórico que hemos dedicado a esta proposición analítica, hemos señalado que su aplicación a una determinada historia, sea un cuento o una novela, necesita habilidad para lograr una adaptación adecuada para ceñirse a un caso particular.

También hemos mostrado que *El Coloquio de los Perros* no es una novela que se reduce a una sola intriga en que el protagonista parte de una situación de equilibrio que se estorba por algún agente, para que luego, y tras alcanzar el punto de máxima tensión, se resuelva el suspense y se concluya la historia con el desenlace.

Hemos explicado que como en la novela picaresca, el protagonista Berganza narra las peripecias de su vida siguiendo el modelo de las novelas autobiográficas, va

---

<sup>1</sup> Diccionario Akal de Términos Literarios, Op.cit., p.11.

<sup>2</sup> García Landa, J.A., (1998) *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, p.82.

cambiando de amos y cada temporada tiene su propia aventura y por consiguiente constituye una historia que obedece al esquema: planteamiento, desarrollo, nudo, clímax y desenlace.

Recordemos que hemos dicho que este modo de narrar es el llamado *enhebrados* que es un encadenamiento de los sucesos, que según el formalista ruso Víktor Shklovski <sup>1</sup>, el viaje favorece esta técnica en la que los episodios se encadenan el uno detrás del otro: “*Desde muy temprano el viaje es la motivación de enhebrado más frecuente; en particular el viaje en busca de empleo. Una de las más antiguas novelas españolas, El Lazarillo de Tormes, ésta construida de esta manera.*”

Como para un collar, o un rosario, el tiempo final de la historia corresponde a su inicio. Berganza cuenta a Cipión la historia de su vida hasta llegar al momento de la noche en la que hablan en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, el movimiento de la narración es circular.

Tenemos que indicar que los episodios corresponden al tiempo permanecido con un solo amo, Berganza tras romper con un amo, nunca vuelve a encontrarse de nuevo con él. Las rupturas son definitivas y no se entremezclan las temporadas, salvo en el recuerdo. A este propósito podemos volver a tomar el ejemplo de la rememoración del primer amo cuando Berganza estuvo al servicio de los pastores.

Esta novela corta hubiera podido ser alargada de diferentes maneras y una de ellas es la de prolongar el tiempo del relato de cada uno de los episodios que la constituyen. Si esta prolongación era posible, también el autor hubiera podido hacer de cada episodio una nueva novela completa dejando el mismo plan inicial.

Este razonamiento nos conduce a considerar que es posible dar un cuadro global que resuma un solo episodio, ya que aunque los amos cambian, queda constante la razón de la separación, pues, aparentemente las razones que llevan a Berganza a alejarse de su amo son distintas, pero todas estas razones caben en la categoría de la maldad, la desobediencia a la moral cristiana. Los jiferos eran unos ladrones, los pastores mataban a los corderos que tenían que cuidar, el mercader se mostró indulgente

---

<sup>1</sup> Shklovski, V., (1980), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, p.145.

cuando Berganza cayó bajo el poder diabólico de la negra, el alguacil se reveló ser un pretencioso y socio del bandolero sevillano, el soldado codicioso e inútil para la sociedad como todos los titereros y los gitanos eran unos embusteros, el morisco un tacaño, los comediantes eran insinceros. Queda como excepción el joven poeta fracasado del que se separó por causa de la extrema pobreza en la que vivía pero también cabe añadirlo al grupo de los marginales.

El Coloquio de los Perros es una novela complicada en más de un aspecto, por ejemplo, el protagonista Berganza se distingue por ser un personaje al mando de su propia voluntad, es decir que busca cumplir lo que él se propone. No hay un agente exterior que le confía una misión que cuadra con lo que él desea hacer, que forma parte de su inclinación y modo de ser.

Otra complicación la constituye este enfrentamiento a un mundo que no le facilita vivir conforme con sus principios cristianos y su carácter bondadoso, sus desdichas comenzaron, es preciso recordarlo, cuando por respeto a la belleza de una mujer, la dejó quitarle la porción de carne que llevaba a la amiga de su primer amo.

Si procedemos a la separación entre los episodios de la vida del perro Berganza y dar un cuadro actancial a cada uno de ellos, sería repetir casi el mismo esquema tantas veces que el protagonista cambia de amo. En su primera infancia cuando vivía en el Matadero de Sevilla, Berganza ayudaba a los jiferos en su trabajo diario y participaba en las malas acciones que los humanos hacían, y como lo explica a Cipión, entendemos que esto lo hacía a regañadientes. Un día, como de costumbre, Berganza (sujeto) iba diligencia hacia la casa de la amiga (destinatario) de su amo (destinador) para entregarle la porción de carne (objeto), pero una vecina (oponente) probablemente celosa, intervino y se produjo la ruptura entre el perro y Nicolás el Romo.

Si conocemos al destinador, el destinatario, el sujeto y el objeto nos queda encontrar al problemático ayudante. Para ellos tenemos que volver recordar que Berganza es un ser que sabe distinguir entre el bien y el mal, en su misión era consciente de que no hacía un acto benévolo. Como la literatura nunca consciente el triunfo del mal sobre el bien, Berganza se salva de la muerte por la agilidad y la suerte. Entre la

gente que lo rodeaba, Berganza era el único que deseaba el remordimiento y el respeto de la ley. Entonces el ayudante sería una fuerza abstracta que podría ser la providencia divina que ampara a los buenos.

Sin embargo, no podemos contentarnos con este esquema que no abarca toda la novela, es el de un episodio tratado aisladamente de la cadena de la que forma parte. Pero este cuadro preliminar nos enseña que a lo largo de lo que le iba a seguir, en las aventuras y desventuras de Berganza, la motivación del viaje se mantiene invariable, es la búsqueda de un lugar donde podría vivir sin entrar en contradicción con sus principios.

La oposición también es la misma, se debe a la falta de escrúpulos por parte de los que van a ser sus amos y en el caso del poeta granadino, el marginal, aunque el amo es desprovisto de vicios, le falta una condición necesaria para mantener a un compañero, no tiene recursos materiales suficientes.

De manera general, el ayudante del héroe es la fe que lleva por dentro y que aunque roza situaciones de máximo peligro sale ileso y con fuerzas para seguir adelante y buscar en otro lugar lo que desea. Esta fe se mantiene intacta hasta el momento de ingresar al servicio de Mahudes y vivir de su trabajo y la limosna que se da con buena gana y en toda devoción a Dios para que sirva de ayuda a los pobres y enfermos.

Un esquema actancial es de suma utilidad para trazar la evolución de un personaje en una novela, como dice Fernando Gómez Redondo<sup>1</sup>, el personaje necesita referencias contextuales en las que se integra y líneas discursivas textuales para el argumento.

El personaje es una categoría funcional de diseño estructural vacío, que deberá realizarse por medio de la integración de las líneas discursivas externas o contextuales (referencias a la época) e internas o textuales (generadoras de las relaciones espacio-temporales que dan lugar a la materia argumental).

La lectura de la novela permite detectar las preferencias del autor por la combinación de los motivos. La adquisición de una realidad que le es propia parte

---

<sup>1</sup> Redondo, F.G., op. cit., p.05.

siempre de la voluntad del autor por enfatizar una realidad social o darle un sentido crítico.

El modelo actancial permite resaltar cuestiones ético-religiosas en la problemática novela que estamos analizando y en vez de proceder por episodios que se siguen proponemos que Berganza sea el sujeto, y su objeto es la búsqueda de una vida digna que se ajuste a los principios de un buen cristiano.

Recordémonos que Berganza se separa de las personas de su entorno tras cada episodio de los que forman su vida. Esta separación lo deja libre de todo compromiso y por lo tanto, no siente ninguna obligación moral por regresar a buscar a los que conoció por no sentirse deudor con nadie.

El destinador en este caso sería una entidad abstracta y nos proponemos identificarla con el concepto de lo teológico y espiritual, que no es obligatoriamente singular, ya que puede ser Dios, pero también, los piadosos, los santos, seres celestes como los ángeles y todos los humanos que rechazan vicios e injusticias.

El destinatario es el que recibe el beneficio de la acción del sujeto que busca realizar el deseo del destinador y para Berganza, pensamos que en primer lugar, el beneficiario es el propio perro héroe, es el que busca la tranquilidad interior y al final, la encuentra en el Hospital de Valladolid. Por reciprocidad, los destinatarios van a ser los recibidores de los buenos modales de Berganza y su grupo podría ser extensible y de difícil delimitación, además de los enfermos del Hospital de la Resurrección puede haber otros beneficiarios.

Si hay un ayudante que acompaña a Berganza en su búsqueda de una vida honesta y con gente digna de servir, hay también oponentes a su proyecto. Los ayudantes son varios y el primero de ellos es su entendimiento, habrá también participantes en su primera formación, los que hicieron de él un ser portador de una doctrina religiosa.

La providencia divina ha asistido varias veces a Berganza para conservar la vida y sin ella nunca hubiera podido llegar a servir a Mahudes y conocer al perro Cipión que le acompaña y seguir aprendiendo el uno del otro las cosas de la vida.

La oposición a la puesta en práctica del deseo del personaje-héroe se concretiza en la manifestación negativa de los vicios de los miembros de la sociedad en la que Berganza evoluciona. La sociedad entera parece haberse dejado dominar por los vicios y la desobediencia a los dictámenes divinos, las personas se entregan a la corrupción y la vanidad que las alejan del camino trazado por la ley.

En resumidas cuentas, en la actuación del personaje Berganza, se establecen relaciones de oposición entre su afán por alcanzar una determinada vida y las transgresiones de las normas que hacen las personas con las que convive.

Hemos elaborado el esquema Nº:08 que es una síntesis global de los episodios que abarca el conjunto de las aventuras del perro Berganza.

<i>(Destinador)</i> <i>Los principios y creencias de Berganza</i>	→	<i>(Sujeto)</i> <i>El perro Berganza</i> ↓	→	<i>(Destinatario)</i> <i>El mismo Berganza y otros</i>
<i>(Ayudante)</i> <i>Las Cualidades y la asistencia de la suerte</i>	→	<i>(Objeto)</i> <i>Vivir según unos principios determinados</i>	←	<i>(Oponente)</i> <i>Las malas costumbres de los amos</i>

Esquema Nº: 09

### 3. Aplicación de las funciones de Propp

Vladimir Propp<sup>1</sup> ha hecho un censo de las diferentes funciones del héroe, de sus antagonistas y ayudantes. El héroe puede pasar por varias etapas desde su

<sup>1</sup> Propp, V., (1970) *La morphologie du conte*, Paris: Poétique-Seuil.

introducción en el cuento hasta el cumplimiento de su misión que suele ser coronada de éxito, pero puede el desenlace tener otro final. El cuento popular es tal vez el más antiguo de los textos literarios y suele tener la finalidad de deleitar e instruir en la sociedad tradicional, sin embargo, el cuento popular sigue cultivado en la actualidad pajo la forma de libros ilustrados o adaptado a los diversos nuevos soportes tecnológicos modernos.

Estas funciones no son forzosamente específicas al cuento en general o una restricción al tradicional cuento popular, porque toda novela cuenta una situación en la que un héroe se destaca por alguna hazaña, una complicación que le pone en peligro o todo deseo que busca realizar aceptando enrollarse en situaciones que salen de la vida monótona de todos los días.

Evidentemente las funciones de Propp no tienen por qué irse todas reunidas en un sólo cuento, es la síntesis de la observación global de una experiencia literaria de una gran diversidad y riqueza.

Esto no excluye la posibilidad de reunir diversos héroes en un cuento que encierra a su vez subdivisiones en forma de inserciones más o menos independientes, de historias relacionadas con personajes introducidos en la forma de cascada. Pero por una obvia razón de congruencia.

Suponemos que el caso de Berganza y de Cipión, el caso que les corresponde es el del objeto mágico, es decir que el héroe, o los héroes reciben un objeto mágico, este objeto es el don del habla. José Ángel García Landa<sup>1</sup> nos explica que Vladimir Propp ha identificado este regalo como ayudante que ayuda al héroe a vencer las dificultades que le salen en su camino.

El tipo de secuencia identificado por Propp es en común a otras muchas narraciones que no forman parte de su corpus. Consiste básicamente en un estado inicial estable que se ve alterado por un desequilibrio, carencia o agresión. El héroe se ve como el llamado a solucionar dicha carencia, mediante un viaje más allá de los límites del mundo de la comunidad, que le lleva a cumplir una misión excepcional, como es apoderarse de un objeto mágico, enfrentándose a enemigos y recibiendo el apoyo de de aliados.

¿Por qué es mágico? Se sabe que un perro es un animal que no habla y sólo al hablar se transforma en un personaje y héroe, esta facultad característica del ser humano al

---

<sup>1</sup> García Llanda, J.A., op.cit., p.33.

aparecer en un animal lo cambia y crea en el lector un efecto de admiración y asombro parecido al que produce el gesto embaucador de la batuta del diestro en un espectáculo de magia.

La magia para en la creencia de Berganza, es la causa de su transformación en animal y en este caso no es un elemento de ayuda es más bien una oposición, pero la aprehensión de Berganza por el poder de la bruja se desvanece después de discutir el caso con su amigo Cipión y acaba rechazado la teoría de la Cañizares que además si la acepta aceptaría también ser el hijos de una mujer bruja y poco digna de ser du madre.

El alejamiento es repetible en cada fin de episodio que Berganza pasa con un amo. Este alejamiento es sin embargo desconocido cuando Berganza se separa de sus verdaderos padres, porque no sabe cuales fueron y sólo sabe que eran alanos como se lo ha indicado su raza y la de otros perros que ha conocido en el Matadero de Sevilla.

La prohibición aparece en la novela más de una vez, recordamos que en casa del mercader de Sevilla, se le prohibió a Berganza ir al colegio como solía hacerlo, a esta prohibición y falta de libertad de movimiento se añadió la enemistad de la sirvienta negra.

Le salvación se le presenta en un momento de inatención por parte de la gente que le rodeaba y encontrándose desatado Berganza se escapó corriendo del lugar. Otra vez se le prohibió a Berganza ladrar y fue castigado.

El caso de la fechoría está presente en la novela, hay dos casos en que Berganza recibe un maltrato que le afecta severamente, cuando recibe la cantimplora en el costado y cuando le hirieron gravemente en un entremés durante sus servicios en el teatro. Estas fechorías han dejado secuelas en el cuerpo y memoria del protagonista de la novela.

El perro sabio se ve perseguido cando arrastró a la Cañizares en el patio del hospital, la gente presente en el lugar pensó que era un demonio en figura de perro. Tuvo la suerte de salir sano y salvo, como en otras ocasiones, gracias a su velocidad en la carrera.

El combate directo se observa cuando Berganza acometió a su propio amo el alguacil. Aunque el perro haya infligido una buena corrección a su detestable amo, engañoso y corrupto, los corchetes iban a matarlo a palos. El elemento salvador fue la intervención del ayudante del alguacil que explicó que el perro no hizo sino obedecer a sus órdenes.

El encuentro del héroe con sus antagonistas se hace sin que se sepa que se iba a llegar a un conflicto. El perro busca a un amo y con el tiempo se llega a una situación conflictiva que surge del desacuerdo entre los dos. Es un repetido ciclo de transformación de sentimiento que se debe al conocimiento de los detalles de quien se consideraba como amo y protector. El cambio consiste en encontrarse Berganza tras algún tiempo sirviendo a una persona que pone su vida en peligro o en la obligación de sacrificar sus principios.

Siguiendo esta lógica del descubrimiento de la verdadera personalidad de sus amos, podemos generalizar nuestro análisis al fingimiento, que es característica de las personas que Berganza encuentra. Es de notar que el fingimiento lo utilizan los pastores que castigaban a los perros sabiendo que no habían cometido ningún fallo en la muerte de las reses, el alguacil se hacía pasar por valiente mediante el pago de sumas de dinero.

En resumen, los amos se revelaban poco honestos y sólo con el tiempo Berganza llega a saber de sus astucias, al darse cuenta de que fue víctimas del fingimiento. Pero su estado de animal, es decir su apariencia animal, le permitía descubrir la verdadera cara de sus amos

## **2. Asuntos recurrentes**

### **1. El Tema y la recurrencia**

Los temas en la novela calan en la historia de diversas formas y pueden tener una o varias mutaciones a lo largo del relato. Empleamos esta palabra de mutación para indicar el paso de un tema a otro a medida que avanza la lectura de la novela, sin embargo, hay temas que forman el fundamento de la novela, que son permanentes aunque sufren algún cambio de valoración por parte de los personajes, un ejemplo

de ello es el punto de vista de Berganza que cambia en el momento de escuchar la alegación de Cipión sobre el tema de la brujería.

Es útil destacar el tema principal de esta novela, que es para nosotros la escritura ficcional. Se abre el relato con la voz de dos perros hablantes y su charla es verosímil, es decir que parecen hablar como dos hombres y el mundo en el que evolucionan es también el mismo en que viven los humanos.

El otro tema y muy relacionado con la ficción es la meta-novela. La meta-novela, o cómo se deben organizar los textos para que formen una novela. Este tema recorre todo el relato y lo concretiza la incesante intervención del perro Cipión que abre el debate sobre la lengua y la adecuada manera de escribir. Se ha tratado las anacronías, la sátira, el empleo adecuado de las palabras y el uso del latín y griego, entre otros aspectos de la lengua. También el tema de la escritura es el sujeto de debate entre el Licenciado Peralta y el autor-transcriptor el Alférez Campuzano. Los dos personajes parecen preparar al lector sobre el origen del habla de los perros y lo dejan escoger entre varias opciones.

Al lado de estos temas principales, podemos observar en la novela otros temas que no son de poca importancia aunque no se les ha dedicado mucho espacio. La brujería parece ser de una gran preocupación para Berganza. La Cañizares ha hablado de Dios y puso mucho empeño en justificar su conducta como la de una mujer que en el fondo rechaza algunos lados de la religión.

La corrupción también es un tema de la novela, un fenómeno extendido en toda la sociedad española de principios del siglo XVII. La ilustra perfectamente la conducta del Alguacil y sus ayudantes en la administración de Sevilla.

Queremos señalar que los crímenes como los asesinatos son unos de los temas tratados en el episodio del Matadero sevillano junto con el adulterio. La palabra misma del Matadero conlleva la raíz de la palabra matar, se mataba a las reses y a las personas con la misma facilidad.

Los robos forman parte de un tema que vuelve en el episodio de los gitanos y en una cierta medida con la negra desleal que trabajaba en la casa del Mercader Sevillano. La crítica se observa de dos formas, es la intervención que hace Cipión para parar al Perro Berganza y pedirle rectificar lo que acababa de decir, y luego hay otra crítica que los dos perros hacen de la sociedad y de las creencias y de la condición humana en general. Los dos perros también se hacen autocrítica, Cipión por ejemplo pregunta a Berganza sobre el modo que utiliza para entrar al servicio de un nuevo amo y en otra ocasión le reprocha una conducta que considera como una pura hipocresía.

El perro Berganza parte de un deseo que consiste en buscar a un amo que reúne ciertas condiciones, son exigencias que permiten a Berganza alcanzar su meta de vivir como bueno le parecía. Los temas que se abordan en el relato son, como lo hemos visto, varios y el último de ellos es la resignación, como si al fin y al cabo se llega a aceptar que un mal sin remedio es siempre soportable.

Hemos presentado el cuadro siguiente que resume los diferentes temas y su recurrencia en la novela.

La ficción	El mismo diálogo de los perros Berganza y Cipión.	Presente en toda la novela.
La meta-novela	Establecer una sola noche para contar la vida de Berganza.	Presente y debatido a lo largo de la novela.
La sátira	La intervención de Cipión para corregir a Berganza.	Forma parte de la meta-novela.
Las minorías demográficas	Los gitanos y moriscos.	Se abordan una vez cada uno.
La religión	La Cañizares pretende salvar a los niños de la perversión de Satanás enviándoles al paraíso.	La Cañizares habla de Dio pero la religión está presente en todo el coloquio.
La brujería	La Cañizares que se narcotiza cree conseguir poderes supra-humanos.	La creencia en la magia domina una buena parte del relato de Berganza.
La lealtad	Berganza busca ser fiel al buen amo y ganarse la vida honradamente/	Es la esencia misma de la mentalidad de Berganza y es constante a lo largo del relato.
La condición económica	Berganza en la constante obligación	Berganza sufre de la escasez económica, su

	de buscarse los medios necesarios para vivir	estado de precariedad es constante en todo el Coloquio.
El defraude	Los pastores robaban al ganado que vigilaban y el alcalde abusaba de su poder.	Los cuidadores se convierten en verdugo. Es un tema que regresa con frecuencia.
La venganza	Berganza se vengó de la sirvienta del mercader y de su amo el Alcalde.	Sucede únicamente dos veces.
La resignación	Berganza se incorpora al hospital sirviendo a Mahudes.	Como un signo de madurez Berganza se deja convencer que su meta es irrealizable. Pone fin a sus aventuras.

Esquema Nº: 10

## 2. Entre realidad y ficción

El arte de novelar como lo llama Cervantes, es sin duda la habilidad de combinar los elementos de realidad y ficción en un texto literario para suscitar la admiración y el interés del lector, y por otra parte, permite liberarse al escritor de la responsabilidad de lo que dice explícita e implícitamente este texto.

Recordamos a Richard Wright<sup>1</sup>, en su novela autobiográfica *Sangre Negra*, cuando escribió un cuento para el periódico local de la comarca en que vivía, cosa que le trajo problemas con sus familiares, tras enterarse ellos de que él había inventado el cuento. Se acercaron al chico y le pidieron la razón por la que escribió aquella historia y cuando explicó que todo fue una invención suya y que las personas y los hechos no pertenecía a la realidad, el chico fue castigado por mentiroso y por falta de respeto a la religión.

Debemos conformarnos al principio de que en la novela no hay realidad pura, aunque la verosimilitud de ciertas novelas puede coincidir con la realidad, pero en todo caso, no se puede tomarla sin reservas.

<sup>1</sup> Wright. R., (1945) *Sangre Negra*, Buenos Aires: Edición Sudamericana.

La ficción en el coloquio de los perros es doble, por una parte se inventa a unos perros hablantes que Cervantes intenta hacer pasar por existentes por diversas maneras, primero por la insistencia del autor personaje que lo escribió, el Alférez Campuzano, luego por poner en boca de los perros una lógica propia de humanos. Cervantes adapta el discurso de los perros como si fueron convertidos en seres humanos y perfecciona este cambio de estado físico, exterior, hasta llegar a establecer una lógica que abarca esta transformación de los humanos en perros.

La segunda componente de la ficción es la alusión que se hace a una época y lugar pero sin establecer una relación concreta y exacta entre las personas que se critican en el coloquio y las existentes en la vida real.

Oscila el lector entre el contexto inventado por el autor y su intento de buscar las cosas que se insinúan en él, que le dicta su propia experiencia de la vida y sus lecturas de la geografía e historia de su país.

Para resumir esta parte, es preciso indicar que la novela cervantina es un compendio de experiencias personales y de enseñanzas acerca de la novela extranjera, la italiana, y sus conocimientos de la literatura española de su tiempo con la de la época clásica.

Cervantes, desde el Quijote demuestra una cierta inclinación a tratar los temas literarios de su tiempo mediante la innovación que consiste en la parodia y otras técnicas que hacen de él un autor distinguido. Para nosotros, la ficción es una de estas técnicas que se encaminan hacia habituar al lector a una lectura seria pero presentada con humor, en el Coloquio de los Perros se ve claramente el matiz que se crea entre lo onírico y lo vivido y la difícil separación entre la lucidez y el delirio. Como hemos visto, el Alférez mismo no sabe si su transcripción del coloquio ha sido tras un episodio de delirio febril o después de haber soñado.

Pensamos que Cervantes es un autor que llegó antes que los demás escritores a considerar que la novela ofrece espacios excepcionales de expresión y que sin llegar a dar un modelo que sea perfectamente igual a la escritura posmodernista, ha acertado en explotar unos de sus aspectos. Uno de estos rasgos es el de crear

interacción entre el lector y el texto, las impresiones que produce en el individuo y las interferencias con el mundo real en el que vive. De esto surge la muy delicada cuestión de la mezcla novelística entre la objetividad y la subjetividad, entre lo puramente científico, empírico y contable, con lo deseado y soñado.

Antonio Garrido Domínguez<sup>1</sup> citando Pozuelo dice lo siguiente sobre la realidad y ficción en la obra de Cervantes.

Como apunta J.M Pozeulo (1933: 25-31), el Quijote- y, sin duda, cabe decir lo mismo del persiles o el Coloquio de los Perros- es todo él una poética de la ficción en cuanto se problematizan al máximo las relaciones entre realidad y ficción hasta el punto de borrar (o al menos desdibujar) sus fronteras.

Tal vez la proliferación del género novelístico ha alcanzado su cumbre en el periodo que se ha llamado *posmoderno*, por lo menos, es el caso de la literatura hispánica que ha traspasado sus fronteras tradicionales tras el Boom.

Al posmodernismo vino a injertarse la literatura de las pantallas electrónicas, la mini-ficción y toda la literatura fragmentada.

Desde el comienzo de nuestra exposición, nos hemos preocupado por la posibilidad de hallar en El Coloquio de los Perros rasgos precursores de esta literatura que ha venido a designarse como posmoderna.

Sin duda, una de estas características es la de dejar al lector una parte de autoría, para que vuelva a reconstruir la historia. Cervantes, mediante del uso de las anacronías obliga al lector a contribuir en la reconstitución de la trama y lo hace partícipe de la acción por el esfuerzo de reflexión al que le invita.

En la literatura posmoderna, el lector no es pasivo, la recepción de la obra difiere de los libros de cabecera, en lugar de recibir mundos hechos y acabados, el nuevo lector reconstruye el texto fragmentado, por lo tanto, la obra no queda estática sino que cambia tras su recepción y según la experiencia lectora de cada persona.

Tras entrar en el mundo ficcional del Coloquio de los Perros, el lector se encuentra en la problemática decisión de escoger entre las opciones que son el sueño o el

---

<sup>1</sup> Domínguez, A.G., op.cit., p. 62.

enajenamiento del paciente que sudaba por las fiebres. El soldado habría escrito la charla entre los dos perros por causa de locura, de un delirio, o algún otro estado mental raro. No faltan en la última parte del casamiento engañoso propuestas acerca del origen del coloquio que sucedió entre Cipion y Berganza, para Peralta, no podía ser más que un delirio, un disparate y para Campuzano era una verdad de la que él mismo no estaba convencido.

Pensamos que el lector en general al recibir este texto se hace inmediatamente cómplice del Alférez por la percepción de un juego que consiste en presentar como real un suceso que nadie puede aceptar al pie de la letra. También tenemos que señalar que la brujería y hechicería presentes en la novela son otros temas relacionados con la ficción. La creencia en su existencia depende de la credulidad de las personas, sean de la época de Cervantes o contemporánea. El caso de la Cañizares viene a mostrarnos que nadie puede convencer a los demás sin que sea él mismo convencido, por esto, las brujas se untan, es decir que recurren a sustancias que provocan alucinaciones que ellas creen ser una adquisición de poderes supra-humanos y formas de evasión, la salida del cuerpo propio para encarnar un ave e ir libremente por los aires.

### **3. La intencionalidad del autor**

La cuestión de la intencionalidad es de difícil determinación, porque tal vez, la mayor preocupación de un autor es presentar un texto que influya sobre el lector sin que este último se diera cuenta en qué le haya afectado. La novela es un medio de distracción y relajación, lo que le confiere a su lectura una cierta atracción, un poder de influencia, sobre el que el autor cuenta para alcanzar su meta de cambiar una opinión cualquiera o llamar la atención sobre algún tema.

Se ha comentado mucho acerca de la parodia que hacía Miguel de Cervantes a los escritores y tendencias literarias de su tiempo, una de las ideas más extendidas dice que este autor quería burlarse de la novela de caballería, de la picaresca o de la pastoril, otros críticos relacionan la producción cervantina con la rivalidad que tenía con ciertas figuras emblemáticas de la composición literaria de su tiempo.

Una cosa es segura, es que todo autor intenta distinguirse con un estilo y unas técnicas de escribir particulares, lo que entra en la lógica de la competencia entre escritores y la sumisión a la ley del mercado.

Nosotros pensamos que es muy importante recrear todo el universo literario del siglo XVII para buscar las razones personales de tal o tal decisión del autor del Coloquio de los Perros en el momento darle un contenido al texto que lo compone. Aun conociendo bastante lo personal y lo común sobre Cervantes y su época no es evidente adivinar con ciencia cierta la motivación del autor y la meta que buscaba alcanzar.

Como lectores del Coloquio de los Perros, vemos que la intención del autor sería la de deleitar y llamar la atención sobre los aspectos de la novela, junto con la de criticar la sociedad. Los perros hablantes pueden ser una metáfora que expresa el sufrimiento de las clases desfavorecidas de la población frente a un sistema político y social que exige de los sujetos gobernados la sumisión a la ley divina y jurídica. Los débiles observan la contradicción de los poderosos, los que imponen las normas sin obedecerlas.

El hecho de presentar a unos perros parlantes y con instrucción puede ser una alusión al estado de los humildes que a pesar de la adquisición de la educación y cultura, no pueden nada contra la fuerza de los que tienen en sus manos las riendas el poder político y administrativo. Este caso puede aplicarse a la propia experiencia de Cervantes cuyo sacrificio como soldado y su talento de escritor no le ha permitido alcanzar la prosperidad ni un reconocimiento oficial por las autoridades de su país cuando estaba en vida.

BERGANZA.-Sí, que no estoy obligado a hacer lo que he oído decir que hizo uno llamado Corondas, tirio, el cual puso ley que ninguno entrase en el ayuntamiento de su ciudad con armas, so pena de la vida. Descuidóse desto, y otro día entró en el cabildo ceñida la espada; advirtiéronselo y, acordándose de la pena por él puesta, al momento desenvainó su espada y se pasó con ella el pecho, y fue el primero que puso y quebrantó la ley y pagó la pena.  
(Cervantes: 1989; 321)

Esta historia del griego Corondas viene para indicar que pocos responsables pagan por las leyes que imponen al resto de los sujetos gobernados, es un hecho tan alejado en el tiempo que se cuenta como una leyenda por no haber vuelto a suceder con otros gobernantes y en otros tiempos más cercanos al momento de escribir el Coloquio.

El aspecto de la murmuración o la crítica, es el debate entre Berganza y Cipiión, se nota con bastante facilidad que Berganza satiriza con todo el poder de la palabra pero con la intervención del moderador Cipiión, Berganza da las disculpas y retoma la narración de su vida para no tardar en formular otras nuevas críticas .

Este juego de criticar y luego corregirse queda una forma como otra de decir su opinión a pesar del riesgo de sufrir las represalias de la administración y como se sabe, en tiempos de Cervantes no era fácil escapar de la vigilancia del Santo Oficio que podía bajo cualquier pretexto acusar a las personas de culpas imperdonables.

Cuando Berganza hablaba de su amo el alguacil y tras los males que su conducta había causado para la huésped en la pensión donde sorprendieron al extranjero con la Colindres, Cipiión emite un juicio contra el alguacil y luego enumera los vicios de este amo de Berganza, que es en realidad una insistencia y confirmación diciéndolo como si su intención fuera recordar que era un caso excepcional.

CIPIÓN.-Mejor dijeras de la bellaquería de tu amo.

BERGANZA.-Pues escucha, que aún más adelante tiraban la barra, puesto que me pesa de decir mal de alguaciles y de escribanos.

CIPIÓN.-Sí, que decir mal de uno no es decirlo de todos; sí, que muchos y muy muchos escribanos hay buenos, fieles y legales, y amigos de hacer placer sin daño de tercero; sí, que no todos entretienen los pleitos, ni avisan a las partes, ni todos llevan más de sus derechos, ni todos van buscando e inquiriendo las vidas ajenas para ponerlas en tela de juicio, ni todos se aúnan con el juez para "háceme la barba y hacerte he el copete", ni todos los alguaciles se conciertan con los vagamundos y fulleros, ni tienen todos las amigas de tu amo para sus embustes. Muchos y muy muchos hay hidalgos por naturaleza y de hidalgas condiciones; muchos no son arrojados, insolentes, ni mal criados, ni rateros, como los que andan por los mesones midiendo las espadas a los extranjeros, y, hallándolas un pelo más de la marca, destruyen a sus dueños. Sí, que no todos como prenden sueltan, y son jueces y abogados cuando quieren.

(Cervantes: 1989, 327.328)

El fin didáctico se explica por tener la obra una clara forma de meta-novela. Queda aparente en la novela que el autor buscaba llamar la atención sobre la existencia de varios modelos de organización textual y una de ellas es la novela dialogada y la

inserción de relatos mediante la introducción de personajes que cuentan historias secundarias dentro de la historia principal.

Es notable la parte dedicada a los recursos retóricos y los pasajes meta-lingüísticos, lo que le confiere a la novela este carácter didáctico. En el relato no faltan comentarios explicativos de palabras cultas y definiciones de conceptos, consejos acerca del uso de cultismo.

CIPIÓN.- Con brevedad te la diré. Este nombre se compone de dos nombres griegos, que son filos y sofía; filos quiere decir amor, y sofía, la ciencia; así que filosofía significa 'amor de la ciencia', y filósofo, 'amador de la ciencia'.  
(Cervantes: 1989; 320)

En esta novela hay una parte que llama particularmente la atención, es la psicopedagogía. Berganza hace un elogio de la enseñanza y le gusta cómo los encargados del colegio llamado Compañía de Jesús impartían las clases.

No sé qué tiene la virtud, que, con alcanzárseme a mí tan poco o nada della, luego recibí gusto de ver el amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños, enderezando las tiernas varas de su juventud, porque no torciesen ni tomasen mal siniestro en el camino de la virtud, que juntamente con las letras les mostraban. Consideraba cómo los reñían con suavidad, los castigaban con misericordia, los animaban con ejemplos, los incitaban con premios y los sobrellevaban con cordura; y, finalmente, cómo les pintaban la fealdad y horror de los vicios y les dibujaban la hermosura de las virtudes, para que, aborrecidos ellos y amadas ellas, consiguiesen el fin para que fueron criados.  
(Cervantes, 1989; 316)

Es sorprendente leer en un texto del siglo XVII hablar de un método de enseñanza que describe cómo debe ser el trato de los maestros con los pequeños alumnos. Términos como *reñir con suavidad e castigar con misericordia*, para nosotros, son de la preocupación de tiempos muy modernos, porque la didáctica y la psicopedagogía no se han inclinado sobre la importancia del buen comportamiento del docente con sus alumnos hasta bien avanzado el siglo XX. Cualquier documento de la historia de la enseñanza puede afirmar que en Europa, y hasta después de la Segunda Guerra Mundial, los niños de la primaria eran sujetos a condiciones de gran dureza que tanto los castigos corporales como psicológicos eran semejantes a los de cuarteles militares.

Por último, nos parece que *El Coloquio de los Perros* simboliza la expresión verbal de aquellos súbdito y fieles servidores de la nación que sufren en silencio de las injusticias y la pesada carga del trabajo que se les impone. Ya hemos dicho que probablemente los perros son la imagen metafórica de los más despreciados y humildes de la población y su charla es una manifestación expresiva y tal vez la más temida por los que tienen la costumbre de hablar y de imponer su palabra.

Pueden ser unos pasajes de la novela ilusiones a las propias experiencias del escritor, se sabe que Cervantes fue por un tiempo recaudador de impuestos en la ciudad de Sevilla y fue castigado por haber supuestamente mal cumplido su trabajo. El arbitrista puede ser un personaje introducido adrede para mostrar que la buena intención no es suficiente para ganar la consideración de los grandes:

Este es arbitrio limpio de polvo y de paja, y podriase coger por parroquias, sin costa de comisarios, que destruyen la república". Riyéronse todos del arbitrio y del arbitrante, y él también se riyó de sus disparates; y yo quedé admirado de haberlos oído y de ver que, por la mayor parte, los de semejantes humores venían a morir en los hospitales.»  
(Cervantes: 1989: 357)

Este diálogo podría ser una manera de indicar que el habla es el manejo de la lengua y que cual sea el empeño por parte de los poderosos por monopolizarla y apropiársela nunca dejará de ser la propiedad del colectivo y que su uso puede aprenderse por cualquier ciudadano o persona. Que la lengua es un instrumento que los humildes de las capas sociales desfavorecidas pueden aprovechar y utilizar como un arma poderosa cuando sea necesario.

Otra meta que conllevaría esta novela es la lengua como vector de aprendizaje y una actividad en constante perfeccionamiento, los dos perros adultos se enfrentan para que cada uno de ellos haga lo que hay en su poder para corregir al otro y conseguir que mejorasen un tanto su habla y proceso de razonamiento.

El resumen que podemos afirmar a partir de lo que acabamos de ver, que después de cuatro siglos desde la publicación de esta novela, a pesar de los avances técnicos, las preocupaciones que tenía Cervantes por los tratos entre humanos siguen como en su tiempo. Los obstáculos de comunicación entre personas de diferentes capas sociales

persisten y sigue existiendo una verdadera separación entre los ciudadanos por descendencia, por oficio, o por las posesiones materiales

### **3. Valoración, metatextos y paratextos**

#### **1. Valoración de la novela**

Nuestro análisis de esta novela nos lleva a decir que es atemporal e inagotable.

Atemporal porque encierra aspectos que no son pertinentes a una época determinada en la historia de España sino que son de renovable interés para todos los tiempos. Estos aspectos siguen formando el centro de interés de los estudiosos de la crítica novelística y de la comunicación escrita y lingüística en general. Miguel de Cervantes ha tratado el tema de la lengua en varias partes de esta novela, el ejemplo edificante para el estudio de la lingüística lo puede formar el uso de los neologismos y palabras cultas cuando llamó la atención sobre unas personas que pretendían saber latín, de las que dijo que arrojaban latín como agua: “*BERGANZA.- Deso podremos inferir que tanto peca el que dice latines delante de quien los ignora, como el que los dice ignorándolos.*” (Cervantes: 1989; 318)

Cervantes observó que quien habla delante de un ciudadano cualquiera, un zapatero, usando palabras latinas, en un intento de mostrar que tiene cultura, es un ignorante igual al que no conoce el sentido de estas palabras. Que no se debe recurrir al uso excepcional de la lengua cuando no sea de utilidad, que en lengua romance hay suficientes palabras de uso común y sustituir palabras simples por otras sofisticadas y prestadas es un acto soberbio e inútil.

BERGANZA.-Así es, porque también se puede decir una necesidad en latín como en romance, y yo he visto letrados tontos, y gramáticos pesados, y romancistas vareteados con sus listas de latín, que con mucha facilidad pueden enfadar al mundo, no una sino muchas veces. (Cervantes: 1989; 319)

En cuanto al tema de la meta-novela podemos decir que desde que Cervantes ha novelado en lengua romance, la novela está en un continuo proceso de evolución. Es cierto que hubo avances desde la aparición de las Novelas ejemplares, aparecieron y se sucedieron los movimientos literarios como lo sabemos, desde el Siglo de oro hasta la posmodernidad y habrá también seguramente otras innovaciones en el marco de la escritura novelística. La novela cervantina forma un peldaño al que se

superpusieron las obras que vinieron posteriormente a enriquecer y mejorar la literatura española e hispánica que es en nuestra época imprescindible para la cultura mundial y su reconocimiento lo pueden demostrar los numerosos premios Nobel que ha cosechado.

Lo atemporal también puede resultar del hecho de poder leer esta novela en nuestra época con gusto y placer. El estilo cervantino nos ofrece un agradable momento de lectura y nos enseña algo sobre la creencia y la mentalidad de una época de la que nos separan cuatro siglos.

Este renovable interés por esta novela se manifiesta en la aparición de nuevas ediciones que testimonian del continuo valor comercial de las Novelas Ejemplares y hasta hay versiones teatrales que se presentan en la actualidad en diferentes partes del mundo, de las adaptaciones al teatro podemos mencionar la llevada a cabo bajo la dirección de Arsenio Lope Huerta y Fefa Noia<sup>1</sup>

## **2. Hallazgos metatextuales**

La literatura es el arte que se nutre y vive de las lecturas y los escritores siempre pasan por una fase de admiración de estilos cultivados por sus autores favoritos y por consiguiente, los marcan con sus influencias. No es de extrañar que en un tiempo pasado, los estudios literarios se hayan enfocado hacia el estudio comparativo de las obras.

Entendemos por lo meta-textual, referencias a hechos literarios existentes en obras literarias diferentes de la obra que se está leyendo, como lo explica Gérard Genette<sup>2</sup>. Es la presencia en un texto novelístico de pasajes que hablan sobre un tema literario que el autor puede tratar de diferentes maneras. Unos críticos se complacen por decir que a Cervantes le gustaba parodiar los géneros literarios imperantes en su época para corregir tendencias y actuar así con altruismo y ayudar a los lectores a considerar diferentemente los hechos literarios.

---

<sup>1</sup> Lope Huerta, A., y Noia, F., *El Coloquio de los Perros*, dirección Fefa Noia, versión producción Teatro de La Abadía, Madrid. octubre 2010.

<sup>2</sup> Genette G., (1992) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil, p. 10.

Antes de buscar las relaciones del texto con otras novelas ajenas a Cervantes debemos considerar la que une El coloquio de los perros con el Casamiento engañoso.

Esta conexión surge al final de la novela para recordar la siesta del autor-transcriptor, el Alférez Campuzano y su charla con el licenciado Peralta. Al final se entremete el autor verdadero para que sepamos que pertenece a un nivel superior al de estos dos personajes.

-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.  
-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.  
(Cervantes: 1989; 359)

Los dos personajes establecen una especie de consenso para seguir el primero la escritura de la segunda parte del coloquio que es la historia de Cipión y el segundo da a entender que se le ha presentado una ficción bien hecha y por lo tanto, había alcanzado el artificio del fingimiento. Es de notar que nunca tendremos la segunda parte del Coloquio de los Perros, es una promesa por parte del personaje- transcriptor y una manera de decirnos éste que se trata de una invención ficcional, ya que dijo que iba a escribir y no a soñar o sufrir algún delirio.

Esta referencia al Casamiento engañoso podría ser destinada a salir del Coloquio como se ha entrado en él; es decir un cierre de paréntesis que nos lleva a otro nivel de narración, este nivel por su parte, es inferior al del autor verdadero que en esta parte de la novela se vuelve a escuchar la voz sin identificación de un narrador omnisciente.

La vida idílica de los pastores a la que Berganza tenía acceso mediante las lecturas de las novelas que la amiga de Nicolás el Romo ha sido objeto de crítica cuando el perro hablante estuvo en compañía de los pastores groseros y deshonestos:

Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis;..( Cervantes: 1989; 307)

Es la crítica que se hace a la novela pastoril de Lope de Vega *La Arcadia, prosas y versos*, que tuvo un gran éxito en la época, aunque se puede extender esta crítica al resto de la novela pastoril y no limitarla a un escritor contemporáneo de Cervantes, el fénix.

Esta cita del especialista de Cervantes, Jean Canavaggio<sup>1</sup> nos ayuda a comprender la posición de Cervantes frente al género pastoril:

Por un lado, esta opinión de un perro sabio que se enfrenta con una Arcadia al revés - pastores empeñados en robar y engañar al señor del rebaño- condensa un proceso reflexivo que rebasa la mera condena de un género inverosímil: desde la atalaya de su propia experiencia, Berganza en efecto, se complace en contrastar dos estilizaciones antitéticas de lo pastoril, cuyos ángulos se agudizan antes de embotarse.

Este autor, que es uno de los inminentes especialistas de Cervantes, menciona la Arcadia de Lope de Vega. Esta obra de éxito fue publicada poco tiempo antes de las Novelas Ejemplares y el trato de carácter crítico y burlesco que Cervantes hace de esta novela es en realidad para todo el género pastoril. Cervantes hace referencia a la obra lopesca sino que hace todo un comentario sobre el comportamiento de los personajes que designa por sus nombres, lo que no deja dudas en la identificación de esta obra.

Pensamos que los tiempos cambiantes constituyen la razón que ha llevado a Cervantes a criticar la novela pastoril, que desde los clásicos hubo evolución en las sociedades y en la literatura.

Se ha escrito mucho sobre los géneros literarios y se los ha designado como modelos de escritura que permiten la clasificación de las obras. Si se toma el modelo pastoril, se puede leer que se caracteriza por la presencia de personajes que evolucionan en una naturaleza idílica y su denominador común es el sentimiento amoroso.

Esta taxonomía sin embargo, no puede seguir guiando las composiciones literarias sin que sea limitada a un tiempo determinado, es decir que los oficios evolucionan

---

<sup>1</sup> Canavaggio, J., (2000) *Cervantes, entre vida y creación*, madrid: Centro Estudios Cervantinos, p.123.

respecto a la época clásica. Puede ser que en la antigüedad los pastores y pastoras hayan dejado historias amorosas que hayan marcado la tradición popular que la literatura ha retomado y embellecido, pero en la época de Cervantes las sociedades habían evolucionado demasiado para que siguiera la vida juvenil girando alrededor del oficio de pastoría. Por lo tanto, pensamos que la intención de Cervantes fue un esfuerzo correctivo en dirección del género pastoril que una respuesta a detractores reales o presumidos.

La novela dialogada que analizamos nos recuerda automáticamente la novela clásica del Asno de Oro de Apuleo, de la que Cervantes nos hace una referencia en boca de la bruja Cañizares que expresa a Berganza el deseo de verlo recobrar su forma humana con facilidad:

Y esta tarde, como te vi hacer tantas cosas y que te llaman el perro sabio, y también como alzaste la cabeza a mirarme cuando te llamé en el corral, he creído que tú eres hijo de la Montiela, a quien con grandísimo gusto doy noticia de tus sucesos y del modo con que has de cobrar tu forma primera; el cual modo quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apu[l]eyo en El asno de oro, que consistía en sólo comer una rosa. (Cervantes: 1989; 339)

Concluimos que las partes reconocibles como meta-textos podrían ser unas defensas contra las críticas de escritores envidiosos contemporáneos de Cervantes o simples coincidencias que surgieron al querer el autor del Quijote poner orden en la escritura novelita en lengua romance. Nada es más natural que Cervantes, como lector de obras publicadas en su tiempo, habría notado fallos que necesitaban corrección y al expresarlas hubiera podido herir a algún autor de su época.

Otros fenómeno editorial podemos observar, del que se ha demostrado que se repite en diferentes épocas de la historia de la literatura, es la aparición de cierta rivalidad entre los autores que dejan filtrar indicios en sus obras que se interpretan como reacciones o respuestas a lo que supuestamente ha querido insinuar otro escritor contemporáneo suyo.

Es una táctica que consiste en simular rivalidad y enemistad entre autores que alimenta debates en las tertulias y suscita el interés del lectorado que a su vez se divide en bandos de admiradores.

Recordemos que el Siglo de oro fue un tiempo de decadencia para lo político y social en España, pero representa una edad de esplendor para el arte en general y las letras en particular.

Unos de los métodos entretenidos por los editores y autores de libros es la alimentando del debate en cuanto a la interpretación de los textos difundidos y buscar puntos de desacuerdo entre autores y críticos con la evidente finalidad de aumentar las ventas.

Unos de los métodos de los que se sirven los autores para alcanzar este objeto es la técnica del meta-texto, pero tomando el cuidado de hacerlo de la forma más implícita y discreta posible, lo que provoca un enfrentamiento al nivel del lectorado y de la crítica.

### **3. La presencia paratextual en la novela**

La paratextualidad según Gerard Genette<sup>1</sup> es el umbral del que se adentra en el texto literario y consiste en toda la presentación editorial. *El Coloquio de los Perros* es la última de las Novelas Ejemplares y el título completo que le dio Cervantes es:

NOVELA Y COLOQUIO QUE PASÓ ENTRE CIPIÓN Y BERGANZA,  
PERROS DEL HOSPITAL DE LA RESURECCIÓN, QUE ESTÁ EN LA  
CIUDAD DE VALLADOLID, FUERA DE LA PUERTA DEL CAMPO, A  
QUIEN LLAMAN COMÚNMENTE LOS PERROS DE MAHUDES  
(Cervantes: 1989; 299)

El título condensa el contenido de la novela y sirve de primera comunicación con el público, es la parte del paratexto que se hizo por el propio autor Cervantes. Si consideramos el título de esta novela podemos observar que es más largo que los títulos habituales, consta de tres líneas y da informaciones sobre los perros que protagonizan el coloquio. En él figuran sus nombres, su ubicación y el nombre de su propietario.

---

<sup>1</sup> Genette, G., (1987) op. cit., p.7.

“Mais ce texte se présente rarement à l’état nu, sans le renfort et l’accompagnement d’un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins, d’un livre. ”

Este título va designando la novela con términos que llevan un sentido que confirma lo que viene en su contenido. Es un título que tiene la función de anunciar y de resumir lo que lleva el texto de la obra. Nos parece que además de resumir, el título escogido por Cervantes a esta novela anticipa lo que el lector va a descubrir en las páginas que se ofrecen a él.

Para concluir, pensamos que el título de esta novela responde a la función referencial. Es referencial porque informa al lector y no busca implicarlo con algún rodeo conativo, tampoco este título viene constituido con estilo rebuscado que suscite la admiración como otros textos que tienen una determinada función poética.

Debemos notar que las Novelas ejemplares han sido reunidas en un libro de doce novelas encabezadas por unas páginas que forman la parte de preliminares que consta de:

- El retrato del autor
- FE DE ERRATA, firmada por Murcia de la Llana, en Madrid, a siete de agosto de 1613.
- Tasa, que es la autorización firmada por Hernando Vallejo y que determina el precio de venta del libro: *“Tasa: que es el precio del libro establecido por el Consejo, computado por pliego, la primera edición tiene 274 fols. de texto y 11,5 de preliminares, que suman 285,5 fols”*. (Nota pie de página) (Cervante: 1989, 43)
- Petición del Doctor Cetina al Fray Juan Bautista de consultar el libro y decir si no contiene alguna cosa contra la fe.
- Aprobación del Fray Juan Bautista, que tras consultar el libro da su consentimiento para su impresión.
- Otra aprobación del Doctor Cetina que confirma el visto bueno del Fray Juan Bautista.
- Aprobación del Fray Diego de Hortigosa que atestigua que el libro puede imprimirse por no contener nada en contra de la fe cristiana y buenas costumbres.
- Aprobación hecha por el Consejo Supremo de Aragón firmada por Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo.

-Aprobación firmada por Jorge de Tovar que fue secretario del Rey Felipe III y por el mandato de éste.

Prólogo al lector en que Cervantes habla en primera persona en forma de un discurso que se asemeja a una conferencia. «*Son doce textos, unidos solamente, a primera vista, por el paratexto de un prólogo misterioso.* »<sup>1</sup>

Cervantes comentando su prólogo, (en el mismo prólogo) expresa sus disculpas al lector por no haber presentado un texto de igual calidad como el que ha acompañado a su famoso Quijote, por la simple razón de haber incluido un retrato suyo en las Novelas Ejemplares. Esta inclusión de su retrato en la primera página de su libro le dio satisfacción, según sus términos.

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi Don Quijote, que quedase con gana de segundar con éste. Desto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáurigui, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato... (Cervantes: 1989; 50)

Al hacer un comentario de su propio retrato, el dibujo, Cervantes habló de cómo le han cambiado los duros años de lucha por la gloria de su patria y su devoción a su monarquía. Después, se lanzó en hablar de su vida, de sus aventuras militares, las adversidades que le surgieron. En este prólogo se nota la influencia que tuvo en los escritos que se hicieron sobre su biografía.

Lo curioso es que Cervantes siempre pone misterio en sus escritos dando a entender que lo que dice puede ser dicho o complementado de otra forma, recordamos su costumbre de hacer promesas de seguir con segundas partes lo que publica.

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. (Cervantes: 1989; 52)

---

<sup>1</sup> Close, A.J., (1995) *Cervantes*, Madrid: Centro De Estudios Cervantinos, p.12.

-Cervantes consagra una extensa dedicatoria al Conde de Lemos donde explica la delicadeza de la dedicatoria que un escritor hace de ordinario a un príncipe.

-Se ha incluido un poema de Fernando Bermúdez y Carvajal, camarero Del Duque de Sesa, un poema que expresa su reconocimiento de gran escrito a Miguel de Cervantes.

-En estas partes preliminares se puede también leer otro poema, un soneto que viene atribuido a DON FERNANDO DE LODEÑA que se dirige a Miguel de Cervantes y en su nombre, con abundantes alabanzas.

-Aparece el nombre JUAN DE SOLÍS MEJÍA que dedica un poema lleno de elogios a la persona del escritor Miguel de Cervantes, este poema lo dirige al los lectores, también se lo podemos considerar como un agradecimiento anticipado a los que iban a consular el libro.

En definitiva, estas páginas que preceden las novelas Ejemplares, de las que consta la parte preliminar del libro, las podemos tomar como un testimonio fidedigno en cuanto a los nombre de los encargados de dar licencias para publicar libros. Es también una prueba de la censura misma.

Es un documento que permite conocer las administraciones que se ocupaban de regular la actividad de producción y difusión de libros durante el primer cuarto del siglo XVI. Es una muestra del rigor en la selección de los escritos que se publicaban. La dependencia directa de la censura de instituciones eclesiásticas y reales enseña sobre la importancia que se le daba al libro en aquella época.

Para el resto, es decir, los datos autobiográficos de los que Cervantes habla y su comentario de las *Novelas Ejemplares*, pensamos que se deben tomar con precaución porque dependen del albedrío del autor. Cervantes como maestro en la combinación de hechos reales con otros ficticios, nos hace recelosos en cuanto a considerar verdadero todo lo que se atribuye como hazaña personal. Por lo tanto, debemos incluir este prólogo en lo literario y no considerarlo como un documento indiscutible para el conocimiento de la biografía del autor.

A fin de cuentas hemos rastreado todos los personajes que dan vida y cuerpo a la novela, estudiando las razones y las intenciones del autor; hemos analizado sus vivencias y sus motivaciones con los estudios de los principales estudiosos de las

teorías literarias. En cuanto al discurso en sí mismo hemos resaltado los principales aspectos de la transtextualidad como propugnada por Genette a fin de poner de relieve el carácter de novedad y de modernidad de la novela en sus características intertextuales y paratextuales que hacen de nuestra novela, salvando los siglos, una novela moderna.

## Conclusión

En nuestro trabajo titulado “*Lectura crítica de “El Coloquio de los Perros” de Miguel de Cervantes basada en las teorías literarias estructuralistas*”, nos hemos interesado a la lectura crítica de una novela ejemplar de Miguel de Cervantes escrita en el Siglo de Oro y hemos señalado que el discurso cervantino adelantó su época ya que se adecua a ciertas normas estructuralistas del Siglo XX.

Nuestro objetivo ha sido aplicar métodos de análisis estructuralistas y hemos demostrado que es posible estudiar una obra clásica con herramientas de análisis modernas. Además hemos probado que en *El Coloquio de los Perros* se detectan unas teorías literarias en el nivel de la propia estructura de la novela, o bien reveladas explícitamente por los personajes.

En el primer capítulo: “Conceptos y fundamentos teórico” hemos expuesto siguiendo las recomendaciones de Manuel Mila y Fontanals, “*Estética y teoría literaria*”, los fundamentos del arte y en qué consiste la estética literaria, este es el punto de partida que nos ha permitido llegar al concepto de la novela como arte en el que se realiza la fusión total de la realidad y la ficción.

Con la *Estética de recepción* desarrollada por Hans Robert Jauss, “*Pequeña apología de la experiencia estética*” hemos podido escoger el enfoque adecuado para enfrentarnos a una obra del siglo XVII tomando en consideración las diferencias entre lectores de épocas separadas en el tiempo.

Hemos explicado también el método estructuralista, empezando por sus orígenes que arrancan del *formalismo ruso*. Nos hemos servido del libro de Tzvetan Todorov, “*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*” y presentado una breve disertación sobre el desarrollo de este método de análisis tras su desplazamiento hacia Europa occidental y luego, hemos seleccionado y expuesto las teorías que nos han servido de herramienta en el segundo y tercer capítulo.

Hemos aclarado cómo la lingüística textual nos ha permitido comprender cómo los apartados del discurso, los segmentos que lo forman, comunican entre sí para llegar a

reconstituir la historia mediante un relato de unos eventos narrados sin seguir una cronología lineal.

En cuanto a las relaciones inter-oracionales, especialmente los actos del habla, hemos dado la prueba que son una ayuda para comprender las motivaciones del autor en la ordenación de los eventos en su relato como lo explica Jean-Michelle Adam en su trabajo “*Éléments de linguistique textuelle*”.

En lo que se refiere a la coherencia textual hemos aclarado que es una técnica de introducción de la novela que analizamos como salida y consecuencia de otra novela que la precede, tal como lo explica Irma Chumaceiro Arreaza “*Estudio lingüístico del texto literario: análisis de cinco relatos venezolanos*”.

Hemos llegado a encontrar rasgos obvios en nuestra obra que confirman la pugna interior entre el autor y su sentido de autocrítica, esta dualidad es una muestra de lo que se ha ampliado y acentuado en la literatura del siglo XX, tal como lo alegan los estructuralistas como Douwe Wessel Fokkema “*Teorías de la literatura del siglo XX*”, para quien la literatura del siglo XX se distingue principalmente de las de otras épocas por la caracterización psicológica de los personajes.

En cuanto a la *literatura de globalización*, hemos hallado varios elementos relacionados con la hibridación de géneros en nuestra obra, uno de ellos es la parodia de la picaresca basándonos en el especialista cervantino David Mañero Lozano “*Diálogo y Picaresca en el Coloquio de los Perros*”. Las referencias intertextuales, la verosimilitud en el mundo ficcional, la multiplicación de las voces de la narración y la variedad de los puntos de vista son unos aspectos de la literatura postmoderna y de las pantallas digitales, aunque la novela no es de esta era literaria, las hemos revelado con la ayuda de los estudios de Lauro Zavala, “*La minificción bajo el microscopio*”.

En el segundo capítulo, que se titula “*La narrativa estructural*”, nos hemos focalizado sobre las anacronías a las que Gérard Genette, “*Figures III*”, se ha interesado y demostrar que forman parte de las teorías que Cervantes utiliza y comenta en esta novela. Esta confirmación se apoya sobre el diálogo de los personajes cuando discuten del orden temporal y la duración de la narración en las primeras páginas de la

novela, según lo que propone José María Pozuelo Yvancos, “*Del Formalismo a la Neoretórica*”.

Así mismo hemos comprobado que la novela que estudiamos es un ejemplo en que se distingue entre el *primer relato* y el *segundo relato*, la pista que nos condujo a esta afirmación es su forma dialogada, hemos llegado a observar que la alternancia entre estos dos tiempos se efectúa con la combinación del habla entre los dos protagonistas y la explotación de los efectos de la analepsis y prolepsis tal como lo estudia Gérard Genette en “*Figures III*”.

El estudio del léxico y los recursos literarios que encierra la obra nos han confirmado su utilidad en la recepción de la obra y nos ha llevado constatar que varios de estos recursos estilísticos siguen de uso en la literatura hispánica a la luz de las aclaraciones de Malkiel Yakov en “*Estudios de léxico pastoril, « piara » y « manada*»”.

El análisis de los universos diegéticos ha contribuido a mostrarnos como Cervantes ha podido crear un universo novelístico en el que el lector se compromete admitir unas nuevas normas que considera válidas mientras se asoma a las páginas de la novela tal como lo ve Hans Robert Jauss en “*pequeña apología de la experiencia estética*”

En cuanto al estudio de la focalización, con la ayuda del análisis de Gererrad Genette en “*Figures III*” y el trabajo de Luz Aurora Pimentel “El relato en perspectiva” estudio de teoría narrativa”, hemos demostrado que la voz que narra en la novela se asemeja a la narración seudo- autobiográfica del estilo picaresco. El estudio de la voz de narración nos ha permitido localizar al narrador y el narratorio, aunque sea una novela protagonizada por personajes que dialogan.

Mediante el cronotopo elaborado por Mijaíl Bajtín y siguiendo los pasos de Fernando Gómez Redondo en “*Postformalismo ruso*” sobre la aplicación del cronotopo a un caso concreto de novela, hemos separado entre el tiempo de la narración y el tiempo real, y entre el espacio de la ficción y el espacio real. De este modo hemos podido conocer un importante aspecto de la composición de esta novela.

En efecto, hemos visto en las páginas precedentes que el primero es de unas horas y el segundo es toda la duración de la vida de Berganza. Este aspecto del tiempo

novelístico tiene también su confirmación en la parte dedicada a la intencionalidad del autor donde hemos subrayado el carácter meta –novelístico de la novela, como lo aclaran los autores Georgina Dopico Black y Francisco Layna Ranz ,en su libro “*USA Cervantes: 39 Cervantistas en Estados Unidos*”.

En el tercer capítulo cuyo título es “*Temas y personajes*” hemos establecido las características de los personajes y concluido que este papel es de máxima importancia para toda la novela. Hemos llegado a afirmar que el perfil del personaje es lo que más influye sobre cualquier novela así como lo señala Gonzalo Sobejano en su obra “*Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*”. Es en esta parte que hemos logrado encontrar un importantísimo rasgo de la novela moderna: El carácter evolutivo del personaje principal que es Berganza como lo confirma Antonio Garrido Domínguez en su libro “*Aspectos de la novela en Cervantes*”.

El modelo actancial desarrollado por Greimas nos ha aclarado sobre las funciones de la acción en la novela. Esta herramienta nos ha facilitado comprender el origen y la finalidad de la acción del héroe y nos aclaró sobre los ayudantes y oponentes que intervinieron en las peripecias del personaje principal tal como lo dicen los autores María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano, en el “*Diccionario Akal de Términos Literarios*”.

El censo de los personajes efectuado nos ha servido de refuerzo para comprender el aspecto itinerante de la vida del personaje principal Berganza.

Con las funciones de Vladimir Propp, en su libro “*Morfología del cuento*” hemos podido observar que el comportamiento del protagonista, de sus ayudantes y antagonistas coincide en más de un aspecto en común con las posibilidades propuestas por este crítico.

La indagación sobre los temas y recurrencia nos ha enseñando que en *El Coloquio de los Perros* se han tratado repetidamente unas cuestiones como la sátira y la honestidad teniendo como base al estudio de Anthony Close en su obra “*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*”.

En cuanto al tema de la realidad y ficción, hemos encontrado cómo el autor ha llegado a publicar una crítica tan atrevida en tiempos de intensa censura. Como lo demuestra el estudio de Antonio Garrido Domínguez en su obra mencionada “*Aspectos de la novela en Cervantes*”.

La búsqueda de la intencionalidad del autor nos ha confirmado que Cervantes buscaba, por la parodia de géneros, una crítica de la forma en que se escribían novelas y al mismo tiempo quería introducir orientaciones al respecto en su propia composición. El humor que se siente en la novela es uno de los elementos que permiten este compendio novelístico como lo ve Anthony Close en la obra referida “*Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*”.

En nuestra valoración de la novela hemos concluido que esta novela es realmente atemporal y que sigue siendo una cantera inagotable de informaciones sobre la escritura cervantina.

Hemos concluido con la observación del especialista de Cervantes, Jean Canavaggio, en su libro “*Cervantes, entre vida y creación*” que la novela *El Coloquio de los Perros* se ofrece como un modelo de escritura ficcional que consolida la idea de la censura en tiempos de Cervantes. La publicación de la novela, con todas las críticas que contiene, es una prueba más de la habilidad de Cervantes en la creación ficcional.

Hemos llegado a la convicción, tras este análisis de *El Coloquio de los Perros*, que Cervantes es un refinado crítico que en vez de redactar un tratado que explique su teoría literaria escribió obras literarias en forma de teorización literaria con la elaboración de prototipos.

Con todo lo que se ha escrito sobre la obra cervantina, queremos señalar que se hallan pocos trabajos que se han dedicado exclusivamente al estudio de la forma, hemos llegado a confirmar esto por la escasez de documentación de este tipo cuando preparábamos el material necesario para nuestra investigación.

## Bibliografía

- Adam, J.M., (1990) *Éléments de linguistique textuelle*, Liège: Pierre Margada.
- Almeida, M., (1997) *Contribuciones al estudio de la lingüística hispánica: homenaje al profesor Ramón Trujillo*, Madrid: Editorial Montesinos.
- Apuleyo, L., (1983) *El Asno de Oro*, Editorial Credos, Madrid.
- Arreaza, I.Ch., (2005) *Estudio lingüístico del texto literario: análisis de cinco relatos venezolano*, Caracas: Fondo Editorial Humanidades y Educación.
- Arellano, S.J. (1977) *Historia de la Lingüística*, tomo II, Caracas: Ed. Universidad Católica Andrés Bello.
- Arrieta, A.G., *Obras escogidas de Miguel de Cervantes*. Tomo 1. [-10.], Volumen 9, en la librería hispano-francesa de Bossange Padre, calle de Richelieu, Paris nº 60, 1826.
- Avalle-Arce, J.B., (2006) *Las novelas y sus narradores*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid.
- Calvo, N.R., (2007) *El modelo actancial y su aplicación*, México: PAX..
- Canavaggio, J., (2000) *Cervantes, entre vida y creación*, madrid: Centro Estudios Cervantinos.
- Casanova, M.L., (2005) *Enseñar literatura: fundamentos teóricos, propuesta didáctica*, Buenos Aires: Ed. Manantial
- Casenave, M.C., (1999) *Juan Valera y la magia del relato decimonónico*, Córdoba: UCA.
- Castañón, A., (2008) *Viaje a México: ensayos, crónicas y retratos*, Madrid: Iberoamericana Editorial
- Cervantes, M.,(1989) *Novelas ejemplares II*, CATERDA, Edición de Harry Sieber, Madrid.
- Cervantes, M., (2012) *El casamiento engañoso*, *Linkgua digital*.
- Cifuentes Honrubia, J. L., (2006) *La deixis*, Madrid: Liceus.
- Close, A.J., (1995) *Centro Estudios Cervantinos*, Madrid.
- Corona, P.E., (2005), *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*, Buneos Aires: Biblos.
- Domínguez, A.G., (2007) *Aspectos de la novela en Cervantes*, Madrid Centro Estudios Cervantinos.
- Escudero C., Hernández M.C., Valcárcel, (2005) *Acercamiento a lo literario: guía de lectura*, Ed.Universidad de Murcia.

- Fokkema, D. W., Elrud Ibsch, (1992) *Teorías de la literatura del siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid.
- Fontanals, M.M., (2002) *Estética y teoría literaria*, Madrid: Verbum Editorial.
- Galera, J.A., (2012) *Pragmática Lingüística y Diccionario*, Bloomington: Palibrio.
- García Landa, J. A., (1998) *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca:Ed. Universidad de Salamanca.
- García Martínez, M.A., (2012) *Laberintos narrativos: Estudio sobre el espacio cinematográfico*, Editorial GEDISA.
- Genette, G.,(1972) *Figures III*, Paris: Seuil.
- Genette G., (1992) *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Seuil,
- Greimas, A.J., (1966) *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris: Larousse.
- Jauss, H.R., (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*, (introducción de Daniel Innerarity), Barcelona: Paidós.
- Liendo, E., (1992) *El Cocodrilo Rojo. Mascarada*, Caracas: Monte Ávila.
- Lozano, D.M., (2004) *Diálogo y Picaresca en el Coloquio de los Perros*, Bulletin Hispanique. Tome 106, N°2.
- Martorell, C. F., (1994) *Estructuralismo: Lenguaje, discurso, escritura*, Barcelona: Montesinos.
- Nahum, D., *Introducción a la teoría y crítica de la literatura infantil*, Montevideo.
- Oropeza, R.P., (2001), *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México: UNAM.
- Pérez Aguilar, R.A., (1999) *El triangulo invertido*, México: Universidad de Quintana Roo.
- Pimentel, L.A., *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa, Siglo XXI*, México.
- Plazaola, J.A., (2008) *Introducción a la estética: Historia, Teoría, Textos*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pol Polpovic, K., (2002) *Carlos Fuentes, Perspectivas críticas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Propp, V., (1970) *La morphologie du conte*, Paris: Poétique-Seuil.
- Pujante Sánchez, J.D., (1992) *Mímesis y Siglo XX*, Murcia: Ed. Universidad de Murcia.
- Renato, Prada Oropeza, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, UNAM, 2001.
- Riley, E.C., (1989) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- Redondo, F.G., (1996) *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid: EDAF,

Redondo, F.G., (1994) *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid: EDAF.

Redondo, F.G., (2007) *Postformalismo ruso*, Madrid: Ed. Liceus.

Rodríguez, J.J., (1990) *Miguel de Cervantes Saavedra, Don Quijote de la Mancha*, Tomo 2. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Gonzalo Sobejano, (1977) *Homenaje al Prof. Muñoz Cortés*, Volumen 2, EDITUM.

Siebold., K., (2008) *Actos de habla y cortesía verbal en español y en alemán: estudio pragmalingüístico e intercultural*, Frankfurt: Peter Lang.

Tzvetan Todorov, (2002) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ed. Siglo XXI, México

Ubersfeld, A., (1999) *Reading Theatre*. University of Toronto Press.

Valles Calatrava, J.R., (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana Editorial.

Wright. R., (1945) *Sangre Negra*, Buenos Aires: Edición Sudamericana

Zavala, L., (2006) *La minificción bajo el microscopio*, Mexico: UNAM.

#### **Páginas internet:**

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/spanish/pelillo>

#### **Revistas:**

Exégesis, Numéros 25 à 30, (1996) Colegio Universitario de Humacao de la Universidad de Puerto Rico.

Carrasco, F., (1986) *El Coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo*, Criticón. Núm.35.

#### **Otras fuentes:**

Gallarín, C.G., Solano S., Ayuso, V., (1990) *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid: Ed Akal.

Arsenio Lope Huerta y Fefa Noia., (2010) *El Coloquio de los Perros*, dirección Fefa Noia, versión Arsenio Lope Huerta y Fefa Noia, producción Teatro de La Abadía, Madrid.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 2

بوزريعة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة الإسبانية والألمانية والإيطالية

## رسالة ماجستير

الأدب الإسباني

" قراءة نقدية" للكولوكيو دي لوس بيروس لميغال دي  
سارفانتيس بواسطة التحليل الهيكلي "

تحت إشراف الدكتورة : زروقي صليحة

للطالب : بلقاسمي شفيق

2015/2014

## ملخص

في هذا العمل، "قراءة نقدية" للكولوكيو دي لوس بيروس للكاتب الإسباني ميغال دي سارفانتيس، طبقنا التحليل الهيكلي و أثبتنا أنه من الممكن دراسة عمل أدبي كلاسيكي بهذه الوسيلة التحليلية الحديثة. كما برهننا أن الكولوكيو دي لوس بيروس يحتوي على نظريات خاصة بالإبداع الأدبي.

في الجزء الأول من دراستنا قدمنا قواعد الإبداع الفني حسب ما ورد في كتاب مانوال ميلا إ فونتانالس (Manuel Mila y Fontanals) و ما هو مبداء الجمالية الأدبية.

بواسطة جمالية الاستقبال تمكنا من إختبار وجهة النظر الملائمة لفهم كتاب يعود تاريخ إصداره إلى بداية القرن السابع عشر.

في هذا الجزء لخصنا مبدأ التحليل الهيكلي و قدمنا نبذة تاريخية عن المراحل التي مر بها.

اللسانيات النصية مكنتنا فهم كيفية الاتصال بين أجزاء النص الروائي و كيفية إعادة تشكيل أحداث قصة لم تكن منضمة خطيا في الكتاب المدرس.

الانسجام النصي ساهم في شرح الكيفية التي قام بها سارفونس بإدخال القارئ إلى عالم الخيال و هذا عن طريق جعل الرواية نتيجة لرواية أخرى أتت من قبلها مباشرة.

لقد تمكنا أيضا من إيجاد عناصر روائية وردت في كتابنا المدرس و التي أعيد استعمالها حديثا في ما سمي بالأدب ما بعد العصري.

في الجزء الثاني تمكنا من الملاحظة أن التقنيات التي درسها جرار (Gerrad Gerrette) قد استعمالها و عبر جينات

عنها سارفانتيس في روايته و هذا التأكيد يرتكز على حوار جرى في بداية السرد بين الشخصيتين الرئيسيتين.

تمكنا أيضا من أن نبرهن بأن الرواية قد فصلت بين الوقت الأول و الوقت الثاني بفضل كونها رواية على شكل محادثة.

دراسة المفردات و المحسنات البديعية مكنتنا من فهم الرواية و توطيد مفهوم جمالية الاستقبال.

دراسة الصوت الراوي مكننا من معرفة الراوي و المروي له رغم أن القصة عبارة عن حوار بين شخصيتين.

دراسة الزمن و المكان المطورة من طرف برتين (Bakhtin) جعلتنا نفرق بين زمن الرواية و الزمن الحقيقي.

في الجزء الثالث من دراستنا المخصصة للشخصيات تكلمنا عن خصوصيات الأبطال في الرواية و أثبتنا أنها من أهم الأشياء للإبداع الأدبي، هنا تمكنا من فصل عنصر مهم يخص الرواية العصرية: الطابع التطوري للشخصية الرئيسية.

أما جدول (Greimas) فلقد مكننا من معرفة وظيفة التصرف في الرواية. هذه الأداة سهلت لنا فهم المصدر قريماس

و الغاية من تصرف الشخصية، و كذلك تصرف مساعديها و معارضيها.

تعداد الشخصيات مكننا من فهم القصة من حيث الترحال المستمر لبطلها.

أما وظيفيات (Propp) فلقد برهننا أن الرواية تحتوي على عدة حالات من بين التي أشار إليها هذا الناقد بروب

الموضوع و التكرار مكننا من إثبات أن الرواية التي درسناها قد تطرقت إلى المواضيع الرئيسية بطريقة مستمرة و إلى المواضيع جانبية بصفة أحادية.

مكننا تحليل النصوص المضافة للكتاب من طرف السلطات المشرفة على طبع و توزيع الكتب في عهد سارفتيس من معرفة الصرامة التي تعامل بها الكتاب.

هذه الجدية الإدارية هي إثبات أن رواية سارفتيس مثال عند المهارة في الابداع حيث أنها نشرت رغم كونها ناقدة. وصلنا في النهاية إلى أن نتأكد بأنسافنتيس ناقد أدبي لم يقم بكتابة نصوص تقنية حول نظريات الابداع الأدبي بل قام بنشر نظرياته بكتابة روايات تعتبر أرضية حقيقية لاختبار نظرياته الأدبية

بعد كل هذا يمكننا أن نقول أن سارفتيس من أحد المنتهين لنظريات الكتابة الأدبية و أن أعماله مثيرة للإعجاب من حيث أنها صالحة لكل الأزمنة.