

EL COLOQUIO DE LOS PERROS DE MIGUEL DE CERVANTES Y TOMBUCTÚ DE PAUL AUSTER: MANIERISMO Y POSTMODERNISMO

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*

Resumen

Este trabajo compara la *novella* cervantina *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) con *Tombuctú* (1999), de Paul Auster. Más allá de la coincidencia obvia de que las dos obras están protagonizadas por perros, comparten una serie de rasgos propios del manierismo, categoría estética relacionada con el posmodernismo. Estos rasgos son el desequilibrio de la composición (la naturaleza episódica, la interrupción, el procedimiento de las cajas chinas), el perspectivismo y el juego especular, la concepción de la obra de arte como construcción intelectual e intertextual, la propensión retórica y el gusto por los finales abiertos. A pesar de la distancia cronológica, se documenta en Cervantes y Auster una cierta comunidad estética, en un contexto de similar crisis cultural. En el marco del debate de las relaciones entre manierismo y posmodernismo, el presente trabajo se plantea como un ejercicio comparatista en respuesta al análisis de Hillis Miller (2008) e incorporando las aportaciones de Maestro (2010, 2017-2022).

Palabras clave: Miguel de Cervantes, Paul Auster, manierismo, posmodernismo, perro, Literatura Comparada.

EL COLOQUIO DE LOS PERROS BY MIGUEL DE CERVANTES AND *TIMBUKTU* BY PAUL AUSTER: MANNERISM AND POSTMODERNISM

Abstract

This work compares Cervantes' *novella* *El coloquio de los perros* (*Novelas ejemplares*, 1613) with Paul Auster's *Timbuktu* (1999). Beyond the obvious coincidence that both works feature dogs, they share a series of traits typical of mannerism, an aesthetic

* Agradecemos a los revisores anónimos sus sugerencias críticas.

category related to postmodernism. These traits include the compositional imbalance (episodic nature, interruption, the Chinese boxes procedure), the perspectivism and the specular play, the conception of the work of art as an intellectual and intertextual construction, the rhetorical propensity and the tendency to open endings. Despite the chronological distance, a certain aesthetic continuity is documented in Cervantes and Auster, within a similar context of cultural crisis. Within the framework of the debate on the relationship between mannerism and postmodernism, this paper is a comparative exercise in response to the analysis of Hillis Miller (2008) and in connection with contributions of Maestro (2010, 2017-2022).

Keywords: Miguel de Cervantes, Paul Auster, Mannerism, Postmodernism, Dog, Comparative literature.

1. INTRODUCCIÓN

En la estela de los estudiosos que desde la década de los noventa han postulado conexiones entre manierismo y posmodernismo, reflexionamos en estas páginas sobre la relación entre estas dos categorías a través del cotejo de la *novella* cervantina *El coloquio de los perros* (1613) con *Tombuctú* (1999), de Paul Auster. Más allá del hecho evidente de que las instancias enunciatoras sean, en ambos casos, perros, existen entre estas dos novelas, representativas de los contextos en que se gestan, coincidencias significativas, aunque también notables divergencias. A la hora de revelar las coincidencias, este trabajo se inscribe en la tradición del comparatismo que trasciende el modelo tradicional, centrado en el establecimiento de relaciones de dependencia directa entre textos¹. Estas páginas se presentan como un ejercicio de crítica comparada que, tomando el testigo de Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3)², cuestiona el planteamiento del teórico deconstruccionista norteamericano. Cuando Hillis Miller (2008) define *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes y *The Secret Integration* (1964) de Thomas

¹ Aunque en este trabajo atendamos a otros aspectos, la de la dependencia textual constituye, con todo, también en este caso, una cuestión interesante. Auster fue siempre un ávido lector y entre sus referentes se encontraba Cervantes (Icardo Campos, 2009). De hecho, el autor norteamericano ha manifestado en distintas ocasiones su entusiasmo y admiración por el *Quijote* (Urbina, 2008: 246).

² Se facilita en cada caso la referencia de la edición en papel (Maestro, 2017) y de la décima edición digital definitiva, según el código que la propia obra proporciona (Maestro, 2017-2022).

Pynchon como novelas posmodernistas, aplica una categoría contemporánea, la de posmodernismo, a una obra producida tres siglos antes en un contexto radicalmente diferente, lo que supone una exégesis retrocrónica.

En los siguientes apartados, tras situar el debate sobre la relación entre ambas categorías estéticas, explicaremos en qué medida el análisis de Miller lee la *novella* manierista de Cervantes con lente posmoderna, a partir de *The Secret Integration*, de Pynchon. Nuestro artículo busca invertir jerárquicamente el *modus operandi* de Miller e interpretar la novela actual –que en nuestro caso es *Tombuctú*– desde una óptica manierista. El intertexto escogido, de hecho, ofrece una gama más concreta y evidente de *tertia comparationis* sobre los que articular el análisis. Aunque las relaciones entre Cervantes y Auster se han abordado desde ámbitos más generales (Urbina, 2007, 2008; Icardo Campos, 2009; González, 2019), el propósito de la presente investigación es llevar a cabo un estudio de caso concreto.

2. UN DEBATE ACTUAL: MANIERISMO Y POSMODERNISMO

El siglo XX ha establecido un controvertido diálogo con el manierismo³. El último gran capítulo de esta discusión viene conectando manierismo y posmodernismo desde la década de los noventa. Hitos significativos de este debate son Beuchot (2003), Cornago Bernal (2004), Rossbach (2005) y, más recientemente, Hillis Miller (2008) y Maestro (2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3). Tanto las aportaciones de Cornago Bernal como las de Maestro pueden leerse en contraste con las de Hillis Miller.

En primer lugar, Cornago Bernal (2004) presenta su trabajo como revisión de dos estudios de De la Flor (1999, 2002) y analiza la

³ Para una historia de los avatares críticos del manierismo, Cámara Muñoz (1988). El estudio de Carilla (1983) sobre esta tendencia y el barroco en las literaturas hispánicas ofrece también datos interesantes para centrar los debates iniciales. La proliferación de formalismos durante los sesenta contribuyó a la consideración del manierismo desde una nueva óptica, pues ambos compartían la reivindicación de un arte artificial, no mimético. Ya los trabajos pioneros de Hocke (1961) y D'Ors (1964) establecieron conexiones entre manierismo y vanguardia. También han llevado a cabo estudios en esta línea De Cózar (1991) y Falguières (2004).

recuperación del arte barroco (en el que subsume al manierismo) desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la posmodernidad. El crítico explica esta recuperación por lo que comparte el arte del manierismo con las vanguardias y el formalismo. Hillis Miller, en cambio, ve en la coincidencia de definiciones un síntoma de crisis y una advertencia de la necesidad de desarticular la categoría de posmodernidad: «las definiciones de los estilos literarios de cada período, e incluso la misma periodización en literatura en general, son altamente problemáticas, y siempre deben ser cuestionadas y vistas con recelo» (Hillis Miller, 2008: 97-98)⁴. A esta conclusión llega, justamente, tras someter a un meticuloso desmontaje la *novella* cervantina que nos ocupa en estas páginas y *The Secret Integration* de Thomas Pynchon, un ejemplo temprano de relato posmoderno norteamericano. Basándose en el concepto derrideano de «auto-co-inmunidad»⁵, extrae una segunda conclusión, en relación con su operatividad para definir comunidades de ficción. La lógica autofágica causaría estragos en las comunidades propuestas por ambos textos y sería también la responsable de las incertidumbres presentes en los relatos, relacionadas con la dificultad para distinguir entre lo literal y lo alegórico. Siguiendo a Derrida, Miller pretende demostrar la imposibilidad de fijar un sentido literario: la interpretación recta dependería de la efectividad de actos de habla específicos, como la creencia o la lectura.

Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3), por su parte, articula una crítica radical a la idea de «lógica autoinmunitaria» de Hillis Miller, que le parece innecesaria, en tanto que ya en filosofía existen, desde los tiempos de la *Política* de Aristóteles, los conceptos de «eutaxia» y «distaxia». Constata Maestro que Hillis Miller no efectúa una verdadera

⁴ Hillis Miller (2008: 35) insiste, siguiendo a Jameson (1998), en la necesidad de distinguir entre posmodernismo y posmodernidad: «La distinción entre la condición posmoderna y el posmodernismo como una corriente de pensamiento o de acción es importante». En la mayoría de contextos, sin embargo, tales conceptos se usan de forma intercambiable.

⁵ El concepto de «auto-co-inmunidad», desarrollado por Derrida (2001), se refiere a la idea de que dentro de un sistema, comunidad o entidad, existen procesos que simultáneamente protegen y ponen en riesgo esa misma entidad. En el contexto literario aludiría a la forma en que las narrativas o las comunidades ficticias se construyen a sí mismas y se mantienen cohesionadas –mediante la trama, los personajes o el estilo, por ejemplo–, al tiempo que incorporan elementos que podrían desafiar o desestabilizar esa cohesión, como la metaficción, la intertextualidad o la ambigüedad.

comparación, sino una exposición yuxtapuesta del texto de Pynchon y la novela de Cervantes (Maestro, 2017: 2461; 2017-2022: V, 3.3). Los argumentos de los que se sirve Miller para conectar el texto de Pynchon con el del alcaáino le parecen a Maestro muy endebles, no porque no haya relación de «causalidad, inferencia o consecuencia» entre ambas obras⁶, sino porque la supuesta comparación se articula sobre un concepto peregrino de posmodernismo, basado en rasgos de naturaleza tan genérica⁷ que podrían detectarse por igual, además de en las dos obras consideradas, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo (Maestro, 2017: 2462; 2017-2022: V, 3.3).

En lo que sigue, ponemos en relación la manierista *novella* cervantina con la posmodernista *Tombuctú*. El análisis resulta interesante para la definición de las dos categorías estéticas que se discuten y por convertir el texto cervantino en eje de la comparación. Tras repasar brevemente el argumento de cada relato, discutiremos los rasgos manieristas específicos que ambos textos comparten⁸.

⁶ El examen de la poligénesis, en efecto, sería muy legítimo (Maestro, 2017-2022: IV, 2.42).

⁷ A la hora de referir los rasgos de las narraciones posmodernas, Hillis Miller cita y modifica las categorías del posmodernismo de Jameson (1998): «el pastiche [...], la parodia [...]; la alusión; la mezcla de géneros; la falta de profundidad; la falta de afecto (o, mejor dicho, un cambio hacia ese tipo particular de afecto irónico llamado *cool*); el debilitamiento del “narrador omnisciente” o [...] uso del narrador telepático [...]; cambios temporales prepósteros [...] por medio de metalepsis, prolepsis o analepsis, *flashbacks* y *flashforwards*; el uso de historias interpoladas [...]; cambios o desviaciones bruscas de registro o tono; lo indirecto [...]; un cierto grado de anti-realismo de alucinación [...]; el uso hiperbólico de la comedia [...]; el uso de un tipo u otro de historia marco que controla, interpreta y, al mismo tiempo, irónicamente, socava la historia propiamente dicha; una atención especial a la experiencia de los marginados o desamparados [...]; una percepción de la comunidad como levantada contra ella misma, en autosacrificio, o de manera suicida, en lo que Derrida llama un proceso de autodestrucción autoinmune; un sentido problemático de lo que conlleva tomar una decisión ética o asumir una responsabilidad ética; una cierta llamada de atención directa o indirecta a los problemas de la ficcionalidad o la virtualidad, esto es, un movimiento de la narración de vuelta hacia sí misma para plantear preguntas sobre su modo de existencia y su función social» (Hillis Miller, 2008: 35-37).

⁸ De hecho, incluso fuera del mundo especializado de la filología, los lectores han asignado a Auster de forma persistente la etiqueta de *manierista*, a menudo con matiz peyorativo; cf. Prada (2006). Chirbes (2021: 396) lo define como un «manierista que se entretiene en exceso en el dibujo».

3. *EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y TOMBUCTÚ*: EL ARTIFICIO DE LOS PERROS PARLANTES

Al estudiar conjuntamente estas dos novelas, el *tertium comparationis* que se impone de inmediato al intérprete es el recurso de los perros parlantes. El artificio del animal razonante remonta a la antigüedad grecolatina, donde descuellan obras como el *Asinus aureus* de Apuleyo⁹. En la literatura suele representarse al animal, particularmente al perro –mejor amigo del hombre¹⁰–, como testigo silencioso del proceder secreto de los personajes humanos. En virtud de tal peculiaridad, tanto en Cervantes como en Auster los perros funcionan como artificio para que autores y lectores se conviertan en espectadores y críticos de la sociedad de su tiempo.

El coloquio de los perros es un experimento narrativo que enlaza con la *novella* anterior, *El casamiento engañoso*, y funciona a modo de despedida del conjunto de las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes (1547-1616). La crítica ha establecido que debió de ser compuesta entre 1603 y 1605, poco después de terminada la parte I del *Quijote* (González de Amezúa, 1982: 390, 399). *El coloquio*, más concretamente, es el relato que el alférez Campuzano transmite al licenciado Peralta, una transcripción de la conversación que mantienen durante una noche los perros Cipión y Berganza, de la que fue testigo durante su convalecencia en el Hospital de la Resurrección. Berganza cuenta sus aventuras a Cipión, interlocutor que actúa como moderador de su discurso. Berganza, que por su trayectoria vital ha llegado a conocer profundamente al ser humano, nos describe a los diversos amos a los que ha servido: un matarife, del que se despide porque un día le quitaron la carne que su dueño le hacía llevar a una amante; unos pastores, que matan al ganado y culpan al lobo; un mercader, al que abandona porque no tolera que una sirvienta negra que hay en la casa se refocile con un amante ante sus propios ojos; un alguacil, que está en connivencia con rufianes y prostitutas para chantajear a los incautos forasteros; un

⁹ Los vínculos de *El coloquio de los perros* con Apuleyo y Luciano los analiza Escobar Borrego (2020). Sobre la relación específica entre Apuleyo y Cervantes insiste Vivar (2016).

¹⁰ Sobre la «canifilia» renacentista, Martín (2004). Una aproximación histórica a la figura del perro como personaje literario, con especial énfasis en *Tombuctú*, puede verse en Brown (2010: 113-143). Sobre otros perros parlantes en la literatura, Schneider (2012).

soldado, con el que representa teatro por los pueblos y que lo lleva a Montilla, donde tendrá lugar la curiosa escena con la bruja Cañizares, que le asegura que su condición de perro se debe al encantamiento que, en el momento de nacer, le hizo la bruja Camacha; un morisco, al que tacha de avaro; un poeta; unos cómicos y, finalmente, Mahúdes, su amo actual. Como remate, el perro cuenta el diálogo entre cuatro asilados del hospital: un matemático, un arbitrista, un poeta y un alquimista. La visión del mundo que subyace al texto es desoladora: el hombre –nos plantean estos perros– es un lobo para el hombre¹¹. Se trata de una tesis terriblemente pesimista, sin parangón en el resto de la obra cervantina (Riley, 1990: 93; Maestro, 2017: 1602; 2017-2022: IV, 2.14).

En *Tombuctú* (*Timbuktu*, 1999), novela de Paul Auster (1947-2024), un narrador relata, con técnica de omnisciencia selectiva, las vivencias y pensamientos de un perro callejero llamado Mr. Bones que comprende el lenguaje y las reacciones humanas, pero, salvo en sus sueños con Willy, no es capaz de hablar. Willy Gurevitch –que se hace llamar Willy Christmas desde que cree que Santa Claus, desde una pantalla televisiva, le ha asignado la misión de hacer el bien– es un vagabundo, poeta y enfermo psiquiátrico, que, siete años antes del comienzo del relato, adopta al cachorro y establece con él un profundo vínculo afectivo. Al empezar la novela, Willy y Mr. Bones se hallan en Baltimore viviendo la que, previsiblemente, será su última aventura en común. Willy, que está muy enfermo, antes de marcharse al otro mundo –que él y Mr. Bones llaman Tombuctú–, quiere reencontrarse con Bea Swanson, la profesora que lo animó durante su adolescencia a dedicarse a la literatura, para entregarle su legado: 74 cuadernos de poemas y su amado perro. Mr. Bones asiste, pues, a los interminables monólogos de Willy, en los que rememora su existencia y reflexiona sobre la muerte. En uno de esos monólogos, el perro, presa de un profundo cansancio, se duerme y sueña que, huyendo de la policía, abandona a un Willy agonizante en la calle. Dentro del propio sueño, sueña, a su vez, que, convertido en mosca, presencia la muerte de su amo en el hospital. Al despertar, los acontecimientos suceden en gran medida como había soñado. Como

¹¹ Cipión, por un lado, afirma: «como el hacer mal viene de natural cosecha, fácilmente se aprende el hacerle». Berganza, después, verifica y amplía esta afirmación al sostener «que el hacer y decir mal lo heredemos de nuestros primeros padres y lo mamamos en la leche» (Cervantes, 1980: 302, 315).

Berganza, Mr. Bones inicia entonces un periplo, punteado con períodos de soledad, que lo lleva de amo en amo. Pasa de las manos de un niño, Henry Chow, que resulta ser hijo del propietario de un restaurante chino, a las del clan Jones. Alojado por estos amos en una residencia canina durante las vacaciones de la familia en Disneylandia, cae profundamente enfermo y decide abandonar el albergue. En el camino, tras una serie de visiones contradictorias que terminan con Willy asegurándole que se ha ganado el pasaje a Tombuctú, se arroja a la autopista y juega a esquivar los coches que pasan en todas las direcciones, con la esperanza de que alguno lo atropellará y podrá reunirse con su primer amo antes de que termine el día.

Tanto Berganza y Cipión como Mr. Bones se sitúan al margen de la colectividad humana. Ellos no participan, en principio, del mundo cruel en que se mueve el animal supuestamente racional. El hombre se comporta a los ojos de este espectador imparcial de una manera absurda y contradice constantemente los principios morales más elementales, según la lógica del mundo al revés¹², ya que en ambos universos narrativos los perros hacen gala de mayor sensatez y sentido ético que los humanos. Paralelamente, en la tradición de la fábula antigua protagonizada por animales, el devenir de los canes puede interpretarse como alegoría de la humanidad, solitaria y dominada por las leyes del caprichoso azar, sujeta a la lógica autoinmunitaria, según la definición de Derrida (2001) retomada por Hillis Miller (2008), o, simplemente, víctima de la entropía y la distaxia. El periplo de amo en amo, propio del género picaresco¹³, permite a estos perros comprender que en el mundo la deslealtad es inevitable y, por otro lado, que siempre, en algún lugar, habrá alguien dispuesto a adoptarlos, aunque sea por interés.

¹² Sobre este tópico, Curtius (1955: 143-199).

¹³ Lázaro Carreter (1983: 206-207). Talens (1975: 26) matiza, muy apropiadamente, que en este principio de servicio a varios amos lo más importante, más allá del número de amos, es que mediante este recurso se nos da a entender la posición inestable del pícaro en la sociedad. Sobre la relación de *El coloquio* con la picaresca, Maestro (2017: 1596-1600; 2017-2022: IV, 2.30).

4. RASGOS MANIERISTAS EN *EL COLOQUIO DE LOS PERROS Y TOMBUCTÚ*

4.1. *El desequilibrio de la composición: lo episódico, la interrupción, las cajas chinas*

El manierismo se define por la búsqueda consciente de la complejidad. Muestra preferencia por la composición desequilibrada, con interrupciones e intercalación de elementos diversos, a veces sorprendentes y con frecuencia engarzados mediante procedimientos inusitados. Tanto en Cervantes como en Auster se detecta una preocupación, casi obsesiva, por la búsqueda de la novedad en la estructuración de la obra, que los empuja a romper con el equilibrio, la unidad y el desarrollo lineal.

En el caso de Cervantes, la fragmentación y la pluralidad de temas y formas desembocan en una estructura desintegradora, semejante a la de un gran laberinto¹⁴. Ingente cantidad de digresiones de toda índole rompen la marcha del hilo central, la narración de la autobiografía de Berganza. Cipión, perro sensato, portavoz de una estética diferente, reprocha a Berganza que no siga una línea recta y se pierda en digresiones: «Basta, Berganza, vuelve a tu senda y camina» (Cervantes, 1980: 309)¹⁵. No puede admitir la «novela-pulpo», plagada de «colas» que desvían su atención del centro¹⁶. La novela de Auster asume una parecida estructura narrativa, en tanto que durante toda la estancia de Mr. Bones con Willy no ocurre prácticamente nada. El narrador cede a Willy la palabra y las digresiones de este sobre su niñez, sus años mozos y su

¹⁴ La lógica del laberinto en las *Novelas ejemplares* de Cervantes la apreciaron ya, no en vano, sus primeros lectores. La décima preliminar de Bermúdez de Carvajal las define como «doce laberintos», relacionándolas con el «laberinto famoso» de Creta.

¹⁵ Muchas alocuciones de Cipión insisten en el mismo reproche: «murmura, pica y pasa» (308); «di adelante» (308); «Sé breve, y cuenta lo que quisieres y como quisieres» (310), «quédese aquí esto, que no quiero que parezcamos predicadores. Pasa adelante» (311); «Basta; adelante, Berganza, que ya estás entendido» (313); «sigue tu historia y no te desvíes del camino, carretero, con impertinentes digresiones»; «y por tu vida que calles ya y sigas tu historia» (319); «y adelante y no hagas sogá, por no decir cola, de tu historia» (320), «Sigue tu historia y no te desvíes del camino carretero con impertinentes digresiones» (321), «No te diviertas; pasa adelante» (322); «No más, Berganza; no volvamos a lo pasado; sigue, que se va la noche» (333).

¹⁶ Esta metáfora la emplean los perros en repetidas ocasiones: «que la sigas de golpe [tu historia], sin que la hagas que parezca pulpo, según le vas añadiendo colas» (319). Replica Berganza que las del pulpo no son «colas» y es preciso hablar con propiedad (según Covarrubias se llamaban «rabos»). Cipión prosigue, no obstante, con el juego de palabras: «y adelante y no hagas sogá, por no decir cola, de tu historia» (320).

madurez –también según la lógica de una autobiografía desordenada– ocupan la mitad de la novela. En ambos casos destacan la complejidad estructural y la construcción meticulosa, en lo que se asemeja a las estructuras recapitulativas o diseminativas, identificadas por Curtius (1955: 403-408) como características del estilo manierista en poesía. Tanto la novela de Auster como la de Cervantes parecen ajustarse a un perfecto diseño matemático¹⁷.

Es más, ambas novelas hacen uso, en diversa medida, de la estructura de las «cajas chinas», habitual tanto en la narrativa manierista como posmoderna (Zhang, 1993). Desde el punto de vista estructural, *El coloquio de los perros*, diálogo entre dos canes, no tiene inicio propio: es el producto de un acto de lectura del licenciado Peralta, protagonista, junto con el alférez Campuzano, de *El casamiento engañoso*, novela ejemplar anterior que le sirve de marco. Un nuevo juego de cajas chinas encontramos en el episodio central de la vida de Berganza, su encuentro con Cañizares, que narra la historia de la Montiel, supuesta madre de los perros. En otras palabras, tenemos un relato, el de la Montiel, inserto dentro de otra historia, la de Cañizares, que, a su vez, se inserta en el relato autobiográfico de Berganza, que funciona dentro de otra historia –el diálogo entre los perros–, que es a su vez parte de otra historia, la del alférez Campuzano, quien pone el diálogo por escrito sin saber muy bien si creer o no en él. En el caso de *Tombuctú*, aunque prima, a nivel global, la secuencia de los episodios enlazados –el paso de un amo a otro–, el primer y central episodio, el de Willy, manifiesta también esta lógica de inserción de unas historias en otras. Ejemplo palmario es el del sueño en que cae sumido Mr. Bones, en el que sueña, tras una serie de peripecias, que se duerme y vuelve a soñar un sueño. Lo peculiar del juego narrativo de Auster es que, si bien no llega a producirse la fusión de planos narrativos o metalepsis, tras este episodio de «cajas chinas» tiene lugar en la historia del primer nivel una reduplicación de los acontecimientos narrados en historia del segundo nivel. El lector no llega nunca a tener certeza sobre si los hechos narrados en el sueño de tercer nivel tienen

¹⁷ No se han estudiado específicamente los procedimientos compositivos de Auster en *Tombuctú*, mientras que la complejidad estructural de la *novella* de Cervantes ha sido señalada por la crítica: Belic (1969), Casaldueiro (1974) y Álvarez Martínez (1994). Sobre las estrategias narrativas, Dunn (1994).

también su correlato en la historia del primer nivel, aunque Mr. Bones está convencido de que así será.

4.2. *Perspectivismo y juego especular*

En relación con la estructura de las cajas chinas se halla el rasgo del perspectivismo, que muchas veces entraña, como hemos tenido ocasión de ver, un juego especular. La mirada de los perros narradores se fragmenta hasta llegar a un detallismo extremo, equivalente al gigantismo que observamos en la *Visitación* de Pontormo o a la potenciación del detalle en *Autorretrato en espejo convexo*, de Parmigianino. Apreciamos estos efectos tanto en Cervantes –concretamente en la atención de Berganza a detalles que pasan desapercibidos a los humanos– como en la novela de Auster, uno de cuyos pasajes ilustra muy claramente esta forma de percepción:

Just as he was about to climb out from under the shrub and move on, he spotted a white sneaker not two feet from his nose. It was so like the sneaker that had just landed in his gut that Mr. Bones nearly gagged on his saliva. Had the scoundrel come back to continue the job? The dog recoiled, retreating farther into the tangle of thorns and low-lying branches, snagging his fur in the process (Auster, 1999: 100-101).

La presencia del detalle, que viene provocada por una mirada «con lupa», atomizadora y acumulativa –la que un perro puede tener, desde su ubicación a ras de suelo, del mundo humano– destruye, como señala Dubois (1980), el efecto de la armonía compositiva. Narrador y lector se detienen en la contemplación de lo anecdótico –una zapatilla aleatoria– convertido súbitamente, por aproximación gratuita de la mirada, en dato esencial.

Pero el perspectivismo tiene mayores implicaciones en ambas novelas. En el caso de Auster, aunque la técnica narrativa utilizada pueda parecer tradicional, el hecho de que la perspectiva adoptada sea la de un perro introduce un componente fantástico que suscita dudas sobre la autenticidad de los hechos descritos por este personaje. Mr. Bones, que nos presenta los argumentos en los que funda su juicio, cree firmemente que la aparición de Santa Claus a Willy desde la pantalla del televisor es real y no producto de su mente enferma, pero el lector, como sucede en

la obra de Cervantes, puede, a través de indicios, cuestionar dicha convicción (Auster, 1999: 20-21). De hecho, le corresponde intervenir, puesto que se discute si es verdad o no lo que se cuenta, y existen datos, como el de la enfermedad mental (intermitente) de Willy, que permitirían defender una tesis contraria a la de Mr. Bones. Este cuestionamiento necesario lo suscita también en el lector la serie de sueños o visiones enlazadas que el perro tiene al final de la novela, una vez que Willy ha muerto (Auster, 1999: 117-123, 171, 179-180). El mundo en que habita Mr. Bones, como el de Cipión y Berganza, es un mundo en que la mentira y el engaño son constantes, hasta el punto de que ya no es posible distinguir la verdad de la mentira, de los simulacros y de la impostura:

Willy was dead, and who knew if dead people didn't grow bitter and nasty after they had been dead for a while? Then again, maybe it hadn't been Willy at all. The man in the dream could have been an impostor, a demon dressed in Willy's form who had been sent from Timbuktu to trick Mr. Bones and turn him against his master (Auster, 1999: 173).

En *El coloquio de los perros* el proceso es todavía más complejo: desde que el alférez comienza a narrar, en la *novella* anterior, su casamiento, se inicia una cadena de relatos cuya verosimilitud depende, en cada caso, de los restantes, gracias a un magistral juego de espejos. El matrimonio del soldado y Estefanía Caicedo resulta, visto desde la lente de *El coloquio de los perros*, no una historia extraña, sino sumamente «real». Por su parte, este portentoso coloquio se ve dotado de verosimilitud cuando proyectamos sobre él la luz increíble del relato de la bruja Cañizares, según el cual otra bruja, la Camacha, habría transformado a los dos hijos de la Montiel, esto es a Berganza y a Cipión, en perros. Este relato, punto neurálgico de la *novella*, tiene un valor funcionalmente decisivo, al proporcionar una explicación lógica al hecho de que los perros protagonistas estén dotados de habla y de razón¹⁸. De esta manierista manera, en virtud del juego de cajas chinas o de muñecas rusas, Cervantes demostraría, no sin ironía, que la verosimilitud literaria

¹⁸ Sobre la cuestión de la verosimilitud en *El coloquio de los perros*, Sáez (2010) y, sobre todo, Maestro (2017: 1593; 2017-2022: IV, 2.30), para quien se objetiva, ya desde el propio título de la obra («novela y coloquio»), «la complejidad de todo un proceso destinado a la comunicación narrada de un diálogo imposible, milagroso y verosímil». No en vano, «[l]a verosimilitud representa para Cervantes la legalidad inmanente del discurso literario».

depende fundamentalmente de normas internas a la propia obra de arte y no de su comparación con la realidad externa. Si en ciertos momentos otorga verosimilitud al relato mediante la inserción de personajes históricos (como la bruja Camacha), ello no resulta tan relevante como los mencionados juegos internos de perspectivas y de contrastes, propiciados por el uso de relatos-marco.

4.3. *El arte como artificio: construcción intelectual e intertextual*

A diferencia de la obra renacentista, que aspiraba a facilitar el acceso del espectador al cuadro, creando miméticamente un espacio semejante al real, el arte manierista hace evidente la falsedad de la ilusión y el carácter artificioso de la obra de arte. Paralelamente, mediante la narración episódica, los relatos incrustados y el juego especular, Cervantes y Auster desvían la atención del lector hacia la forma, contemplada ahora con extrañamiento. La narración se presenta simultáneamente como juego creativo, estrategia de lenguaje y reto intelectual.

La concepción manierista del arte como artificio conecta con el mecanismo de la intertextualidad, entendida en sentido amplio (Kristeva, 1969; Genette, 1982). Frente a la tradición, los manieristas adoptan una «actitud complexual» (Dubois, 1980: 39-46). Mientras que la literatura renacentista mantiene una relación positiva con la tradición, al respetar el principio de la *imitatio*, con el manierismo prima, como en la literatura posmoderna, el uso del pastiche, la mezcla, la parodia y la alusión. Para Hillis Miller (2008: 68-71), *El coloquio de los perros* une, parodiándolos, coloquio humanista (Mañero Lozano, 2004), diálogo platónico (González Blanco, 2006), novela picaresca (Maestro, 2017: 1596-1600; 2017-2022: IV, 2.30), detalles de novela pastoril, relato sobrenatural sobre brujas¹⁹, fábulas con animales de Esopo, alegoría profética encubierta o tropelía, sátira sobre la maldad y los despropósitos de la humanidad, elementos de lo confesional y testamentario y una historia de metamorfosis en la

¹⁹ No anota Hillis Miller el hecho fundamental de que en *El coloquio de los perros* la brujería está completamente desmitificada: «la Cañizares no deja de ser sino una bruja de novela, es decir, una criatura desmitificada, ridícula, paranoica, e inútil en sus artes de hechicería» (Maestro, 2017: 1595; 2017-2022: IV, 2.14). A diferencia de lo que ocurría en los países protestantes, la brujería era objeto de burla por parte del racionalismo literario español.

línea del *Asinus aureus* de Apuleyo²⁰. El relato de Auster, por su parte, une (auto)biografía, parodia de novela picaresca –también aquí el perro, como el pícaro, pasa de amo en amo–, sátira de las maldades del ser humano y relato sobrenatural. Hay en él, además, toda una serie de alusiones a autores de la literatura norteamericana, especialmente a Edgar Allan Poe, tradición a la que el poeta-vagabundo gustaría de incorporarse con sus 74 cuadernos de poemas, una vez que Bea Swanson los ponga a buen recaudo. Entre *El coloquio de los perros* y *Tombuctú* existen, incluso, más específicamente, algunas coincidencias de detalle, como la reflexión sobre el lenguaje (Brown, 2010: 113-115).

Tanto Cervantes como Auster muestran, en suma, preocupación por la compleja relación entre literatura y realidad, en lo que atañe a la presencia de la realidad en la literatura y a la presencia de la literatura en la realidad. Desde el punto de vista estructural, *El coloquio de los perros* es el producto de un acto de lectura del licenciado Peralta, protagonista, junto con el alférez Campuzano, de *El casamiento engañoso*, novela ejemplar anterior que le sirve de marco. El texto cervantino puede leerse como una metanovela dedicada al oficio literario, a la observación de las relaciones entre vida y ficción, íntimamente comprometida con la experiencia de la escritura, en tanto que nos ofrece un mundo perfecto y autosuficiente. Por su parte Auster, aunque no recurre a los artificios metanovelísticos de otras de sus obras (Varvogli, 2001), nos presenta también aquí, como uno de los personajes principales, a Willy, un poeta vagabundo caracterizado por una continua reflexión sobre el proceso de escritura y la realización de todo tipo de experimentos creativos, incluyendo una sinfonía de olores²¹. En ambos casos se recurre, pues, a la metaliteratura o a lo que Hutcheon (1980) ha denominado, a propósito del arte posmoderno, «narrativa narcisista». El efecto principal de la mezcla entre literatura y realidad, entre realidad y

²⁰ En realidad, los escritos de mayor relevancia para *El coloquio de los perros* son, según los cervantistas más acreditados, *El asno de oro*, de Apuleyo, traducido al español en 1513; los diálogos lucianescos y la historia de Falqueto, contenida en el *Baldo*. Maestro (2017: 1597; 2017-2022: IV, 2.30).

²¹ Para Icardo Campos (2009: 197) la «sinfonía de olores» que compone Willy apuntaría a una «bonescización» del personaje, que habría asimilado modos de percepción perrunos. La teoría de Madariaga (1978) sobre la qui jotización de Sancho y la sanchificación de Alonso Quijano podría aplicarse a la pareja Mr.Bones/Willy, ya que el perro, paralelamente, experimenta una «willyficación».

ficción, es, como resulta propio del arte manierista, un extremo relativismo.

4.4. *El decir indirecto: metáfora e ironía*

La elusión o decir indirecto es una técnica expresiva típica del arte manierista, que no afirma, sino que sugiere o insinúa, por lo que necesita un interlocutor activo, dispuesto a entrar en el laberinto y resolver el enigma. En otras palabras, la obra manierista tiene vocación de pregunta, no de respuesta. Una de las estrategias principales de este decir elusivo es la metáfora, con su infinita capacidad transmutadora. Este recurso permite la construcción de un mundo profundamente relacional que se complace en las metamorfosis, juego enigmático que vuelve a su vez oscuro el propio referente²². En relación con la metáfora se halla la alegoría, que en el caso de Cervantes asume la forma de tropelía o alegoría profética encubierta, manifiesta en los versos, a un tiempo apocalípticos y revolucionarios, de la bruja Cañizares (Cervantes, 1980: 346):

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

Aquí se entrelazan dos conceptos dicotómicos: hombre / bestia y poderoso / humilde. Según la profecía, los perros volverán a ser hombres cuando se derriben los soberbios levantados y se alcen los humildes abatidos. Es decir, los perros se convertirán en hombres cuando triunfe la justicia social (esto es, probablemente nunca), lo que parece funcionar como la figura de los *adýnata* o *impossibilia* (comparable a las expresiones coloquiales «cuando las ranas críen pelos en la barriga» o «when hell freezes over»). Se han detectado en los versos de la bruja tres asociaciones: subversión carnavalesca del orden establecido (Riley, 1990: 90); derrumbamiento del orden social por medio de la Revolución; o día

²² Sobre la metáfora en el arte manierista, Curtius (1955: 394-397) o Hauser (1965: 59), entre otros.

del Juicio Final, desde una perspectiva cristiana²³. En todo caso, el discurso de Willy sobre Tombuctú en la novela de Auster apunta también a un «afuera» («beyond beyond the beyond») que a Mr. Bones le suscita estas reflexiones, significativamente relacionadas con la subversión del orden social vigente:

Wild beasts no doubt had their own Timbuktu, giant forests in which they were free to roam without threat from two-legged hunters and trappers, but lions and tigers were different from dogs, and it made no sense to throw the tamed and untamed together in the afterlife. The strong would devour the weak, and in no time flat every dog in the place would be dead, dispatched to yet another afterlife, a beyond beyond the beyond, and what would be the point of arranging things like that? If there was any justice in the world [...] then man's best friend would stay by the side of man after said man and said best friend had both kicked the bucket. More than that, in Timbuktu dogs would be able to speak man's language and converse with him as an equal. That was what logic dictated, but who knew if justice or logic had any more impact on the next world than they did on this one? (Auster, 1999: 50).

La segunda estrategia elusiva, esta vez de carácter pragmático, se relaciona con el humor y la ironía. La mirada lúdica e irónica permite a Cervantes y a Auster decir sin hacerse notar, insinuar sin caer en la crítica abierta, provocar la reflexión con disimulo, minar desde dentro, subrepticamente, el orden establecido. Es lo que Hillis Miller (2008: 70) expresa con la palabra inglesa *backbite*, que puede traducirse al español como 'despotricar' o 'murmurar', pero que literalmente significa 'morder por la espalda', con una estructura fónica que remite en sí misma al ladrido de un perro: *bite back*. Murmurar es también lo que hace Auster con su novela, levantándose, como Cervantes, «en contra de la sociedad de la que él forma parte, con la intención de destruirla, pero al mismo tiempo poniéndose a sí mismo en peligro» (Hillis Miller, 2008: 76). Como en la *novella* del alcalaíno, hallamos en Auster diversos ejemplos de la lógica autoinmunitaria de la comunidad, aunque el más notable es el que el propio Willy recuerda a Mr. Bones en una de sus apariciones, el de su propia madre, judía que, antes de llegar a Estados Unidos, tuvo que pasar

²³ Para Rey Hazas (1983: 141), en efecto, la «poderosa mano» podría ser «el rey, Dios, una revolución» o «la muerte».

por los horrores de los campos de concentración y de la huida, siendo tratada por sus congéneres como un perro:

«Do you remember *Mom-san*, Mr. Bones?»

«Of course I remember her. What do you take me for?»

«Well, they tried to kill her, too. They hunted her down like a dog, and she had to run for her life. People get treated like dogs, too, my friend, and sometimes they have to sleep in barns and meadows because there's nowhere else for them to go. Before you start feeling too sorry for yourself, just remember that you're not the first dog who's ever been lost» (Auster, 1999: 122-123).

Las actitudes irónicas, satíricas y subversivas velan, tanto en Cervantes como en Auster, la expresión de los sentimientos –rasgo habitual en las literaturas manierista y posmodernista–, pero también –y esto es más importante– propician la adopción de una postura crítica por parte del lector. En ambas novelas su cooperación resulta indispensable para una interpretación adecuada.

4.5. *Final abierto*

Las narraciones manieristas tienden a la conclusión imprevista, al final abierto, a la falta de cierre. La historia continúa sin que sepamos cómo. Se trata de un final apropiado para una narración que desea presentarse como voluntariamente ambigua, trasunto de la confusión de la percepción y del pensamiento, de la incertidumbre del mundo y las construcciones humanas. Es hasta cierto punto lógico e inevitable que el discurso sea prolijo y tortuoso, comprensible que se corte de forma brusca una narración que, por su propia definición, no puede ofrecer claridades. En el caso de *El coloquio*, en efecto, la «monstruosidad» de la estructura no radica tan solo en las «colas» que Berganza va añadiendo al pulpo, sino en que el relato de Cipión, el otro perro, queda en suspenso para siempre. Paralelamente, en el caso de *Tombuctú*, el narrador nos dice en la página final que el perro se lanza a la autopista para jugar al «esquivacoches», previendo que algún vehículo acabará por atropellarlo. Pero el final mismo nos es escamoteado:

Weak as he was, there was still some spring left in his legs, and once he hit his stride, he felt stronger and happier than he had felt in months. He ran toward the noise, toward the light, toward the glare and the roar that were rushing in on him from all directions. With any luck, he would be with Willy before the day was out (Auster, 1999: 186).

Este detalle, según los teóricos deconstruccionistas, podría relacionarse con la «indecibilidad» del sentido literario.

5. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos ofrecido un análisis comparativo de la novela cervantina *El coloquio de los perros* con *Tombuctú*, de Paul Auster. Más allá de las coincidencias obvias, como el artificio de los canes pensantes y parlantes, las novelas comparten una serie de rasgos propios del manierismo, categoría estética relacionada por la crítica con el posmodernismo.

En el contexto del debate sobre la relación entre manierismo y posmodernismo desarrollado desde finales del siglo XX y durante comienzos del XXI, hemos partido de la posición de Maestro (2010; 2017: 2457-2478; 2017-2022: V, 3.3), quien cuestiona la validez de la aportación de Hillis Miller (2008). Hillis Miller postulaba una coincidencia sustancial entre las definiciones de novela irónica prerrealista (es decir, manierista) y novela posmoderna, lo que podía explicarse por el hecho de que ambos géneros surgían en períodos de crisis cultural. Hay, ciertamente, concomitancias entre ambos tipos de novelas, pero no son relevantes todos los rasgos que Miller señala, en tanto que compartidos por muchas otras obras literarias. Las conclusiones que de la comparación pueden extraerse son, por otro lado, de signo diverso a las que Miller plantea: resulta reduccionista considerar a Cervantes como mero precursor de la novela posmoderna, pues conviene situarlo en el lugar que le corresponde en el decurso de la historia literaria y a la luz del canon. En realidad, al definir la novela de Cervantes como posmoderna, Miller ejecutó un ejercicio comparatista consistente en extrapolar los modelos teóricos y críticos norteamericanos, hoy dominantes, a la literatura española áurea, radicalmente otra en sus planteamientos.

Puesto que la novela de Cervantes antecede al posmodernismo en el tiempo y ocupa en el canon un lugar de excepción, resulta más coherente evitar la exégesis retrocrónica, invertir la lógica de Miller y proponer una interpretación desde el hispanismo, tomando la novela de Cervantes como punto de partida del análisis. El cotejo comparativo de diferentes elementos propios de la estética manierista –como el desequilibrio de la composición, el perspectivismo y el juego especular, la concepción de la obra de arte como construcción intelectual e intertextual y los finales abiertos– nos ha permitido trazar un puente entre dos obras, *El coloquio de los perros* y *Tombuctú*, cuyo punto de unión más obvio es el protagonismo de los perros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis (1994): *La estructura cíclica de El coloquio de los perros de Cervantes*. Mérida: Editorial Regional de Extremadura.
- AUSTER, Paul (1999): *Timbuktu*. London: Faber & Faber.
- BELIC, Oldrich (1969): «La estructura de *El coloquio de los perros*». En: *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Prensa Española, 61-90.
- BEUCHOT, Mauricio (2003): «El barroco en el neobarroco actual». *Devenires*, 4.7, 155-161.
- BROWN, Laura (2010): *Homeless Dogs & Melancholy Apes. Humans and Other Animals in the Modern Literary Imagination*. Ithaca-London: Cornell University Press (<https://doi.org/10.7591/9780801462160>).
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia (1988): *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CARILLA, Emilio (1983): *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos.
- CASALDUERO, Joaquín (1974): *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- CERVANTES, Miguel de (1980): *Novelas ejemplares*. Vol. 2. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra.
- CHIRBES, Rafael (2021): *Diarios: a ratos perdidos 1 y 2*. Barcelona: Anagrama (https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3143-1).
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2004): «Nuevos enfoques sobre el Barroco y la post-modernidad: a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor». *Dicenda*, 22, 27-51.

- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE [1948].
- DE CÓZAR, Rafael (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- DE LA FLOR, Fernando R. (1999): *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2002): *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, Jacques (2001): *Foi et savoir. Le siècle et le pardon*. Paris: Seuil.
- D'ORS, Eugenio (1964): *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar.
- DUBOIS, Claude Gilbert (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península [1979].
- DUBOIS, Claude Gilbert (1983): *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- DUNN, Peter (1994): «Shaping Experience: Narrative Strategies in Cervantes». *Modern Language Notes*, 109.2, 186-203 (<https://doi.org/10.2307/2904775>).
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2020): «Metamorfosis y transformaciones para vidas de perros: Cervantes a la luz del imaginario de Apuleyo y Luciano». *Anales Cervantinos*, 52, 227-253 (<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2020.009>).
- FALGUIERES, Patricia (2004): *Le maniérisme: une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, Gerard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GONZÁLEZ, Jesús Ángel (2019): «Del caballero de los espejos a *La ciudad de cristal*: reflejos cervantinos en la obra de Paul Auster». En Moro Marín, Adrián (ed.): *Cervantes y la posteridad: 400 años de legado cervantino*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 159-174 (<https://doi.org/10.31819/9783964569134-006>).
- GONZÁLEZ BLANCO, Azucena (2006): «Cervantes: lector de Platón: parodia y tropelía». *LLJournal*, 1.2, 9-30.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (1982): *Cervantes: creador de la novela corta española* (2 vols.). Madrid: CSIC [1956-1958].
- HAUSER, Arnold (1965): *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama [1964].
- HILLIS MILLER, Joseph (2008): «*El coloquio de los perros* como narrativa postmoderna». En Jiménez Heffernan, Julián (ed.): *La tropelía. Hacia el coloquio de los perros*. Tenerife-Madrid: Artemisa, 33-98.

- HOCKE, Gustav René (1961): *El mundo como laberinto: el manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama [1957].
- HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York-London: Methuen.
- ICARDO CAMPOS, Teresa (2009): *Miguel de Cervantes en la narrativa de Paul Auster*. Tesis doctoral. Madrid: UAM (<https://repositorio.uam.es/handle/10486/4605>).
- JAMESON, Fredric (1998): *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern. 1983-1998*. London-New York: Verso.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- MADARIAGA, Salvador de (1978): *Guía del lector del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MAESTRO, Jesús G. (2010): «Contra la sofística de Hillis Miller en su interpretación posmoderna de *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 287-312.
- MAESTRO, Jesús G. (2017): *Crítica de la Razón Literaria*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- MAESTRO, Jesús G. (2017-2022): *Crítica de la Razón Literaria: una Teoría de la Literatura científica, crítica y dialéctica* (20 vols.). Vigo: Academia del Hispanismo (<https://bit.ly/3BTO4GW>).
- MAÑERO LOZANO, David (2004): «Diálogo y picaresca en *El coloquio de los perros*». *Bulletin Hispanique*, 106.2, 497-520 (<https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5200>).
- MARTÍN, Adrienne (2004): «Cervantes y la canifilia renacentista en *El coloquio de los perros*». En Villar Lecumberri, Alicia (ed.): *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. 2, 1559-1574.
- PRADA, Juan Manuel de (2006): «Absorbente, hipnótico, irresistible». *ABC Cultura*, 1 de junio (en línea: <https://www.abc.es/cultura/abci-absorbente-hipnotico-irresistible-200606010300-1421815691568_noticia.html>, consulta: 3 de abril de 2024).
- PYNCHON, Thomas (1964): *The Secret Integration. The Saturday Evening Post*, 19 de diciembre [London: Aloes Books, 1977].

- REY HAZAS, Antonio (1983): «Género y estructura de *El coloquio de los perros*, o cómo se hace una novela». En Bustos Tovar, José Jesús (ed.): *Lenguaje, ideología y organización textual de las Novelas ejemplares*. Madrid-Toulouse: UCM-Université Toulouse Le Mirail, 119-144.
- RILEY, Edward C. (1990): «La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)». En Casasayas, José M.^a (ed.): *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, 83-94.
- ROSSBACH, Sabine (2005): *Moderner Manierismus –in Literatur, Film, bildener Kunst*. Frankfurt am Main-Bern-New York: Peter Lang.
- SÁEZ, Adrián J. (2010): «Estrategias de la verosimilitud en *El coloquio de los perros*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 6, 215-228.
- SCHNEIDER, Ivan (2012): *Narrative Complexity in the Talking-Dog Stories of Cervantes, Hoffmann, Gogol, Bulgakov, and Kafka*. Diss. Harvard University: Cambridge, Mass. (<https://nrs.harvard.edu/URN-3:HUL.INSTREPOS:37367519>).
- TALENS, Jenaro (1975): *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid: Júcar.
- URBINA, Eduardo (2007): «Parodias cervantinas: el *Quijote* en tres novelas de Paul Auster: *La ciudad de cristal*, *El palacio de la luna* y *El libro de las ilusiones*». *Rilce*, 23.1, 245-256 (<https://doi.org/10.15581/008.23.26391>).
- URBINA, Eduardo (2008): *La ficción que no cesa: Paul Auster y Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- VARVOGLI, Alikí (2001): *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press (<https://doi.org/10.5949/UPO9781846314469>).
- VIVAR, Francisco (2016): «El arte de la metamorfosis y el arte de la novela: Apuleyo y Cervantes», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 33, 318-330.
- ZHANG, Benzi (1993): «Paradox of Chinese Boxes: Textual Heterarchy in Postmodern Fiction», *Canadian Review of Comparative Literature*, 20.1-2, 89-103.

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
monica.martinezsariego@ulpgc.es
<https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>