

DEL QUIJOTE A TINTÍN

RELACIONES INSOSPECHADAS
ENTRE UN LIBRO DE «BURLAS»
Y UN TEBEO «INFANTIL»

JOAN MANUEL
SOLDEVILLA



Caligrafo

**Del Quijote a Tintín.
Relaciones insospechadas
entre un libro de «burlas»
y un tebeo «infantil»**
Joan Manuel Soldevilla Albertí

Edicions Cal·lígraf
Figueres, 2020

Primera edición — febrero 2020

Publicación

Edicions Cal·lígraf, SL
Monturiol, 2, 1r 1a
17600 Figueres
Tel. (0034) 615 261 764
www.edicionscalligraf.com
info@edicionscalligraf.com

**Diseño de la colección
y maquetación**

Jaime Vicente

Imagen de cubierta

Dani Torrent

Impresión

DC PLUS, Serveis Editorials

ISBN

978-84-120782-8-2

Depósito legal

GI 126-2020

© del Prólogo

Luis Alberto de Cuenca

© del texto

Joan Manuel Soldevilla Albertí

© de la imagen de cubierta

Dani Torrent

© de esta edición

Edicions Cal·lígraf, SL

*Queda rigurosamente
prohibida, sin la autorización
por escrito de los titulares
del copyright, la reproducción
parcial o total de esta obra
por cualquier medio o
procedimiento, incluyendo
la reprografía y el tratamiento
informático. Las infracciones
de estos derechos están
sometidas a las sanciones
establecidas en las leyes.*

Índice

PRÓLOGO	13
PRESENTACIÓN	15
EDICIÓN	21
DEL QUIJOTE A TINTÍN	
Agravios	25
Biblioteca	37
Coloquio	43
Disfraz	53
Espurio	67
Frontera	77
Galería	87
Humor	95
Idiomas	109
Juegos	117
Kermés	127
León	135

Manuscrito	143
Nivel	155
Ñaque	165
Otoño	169
Pícaro	179
Quijote	187
Ropaje	191
Suicidio	197
Teatro	213
Uva	221
Visionario	227
Wéstern	237
Equis	247
Yo	249
Zona	259
EPÍLOGO	273
BIBLIOGRAFIA	279
ANEXO	283
AGRADECIMIENTOS	285

Prólogo

Reunir y estudiar en una misma investigación las relaciones existentes entre las historias de dos personajes de la talla de Don Quijote y de Tintín no está al alcance de cualquiera. Solo alguien radicalmente enamorado del arte de Hergé y de su «línea clara» y, al mismo tiempo, estudiando con conocimiento de la inmortal novela de Cervantes podría hacerse cargo de esa labor. Es el caso de Joan Manuel Soldevilla Albertí, estudioso de los cómics desde todos los puntos de vista, o sea, desde una perspectiva académica —tan necesaria en temas tan poco atendidos académicamente hasta ahora como el tebeo—, pero también desde la perspectiva del gozoso consumidor de viñetas, esos elementos imprescindibles en el «arte secuenciado» del que hablaba Will Eisner y que tantas alegrías ha dispensado a los amantes de la cultura popular.

Del Quijote a Tintín es, de principio a fin, una fiesta de la sensibilidad y de la inteligencia. Un banquete de lujo que se organiza bajo la especie de un diccionario bilingüe Quijote-Tintín, Tintín-Quijote, con distintos lemas or-

denados alfabéticamente que discurren entre el término *Agravios* y el vocablo *Zona*. De esa manera, con una gran eficacia expresiva y una esforzada voluntad de comparación, se van analizando los paralelismos que ofrecen ambos personajes, que son muchos más de los que hubiésemos pensado antes de que Soldevilla los descubriera y los pusiera en valor ante nuestros ojos atónitos. Además, claro está, de lo delicioso que resulta siempre recorrer cualquier texto firmado por Joan Manuel, que maneja en todo momento una lengua viva, rica en matices, vigorosa y elegante, lo que redundará en beneficio del objetivo del libro, que no es otro que establecer puentes conceptuales entre el insuperable *Quijote* y la saga del gran *Tintín*.

Habrà un antes y un después de esta monografía de Joan Manuel Soldevilla a la hora de plantearse las afinidades y analogías que presentan Alonso Quijano y el dueño de Milú. Se trata de un libro redondo, muy comprometido con su discurso, ágil, dinámico, académico y antiacadémico a la vez. Vas a disfrutar mucho con sus arrebatadas y luminosas páginas, querido lector. Unas páginas que constituyen a la vez un espacio de libertad dentro de un mundo de palabras que, bajo la protección del ingenioso hidalgo y del intrépido reportero, resultan gratas y profundas, sutiles e impercederas.

LUIS ALBERTO DE CUENCA
Instituto de Lenguas y Culturas
del Mediterráneo y Oriente Próximo (CSIC)
Madrid, 12 de septiembre de 2019

Presentación

Este ensayo empieza con un viaje a Bretaña. Camino de esta tierra extraña y magnética, cualquier lector aficionado a Tintín tiene una parada obligada: Cheverny. A mediados de los años cuarenta, este imponente *Château de la Loire* sirvió de inspiración a Hergé para dibujar el castillo de Moulinsart, el que sería hogar definitivo de sus personajes; aquí se descubrió *El secreto del Unicornio*, se forjó *El asunto Tornasol* o se persiguieron, sin acierto, *Las joyas de la Castafiore* en aventuras memorables.

Una exposición permanente situada en las antiguas caballerizas de la hacienda permite ahondar en una de las obras fundamentales de los medios de comunicación de masas del siglo xx; pero no hay duda de que el momento más emocionante surge cuando, al llegar a este lugar de peregrinación, el viajero-lector tiene la oportunidad de acercarse al edificio y, emulando a Tintín y al capitán Haddock, dirigirse hacia la puerta principal cruzando los amplios jardines que lo bordean.

Una vez se accede al interior del castillo, el visitante

experimenta una pequeña decepción: las estancias originales nada tienen que ver con las salas que atendía el fiel Néstor, inolvidable mayordomo de la mansión; todo ello fue una genial invención de Hergé. Pero la pequeña frustración queda compensada por el descubrimiento, en el comedor y en una galería adyacente, de un secreto sorprendente: una impresionante colección de cuadros al óleo —treinta y cuatro— que reproducen escenas del *Quijote*.

Atribuidos tradicionalmente a Jean Mosnier (1600-1665) aunque posiblemente pintados con posterioridad, en el siglo XVIII, constituyen una muestra evidente de la enorme popularidad de la obra de Cervantes por las tierras de Francia; las composiciones pictóricas recogen escenas diversas de la novela, con preferencia por las de la primera parte, y así, por las paredes del *château* encontramos molinos de viento, escuderos manteados, odres de vinos, y escrutinios de biblioteca.

Camino de Bretaña descubrimos que Tintín y don Quijote, desde hace muchas décadas, conviven en armonía.

Alrededor de don Quijote y de Tintín se nos presenta un amplio número de concordancias y coincidencias, un conjunto de puntos de encuentro que afectan a los personajes, a las narraciones e incluso a las poéticas que ordenan la creatividad de sus autores, Miguel de Cervantes (1547-1616) y Hergé (1907-1983).

El ingenioso hidalgo y el intrépido reportero son dos seres de ficción de una universalidad descomunal; posiblemente estemos hablando del personaje literario más célebre de todos los tiempos y del personaje de tebeo

más conocido del planeta. Es cierto que, en el primer caso, quizás Sherlock Holmes o, ya en tiempos modernos, Harry Potter podrían discutirle este privilegio, pero no lo es menos que la fama del más conocido detective de Baker Street y del joven aprendiz de brujo se ha asentado más en sus proyecciones a otros medios, especialmente el cine, que no específicamente en la también extraordinaria difusión de sus libros. Del mismo modo, Spiderman o Superman podrían discutir el trono a Tintín pero, de igual manera que en el caso anterior, han sido las adaptaciones cinematográficas y televisivas aquellas que han sustentado la universalización de los superhéroes mencionados. Como personajes que se difunden a través del soporte del papel, sea con el código verbal de la literatura o con el léxico-pictográfico del cómic, don Quijote y Tintín no tienen rival; ambos han sido traducidos a infinidad de idiomas, llegando a convertirse los dos en verdadero patrimonio cultural de la humanidad. Sabemos que de Tintín se han vendido más de doscientos millones de álbumes, pero no acertamos ni a imaginar cuántos *Quijotes* se han editado en los últimos cuatro siglos.

Las dos obras fueron consideradas en el momento de su publicación creaciones menores: en un caso, un libro de burlas para estudiantes y huéspedes de las ventas, en el otro, un tebeo simpático para niños ociosos a los que era bueno entretener. El tiempo los ha ubicado en el Olimpo de cada medio. Cervantes es considerado el padre de la novela y el patriarca de la literatura española mientras que a Hergé se le venera como el fundador del cómic europeo y el primer dibujante de tebeos considerado como un artista con todas las de la ley; seguramente ellos mismos estarían hoy perplejos al contemplar su celebridad universal.

A lo largo de este ensayo queremos analizar exhaustivamente las concordancias anteriormente mencionadas, que son muchas; no caeremos en el error de querer buscar equivalencias forzadas entre ambos autores: uno es un veterano de guerra que aspira a ser hombre de letras, un héroe desastrado que vive inmerso en la crisis del imperio español a inicios del siglo xvii mientras que el otro es un belga burgués y conservador que se enfrenta a los avatares del siglo xx desde su mesa de dibujo. Son individuos de talante distinto, que se expresan a través de canales creativos diferentes, como lo son también las épocas que les vieron nacer y morir. Pero precisamente a partir de estas evidentes divergencias, no deja de ser una desconcertante sorpresa analizar los múltiples lazos de conexión que se establecen entre sus obras y entre sus inmortales personajes, tozudos como pocos en su voluntad de permanecer vivos en la memoria de millones de lectores más allá del tiempo y del espacio.

El diccionario de la RAE ha acuñado desde hace tiempo palabras derivadas del nombre del hidalgo que se creyó caballero, y todos conocemos a quijotes o hemos asistido a quijotadas y quijoterías de más de uno, cuando no de nosotros mismos. Tintinear, y las correspondientes palabras derivadas de la onomatopeya que evoca el sonar de campanas y campanillas, según el diccionario, solo hace referencia a ese efecto sonoro. Con este libro queremos reivindicar una nueva acepción a este verbo —*1. intr. Acción de leer, comentar y divulgar las aventuras del personaje de tebeo Tintín, obra del artista belga Hergé*—, pero, por encima de todo, queremos mostrar cómo dos de las obras más universales de todos los tiempos establecen entre ellas

unos vasos comunicantes tan sugerentes como sorprendentes, que la lectura del uno nos puede llevar a la del otro, y que las páginas de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* iluminan la lectura de *Las aventuras de Tintín*. Y viceversa. En este ejercicio de lectura comparada que proponemos, Cervantes se nos muestra como un autor deslumbrantemente moderno mientras que Hergé, a las pocas décadas de su traspaso, se nos descubre como un creador cargado de un clasicismo ejemplar y ejemplarizante que parece crecer día a día; en ambos casos descubrimos algunos de los porqués de su vigencia y actualidad.

Planteamos nuestro ensayo como una aproximación creativa, despojada del corpus erudito de citas y anotaciones —como aconsejaba el propio Cervantes en el prólogo de la primera parte del *Quijote*—, y se presenta como un diccionario, o como un falso diccionario deberíamos decir, un arbitrario sistema de incorporación de conceptos que nos permite hablar de todo lo divino y lo humano, al modo como ordenaron sus reflexiones, entre otros, Joan Fuster o Ernesto Sabato; o como lo plantean los sugerentes *Dictionnaires amoureux* que publica Plon desde hace unos años. Así proponemos, a través de un recorrido algo errático, siempre riguroso y a veces cargado con algunas dosis de ironía, interconectar ambas creaciones, generar sorpresa, provocar que el lector se lance a redescubrir dos obras que establecen entre ellas unas sugerentes analogías.

Cuatrocientos cinco años después de la muerte de don Quijote y noventa y un años más tarde del nacimiento de Tintín, el intrépido reportero y el ingenioso hidalgo se encuentran en las páginas de este ensayo; bajo su protección, nada malo hemos de temer.

Edición

En este ensayo hemos utilizado unas ediciones concretas para tejer nuestras lecturas. En el caso del *Quijote*, la edición de Francisco Rico publicada por Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg:

CERVANTES, MIGUEL DE (2004), *Don Quijote de la Mancha*, 2 volúmenes. Barcelona: Círculo de lectores/Galaxia Gutenberg.

Para la selección de los pasajes que incorporamos a nuestro ensayo, hemos accedido a la versión en línea del Instituto Cervantes dirigida por el mismo Francisco Rico y accesible en <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm>

Al citar y transcribir un pasaje, al final del mismo se indica siempre la parte y capítulo al cual corresponde.

El estudio se centra siempre en el análisis del *Quijote* pero, excepcionalmente, cuando analicemos la identidad de Milú, nuestro estudio comparativo establecerá lazos con una de las más memorables *Novelas ejemplares* de

Cervantes, *El Coloquio de los perros*. Milú bien vale una excepción. Nuestra edición de referencia ha sido:

CERVANTES, MIGUEL DE (2013), *Novelas ejemplares*, estudio, introducción y notas de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española – Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Para las citas de *Las aventuras de Tintín*, y buscando la proximidad con el lector y con sus experiencias de lectura, nos remitimos siempre a las traducciones publicadas por Editorial Juventud desde 1958 hasta nuestros días, la mayoría de ellas obra de Concepción Zendera. El carácter no erudito de nuestro estudio justifica sobradamente la elección de una traducción como obra de referencia.

Para citar una página de un álbum de Tintín se indica este con una palabra clave (por ejemplo, *El cetro de d'Ottokar* es *Cetro*) y la página, con la anotación «ss» si se quieren citar las páginas siguientes. Para citar una viñeta se menciona el álbum y después el número de la página; mediante una letra se indica a cuál de las cuatro tiras que componen la página nos referimos (A, B, C o D) y con un número (1, 2, 3, 4) se señala la viñeta concreta de aquella tira que es objeto de nuestra cita.

DEL QUIJOTE A TINTÍN

RELACIONES INSOSPECHADAS
ENTRE UN LIBRO DE «BURLAS»
Y UN TEBEO «INFANTIL»

C

Coloquio

Los perros hablan. Lo sabe Cervantes y lo sabe Hergé. En el *Quijote* esto no es así, aunque tampoco descartaríamos que el galgo corredor nos pudiese decir cosas interesantes sobre su amo; pero sin que sirva de precedente —no lo volveremos a hacer en nuestro ensayo—, nos tomamos la licencia de realizar una excursión más allá de la obra narrativa más importante de todos los tiempos y de viajar hasta una novela exquisita y ejemplar como es *El coloquio de los perros*. Cervantes nos lo permitirá; y Milú también.

Milú es uno de los personajes más poderosos en *Las aventuras de Tintín*. De hecho, su presencia es constante desde la primera página publicada allá en 1929 y, de forma significativa, aparece en todas las ilustraciones de las cubiertas de los álbumes de la colección. Es verdad que desde la irrupción del capitán Haddock en *El cangrejo de las pinzas de oro* su importancia menguará, pues el apasionado marinero pasará a ser el fiel escudero del protagonista, un papel que hasta ese momento había desempeñado exclusivamente Milú; pero esta nueva coyuntura no pro-

vocará que pierda relevancia, seguirá siendo decisivo en la mayoría de las aventuras y, sobre todo, irá mucho más allá de la imagen de simpático perrito blanco que a veces le ha acompañado, especialmente si se parte de lecturas infantilizadas y de la comercialización de su imagen en mil y un productos diversos.

Milú no es simpático, ni divertido, ni tierno como con frecuencia se ha dicho, sino que se convierte en el contrapunto humano del cúmulo de perfecciones que es Tintín; no nos hemos equivocado al decir humano pues este perro iracundo, voluble, crítico, perezoso, desconfiado y gruñón —y amante del alcohol— es mucho más contradictorio y complejo que su amo, un reportero que se mantiene inflexible en su defensa de la dignidad y en su lucha por defender las causas justas. Milú humaniza a su amo, y lo hace a través de sus acciones pero especialmente a través de sus palabras porque, como decíamos, Milú habla.

La colección canónica de *Las aventuras de Tintín* se compone hoy en día de veinticuatro álbumes, pero la forja de este canon ha sido un proceso algo largo; durante muchos años, hasta la muerte de Hergé en 1983, la obra se componía de veintidós títulos pues faltaban los que, en la actualidad, se considera que abren y cierran la colección; el último, *Tintín y el Arte Alfa* era una obra incompleta de la que solo se publicaron póstumamente los esbozos, quedando como el borrador de lo que podría haber sido una obra extraordinaria; el primero de los títulos, *Tintín en el país de los soviets*, fue considerado por el autor una suerte de pecado de juventud y no se reeditó durante décadas. Cuando se autorizaron nuevas impresiones a inicios de los años ochenta, siempre vio la luz como una curiosidad,

una suerte de prototintín solo de interés para estudiosos y coleccionistas. De hecho, no fue hasta el reciente 2017 que se coloreó la aventura y pasó a integrarse plenamente en la colección. Esta divagación algo erudita viene al caso porque hasta el presente siglo, cuando cualquier lector se disponía a descubrir los títulos de la serie ordenadamente, el primero con el que se encontraba era *Tintín en el Congo*; y este dato nos interesa porque el álbum empieza con una viñeta donde Tintín se despide en el andén de una estación ferroviaria de unos colegas periodistas (*Congo*, 1 A1) para, ya en la segunda imagen, mostrarnos un genuino diálogo canino (*Congo*, 1 A2); en ella vemos a Milú fanfarroneando ante nueve perros que le rodean y le escuchan con admiración: *Sí, ya estaba harto de llevar una vida tan monótona y mediocre. Así que decidí ir a la caza del león...* De hecho, y en un sentido literal, podemos decir que Tintín comienza con el coloquio de unos perros.

Milú piensa y habla, y no dejará de hacerlo hasta la última de las aventuras; si nos centramos en la lectura de ese primigenio *Tintín en el Congo*, advertiremos que tiene un protagonismo incuestionable pues a lo largo del álbum habla en ciento veinte ocasiones, y eso sin tener en cuenta los momentos en que ladra o gruñe; por su parte, Tintín formula alrededor de trescientas intervenciones verbales. Contrastando ambos datos vemos de forma evidente la trascendencia de la habilidad verbal de Milú pues descubrimos que interviene más de una tercera parte de lo que lo hace su amo. De todas formas, conviene subrayar que esta situación es excepcional; en este álbum Milú tiene una enorme presencia, pero ello se debe a que estamos ante el título más infantil de la serie,

el preferido de los niños, sin duda, una aventura donde la gran presencia de animales propicia su locuacidad; algo de fábula animalesca tiene *Tintín en el Congo*, hecho que sin duda favorece esta verborrea canina. En los siguientes títulos de la colección Milú seguirá hablando, pero con menor intensidad.

El hablar de Milú, a pesar de ello, se mueve en parámetros muy particulares; habla con otros animales, piensa en voz alta, habla con los lectores, pero nunca habla con los humanos, y menos con Tintín; es más, cuando se dirige a ellos, ladra, ruge, llora o gruñe. La razón es evidente: ¿un perro hablador? Más allá de que fuese más o menos mordedor, lo cierto es que esta circunstancia supondría una inverosimilitud absoluta en una ficción que quiere asemejarse a la realidad. Se puede aceptar que en una frecuencia distinta —entre animales o con los lectores— los perros puedan hablar, pero a todas luces resultaría un disparate —o una fantasía— aceptar como normal el diálogo de un perro con su compañero humano. Aceptamos, como en las fábulas, que los animales razonen y parlamenten, pero cuando Hergé quiere retratar una ficción que establece un correlato muy definido con la realidad que nos envuelve, este artificio debe desarrollarse dentro de las coordenadas de la verosimilitud; por eso Milú tiene capacidad verbal, pero nunca entabla conversación con Tintín, de tal manera que puede darse la situación frecuente de que, en una viñeta, amo y perro hablen, pero con receptores distintos para sus mensajes: Tintín emite sus comentarios dirigidos a Milú, pero cuando este responde no dirige sus observaciones a su amo, sino al lector —o a otro animal— los únicos que pueden escuchar y entender las palabras que formula.

Pero más allá de esa capacidad, lo importante no es que un perro hable, sino analizar aquello que dice. En este sentido es donde cobra mayor fuerza su presencia pues diversas van a ser las funciones de estas intervenciones. En ocasiones sus parlamentos constituyen el correlato humano y emocional de la historia pues los miedos, inquietudes, alegrías y sorpresas que suscitan las diversas situaciones son formulados por él, ya que su amo mantiene una cierta distancia serena respecto a todo aquello que le pasa. Un ejemplo tomado al azar nos puede servir: en *El loto azul*, Tintín se pierde por las calles de Shanghái y no parece que ningún peligro lo amenace; ante una tapia desconchada intenta ubicarse en la gran ciudad pero en ese momento aparentemente intrascendente Milú formula una frase que pone en guardia a todos los lectores: *Este barrio no me hace gracia* (*Loto*, 8 D2). Acto seguido, los dos serán ametrallados y se salvarán gracias a la intervención de un misterioso amigo.

En otras ocasiones, las intervenciones de Milú se mueven en la línea de la crítica mordaz, del sarcasmo frente a las decisiones de su amo; desarrollaremos esta idea más adelante, al hablar de *El coloquio de los perros*, pero aquí Milú es un genuino cínico en el sentido más filosófico del término; en el mismo *El loto azul*, tras escapar milagrosamente de las garras del pérfido Mitsuhirato, Tintín decide volver a Shanghái, donde ya hay pasquines por las calles poniendo precio a su cabeza; ante esta decisión, guiada por la nobleza y por el anhelo del héroe de restituir la verdad, Milú lo tiene claro: *Te digo, Tintín, que esto es una locura* (*Loto*, 30 A3). Crítico y mordaz, pone en entredicho las acciones del héroe y ofrece un contrapunto enriquecedor sobre sus determinaciones.

Pero la fabulosa aptitud de Milú abre posibilidades insospechadas. No es rara la ocasión en que nuestro perruno héroe rompe la construcción de la fábula y se dirige explícitamente al lector, estableciendo una complicidad con este que se mueve en una sutil frontera entre la ficción y la realidad, líquida línea divisoria que va a ser puesta en entredicho en diversas ocasiones a lo largo de los álbumes. Igual que las voces del *Quijote* —los diversos y desconocidos historiadores, Cide Hamete, el traductor y el segundo autor— permiten que se interpele al lector y se le formulen preguntas y dudas sobre la veracidad de lo narrado, las intervenciones de Milú, en las que nos interpela, desarrollan un análogo efecto. Otro ejemplo: dos jóvenes babaorom se pelean por la propiedad de un sombrero de paja, sin que llegue a quedar claro quién es realmente el propietario; Tintín, resolutivo, decide impartir justicia y corta el sombrero en dos partes, dejando a los dos nativos satisfechos con la sección que les ha concedido. Milú mira los lectores y nos espeta: *¡Aquí tenéis a Tintín haciendo de Salomón!* (Congo, 27 D2).

Estas interpelaciones de Milú van a ser recurrentes, cargadas en algunos casos de esas dosis de cinismo que hemos subrayado; así, en *La oreja rota*, cuando Tintín intenta desentrañar el misterio del fetiche arumbaya robado del Museo Etnográfico, empieza a indagar y a intentar atar cabos diversos; en ese momento, Milú, cínico y mostrando una sonrisa socarrona, mirará al lector y nos dirá: *¡Un poco más y se creará mejor que Sherlock Holmes!* (Oreja, 3 D1). El tono burlón para con su amo es tan evidente como certero.

Pero no solo en álbumes de una primera etapa surgen estas interpelaciones; decisiva es la que cierra *Vuelo*

714 a *Sidney*, el penúltimo título completo de la colección publicado como álbum en un tardío 1968. En esta aventura prodigiosa donde se fuerzan hasta el extremo los límites de la verosimilitud, nuestros héroes entrarán en contacto con seres extraterrestres. Tras múltiples avatares, esos mismos seres de otros planetas provocarán que todos los protagonistas olviden la más fabulosa peripecia imaginable y sufran una suerte de amnesia colectiva ¿Todos? Estos viajeros galácticos que han llegado a la Tierra quizás no son tan inteligentes como parecen, pues se olvidan de la memoria de un lúcido, cínico e inteligente foxterrier que, en la última página, nos mirará con cara de resignación mientras dice: *¡Ah! ¡Si pudiese contar todo lo que he visto!... Pero no me creerían.* (*Vuelo*, 62 C1).

Milú habla y dice cosas interesantes, necesarias, indispensables para equilibrar el universo de ficción que forjó Hergé. Sus comentarios no son banales, sino que sirven para contrapuntear la narración con un componente emotivo, apasionado, crítico y, en no pocas ocasiones, cínico y algo desengañado.

Los perros de Cervantes son distintos, pero también son emotivos, apasionados, críticos, desengañados y cínicos. De hecho, la misma palabra cínico significa perro, y así se llamaban los filósofos de la antigüedad de esta línea de pensamiento pues consideraban que los canes —honestos, impulsivos, alejados de las convenciones— constituían un paradigma a imitar. La filosofía cínica, convenientemente filtrada y adaptada a los nuevos tiempos por los humanistas, despertó el interés de los intelectuales de los siglos XVI y XVII, sobre todo por su capacidad crítica para mirar la realidad, y desde esta condición despertó

el interés de Cervantes pues coincidía con algunos de sus planteamientos éticos y estéticos.

El coloquio de los perros es un relato integrado en las *Novelas ejemplares*, un libro clave de la literatura europea que ha quedado algo ensombrecido por la descomunal trascendencia del *Quijote*; publicado en 1613, está integrado por doce novelas, es decir, lo que en los siglos de oro identificaba a lo que hoy llamaríamos novelas breves, relatos de entre treinta o cuarenta páginas. El título que nos ocupa cierra el libro y constituye una nueva revisión de los modelos de la novela picaresca, como ya explicaremos en otra entrada de este diccionario; pero no solo eso. La narración arranca en la novela que la precede, *El casamiento engañoso*, que acaba cuando el protagonista, el alférez Campuzano, anuncia a su amigo y confidente, el licenciado Peralta, que mientras estaba convaleciente en un hospital de Sevilla ha escuchado y transcrito un diálogo entre dos perros, Cipión y Berganza, dos canes que descansaban cerca de la cabecera de la cama donde se recuperaba de una infección sexual. *El coloquio de los perros* es, pues, un libro dentro de un libro —un recurso cervantino y hergereano, como veremos—, ya que es el texto que ha transcrito el protagonista y que será leído a su compañero.

La narración se articula a partir del relato del perro Berganza que cuenta su vida a Cipión; como un pícaro, repasa todos los amos que tuvo: matarifes, pastores, alguaciles, gitanos, brujas, poetas y dramaturgos, entre otros, un recurso que permite al autor ofrecer una mirada cínica *strictu sensu* sobre la sociedad, una revisión crítica de la falsedad, la corrupción, la hipocresía y el vicio que entronca con los postulados de Diógenes, el filósofo cíni-

co, y con las sátiras clásicas que hundían sus raíces en los textos de Luciano de Samosata.

Igual que en el caso de Milú, el juego cervantino propone una reflexión sobre los límites de la verosimilitud; ¿cómo hacer creíble que los perros hablen? Para solucionar este reto, el autor propone diversas soluciones. Por un lado, tenemos la formulación de las propias dudas sobre la credibilidad del relato, formuladas al final de *El casamiento engañoso* por Peralta, quien no cree que el texto sea más que una colección de desvaríos del convaleciente Campuzano. Puesto en entredicho el relato, el segundo procedimiento para que el texto se autointerroge sobre su identidad —real o fantástica— es que los propios perros Cipión y Berganza expliciten su pasmo ante su capacidad verbal. Dudan los lectores y dudan los personajes sobre una realidad imposible que se pretende justificar a través de un tercer procedimiento, consistente en dar una explicación a la situación, aunque sea disparatada; así irrumpe la figura de la bruja Cañizares, una de las amas de Berganza, quien desvela que los dos perros son en realidad dos humanos embrujados. La explicación es inverosímil, pero funciona como reducción al absurdo de la situación que no pueden aceptar los protagonistas; de hecho, tras la historia de la bruja, Cipión y Berganza hablando parecen más creíbles que no los desvaríos de la hechicera. La historia imposible es presentada como tal, y al final son los propios perros quienes definen el texto: *vengo a pensar y creer que todo lo que hasta aquí hemos pasado y lo que estamos pasando es un sueño*. Porque eso es al final el *Coloquio*, una obra que se inscribe dentro del género de los *somnii* humanistas que tuvo un cultivo im-

portante desde el siglo xv hasta el xvii —de Bernat Metge a Quevedo, por poner dos ejemplos—, un artificio retórico de inspiración clásica que en este caso concreto permitía a Cervantes desarrollar ampliamente los postulados del Neocinismo, criticando los vicios de la sociedad; y hablamos de vicios porque la crítica cervantina se ha de mover necesariamente en estas coordenadas morales y no en las políticas, pues ello sería impropio de una obra del barroco.

Los perros hablan y esta prodigiosa habilidad sirve igualmente a Cervantes y a Hergé para caminar por la fina línea que separa lo real de lo ficticio, lo verosímil de lo que no lo es. Si aceptamos que un perro habla en un mundo que se parece al nuestro, aceptamos un imposible, y por ello los autores se cargan de una serie de estrategias que les permiten jugar con las percepciones y certezas de los lectores. Pero no solo eso; la posibilidad de tener una voz que se mueve en una dimensión paralela a la realidad permite, a su vez, distanciarse de la misma y ofrecer una mirada crítica, en definitiva, perruna y cínica, valga la redundancia.

Cipión, Milú y Berganza hablan, pero lo prodigioso no es que lo hagan, sino que lo hagan con tanta lucidez.