

4487
VIAN HERRERO, A.
1999

El *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, la tradición satírica menipea y los orígenes de la picaresca: confluencia de estímulos narrativos en la España renacentista

Ana VIAN HERRERO
Universidad Complutense de Madrid

Un grupo de textos del siglo XVI, entre los que destacan algunos diálogos, representan una contribución interesante a la experimentación narrativa del periodo y tienen afinidades técnicas con la construcción de los primeros relatos picarescos. Uno de ellos, el *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*, es objeto de atención preferente en este trabajo, por unir la condición de diálogo lucianesco narrativo, texto de contenido satírico, construido con técnicas conocidas desde la literatura griega y latina comunes a otras obras castellanas del Renacimiento. La referencia a los otros textos análogos resulta también imprescindible para la demostración unitaria, aunque no se analicen con el mismo detalle.

LA TRADICIÓN RETÓRICA DE LA CONVERGENCIA GENÉRICA: DE LA «MÍXIS» DEL DIÁLOGO GRIEGO A LA LITERATURA DEL «FÁRMACO» SATÍRICO.

El género diálogo no vivió en Grecia aislado de la *míxis* genérica, en especial de las formas cómicas. En el diálogo platónico ya hay *spoudogéloion*¹; pero la sátira menipea, género del que tan poco se sabe, creado por Menipo de Gádara en el siglo III a. C., es la que lo exagera hasta colocar el elemento formal en el centro: el humor de Diógenes ocupa entonces el lugar de Sócrates. La sátira menipea combina, al menos en el fundador, prosa y verso, humor y seriedad (*spoudogéloios*, «el que bromea con cosas serias», Estrabón, XVI, 2. 29 y D. Laercio, VI. 49); une los rasgos cómicos y la parodia de los géneros filosóficos a la enseñanza moral. La fantasía era elemento básico y, aunque con diversidad de criterios, según algunos investigadores también lo era el diálogo².

¹ R. HIRZEL, *Der Dialog*, Hildesheim, G. Olms, 1963², I, p. 373-374, 385-390, 436-439, en especial, p. 385.

² *Ibidem*, p. 373-390 y J. ROCA FERRER, «Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la antigüedad», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, Barcelona, 1974, vol. monográfico nº 8, p. 176-177.

Tras Menipo de Gádara, otros siguen sus pasos³: Varrón (s. II-I a. C.) trasplanta el género al latín: en sus *Saturae Menippeae*, perdidas, o de las que sólo se conservan dudosos fragmentos, parece que imitó más la forma que el espíritu del escritor sirio. Se conserva en cambio la *Apocolocyntosis* de Séneca (s. I d. C.), burla sobre la muerte del emperador Claudio que, manteniendo el expediente literario del «otro mundo» pone la fantasía del género al servicio de la sátira política. Otros escritores antiguos como Petronio (los *Satirica*), Apuleyo (el *Asno de oro*) y Juliano (*Convivium*) cultivaron el género, pero es sin duda Luciano de Samósata, sirio como Menipo y cínico como él, su mayor y más profundo imitador; también el mejor conocido. Luciano hará de la vertiente menipea el alma de muchos de sus diálogos. Según Helm, Menipo es fuente de imitación dominante en los diálogos del samosatense; Bompaigne, en cambio, tiene en cuenta una constelación de temas más compleja (Menipo, diálogo platónico, invectiva, *kynikòs trópos*, comedia antigua, etc.)⁴.

Algunos autores muy influyentes desde el siglo VI y hasta el Renacimiento, como Ateneo, Marciano Capella, Macrobio y Boecio, recibieron indirectamente —a través de Varrón— la influencia de Menipo, más en algunos aspectos formales y en el cultivo de la alegoría que en el tono de su sátira⁵. La Edad Media occidental ignora a Luciano, aunque no otras formas de *míxis* y de parodia, y hay que esperar a los primeros contactos entre humanistas italianos cuatrocentistas y escoliastas bizantinos para volver a encontrar huellas del samosatense en las literaturas europeas latinas y vulgares. La recepción primera es sobre todo retórica; la lectura más «ideológica» de Luciano es algo posterior: se inicia en el *Quattrocento* italiano (sobre todo con Alberti y Pontano) y se produce en especial con Erasmo. El pensador holandés es su indiscutible vulgarizador europeo, además de imitador de calidad⁶. Se convierte así en una figura clave para la sátira renacentista⁷: como escritor, presenta un ejem-

Sobre Menipo específicamente, ver R. HELM, *Lukian und Menipp*, Leipzig-Berlín, Teubner, 1906 (reed. Hildesheim, G. Olms, 1967), p. 19-79, y del mismo, «Menippos», *Real Encyclopaediae*, XIII, 2, 1927, cols. 1725-1777 (reed. Pauly-Wissowa, *RE*, XV, 1, 1951, cols. 888-893); J. ROCA FERRER, *op. cit.*, p. 51-53 y 173-182 (sobre sátira menipea); y J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, imitation et création*, París, Dif. de Boccard, 1958, p. 551-560. Más recientemente, E. P. KORKOWSKI, *Menippus and his Imitators: A Conspectus, up to Sterne, for a misunderstood Genre*, San Diego, University of California, Diss. Ph. D., 1973, 2 vol. y E. P. KIRK, *Menippean Satire. An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*, Nueva York, Garland, 1980, junto a J. C. RELIHAN, *A History of Menippean Satire to a. d. 524*, Madison, University of Wisconsin, Diss. Ph. D., 1985. Es todavía asunto polémico si el *prosimetrum* (QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, X, i, 95) es componente obligado de la corriente satírica menipea o sólo está presente en algunos seguidores.

³ Hay que añadir ahora a los autores citados en la nota anterior, G. HIGHET, *La tradición clásica en España* [1954], México, FCE, 1978, 2 vol., I, p. 71 y II, p. 28; E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* [1948], México, FCE, 1976, 2 vol., I, p. 221.

⁴ R. HELM, *Lukian...*, p. 19-79 y J. BOMPAIRE, *op. cit.*, p. 551-560.

⁵ E. R. CURTIUS, *op. cit.*, I, p. 221.

⁶ Ch. ROBINSON, *Lucian and his influence in Europe*, Londres, Duckworth, 1979; A. VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón: estudio literario, edición y notas*, Madrid, Univ. Complutense, Servicio de Reprografía, 1982, 3 vol., I, p. 285-303, con otra bibliografía específica para el caso español. Ahora el art. de L. SCHWARTZ, «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *MLN*, CIV, 1989, p. 260-282, y el libro de M. O. ZAPPALA, *Lucian of Samosata in the two Hesperias: An Essay in Literary and Cultural Translation*, Potomac-Maryland, Scripta Humanistica, 1990, añaden nueva bibliografía.

⁷ Véase para lo que sigue L. SCHWARTZ, art. cit., p. 265-267.

plo de imitación creadora, adaptada a un nuevo contexto, en sus *Colloquia* y *Moriae Encomium*; como traductor, es quien selecciona las obras que se trasladan al latín en función de criterios estilísticos, lingüísticos y éticos: facilitar el estudio del griego para principiantes y difundir el valor moral de sus sátiras, estableciendo así el canon de las imitaciones posteriores. La «deserasmización» de Luciano en España sólo se inicia en la segunda mitad del siglo XVI. Erasmo además edita también la *Apococytosis* de Séneca en 1515, aparte de haberla imitado dos años antes.

El marco transmigratorio es una técnica característica de la sátira menipea bien explotada por *El Gallo* de Luciano, procedimiento que permite la crítica social e ideológica de tipos diversos gracias a un artificio fantástico, el de la teoría pitagórica de la metempsícosis. Erasmo readapta el modelo de *El Gallo* de Luciano y lo hace significativo para una sociedad cristiana con pretensiones de renovación: sirve así a la censura de los comportamientos del clero, de prácticas religiosas y sociales, supersticiones populares, vida cortesana, propuestas alternativas de irenismo y religiosidad interior, etc. Pero Luciano había empleado otras técnicas menipeas, fantásticas también, además de las transmigratorias, como los viajes al otro mundo, las visiones y sueños, los coloquios de muertos en el más allá, etc. De ellas dan buena cuenta sus imitadores renacentistas españoles, seguidores de Erasmo y productores de diálogos en castellano: el *Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, el *Diálogo de Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio*, el *Diálogo de las Transformaciones* y *El Crotalón* son sin duda los mejores ejemplos en vernáculo, aunque no los únicos. De esta manera puede decirse que «[...] a prestigious classical model of the Menippea was developed in humanist circles to criticize social and moral conditions of society seen from the perspective of that genre. In all satires, the world represented in a text is displayed as the antithesis of a perfect universe as envisaged by philosophical or religious doctrine»⁸. También Vives contribuye desde el humanismo latino seguidor de Erasmo a la misma tradición; durante el siglo XVI la sátira menipea se desarrolla sobre todo bajo el manto lucianesco, aunque no fuera ésa la única orientación que el género tomara a lo largo de toda su historia.

Por otra parte, en época helenística, la síntesis de los cínicos y la leyenda de Esopo con la literatura oriental y griega (como el *Abikar*) y con el tema del viaje (que permite una visión satírica de todos los estratos sociales) producen una especie literaria no del todo homogénea: Esopo en la *Vida*, Encolpio en el *Satiricón*, Lucio en *El asno de oro* o *El asno*, el *ódoipóros* de las fábulas, la *Vida de Alejandro* del Pseudo-Calístenes y la *Vida de Secundo*, todos ellos añaden un «toque popular» a la figura solemne del sabio; es el *fármaco* que satiriza⁹. La convergencia y contaminación de géneros continúa en la Edad Media, que mantiene también parte importante de esa tradición y sabe situar en lugar central el humor y la parodia¹⁰. Piénsese, por ejemplo, en el asno Bursellus del *Speculum stultorum* (fines del s. XII) de Nigellus de Longocampo, que como el personaje de Luciano y de Apuleyo, pero con modelo

⁸ *Ibidem*, p. 271.

⁹ F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Historia de la fábula grecolatina*, I, Madrid, Universidad Complutense, 1979, p. 679-680 y ss.

¹⁰ *Ibid.*; también M. BAJTÍN, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1970 [hay traducción española] y, del mismo autor, otras obras citadas en la nota siguiente. Esenciales, de F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Historia de la fábula grecolatina*, II, 1985, *op. cit.*,

indio, recorre el mundo en forma de burro realizando una crítica de hábitos y costumbres muy distinta a la del punto de vista dominante.

La confluencia de formas y géneros que encontramos en el *Diálogo de las Transformaciones* y en otros textos renacentistas tiene, pues, una vida literaria larga desde la *míxis* del diálogo griego a la literatura del *fármaco* satírico. El elemento estético tradicional encuentra unas condiciones propicias para desarrollarse en el Renacimiento castellano, y adquiere una importancia sin precedentes en el momento en que para muchos nace la novela moderna, contagiada de humanismo, en la España del declinar carolino.

EXPERIMENTOS NARRATIVOS EN LA CASTILLA DE 1530-1550: LA CONTRIBUCIÓN DEL *DIÁLOGO DE LAS TRANSFORMACIONES DE PITÁGORAS*.

En los últimos años se ha escrito, desde perspectivas distintas, sobre la relación entre sátira menipea, biografía cínica, narración picaresca, diálogos lucianescos (y descendientes de los *Colloquia* de Erasmo), relatos de transformaciones, libros de caballerías y eso que ha dado en llamarse con poca precisión «literatura carnavalesca»¹¹. Esa confluencia de géneros hace de 1530-1550 un momento de nuestras letras particularmente interesante e intenso en cuanto a la experimentación narrativa. El *Diálogo de las Transformaciones* ocupa un lugar de privilegio dentro de esa ten-

p. 531-532 y 636, y su «*The Life of Aesop and the Origins of Novel in Antiquity*», *Quaderni Urbinati*, NS, 1, 1979, p. 93-112. María MORRÁS ha dado a conocer recientemente otra versión de la vida de Segundo: «*Tratado de Segundo filósofo que fue en Atenas: otro manuscrito inédito*», *BHS*, LXVII, 1990, p. 279-284.

¹¹ Citaré, por orden alfabético, una muestra no completa de los trabajos que tratan (a veces sólo rozan) este aspecto: E. ASENSIO, «Dos obras dialogadas con influencia del *Lazarillo de Tormes*: *Colloquios* de Collazos, y anónimo, *Diálogo del Capón*», *CuHisp*, 94, p. 280-282, 1973, p. 385-398; M. J. ASENSIO, «Más sobre el *Lazarillo de Tormes*», *HR*, XXVIII, 1960, p. 245-250; H. BAADER, «Lazarillos Weg für Eindeutigkeit oder Juan de Luna als Leser und Interpret des anonymen *Lazarillo de Tormes*» en *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*, Berlín, E. Schmidt, 1972, p. 11-33; M. BAJTÍN (Bakhtine), *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970, *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard, 1978 [hay traducción española, Madrid, Taurus, 1989], y *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1979; M. BATAILLON, *Novedad y fecundidad en el «Lazarillo de Tormes»*, Salamanca, Anaya, 1973², y *Erasmo y España*, México, FCE, 1966², y ahora con adiciones, ed. D. Devoto con la colaboración de Ch. Amiel, Ginebra, Droz, 1991; Alberto BLECUA, «Libros de caballerías, latín macarrónico y novela picaresca: la adaptación castellana del *Baldus*, Sevilla, 1542», *BRALB*, 34, 1971-1972, p. 147-239; J. CASO GONZÁLEZ, «La génesis del *Lazarillo de Tormes*», *AO*, XVI, 1966, p. 129-155; C. de FEZ, «El Siglo pitagórico en la ficción lucianesca» en *La estructura barroca del «Siglo pitagórico»*, Madrid, Cupsa, 1978, p. 23-76; J. GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 104-149; B. KÖNIG, «Der Schelm als Meisterdieb», *RF*, 92, 1980, p. 88-109, y «Margutte-Cingar-Lázaro-Guzmán-zur Genealogie des pícaro und der novela picaresca», *RF*, 32, 1981, p. 287-305; M. KRUSE, «Die parodistischen Elemente in *Lazarillo de Tormes*», *RF*, 10, 1959, p. 292-304; F. LÁZARO CARRETER, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Barcelona, Ariel, 1978²; H. MANCING, «El diálogo del *Capón* y la tradición picaresca», *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas (Universidad de Toronto, 1980)*, p. 494-496; J. MOLINO, «*Lazarillo de Tormes* et les *Métamorphoses* d'Apulée», *BHi*, 67, 1965, p. 322-333; I. NOLTING-HAUFF, «Pikaresker Roman und menippeische Satire», en *Die Pluralität der Welten*, Munich, W. Fink, 1987, p. 181-200 y «La vida de *Lazarillo de Tormes* und die erasmische Satire» en *Interpretation. Das Paradigma des europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Neyer-Weidner zum 60. Geburtstag*, eds. K. W. Hempfer y G. Regn, Wiesbaden,

dencia. Y la línea está llamada a desarrollarse durante el primer cuarto del siglo xvii con varios ejemplos de diálogos narrativos¹².

El Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras y El Gallo de Luciano.

La obra que sirve como referencia y modelo principal al *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras* es el coloquio menipeo de Luciano de Samósata titulado *El Gallo o el Sueño*¹³, uno de los más complejos desde el punto de vista estructural, estilístico y retórico. Sobre esas mimbres se integran luego variadas fuentes secundarias que, sin contar las que sólo sirven como autoridad o como ejemplo —es el caso de Valerio Máximo— dan vida a fragmentos concretos de la obra: así otros diálogos lucianescos (*De los que viven a sueldo*, *Menipo en los abismos*, etc.), el Pseudo-Luciano (para él Luciano) del *Lucio o el asno*, Apuleyo con su *Asno de oro*, el Erasmo de los *Colloquia* y de la *Moria*, y probablemente el *Lactancio* de Alfonso de Valdés, obras todas que cautivaron a los humanistas más renovadores de la prosa y la narrativa de esas décadas.

En el coloquio griego los temas principales son de linaje cínico: el despertar de Micilo de un sueño a la realidad, la crítica filosófica y la denuncia social. El desprecio por las riquezas y el elogio de la vida sencilla en clave cínica se desarrollaban estructuralmente con un diálogo de relatos intercalados y cambios

F. Steiner, 1983, p. 83-104; P. M. PIÑERO, introd. a su ed. de *Segunda Parte del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988 (muy tangencialmente); A. REDONDO, «Folklore, referencias histórico-sociales y trayectoria narrativa en la prosa castellana del Renacimiento. De Pedro de Urdemalas al *Viaje de Turquía* y al *Lazarillo de Tormes*», *Actas del IX Congreso de la AIH*, Frankfurt, Vervuert, 1989, p. 65-88; A. REY, «Género y estructura en el *Coloquio de los perros* o cómo se hace una novela» en *Lenguaje, ideología y organización en las Novelas Ejemplares. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología (mayo 1982)*, Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 119-143 (ver en el mismo volumen, p. 51-58, P. JAURALDE, «Los diálogos de las *Novelas Ejemplares*») y A. REY, «Poética comprometida de la novela picaresca», *Nuevo Humanismo* I, enero 1982, p. 55-76; F. RICO, introducción a su ed. del *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987; F. RODRÍGUEZ ADRADOS, «La *Vida de Esopo* y la *Vida de Lazarillo de Tormes*», *RFE*, 78, 1976-1978, p. 35-45 y «*Vida de Esopo*», cap. iv de *Historia de la fábula grecolatina*, op. cit., p. 660-697; P. RUIZ PÉREZ, «El tras-mundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad Media y los Siglos de Oro», *Críticón*, Toulouse, 44, 1988, p. 75-109 y en especial 83-87; L. SCHWARTZ, «Golden Age Satire»..., art. cit.; J. SOLÀ-SOLÉ, «Villalón y los orígenes de la picaresca», *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, ed. M. Criado de Val, Madrid, FUE, 1979, p. 317-325; A. VIAN HERRERO, *Diálogo y forma narrativa*..., op. cit., I, caps. III y IV y «Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la bormiga* de Juan de Jarava», *Arcadia. Estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada, Dicenda*, nº 6 y 7, 1987-1988, vol. II, p. 449-494; A. VILANOVA, «L'âne d'or d'Apulée, source et modèle du *Lazarillo de Tormes*», en *L'Humanisme dans les lettres espagnoles. XIX^e Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 5-17 Juillet 1976)*, ed. A. Redondo, París, J. Vrin, 1979, p. 267-285 y *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989; R. H. WILLIAMS, «Notes on the Anonymous Continuation of *Lazarillo de Tormes*», *RR*, 16, 1925, p. 232-235, y M. O. ZAPPALA, op. cit., p. 179-187; este último trabajo encarece la influencia de Luciano en la literatura española de la década de 1550 y, sobre todo, en el *Lazarillo*, polemizando con otros críticos.

¹² El mejor trabajo de conjunto para analizar la confluencia de géneros en un grupo de diálogos españoles del siglo xvi y sobre todo en otro grupo de principios del siglo xvii sigue siendo la tesis doctoral inédita de L. A. MURILLO, *The Prose Dialogue in xvith. century*, Harvard, Diss. Ph. D., 1953, Parte II, cap. vi y Parte III, cap. xi.

¹³ Véase la introducción de J. ALSINA al *Gallo* en Luciano, *Obras*, I, trad. A. Espinosa, Madrid, Gredos, 1981 y la ya citada obra fundamental de J. BOMPAIRE.

de espacio por procedimientos mágicos donde la pareja protagonista, Micilo y su gallo, adoptaban los papeles conocidos de discípulo y maestro. El Luciano de este diálogo resulta accesible, divulgador y poco profundo ideológicamente, lo que representará una gran ventaja para la posteridad, pues muchos imitadores sucesivos, además de valorar la perfección formal del texto, comprendieron la apertura y adaptabilidad del mensaje lucianesco a contextos y sociedades diversos. Los principales motivos satíricos que contiene este diálogo son burlas conocidas desde la Comedia Nueva.

El autor castellano toma elementos esenciales de la filosofía y de la forma de este diálogo. Coincide con él en el argumento básico y en varias de sus transmigraciones¹⁴. El propósito ideológico no difiere, pese a la separación cronológica de los textos, sino que se adapta. La realización formal dialogística sí presenta variaciones interesantes, entre otras la superioridad del contenido dialéctico, disputador, en el coloquio griego frente a la abundancia mayor de material narrativo en el castellano, diferencia pues, de concepción de la estructura dialogal¹⁵. En el *Diálogo de las Transformaciones*, el gallo ejemplifica consigo mismo, enseña, como hacen otros textos coetáneos (*El Crotalón*, el *Lazarillo de Tormes*, el *Viaje de Turquía*, el *Lazarillo de los atunes*, etc.), desde la narración de su caso, por lo que el convencimiento de Micilo se retrasa. En este diálogo, la función de cada relato transmigratorio es paralela a la que desempeñan los cambios de escenario con viaje fantástico a casa de Simón y Éucrates en *El Gallo*, es decir, el relato transmigratorio sucesivo representa el convencimiento o cura definitivos para el otro interlocutor. El autor castellano ha mantenido, pues, la variedad narrativa del modelo sin aumentar los mecanismos fantásticos.

El entorno de la conversación, desarrollado literariamente sólo por el autor castellano, se separa del *locus amoenus* tópico de muchos diálogos renacentistas más aristocratizantes e idealizadores: tiempo nocturno y poco apacible, que el relato del gallo logrará aquí hacer placentero; y espacio de pobreza y hambre al que el gallo, con su doctrina, encontrará ventajas, si se sabe ser «prudente en la solear [la pobreza]» (f. 26 vº b). Como mandan la verosimilitud y el decoro dialógicos, la ironía del marco guarda relación estructural con el tema y el propósito ideológico del coloquio, también en esto muy diferente de otros compañeros de género: el elogio de la vida pacífica e independiente de los simples, los que viven del trabajo manual y desconocen el servicio. Este mensaje es de raíz cínica y querido a Luciano; autores como Fernando de Rojas, Erasmo o Valdés, también apreciados por el anónimo castellano, lo estimaron en el Renacimiento, junto a otros muchos escritores como Jarava, Villalón, Pedro de Mercado, Pérez de Oliva o Andrés Laguna, que defendieron tesis similares desde la literatura científica y desde la literatura de ficción.

¹⁴ El gallo de Luciano, después de ser Pitágoras, tiene las siguientes existencias (aunque no todas narradas): Euforbo; Aspasia, cortesana de Mileto; Crates, filósofo cínico; rey; pobre; sátropa; caballo; chova; rana y gallo varias veces. El autor castellano mantiene las transmigraciones —o sus equivalentes— de Euforbio [*sic*], Aspasia (~Clarichea), sátropa (~Dionisio), caballo (~asno), rana y gallo.

¹⁵ A. VIAN HERRERO, «Una obra maestra del diálogo lucianesco renacentista: el anónimo *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras*», *BHi*, 94, 1, 1992, p. 5-36; resumo lo esencial de este trabajo en una pequeña parte: la relación con *El Gallo* lucianesco.

Entre los compañeros de género, *El Crotalón* y el *Viaje de Turquía* son los ejemplos más vistosos de un tratamiento literario semejante de las coordenadas espacio-temporales, concebidas en irónica y decorosa armonía con el tema tratado y la posición ideológica defendida en cada diálogo ¹⁶.

Los personajes del marco, decididamente literarios, y no históricos como es propio de la tradición ciceroniana, aportan también matices ausentes del coloquio griego y en cambio coincidentes con el mismo grupo de diálogos satíricos y narrativos de la España carolina. Con el fin de aumentar la eficacia persuasiva, el autor del *Diálogo de las Transformaciones* ha humanizado a los interlocutores, los ha individualizado, los ha hecho buenos y malos a la vez, complejos, con intimidad ¹⁷. Su acierto principal reside en no presentar la doctrina de modo fríamente edificante, lo que impediría la identificación del lector del siglo xvi, sino en «personas» cercanas, un zapatero remendón —éste sobre todo— y un gallo, animal de las fábulas que razona como un hombre. Pasar de Epulón a burro puede ser, además de un argumento de la dirección, un castigo ejemplar precisamente por amenazar a una persona concreta de existencia irrepetible, como Micilo, no a una figura abstracta, como un gallo que se reencarna, lo que resultaría poco temible para el lector. Micilo cobra, desde este punto de vista, una importancia extraordinaria como representante del destinatario del texto, como «auditorio universal» de la retórica y la dialéctica, o de la teoría de la argumentación ¹⁸.

En lo relativo a la estrategia persuasiva del gallo se encuentran también contribuciones importantes comunes al mismo grupo de textos dialógicos. El gallo se sirve aquí de unas técnicas narrativas adecuadas al aprendizaje de Micilo. El autor delega su función narradora en él, narrador perfecto, que ha experimentado todas las vidas y tiene en su mano todos los recursos y todos los argumentos, que pueden ser de autoridad y de prestigio. En el gallo proteico concurren varias facetas como narrador y como perfecto maestro, siendo las más importantes, comunes también a otros textos de la serie —practiquen el artificio transmigratorio, como *El Crotalón*, o cualquier otro sistema equivalente de enhebrar aventuras y presentar tipos humanos, como hacen el *Lazarillo*, el *Eremitae*, el *Viaje de Turquía*, el *Lazarillo de los atunes*, éste con animal simbólico interpuesto, etc.; esas preocupaciones pueden resumirse en la búsqueda de la amenidad, de la verosimilitud y de la apariencia exhaustiva para el relato:

* La *narración amena*: El gallo domina la técnica de la *amplificatio*; sabe bien que para lograr la eficacia persuasiva necesita prender a Micilo en su relato, encarecer lo que va a contar a un interlocutor incrédulo, que precisa más que cualquier otro disociar las nociones de apariencia/realidad:

¹⁶ En *El Crotalón*, las coordenadas son similares: media también la noche, en forma de larga velada hasta el amanecer (en un total de 19) como condición del marco. En el *Viaje*, espacio y tiempo (con frío invernal) evolucionan a lo largo de dos sesiones o jornadas, desde el camino francés a la casa de Juan; la noche no es ámbito de conversación, salvo en un breve lapso, sino de descanso.

¹⁷ El mismo fenómeno de caracterización se observa en la pareja Micilo-gallo en *El Crotalón* o en Pedro-Juan-Mata del *Viaje de Turquía*.

¹⁸ Ch. PERELMANN y L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Bruselas, Éditions de l'Université, 1983⁴, § 6, 7, 8.

Pues óyeme, Micillo, que tú oirás de mí un cuento muy nuevo e increíble, que te hago saber qu'este que agora te parezca gallo no ha mucho tiempo que fue hombre. (f. 1 vº b, p. 186)¹⁹.

En medio de una extensa argumentación de la cualidad sobre los males de los príncipes y los ricos, cuya vida no es envidiable, implica varias veces a su interlocutor para acercar la enseñanza:

De todo esto dí, Micillo, el buen rey ¿qué sentirá? ¿con qué sosiego podrá dormir [...]. ¿Pues qué te contaré de [...]. (f. 8b, p. 222) [...]. Pues si miras [...]. Óyemelo y cree [...] (f. 8 vº a, p. 223-224).

O usa los lugares de la cualidad fundidos con colores retóricos para encarecer su relato:

¿Quién contaría agora, Micillo, por orden, los sobresaltos, las malas comidas y bebidas que yo pasé? Hallarías de verdad que son los ricos verdaderos infelices sin algún descanso ni placer [...] (f. 10 vº b, p. 232).

[...] que si me oyes me maravillaré cómo no lloras como yo en acordarme [...] (f. 11b, p. 233).

[...] los desafueros que hazían a los venteros y caminantes [...] ¿quién te lo hubiese de dezir? ¿En un año no te acabaría de contar todas sus maldade[s] y todo lo que hazían! (f. 18b, p. 257).

* La *narración verosímil*: como precepto de la teoría literaria renacentista la verosimilitud también afecta al diálogo; el gallo debe ajustarse a ella y, en un texto de estas características, emparentado con las fantasías milesias, es seguramente lo que representa mayor esfuerzo²⁰. Micilo es incrédulo ante el prodigio de un gallo parlero, y desconfía de todo lo que pueda contarle; se afirma dialécticamente aplicando técnicas de frenado, por ejemplo en forma de advertencia, con la vieja oposición filosófica sueño/realidad:

Oírte [be], gallo, con tal condición que no sea suenno lo que me contares, mas que me digas la muy verdadera ocasión que te movió a hablar como hombre. (f. 1 vº a, p. 186).

El «portento» tiene explicación literaria nada sorprendente para el Renacimiento, adicto a la transmisión de fábulas llenas de animales parlantes, a la visión onírica, al conocimiento alegórico, etc. Pero al «portento» se une el que Micilo des-

¹⁹ Cito poniendo primero el número de folio del ms. entre paréntesis, pero sigo la transcripción de mi edición (Barcelona, Sirmio, «El bosque de Aristarco», 1994), añadiendo el número de página impresa.

²⁰ Para la verosimilitud como confluencia de estímulos en diversos narradores renacentistas, ver F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 28-32 y 50-57. Los principios de amenidad, verosimilitud y exhaustividad aparente son, desde luego, nucleares en diálogos como *El Crotalón* y el *Viaje de Turquía*.

cubra al gallo en lo que él cree algún renuncio, por lo que la sospecha se multiplica y lo acusa de contradicción o incompatibilidad:

[...] porque ni este acontecimiento es verisímile ni razonable creer, e además por haber visto en tí dos cosas muy ajenas de Pitágoras. (f. 2a, p. 190).

Al zapatero, además, no le basta con el saber de oídas; necesita el testimonio de la experiencia:

Ya yo he oído eso y cómo de los italos fueste creído. Mas dime agora la *verdad* ¿qué fue la causa que te movió que constituyeses ley que no comiesen carne ni habas ningún hombre? (f. 6a, p. 210-211).

Puede incluso exigir veracidad con argumento del despilfarro:

Díme la *verdad*, que ya no tienes qué perder. (f. 6b, p. 212).

Esta exigencia, a veces tiránica, de verosimilitud literaria, obliga al gallo a exhibir sus mejores plumas y a derrochar los argumentos de experiencia si quiere ser creído: su condición de experto y de testigo ocular, que ha vivido, como reclamaba el saber humanista, todo lo que cuenta²¹:

Y hablo esto por saberlo, como lo sé muy bien, porque yo soy insperimentado en todas las vidas de los hombres [...] (f. 5a, p. 206).

Óyemelo y cree que lo dirá hombre espirimentado y que todo ha pasado por mí [...] (f. 8vº a, p. 224).

Gracias a su experiencia multiforme conseguirá imponerse al zapatero, que reconoce la *evidentia* nacida de otro argumento pragmático:

Admirado me tienes, oh fortunoso Pitágoras, con tan innumerables trabajos, y tan bien representados que con mi[s] mismos ojos me los hazes *ver*. Basta que me pensaba yo qu'esos grandes Pontífices se tenían la suprema felicidad, porque pensaba yo que los grandes Pontífices junto con los grandes tesoros y riquezas y el gran mando no tenían que desear otra cosa alguna. Agora que tengo visto su dolor parésceme que ellos viven en el estado más mísero de los mortales. (f. 22 vº b, p. 275).

Los Papas y la Iglesia del pasado se habían sujetado a la argumentación del Ser perfecto como modelo, como guía en todas las circunstancias de la vida y válido para cualquier tiempo; ese paradigma, como en los discursos de Erasmo y de Valdés, entra en colisión con la realidad fenoménica y también se ha convertido, como los otros, en antimodelo.

* La *narración exhaustiva*: el gallo combina dos principios de retórica encaminados a dar a su narración la apariencia de exhaustiva, el relato desde *el principio* y la

²¹ Para la importancia del testigo ocular como mecanismo literario ligado a las técnicas autobiográficas es esencial el trabajo de M. BATAILLON citado en n. 11, a quien sigue F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 20-27 y 37-40, principalmente. *El Crotalón* y el *Viaje de Turquía* permitirían aquí prodigar las citas de parentesco entre los textos.

variedad²². Los dos son imprescindibles para facilitar la enseñanza y las condiciones de la charla según el exigente y curioso zapatero:

Yo te ruego que me enseñes mi bienaventurança, y cuenta *desde que fuese nascido hasta ahora que eres gallo*; y cómo fuese en cada uno transformado, y qué te acaesció en cada una de tus transformaciones, porque nescesariamente paresce que han de *ser cosas diversas y notabres* (f. 5b, p. 207). [Los subrayados son míos].

En efecto, si el orden es en un diálogo pieza clave de la persuasión, el gallo cuenta sus transmigraciones en sucesión cronológica, desde Euforbio hasta «... agora gallo» (f. 26 vº a, p. 288), lo que, por ejemplo, no ocurre en *El Crotalón*, y sí en los relatos de las experiencias de Lázaro de Tormes, Lázaro atún y en la primera jornada dialogal del *Viaje de Turquía*. Las existencias del gallo se narran *ab initio* y *usque finem*: Una vez que «Apolo traxo mi ánima a la tierra y la invistió de cuerpo humano» (f. 5b, p. 207) empiezan las existencias no olímpicas. De Euforbio no conocemos más que las andanzas bélicas troyanas; de Pitágoras sabemos ya datos de juventud y madurez; pero de Dionisio, Epulón y el asno se nos cuentan sendos relatos «desde el principio», los más extensos del *Diálogo*. El resto de las vidas del gallo se narran muy sucintamente o sólo se enuncian. Tiene importancia el hecho de que exista, más allá del marco, la técnica de extender el tiempo narrativo hasta los primeros días de una biografía y aparezca en los relatos dependientes de esa *cornice*. Da idea de hasta qué punto se había asentado el procedimiento en cierta literatura de ficción renacentista, es decir, relatos y diálogos de transformaciones y, en seguida, novela picaresca. Hay un esfuerzo narrador consciente por parte del autor del *Diálogo de las Transformaciones* para trabar la arquitectura «biográfica» de su coloquio. El gallo pone en relación unas existencias y otras de la misma forma que lo hacen, con sus fortunas y adversidades, Pedro de Urdemalas o Lazarillo de Tormes, hombre o atún. Bajo el orden cronológico subyace, en forma de gran argumento de la dirección, otro orden pedagógico y expiatorio: pedagógico hacia Micilo; expiatorio hacia el propio gallo, que en cada muerte y resurrección nace nuevo, más experto y en cierto modo «mejor» desde el punto de vista moral. En realidad es más exacto decir que experimenta primero un *crescendo* de maldad para después adquirir, también escalonadamente, una bondad cada vez mayor. Dice el decreto infernal de Minos aplicando la regla de justicia:

Porque los ricos en el mundo mientra viven cometen nefandísimos pecados, robos, usuras, latrocinios, fuerças, teniendo a los pobres en menosprecio, es determinado por toda nuestra infernal congregación que sus cuerpos padezcan penas entre los condenados y sus ánimas vuelvan al mundo a informar cuerpos de asnos, hasta que conforme a sus obras sea *nuestra* voluntad (f. 14a-b, p. 242).

²² Para el precepto de Quintiliano del relato *ab initio* y su influencia en diversos textos de este periodo —en particular *El Crotalón* y el *Viaje de Turquía*—, ver F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 63-79; la biografía contada desde la niñez a la madurez del personaje en p. 80-83.

Así deja Pitágoras-Epulón de ser rico para convertirse en burro, la existencia más trabajada y miserable de todas las suyas y, quizás por eso, la más detallada y morosa narrativamente, la más emotiva²³. Esta transmigración tiene que producir efecto disuasorio en Micilo, que, a través del relato del gallo, puede escarmentar en cabeza ajena. Vuelve a aparecer el argumento de la dirección en forma de cambio de naturaleza. Pitágoras-asno tuvo tiempo de enmendarse y por eso pasa después a tener una de sus vidas más placenteras:

Plugo a Dios que me dieron por cumplida la penitencia por las deudas de Epulón y fue convertido allí en rana (f. 25 vº b, p. 286).

Cuando los soldados, siendo asno Pitágoras, lo venden a unos peregrinos alemanes, el burro razona otra vez en tono de confesión, refrescando la atmósfera de sinceridad imprescindible para el avance del movimiento persuasivo:

[...] y más que tenía yo mucho deseo de ir a Italia, porque después que yo fue Pitágoras no había vuelto por allá, y por ver las novedades que de allá contaban todos lo[s] que de allá venían (f. 18 vº a, p. 259).

Es decir, el gallo asume sus existencias previas y tiene memoria de cada una de ellas. Esta manera de combinar el orden cronológico y el pedagógico-expiatorio sirve en su caso al mismo fin: la *demonstración o prueba* del *Diálogo*. En última instancia, el beneficiario de ese aprendizaje será Micilo y, por su intermedio, el lector. El zapatero de *El Crotalón* aprendería por el mismo sistema, si es que fuera todavía capaz de aprender; y Mata y Juan en el *Viaje de Turquía* representan un proceso educativo al revés, el segundo sobre todo, porque no son ya susceptibles de enmienda²⁴. La misma forma de enseñanza paradójica para el lector podemos encontrar en el «trastorno de la moral» —empleando los célebres términos de B. Wardropper— de Lazarillo de Tormes y su facilidad para aceptar el estado final de deshonor, o en el aprendizaje invertido que su primer continuador realiza en «otro mundo», el entorno acuático y maravilloso de los atunes.

²³ Es idéntico el caso del burro de *El Crotalón*, porque ambos diálogos siguen las mismas fuentes.

²⁴ Mata, como lúcido y crítico, no es un caso perdido, y lo demuestra durante todo el diálogo; pero Juan, ejemplo de clérigo corrupto, es ya imposible de redimir; el sermón paulino que entona al final del *Viaje* es una interpolación de un refundidor inteligente que ha captado la transformación dialógica de Juan durante la conversación y pretende hacerla pasar por lo que no es: una transformación ética. Ver A. VIAN HERRERO, «Los manuscritos del *Viaje de Turquía*: Notas para una edición crítica del texto», *BRAE*, LXVIII, 1988, p. 455-496 y en especial, p. 473-475. Son muy interesantes los paralelos que establece Claude ALLAIGRE entre el aprendizaje iniciático de Pedro de Urdemalas y los de Lazarillo y Guzmán; véase su «Mucho va de Pedro a Pedro. (Aspects idéologiques et personnages exemplaires du *Viaje de Turquía*)», *BHi*, LXXX, 1988, 1-2, p. 91-118 y, en especial, p. 92. También A. REDONDO, art. cit., analiza múltiples técnicas comunes entre el *Viaje* y el *Lazarillo*. Por otra parte, las alusiones a la astucia y a la vida picaresca de Pedro menudean en la obra (ver *Viaje de Turquía*, ed. F. SALINERO, Madrid, Cátedra, 1980 y 1985², p. 190-191, 206-207, 333); conoce todos los estamentos sociales de la vida turca, cambia de lugar como figura andariega, practica oficios fingidos, etc.

El Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras y otros textos coetáneos: confluencia de técnicas y esfuerzos.

Desde el siglo pasado se ha asociado varias veces a Luciano con la picaresca –en especial con el *Lazarillo*–, tanto en episodios concretos como en técnicas: la autobiografía de principio a fin, la condición humilde del narrador colocado en posición marginal, las series de amos y maestros crueles, el intento de ascensión social, la sátira religiosa, la lectura «ejemplar» de la autobiografía, la construcción en sarta, el papel educativo del *ingenio* y la relación de la memoria con la venganza son las conexiones más importantes y más veces señaladas. Esa influencia lucianesca, según Zappala –el último estudioso que se refiere a ella²⁵–, no es sólo del *Asno* del Pseudo-Luciano, sino de varias obras del samosatense y, en especial, del *Alejandro*: este texto, ya traducido desde 1506 por Erasmo y, en nueva versión, desde 1551²⁶, influiría en varios puntos sobre el prólogo del *Lazarillo*, entre otros el presentarse como carta del narrador a Celsus, informándole sobre Alejandro Abonoteicus. Luciano serviría también de fuente a otros derivados del *Lazarillo* (*Lazarillo de los atunes*, *Guzmán de Alfarache*) y a autobiografías ficticias como el *Viaje de Turquía*. A esa nómina podrían añadirse, sin alejarse todavía mucho en el tiempo, otros textos áureos algo posteriores a nuestros diálogos quinientistas, como el *Capón* o el *Coloquio de los perros* cervantino.

Al margen de la inspiración directa o no en Apuleyo y Luciano, y de su relación, según diversos críticos, con las aspiraciones reformistas del erasmismo, el *Lazarillo* aparece ligado desde el punto de vista genético, a los diálogos satíricos, lucianescos, como *El Crotalón*, el *Diálogo de las Transformaciones* y el *Viaje de Turquía*, aunque éstos no sean «novelas»²⁷. Algunos textos lucianescos del siglo XVI, sin dejar de ser diálogos, a través de los verbos de habla o de las extensas narraciones del orador principal casi sustituyen en algunas de sus partes la ficción dialogal por una ficción narrativa que, como en el *Diálogo de las Transformaciones*, está más cerca de la forma primitiva de la menipea²⁸.

Las mayores semejanzas ya han sido indicadas: proceden de la mezcla de géneros, el humor, la sátira y la parodia, la deuda con el folklore; de aspectos de la estructura narrativa, como la forma autobiográfica en primera persona y la perspectiva

²⁵ M. O. ZAPPALA, *op. cit.*, p. 179-187. La influencia de Apuleyo es, en su opinión, menor. Las referencias bibliográficas principales de los que se han ocupado de asociar Luciano al *Lazarillo* están contenidas en buena parte de los ítems de la n. 11.

²⁶ De 1551 es la ed. española en latín de los *Luciani Dialogi* de Erasmo, por Juan Francisco MAS; anuncia en el prólogo la «deserasmización» de Luciano. (Ver O. M. ZAPPALA, *op. cit.*, p. 179). Para los distintos estadios de las traducciones erasmistas de Luciano ver Ch. ROBINSON, ed., *Luciani Dialogi en Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami...*, Amsterdam, North Holland Co., 1969, I, 1, p. 374-377.

²⁷ Se han ocupado de ello más por extenso sobre todo A. VILANOVA, *op. cit.*; A. REDONDO, art. cit. y A. VIAN HERRERO, *op. cit.*, I, 1982.

²⁸ Además de varios trabajos citados antes en la n. 11, ahora C. GARCÍA GUAL vuelve a insistir sobre el parentesco literario entre Apuleyo, Luciano y el *Lazarillo*, y entre Apuleyo (o fábulas milesias), relatos de transformaciones, literatura medieval de «engaños femeninos» y *novelle*: ver sobre todo su «Sobre la versión española de *El asno de oro* por Diego López de Cortegana», *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, I, eds. A. Sotelo y M. Cristina, Barcelona, Universidad, 1989, p. 297-307, en especial, p. 303-305. A fines del s. XVI y principios del XVII vuelve a establecerse la confluencia en un texto

excéntrica o funcionalización irónica del papel del narrador, como narrador ambivalente e «ingenuo». A ello hay que añadir lo que Bajtín llamaría la semejanza de «cronotopo»²⁹. La forma de unión técnica y correlativa entre el espacio, el tiempo y el tipo de héroe del relato es, probablemente, la afinidad estructural más trascendente, y procede con buena lógica de la influencia común que este grupo de textos reciben del Pseudo-Luciano, Apuleyo y la novela antigua de aventuras.

La novela antigua de aventuras y costumbres coincide con la novela de viajes en sus dos centros organizadores: el camino y el elemento biográfico. Presenta una serie temporal compleja; al existir la idea de metamorfosis se incluye implícitamente una idea de evolución, pero en ella, más que devenir, hay crisis y renacimiento. No es una biografía completa, sino la selección de lo más insólito que ofrece la vida del héroe. Este tiempo, a diferencia del de la novela griega, sí deja marcas sobre el personaje: cada aventura confirma su identidad pero, además, presenta una nueva imagen del héroe en una serie temporal irreversible. El personaje se hace concreto, privado. El espacio también: es el de la vida cotidiana y privada, el «revés» —en general— de la vida verdadera. Este cronotopo ha tenido, según Bajtín, un desarrollo amplísimo en la historia de la novela: Apuleyo y Petronio son los primeros ejemplos de una serie que comparten las primitivas vidas de santos de la hagiografía cristiana y la novela picaresca, y que llega a la novela policiaca moderna o a Dostoievski³⁰.

Los diálogos de transformaciones tienen mucho en común con este cronotopo —siempre que se parta de la obviedad tantas veces olvidada de que son diálogos, y no novelas, y por tanto se piense en su coherencia *dialógica*, y no novelesca. En los diálogos y relatos de transformaciones el tema narrativo (no necesariamente la totalidad del dialógico) es también la carrera del héroe (Pitágoras-gallo en *El Crotalón* y el *Diálogo de las Transformaciones*; Pedro de Urdemalas en el *Viaje de Turquía*³¹; Falqueto y Cingar en el *Baldo* (1542), Lázaro-atún en el *Lazarillo* de Amberes, etc.). Su tiempo tiene también, como el de Lucio, dos particularidades: se presenta en forma de transformación, y la carrera del héroe se confunde con el camino (las peregrinaciones) del

como el *Capón* (E. ASENSIO, art. cit., p. 393-398 y H. MANCING, art. cit., p. 494-497). En el siglo XVII ocurre con el *Coloquio de los perros* de CERVANTES, los *Sueños* y *La hora de todos* de QUEVEDO, *El diablo cojuelo* de VÉLEZ DE GUEVARA y *El siglo pitagórico* de A. ENRÍQUEZ GÓMEZ (véase I. NOLTING-HAUFF, «Pikaresker Roman...», art. cit., p. 184-185 y ss.). No debe olvidarse la precisión que hace L. SCHWARTZ en art. cit., p. 277: que no hay evidencia de que obras como el *Diálogo de las Transformaciones* o *El Crotalón* circularan en los siglos XVI y XVII; esto me parece evidente sobre todo para el primero de ellos, pues las notas de lectura que contienen los mss. del segundo son, en mi opinión, indicio de difusión relativa.

²⁹ Esta noción bajtiniana de forma y contenido, resume la correlación esencial de las relaciones espacio-temporales en la obra literaria: ver su *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 237 y, en especial, p. 239-260 («Le roman grec») y p. 261-277 («Apulée et Pétrone»). Para la adaptación y comparación del cronotopo de la «novela de aventuras y costumbres» a los diálogos de transformaciones ver mi *Diálogo y forma narrativa...*, op. cit., I, cap. IV, en particular p. 370-377. Los diálogos de transformaciones tienen como uno de sus modelos el *Asno* del Pseudo-Luciano y el *Asno de oro* de Apuleyo, aunque no coincidan en todos sus rasgos formales, pues son diálogos, no novelas.

³⁰ M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 265 y 271.

³¹ La transformación de Pedro de Urdemalas no es cambio de naturaleza y cambio moral, sino sólo moral, pero sigue análogo esquema técnico. El caso de Lázaro de Tormes es semejante.

personaje por el mundo en sus diversas formas. La picaresca con su mozo de muchos amos tampoco está ajena a este esquema.

La metamorfosis y la identidad están estrechamente unidas en la imaginación popular y en el cuento folklórico³². La envoltura mitológica de la metamorfosis contiene la idea de evolución, pero ésta no se produce en línea recta sino a saltos. Es una forma de serie temporal compleja que produce series temporales de distinto tipo. La metamorfosis se toma desde Ovidio como una mutación, invariablemente maravillosa, casi mágica, de un fenómeno en otro. Cada metamorfosis es autónoma y el tiempo se descompone en segmentos temporales aislados y autosuficientes que se unen automáticamente en una sola serie. En Apuleyo, la metamorfosis adquiere un carácter aún más privado, aislado y mágico, para llegar a ser una forma de percepción del destino personal del hombre, pero conserva la energía suficiente para abarcar el destino del hombre en su conjunto en sus momentos esenciales de crisis. Ahí reside su importancia para el género novelesco³³. A partir de la metamorfosis se crea un tipo de representación de toda la vida humana en sus principales momentos de ruptura y de crisis. En *El asno de oro* se ofrecen imágenes radicalmente distintas del mismo hombre en etapas diferentes de su existencia: no se trata tanto de devenir como de crisis y renacimiento. Una novela de este tipo no se despliega en un tiempo biográfico en sentido estricto, sino que elige los momentos insólitos y excepcionales de una vida humana que pueden determinar la imagen definitiva del hombre y de su vida posterior³⁴.

El tiempo de esta novela sí deja huella sobre el hombre y su vida entera: es tiempo de aventuras y acontecimientos excepcionales, insólitos, regidos por el azar y definidos por una concordancia o discordancia fortuitas. Pero las aventuras no desembocan sólo en confirmar la identidad del héroe, sino en presentar una imagen nueva de él como héroe purificado, regenerado. El azar persiste, pero se contempla desde un punto de vista nuevo, ya que toda la serie de aventuras se interpreta como castigo y redención. Este tiempo es, con terminología lingüística, «cronoexperiencia», y adquiere una primera limitación interna: es irreversible; el héroe sigue siendo privado y aislado, se metamorfosea privadamente aunque el mundo no cambie.

El espacio se hace concreto y permite desarrollar el cronotopo de la vida corriente en la que el personaje principal y los grandes cambios de su existencia están fuera de lo cotidiano, o no determinados por ello, sino por la serie culpa-castigo, redención-felicidad. El héroe nunca se asimila interiormente a esa cotidianeidad, lo que le sirve para observarla de manera privilegiada, como una «experiencia» más que le permite conocer y estudiar a los humanos³⁵. El héroe transformado es un observador ideal y espía de la vida humana, el perfecto «tercero»³⁶. La vida cotidiana observada es casi

³² M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 262-263, para esto y lo que sigue.

³³ *Ibidem*, resumen y traducción, p. 264-265.

³⁴ En mi opinión sólo de ahí puede nacer la impresión para el lector de narración exhaustiva, cuando no lo es en realidad, ni pretende el autor que lo sea más que retóricamente, con sus protestas de dar siempre «entera noticia».

³⁵ *Ibid.*, p. 268-271.

³⁶ *Ibid.*, p. 271-275. Su papel se reproduce en el del bribón, el aventurero, el servidor de varios amos, la prostituta o cortesana, la celestina, el arrivista, el vagabundo, el falso sordo, etc.

siempre el «revés» de la vida verdadera. Este mundo de lo cotidiano carece de una serie temporal única y se subdivide en segmentos temporales independientes que se disponen de forma perpendicular a la serie principal. De todos modos, no es un tiempo amorfo, sino que sirve de experiencia, es un castigo que purifica.

El Crotalón y el *Diálogo de las Transformaciones* comparten en su artificio narrativo esa serie temporal característica de *El asno* y *El asno de oro*, tanto por presentarse en forma de transmigraciones como por confundir la carrera del gallo con sus peregrinaciones existenciales por el mundo. El héroe representa en esa medida también el destino personal del hombre, el espectáculo de la vida humana a través de distintas existencias. La «biografía» polimórfica del gallo no es tampoco una biografía completa³⁷: ambos gallos cuentan a sus Micilos respectivos sólo aquello que los ha hecho como en el presente son, y que al ser referido como experiencia debe transformar espiritualmente también a ambos zapateros.

Ciñéndose ahora al *Diálogo de las Transformaciones*, el tiempo polimórfico ha dejado huellas sobre Pitágoras-gallo: él puede iluminar a Micilo sólo desde su última reencarnación; cada una de las anteriores confirma su identidad como héroe polimórfico pero también presenta una nueva imagen de él, hasta su imagen final, la de gallo sabio y crítico, gallo filósofo que ha conocido todos los estados de los hombres en una serie temporal irreversible: desde que entró en el mundo de los humanos y abandonó el Olimpo sufre transformaciones, aunque el mundo en lo sustancial no cambie. Su sabiduría es portentosa, y tiene todas las cartas para convencer a Micilo de la calidad de su estado.

A diferencia de *El asno* y *El asno de oro*, en los coloquios de transformaciones existe una serie temporal ilimitada (además de irreversible): las aventuras se ensartan en una serie temporal infinita, en cierto modo acrónica o extratemporal, abierta por delante y por detrás, lo que por ejemplo no es posible, o no del mismo modo, si no se emplea el artificio transmigratorio, como en el *Lazarillo* o el *Viaje de Turquía*. Por eso aquí puede el relato estirarse a voluntad sin ningún tipo de restricción interna importante, como no sea la atención de los interlocutores, el proceso argumentativo mismo. El curso de los acontecimientos se interrumpe por puro azar, y ese azar es una de las formas de expresión de la necesidad³⁸. En los diálogos y relatos de transformaciones el azar gobierna más claramente que en *El asno de oro* o *El asno* todos los momentos de ese tiempo indefinido de las aventuras. En la misma medida, la imagen del héroe polimórfico es más marcadamente la de un héroe de azar: las transformaciones, llegado un determinado punto, *le ocurren*; es, sólo en cierta medida, sujeto físico y pasivo de ellas. Pero, de nuevo igual que en las novelas del Pseudo-Luciano y Apuleyo, es un tiempo que sirve de experiencia. En el *Diálogo de las Transformaciones* las experiencias del gallo a través del espacio y del tiempo sirven a los dos interlocutores, aunque de forma desigual o personalizada: son

³⁷ Al menos no lo es con seguridad en *El Crotalón*; en el *Diálogo de las Transformaciones*, como antes se veía, se presentan las vidas del gallo *desde el principio y hasta el fin*, pero lo que selecciona para contar a Micilo son experiencias con distinto grado de concentración y desarrollo. Como prueba vale la *abbreviatio* situada al final del diálogo.

³⁸ Como en la novela griega de aventuras y pruebas; ver M. BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 246.

experiencias autocriticamente rememoradas para el gallo y *narraciones provechosas* para Micilo, que a diferencia de su homónimo de *El Crotalón* sí escarmienta y aprende con la doctrina. El gallo, ya se vio, tiene memoria de sus anteriores existencias y las explica a Micilo en el orden pedagógico-expiatorio en el que se sucedieron.

El espacio de los diálogos y relatos de transformaciones es, por lo general, también como el de los autores antiguos, concreto, cotidiano y privado. Aquí el gallo del *Diálogo de las Transformaciones* ha conocido y espiado todos los secretos de alcoba en calidad de «tercero», de observador con un conocimiento privilegiado de la vida de los hombres, porque muchas veces no es sólo testigo u oyente (así, siendo burro escucha a los amos Pierres y Periquín y a todos aquellos con quienes éstos topan en el camino), sino que ha acumulado el saber de aquel que ha vivido una vida de manera intransferible (Dioniso, Epulón, hombre cuádruplemente casado, Clarichea, rana, etc.), como Lázaro o Urdemalas. Ese espacio cotidiano es muchas veces el «revés» de la vida verdadera, al menos en el sentido que el Renacimiento da al tópico del «mundo al revés»³⁹. El marco dialogal es el que impone la única restricción a la serie azarosa de las transmigraciones: ésta ha de adecuarse a los momentos del aprendizaje más ameno y provechoso del discípulo. En el *Diálogo de las Transformaciones* las últimas existencias apenas son ya significativas, con un gallo cansado de narrar y un Micilo profundamente convencido. En *El Crotalón*, por contraste, el aprendizaje al revés de Micilo acaba con el asesinato ritual del gallo de Carnestolendas.

La manera de relatar las experiencias puede coincidir también, como hemos visto, con la del corpus picaresco (el gallo de muchas vidas se transforma en mozo de muchos amos), pero en el *Diálogo* el beneficiario de cada acumulación de experiencia es Micilo: la obra se configura como coloquio pedagógico; se presenta como un informe biográfico oral y conversado, con interlocutor expreso en el interior de la ficción del texto, no como una autobiografía escrita en forma de carta de relación dirigida a un protector «Vuestra Merced»⁴⁰.

El *Diálogo de las Transformaciones* y *El Crotalón*, aunque imiten a Luciano, ya no pretenden como él criticar la teoría pitagórica de la transmigración de las almas, sino que, sirviéndose de ella como recurso de ficción, presentan su obra al modo humanístico más querido a Erasmo como crítica y denuncia de distintas prácticas sociales, económicas, políticas, filosóficas y religiosas. En *El Gallo* lucianesco hay varias «vidas», pero sólo se narran dos. En el *Diálogo de las Transformaciones* y en *El Crotalón* el procedimiento se lleva más lejos y se contamina con otras fuentes y especies literarias: ejemplos, anécdotas, relatos folklóricos y facecias, *novelle*, etc.⁴¹.

³⁹ Teniendo en cuenta las aportaciones de Bajtín, definía hace años el cronotopo de los diálogos y relatos de transformaciones como «un mundo de aventuras y costumbres en un tiempo ilimitado de experiencias» (véase mi *Diálogo y forma narrativa...*, *op. cit.*, I, p. 376).

⁴⁰ I. NOLTING-HAUFF, «Pikaresker Roman...», art. cit., p. 191. Para las relaciones carta-diálogo en varios textos coetáneos, los trabajos que sentaron precedente fueron C. GUILLÉN, «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *HR*, XXV, 1957, p. 264-279 y F. LÁZARO CARRETER en *op. cit.*, p. 41-46, que sigue al anterior y a Charles Aubrun. En el art. cit. de A. REDONDO p. 67, 73, 81 pueden también encontrarse alusiones a estos paralelos, así como en el trabajo de M. O. ZAPPALA antes citado, p. 179-187.

⁴¹ Véase mi *Diálogo y forma narrativa...*, *op. cit.*, I, cap. III, en especial punto f; el *Diálogo de las Transformaciones* está más apegado a Luciano, Apuleyo y el Pseudo-Luciano que *El Crotalón*; ver también I. NOLTING-HAUFF, «Pikaresker Roman...», art. cit., p. 187-188 y el art. cit. de A. REDONDO p. 68 y ss.

Otros elementos estructurantes más concretos unen al *Diálogo de las Transformaciones* y a la picaresca inicial: motivos como el hambre de Micilo y del burro, los cambios de amo de este último, la memoria como elemento unificador y de aprendizaje, la presentación de un mundo social marginado, la sátira «desde abajo», opuesta a —o al menos distinta de— las tendencias del drama, los libros pastoriles y los caballerescos⁴². Si en el *Coloquio de los perros* cervantino, otro diálogo-relato de transformaciones, la crítica se neutraliza un tanto porque los estamentos denunciados son en buena parte bajos y marginales⁴³, en el *Diálogo de las Transformaciones*, aunque se censura a muchos menudos (recueros, gitanos, ladrones, prostitutas, peregrinos, etc.) se vilipendia sobre todo al Papa, a las jerarquías eclesiásticas, a los curas de a pie, a los tiranos y ricos, a los militares, a los usureros, etc., es decir, a muchos de los que participan del discurso oficial.

El Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras, diálogo y no relato o novela: coda final por contraste.

El mencionado *Coloquio de los perros* y, unos años antes, el *Capón*, pueden, por razones distintas en cada caso, servir de contrapunto interesante a todo cuanto se ha dicho, pese a los muchos elementos en común que obras como *El Crotalón* y el *Diálogo de las Transformaciones* tienen con ambos opúsculos. Sin embargo, no parece casualidad que la crítica haya exteriorizado ambigüedades y desacuerdos a la hora de encuadrar genéricamente al *Capón*⁴⁴, ni es mero azar el que Cervantes se refiera a su producto como «novela y coloquio»⁴⁵.

En primer lugar, el coloquio de Cipión y Berganza tiene un marco narrativo, más que dialógico, que es el *Casamiento engañoso*: el soldado Campuzano sale del Hospital de la Resurrección de Valladolid, de curarse unas bubas que le contagió su esposa, y se encuentra con su amigo el licenciado Peralta. Van a casa de este último y allí tiene lugar el relato de Campuzano, compuesto de dos grandes partes: 1ª) por qué vericuetos se produjo su azaroso matrimonio y posterior engaño (el *Casamiento engañoso*), y 2ª) cómo en la última noche de su cura escucha la conversación entre Cipión

⁴² Lo mismo puede decirse de *El Crotalón* en los aspectos enumerados. Es interesante recordar también el relato picaresco de la cortesana Eulalia, de corte aretiniano, introducido por Collazos al final de sus *Coloquios*. Las variaciones estriban más bien en la condición femenina del personaje, no en las líneas maestras de las técnicas empleadas.

⁴³ I. NOLTING-HAUFF, art. cit., p. 191-192.

⁴⁴ Ver sobre todo E. ASENSIO, art. cit., p. 393, y H. MANCING, art. cit., p. 495 y, del mismo, «Fernando de Rojas, *La Celestina* and *Lazarillo de Tormes*», *Kentucky Romance Quarterly*, 23, 1976, p. 47-61, en p. 58. Prescindiendo de tratar aquí el caso del *Capón*, como inicialmente hice, lo que alargaría mucho este trabajo, pero puede consultarse mi artículo «*El diálogo intitulado el Capón* tras la huella de *La Celestina*: una vez más, una cuestión de género», *Celestinesca* 18, 2, 1994, p. 75-111, donde se defiende la condición dramática de la obra, dentro de su hibridismo.

⁴⁵ M. de CERVANTES, *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, RAE, 1918, cita en p. 55. El primer investigador que relacionó el *Coloquio de los perros* con el *Diálogo de las Transformaciones* y con *El Crotalón* fue M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* (NBAE), Madrid, Bailly-Baillière, 1905-1925, 4 vol., en I, VII. Le siguieron después, Icaza, Amezáua, Alonso Cortés y otros: ver una síntesis en mi *Diálogo y forma narrativa...*, vol. I, cap. 1.

y Berganza, dos perros que guardan el hospital; la charla se produce durante dos noches, pero sólo escribe una, la correspondiente a la vida de Berganza⁴⁶.

Como observó L. A. Murillo⁴⁷, el relato fantástico se sostiene desde el momento en que Peralta empieza a leer hasta el momento en que devuelve el texto a Campuzano, lo que lo diferencia de otras ficciones en que hablan animales (Esopo, *Asno de oro*, diálogos lucianescos, etc.).

El artificio de la transformación también creo que se presenta de modo distinto: aunque se conoce y señala explícitamente su linaje literario, aludiendo a la rosa que Lucio tenía que comer para recuperar su forma humana (p. 174 de la ed. cit.), y aunque también se relaciona esa transformación, como en *El Crotalón*, con la idea de que «todo es sueño», en particular la historia de la Camacha y sus secuaces (p. 194), la sorprendente facundia canina no se explica aquí por el mecanismo pitagórico, sino por el encarecimiento de lo nunca visto, la maravilla del don improvisado del habla y del razonamiento, que hay que aprovechar mientras dure (p. 45-50 y 55-61). Por lo demás, el coloquio recurre a la forma más sencilla de todas, la de orador oyente, y se presenta como renuncia expresa a los verbos de habla («dije yo», «dijo él», p. 53), tópico dialógico desde el *Teeteto* platónico y el *De amicitia* ciceroniano, que no excluye aquí el empleo profuso posterior del relato y el diálogo de segundo grado. Como rasgos comunes al corpus de textos de los que aquí tratamos, es conversación nocturna hasta que llega la mañana (p. 217, 226) y en lugar no idílico; se presenta en orden cronológico riguroso (p. 84) y con ocasional hilazón de recuerdos entre un amo y otro de Berganza (p. 123). Muy diferente, en cambio, y verdadera negación de lo que hubiera de género dialogal en la obra, es la inexistencia de pacto argumentativo, de premisas iniciales de la argumentación y de estrategia persuasiva por parte de —en este caso— un interlocutor sobre otro. Las peripecias de Berganza sólo sirven a Berganza que, sabio, experto, lleno de gracejo y algo triste, examina su vida desde que era cachorro hasta que sirve en el hospital de Mahudes. Berganza cuenta, no intenta convencer; dicha pretensión está excluida desde el momento en que los dos canes comparten idéntico punto de vista sobre la realidad y sobre los hechos y no hacen sino pasar el rato, como los narradores sucesivos del *Decamerón*. Cuando esto ocurre, una colección de relatos o de episodios enmarcados por una conversación, el marco y la escena pueden ser análogos a los de algunos diálogos, pero el modo de escritura es diverso. Recuértese que el marco del *Coloquio* era el *Casamiento*, y ello no es mera casualidad. En las obras contaminadas e híbridas suele ser posible jerarquizar las especies literarias introducidas y hallar una dominante desde el punto de vista de la estructura. Por ese motivo no creo que el *Coloquio* cervantino sea, genéricamente, tal «coloquio», aunque cuente con elementos originarios de esa tradición. Es «novela y coloquio»,

⁴⁶ Es procedimiento frecuente en la historia del diálogo, desde Grecia a las diferentes literaturas románicas, la referencia a la posterior escritura de la conversación, por alguno de los que la presenciaron o vivieron; piénsese, por ejemplo, en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés. En el *Coloquio de los perros* se alude a ese artificio en tres ocasiones, dos al principio (p. 51 y 53) y otra al final, cuando vuelve el marco y Campuzano y Peralta se van a pasear al Espolón de Valladolid (p. 229-230).

⁴⁷ L. A. MURILLO, «Cervantes, *Coloquio de los perros*, a Novel-Dialogue», *Modern Philology*, 58, 1961, p. 174-185 y antes, *The Prose Dialogue...*, p. 280 y ss.; en p. 286.

como dijo su autor, pero, si se quieren jerarquizar las formas, como aquí se sostiene, es más «novela» que «coloquio»⁴⁸.

El final, tanto en Cervantes como en el *Diálogo de las Transformaciones* es un final abierto⁴⁹; una razón, quizás, resida en ese ser obras fronterizas entre dos géneros, el diálogo y la *novella*. La contradicción y confluencia se establecen tanto en un texto como en el otro, aunque no de idéntica manera⁵⁰: coexisten el derecho a la verdad del diálogo con la fantasía del motivo narrativo de la transformación. La estructura dialogal interna del *Diálogo de las Transformaciones* registra esa competencia; no el marco como esquema dialógico, pero la técnica de pregunta-respuesta sí pierde en algunas partes protagonismo frente a los relatos del gallo; el tema también detecta la contradicción, ya que Micilo muestra dudas sobre la credibilidad del gallo aunque acabe subyugado por sus dotes narradoras y argumentativas. La competencia tiene, pues, consecuencias felices para la argumentación literaria del *Diálogo* y aquí, a diferencia del *Coloquio* cervantino, sí existe una estrategia persuasiva expresa, un pacto entre interlocutores y unas premisas de partida. El *Diálogo de las Transformaciones* impone paulatinamente la unidad de punto de vista, el monologismo del maestro, pero ese no existe desde el principio. Los componentes más diversos se integran así estética y literariamente, y aparece el diálogo como conversación en movimiento, múltiple pero organizada, donde conviven elementos heterogéneos; la variedad de la argumentación multiplica la eficacia persuasiva sobre Micilo y, a través suyo, sobre el lector.

Puede considerarse reiterativo el empeño en insistir en la condición dialógica y no novelesca del *Diálogo de las Transformaciones* y otros coloquios renacentistas de su estilo; sin embargo considero inevitable, hoy por hoy, esa insistencia, dado que de modo habitual se sigue juzgando a los diálogos narrativos como lo que no son: relatos o novelas⁵¹.

El tópico crítico, en lo que se me alcanza, se remonta a Morel-Fatio, quien afirmaba como innovación del *Lazarillo*, frente al esquema formal de las danzas de la muerte y los diálogos lucianescos, la existencia de un plan continuo y unitario que orienta y predetermina la narración: «*La seule innovation de "Lazarillo" est le fil qui réunit ici ces portraits ailleurs isolés*»⁵². Esa idea, que no puede considerarse sino una

⁴⁸ L. A. MURILLO, *The Prose Dialogue...*, p. 281-284 defendía la misma idea; en su opinión deben usarse los dos términos, pero predomina la novela, pues la forma dialogada sirve en realidad para construir un nuevo tipo de relato llamado a desplegar la personalidad de los interlocutores.

⁴⁹ *El Crotalón* tendría un final cerrado en la medida en que muere el gallo y no parece que Micilo o Demofón puedan sustituirlo en saber con garantías, y un final abierto si se piensa en una nueva cadena de transmigraciones sin fin.

⁵⁰ Para el *Coloquio de los perros*, además de los trabajos citados, ver I. NOLTING-HAUFF, «Pikaresker Roman...», art. cit., p. 194. Y para lo que se calificó de «anticarismo» en esta obra, véase C. BLANCO AGUINAGA, «Cervantes y la picaresca», *NRFH*, XI, 1957, p. 313-342. Vuelve ahora sobre ello desde otra perspectiva F. CABO ASEGUINOLAZA, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad, 1992, pero no debe olvidarse el penetrante artículo de G. SOBEJANO, «*El Coloquio de los perros* en la picaresca y otros apuntes», *HR*, 43, 1975, p. 25-41.

⁵¹ Como muestra puede verse la historia crítica de *El Crotalón* trazada en mi *Diálogo y forma narrativa...*, vol. I, I, p. 8-56.

⁵² A. MOREL-FATIO, *Études sur l'Espagne*, 1ª serie, París, Librairie E. Bouillon, 1888-1925, 2 vol., I, p. 164.

evidencia si se aplica a textos novelescos, se desarrolló después, cargando las tintas contra el folklore como lastre o incapacidad autorial para la creación novelesca, en el trabajo clásico de F. Lázaro Carreter, varias veces aquí citado y aprovechado⁵³. A este último crítico sigue A. Rey cuando considera picaresca y diálogo lucianesco como:

[...] esquemas literarios especialmente bien dotados para «pasar revista» a todo tipo de personajes, ambientes o situaciones con gran objetividad, dados sus respectivos módulos narrativos, aunque uno se quedara en la mera sarta deshilvanada de episodios, más bien pre-novelesca; mientras el otro, la picaresca, mantenía la facilidad satírico-crítica del esquema y, simultáneamente, jerarquizaba y organizaba las aventuras con obvia coherencia novelesca [...] ⁵⁴.

He aquí la salvedad, o mejor dicho el desacuerdo: resulta inexacto calificar de «prenovelesca» a la sarta de los diálogos de transformaciones, porque es «dialogica» y hablamos, por ello, de géneros literarios distintos; las aventuras no están «deshilvanadas», sino que se ordenan y jerarquizan de acuerdo con lo específico de un diálogo, el programa persuasivo del maestro o del proponente, que tiene que vencer las resistencias del discípulo (o del oponente, en otros casos), lograr el cumplimiento de las premisas iniciales de la argumentación y, por fin, convencerlo (o vencerlo). Como en toda argumentación, hay promesas y amenazas, bendición y maldición, el lenguaje puede usarse a veces más como medio de acción directa mágica que como medio de comunicación, pero todos esos elementos se integran en la «prueba argumentativa», que es, como decían los retóricos renacentistas, el «alma» del diálogo. Hablo, claro está, no de «argumentación» como categoría general, sino de *argumentación, prueba o proceso argumentativo* como uno de los ingredientes, el imprescindible, para que pueda afirmarse que existe género dialogal⁵⁵. Por los mismos motivos, estos razonamientos exigen diferenciar el diálogo como técnica, que puede ser empleada en diversas especies literarias, del diálogo como género literario⁵⁶. Y también es conveniente separar todas esas nociones de las de «monologismo» y «dialogismo», éste último inherente a la lengua como sistema, y por tanto en prin-

⁵³ Es distinta la idea de folklore, como aportación creadora, no lastradora, a textos como el *Lazarillo* o el *Viaje de Turquía*, en estudios posteriores, como los arts. cit. de C. Allaigre y A. Redondo, o los numerosos trabajos de Maxime Chevalier.

⁵⁴ A. REY, «Género y estructura...», art. cit., p. 122, y F. LÁZARO CARRETER, *op. cit.*, p. 61-75 y 84-88 principalmente.

⁵⁵ El proceso de la argumentación, o la argumentación a secas (algunos retóricos renacentistas lo llamaban, con voces menos exactas y abarcadoras, «disputa» o «debate»), es a un diálogo lo que la acción dramática es al teatro y el progreso de la narración a una novela. Es, por tanto, un uso específico del término que no excluye el aceptar que en una obra dramática o en un relato pueda «argumentarse» (uso general, y no específico, de la voz). No es éste, por desgracia, el único caso de confusión terminológica, motivada por la homonimia, en la historia y crítica literarias; uno podrá lamentarlo, pero no hacerse responsable.

⁵⁶ Cuando el diálogo se emplea como técnica, por ejemplo en el teatro o en la novela, necesita otro discurso de apoyo (el del dramaturgo o el del narrador) que lo explica, porque no es un texto autosuficiente. En cambio, si el término diálogo designa un género, es que hablamos de un texto autónomo,

cipio a cualquier obra literaria, de cualquier género literario, en la que puede considerarse representado al lector como figura latente⁵⁷.

Para los antiguos, los renacentistas y los hombres del siglo XVIII no había diálogo si no hablaban como mínimo dos personajes, si no existía comunicación, intercambio efectivo con turnos de palabra entre interlocutores que participan por igual (si no en cantidad de palabra emitida, sí al menos en teórica posibilidad de expresarse): es lo que ellos llamaban «habla de dos»⁵⁸. La mera presencia del interlocutor en un diálogo hace al otro, al margen de la función que desempeñe, dependiente de él, incluso si permanece en silencio, está escondido, interviene con lenguajes no verbales, hay imprevistos, o se disocia del proceso argumentativo con entradas, salidas, monólogos y apartes. Cada uno de los participantes en una conversación de diálogo traza a su modo su estrategia argumentativa, se adecúa a las premisas iniciales y hace evolucionar su propio discurso contribuyendo de forma singular a la unidad de propósito y al orden de la obra que, por lo general, se han aceptado, de forma tácita o expresa, en las «condiciones previas» de la argumentación⁵⁹. Todo ello quiere decir que en un diálogo hay un «pacto argumentativo» según el cual, entre otras cosas, toda intervención es «eficaz», complementaria de otras para lograr un fin; el proceso argumentativo transcurre, madura y progresa (por eso se le puede llamar «proceso») porque los interlocutores asumen o desechan lo que el otro o los otros dicen; cada intervención presupone otras, todas ordenadas a un propósito unitario, y los interlocutores no pueden en principio no contestar, ni ignorar algo ya dicho; si, excepcionalmente, lo hacen, su silencio siempre será un indicio semánticamente significativo dentro de la prueba argumentativa. En un diálogo nadie puede atribuir ni dar por afirmación de otro lo que éste no ha dicho por sí mismo en el presente de una conversación, como en cambio ocurre en muchas novelas que conceden existencia al «lector» en forma de vocativo periódico.

que crea su propio espacio argumentativo y lúdico con técnicas propias; por cierto —y permíteme el trabalenguas y la obviedad intencionada—, una de las cuales es el diálogo-técnica. La obligatoriedad de distinguir entre las dos acepciones de «diálogo» (género y técnica) hacen, en mi opinión, innecesaria por obvia y redundante la colocación de adjetivos para calificar al género («diálogo didáctico», como lo llama Jesús Gómez en su libro citado), y desaconsejable también la diferenciación entre diálogo «didáctico» y diálogo de la novela o del teatro. Aceptaría, en cambio, el comparar elementos iguales: cómo emplea el procedimiento o técnica del diálogo cada uno de los *tres* géneros literarios.

⁵⁷ Me he ocupado de ello en diversos lugares: considero útil el análisis del «monologismo» o el «dialogismo» de una obra dialogal si va ligado a la noción de «punto de vista» y proyección de las figuras del autor y el lector en el texto, entendiendo al diálogo como modelo reducido de cualquier comunicación literaria, pero creo que ello debe separarse de los otros problemas genéricos aquí enumerados, precisamente por no ser específico. Lo que será específico, como siempre, es la *forma* de concretarse ese «dialogismo», si existe, en una novela o en un diálogo; por ejemplo: el lector tantas veces invocado en el *Guzmán de Alfarache* o en el *Quijote*, no establece «diálogo» con Mateo Alemán ni con Cervantes, sino con sus obras. Véase para las novelas picarescas el libro citado de F. CABO ASEGUINOLAZA, en especial el cap. II, «La picaresca como modelo enunciativo» y las nociones de heterología, dialogismo como convivencia dialéctica de lenguajes, etc., p. 45-142.

⁵⁸ Es obvio que lo que aquí se sostiene vale tanto para los diálogos que desde Diógenes Laercio se llaman «dramáticos o directos», como para los que tienen narrador y verbos de habla («referidos»).

⁵⁹ Me ocupé de ello en «El diálogo como género literario argumentativo: Imitación poética e imitación dialógica», *Ínsula*, 542, febrero 1992, p. 7-10.

Convendría, pues, dejar de juzgar a los diálogos, aunque sean narrativos, por las categorías estéticas que se aplican a la historia del relato y de la novela. Eso no es contradictorio, naturalmente, con afirmar y demostrar que el grupo de textos aquí examinados, seguidores todos del precepto retórico de la *míxis*, merece un puesto notable entre aquellas obras del siglo xvi que experimentaron con las técnicas narrativas y dieron un impulso definitivo a la prosa de ficción, en un momento en el que los intercambios y préstamos entre distintos géneros literarios cobraban dinamismo y proporciones antes no conocidas*.

* Un resumen de lo que he tratado en este trabajo, aunque circunscrito casi por entero al *Diálogo de las Transformaciones*, puede leerse en el cap. iv de la introducción a mi ed. cit. del *Diálogo*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 149-165.