

Jörg Dünne (Berlin)

Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres: escenas de denominación en la picaresca canina

El artículo se dedica a la popularidad de la picaresca canina desde la temprana modernidad, tanto en el ámbito hispanófono como en la literatura contemporánea francófona del "Sur global". Ante el trasfondo del prototipo de la novela picaresca, el *Lazarillo de Tormes*, se analizan tres textos con protagonistas perrunos, a saber, *El Coloquio de los perros* (Miguel de Cervantes), *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (Juan Rafael Allende) y *Temps de chien* (Patrice Nganang). El punto de comparación entre ellos son los nombres de los protagonistas perrunos y las consecuencias del acto de nombrar: Por un lado, en este acto se manifiesta una asimetría fundamental, aún más acentuada en la picaresca perruna que en la humana, que da testimonio del poder que impone un nombre en tanto acto de domesticación y de sumisión. Por el otro lado, para los perros que toman la palabra o la pluma en las novelas analizadas aquí, el hecho de ser nombrados por otra persona también los lleva, desde su posición marginal, a constituirse como observadores críticos en la tradición de la filosofía cínica que propagan un humanismo no-antropocéntrico.

Servant of Many Masters, Dog of Many Names: Naming Scenes in the Canine Picaresque

The article is devoted to the popularity of the canine picaresque since the early modern period, both in the Hispanophone and in contemporary Francophone literatures of the Global South. Against the background of the prototype of the picaresque novel, *Lazarillo de Tormes*, three texts with canine protagonists are analyzed, namely *El Coloquio de los perros* (Miguel de Cervantes), *Memorias de un perro escritas por su propia pata* (Juan Rafael Allende) and *Temps de chien* (Patrice Nganang). The point of comparison between them are the names of the canine protagonists and the consequences of the act of naming: On the one hand, there is a fundamental asymmetry in the act of naming, which is even more pronounced in the canine picaresque than in the human one, and which testifies to the power of the authority that imposes a name as an act of domestication and subjection. On the other hand, being named by another person leads, for the dogs that take the word or the pen in the novels analyzed here, also to constitute themselves, from their marginal position, as critical observers in the tradition of cynical philosophy by proclaiming a non-anthropocentric humanism.

En español, a un perro guía se le llama también "lazarillo", expresión inspirada en el nombre del *Lazarillo de Tormes*, el protagonista prototípico de la novela picaresca cuyo primer amo es, como se sabe, un ciego. Pero no solo existen perros que toman su nombre de un pícaro literario (y que se diferencian de su homónimo en que no se burlan de sus amos), existe también toda una tradición literaria de pícaros que toman la forma de un perro, desde el "Coloquio de los perros" cervantino hasta textos contemporáneos en la literatura global.

Refiriéndome a esta tradición, me gustaría, en lo que sigue, indagar en la compleja relación entre perros y pícaros. Como género, la novela picaresca tiene una larga prehistoria animal, empezando con las metamorfosis animales de la sátira menipea en la Antigüedad (Koppenfels 2007: 101–126), pero son ni los asnos ni los gallos que se han vuelto los animales enigmáticos de la picaresca, sino los perros. Esto tiene varias razones, una de ellas es la precariedad y la movilidad social que asemeja la figura del perro a la del pícaro con respecto a la trama narrativa: Tanto los pícaros como los perros, sobre todo los perros callejeros, son figuras literarias que representan precariedad en zonas marginales de la sociedad, constantemente en movimiento entre ese margen y una posición establecida que, sin embargo, no se

presenta como definitivamente asegurada.¹ Al igual ambos tienen una relación constitutiva, aunque a veces no muy estable, con sus respectivos amos. Tal relación está marcada por fuertes asimetrías de poder que hacen del pícaro un héroe que sobrevive gracias a su actuación táctica que se caracteriza, según Michel de Certeau (Michel de Certeau 1990: 60–65), por la falta de un "lugar propio" en el colectivo social.² Tal falta de lugar propio se puede aplicar también a la existencia de los perros callejeros que la picaresca adopta como héroes y que no pueden sobrevivir sin el contacto con, y muchas veces la subordinación a, amos humanos.

Frente a estas características que tienen en común la existencia de los pícaros humanos con los perrunos, hay evidentemente también varios rasgos que los separan. Un problema narrativo que surge cuando un perro aparece como protagonista de una novela picaresca es que las normas genéricas requieren normalmente un narrador autodiegético. Eso significa que, para volverse héroe de una novela picaresca, el perro debe saber hablar (o escribir, como veremos en algunos de los ejemplos analizados más abajo). Mientras en la temprana modernidad no es inusual que un animal tome la palabra ante el trasfondo de una tendencia general a la "humanización" de la figura animal³, esta situación es mucho más extraordinaria en la modernidad cuando el hecho de que un perro hable no se puede justificar tan fácilmente por la magia que le concede a ciertos perros el "divino don de la habla", como en el *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes (Cervantes 1994: 301; ver abajo, cap. 2). Sin embargo, el perro como narrador o autor ficticio de su propia historia sigue siendo un recurso frecuente también en la "picaresca canina" moderna.

En lo que sigue, quisiera explorar lo que tal constelación improbable o incluso imposible en el marco de una cosmovisión realista o naturalista puede aportar a los estudios sobre la relación humano-animal. Lo que más me interesa en este contexto es un tipo particular de "escena de contacto"⁴ literaria entre actores humanos y perrunos, pero que existe también solamente entre humanos: Se trata del acto adjudicar un nombre propio, sea tanto a un animal como a un humano. La hipótesis de lo que sigue es que el acto ponerle nombre a un perro pone aún más en evidencia las asimetrías de poder que ya existen en el nombre que recibe un pícaro humano. Así, escenas de denominación son siempre escenas de dominación. Tanto pícaros humanos como perrunos no tienen "nombre propio" a priori, son hombres o seres "infames" (Foucault 1994) que reciben su nombre y, con ello, su lugar social como algo impuesto por una instancia de poder. Al mismo tiempo, me interesa indagar si la posición subalterna que resulta del acto de ser nombrado por otros puede servir para apropiarse del nombre impuesto y así ganar cierto margen de maniobra táctica.

¹ Benjamin Bühler (2013: 17–28) habla en este contexto de "figuras fronterizas".

² Acerca de la importancia del comportamiento táctico para la picaresca y en especial el *Lazarillo de Tormes*, ver Folger (2009: 67–154).

³ Giorgio Agamben (2006: 69–76) ve en la humanización de los animales la vertiente premoderna de lo que él llama la "máquina antropológica", cuya vertiente moderna sería la animalización de lo humano.

⁴ Bajo una "escena de contacto" entiendo aquí, como variación de la "zona de contacto" (Pratt 1991), un encuentro concreto entre dos (o más) especies en un espacio social donde existen tensiones y asimetrías, siempre que tal encuentro sea significativo para su mutua relación como "especies de compañía" (Haraway 2007). Escenas literarias de contacto entre perros y humanos pueden consistir, por ejemplo, en figuraciones del acto de compartir comida, del juego, del luto y también del acto de dar un nombre. (Para más detalles ver Dünne 2023: 8–14).

1 Nombre, domesticación, subjetivación

Antes de pasar a una serie de textos literarios de diferentes épocas y regiones del mundo que quisiera analizar, se imponen algunas consideraciones más generales sobre el acto de habla (*speech act* en el sentido de Austin 1963) de nombrar, tanto en una perspectiva animal como en una humana. Sin negar las diferencias, se puede afirmar también a este respecto lo que ya se formuló como hipótesis acerca de las relaciones entre actores humanos y perrunos en general, es decir que los nombres dados a los protagonistas en la picaresca perruna acentúan, aún más que en la humana, la precariedad social de los protagonistas. Pero al mismo tiempo —y eso es uno de los rasgos específicos de la onomasiología literaria, que no está limitada a la mera designación y que explora también la dimensión significativa de los nombres debido a su "hipersemaniticidad" (Ionesco 1993: 306)— las escenas literarias permiten la reflexión sobre tal imposición y las consecuencias que tiene el acto de nombrar. La literatura aparece en este contexto como un medio que, más que el lenguaje común, permite observar cómo se producen y qué consecuencias tienen tales actos, teniendo en cuenta tanto la función indicial de los nombres propios para designar individuos como sus múltiples funciones simbólicas. Así, como se verá, es poco frecuente que los mismos perros pícaros se presenten como verdaderos filósofos del lenguaje adoptando así una meta-perspectiva con respecto a la poética de la novela picaresca.

Frente a otras escenas de contacto entre actores humanos y animales que normalmente son procesos bi- o multilaterales en el marco de una dinámica de co-evolución de dos o más especies, la antropología animal (véanse a título ejemplar Digard 1988 y Schüttelz 2016) considera el acto de ponerle nombre a un animal doméstico como una escena de contacto que implica una asimetría fundamental, ya que se trata de un acto humano unilateral de incorporación de los animales a un orden simbólico que generalmente se equipara con lo que se denomina el ámbito de la cultura o la civilización. Así, la denominación de animales por parte de seres humanos es, en primer lugar, un acto performativo logo- y antropocéntrico (Borgards 2014); también es normalmente un acto de domesticación que separa un entorno doméstico no sólo simbólico sino también materialmente ordenado de un espacio desordenado, de una naturaleza salvaje o no-doméstica; en tercer lugar, la denominación y la correspondiente domesticación también están asociadas a una individualización de los animales seleccionados, que se convierten así en animales de compañía (ver Dünne [en prep.]).

Si se compara la domesticación animal mediante el acto de nombrar con los rituales que existen en torno al otorgamiento de nombres entre humanos, hay que constatar que en estos últimos el orden simbólico tiene más peso, no solo para quienes (im)ponen los nombres sino también para aquellos que deben identificarse con ellos: Ponerle un nombre a un ser humano implica no solo la individualización sino también un proceso de "assujettissement" / "subjection" en el sentido que Michel Foucault (1976) y Judith Butler (1997) dan a este acto: al recibir su nombre (que puede ser un "nombre de pila" o un sencillo apodo), el ser nombrado se somete y se subjetiviza; coincide así una imposición pasiva con una auto-identificación activa.

Como último elemento de estas reflexiones previas, cabe añadir que normalmente la antropología animal tiene como objeto de estudio a animales domésticos que reciben su nombre, como los seres humanos, una sola vez en su vida, cruzando así el umbral de la domesticación. La situación se vuelve más compleja, pero también más interesante para nuestro propósito, que consiste en observar escenas de

d(en)ominación en la picaresca perruna, si el objeto de estudio son los perros callejeros, que se mantienen durante mucho tiempo en el umbral de la domesticación, es decir entre la calle y la casa. Es un fenómeno común de varios textos que iremos analizando el hecho de que los perros pícaros que tienen muchos amos reciban asimismo muchos nombres. Muchas veces, el nombre de un perro callejero no perdura más que la relación temporaria que existe entre un amo y su perro. Por ende, al contrario de la picaresca humana, asistimos en la picaresca perruna a repetidas escenas de denominación, multiplicándose así el acto constitutivo que le confiere su individualidad al protagonista, lo que, frente a la picaresca humana, potencia el problema de su precaria identidad social.⁵

Lo que quisiera presentar en lo que sigue son tres breves escenas que describen el/los acto(s) de denominación en narrativas picaresco-perrunas que permanecen en el umbral de la domesticación. En la selección de estos textos, me apoyo en parte en las investigaciones de Bernardo Subercaseaux sobre la "picaresca canina" en América latina (Subercaseaux 2014 y Subercaseaux et al. 2014; ver también su contribución en este dossier). A partir del paradigma cervantino del "Coloquio de los perros", que constituye, por así decirlo, el prototipo de la picaresca canina y también de los varios nombres de uno de sus protagonistas, trataré una novela chilena que tiene una situación de enunciación "típicamente" picaresca, dado que aparece en ella un perro pícaro que habla (o mejor: que escribe) en primera persona sobre su propia vida⁶. Pero no voy a limitarme a la literatura hispanófono y terminaré con una novela en francés escrita por un autor camerunés donde el nombre del perro pícaro tiene también una función clave, lo que hace suponer que las escenas de denominación en la picaresca perruna con sus marcadas asimetrías tienen resonancias no solo en América latina sino también en otras regiones del Sur global. Antes de pasar a la picaresca propiamente canina, quisiera tomar como punto de partida y de comparación el prototipo de la novela picaresca en la temprana modernidad, a saber, el *Lazarillo de Tormes*, para analizar la breve pero decisiva escena que se refiere allí al nombre de su protagonista. Se verá que ya en esta escena aparecen algunos rasgos que se retoman y se serializan luego en la picaresca canina.

2 "A mí llaman Lázaro de Tormes"

(*Lazarillo de Tormes*, 1554)

El Lazarillo de Tormes (novela publicada de forma anónima por primera vez en el año 1554) es el prototipo de todos los pícaros literarios desde la temprana modernidad. El protagonista nace en Salamanca y su estatus social se refleja desde el primer tratado en el nombre que él mismo y los demás usan para designarlo. Como lo muestra el incipit del tratado I, para el protagonista del *Lazarillo de Tormes* decir su nombre es el primer paso en la obligación que tiene de "relat[ar su] caso muy por extenso" (Anon. 1990: 10; de aquí en adelante: LT):

⁵ Hay sin embargo que tener en cuenta que un pícaro humano puede también ser un *trickster* que adopta varios nombres, como Ginés de Pasamonte alias maese Pedro en el *Quijote* de Miguel de Cervantes, inspirado en el personaje folklórico de *Pedro de Urdemalas* (ver Haley 1965).

⁶ Quedan excluidas, por ende, novelas como *Las aventuras de Quatro remos* (1883), donde el héroe es un perro pero que no habla y no puede narrar su propia historia, y también *Patas de perro* de Carlos Droguett (1965) que es un caso especial, no solo por el cuerpo "híbrido" del protagonista Bobi, medio hombre y medio perro, sino también por su discurso narrativo complejo que, aunque el narrador extradiagético sea el padre adoptivo de Bobi, contiene muchos pasajes referidos por este último. Acerca del nombre de Bobi perruno y su función en comparación con otros "Bobis" de la literatura mundial, ver Dünne [en prep.].

Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre [...].
(LT: 12)

Se ha comentado mucho la situación de la enunciación que enfrenta el protagonista a una autoridad que hace de su narración un acto burocrático marcado desde el inicio por una asimetría de poder. Así se manifiesta su "infamia" que se pone por escrito únicamente en la confrontación con una autoridad que le exige un entero relato de su vida.⁷ Entrando en un breve micro-análisis del *incipit*, es de notar que, aunque Lázaro menciona a sus padres, se identifica a sí mismo no por su apellido (que debería ser el de González [y] Pérez), sino por su sobrenombre "de Tormes", es decir por la referencia al lugar del nacimiento del protagonista. Así, el protagonista que probablemente ha vivido siempre con este sobrenombre se presenta como un "genealogical nobody" (Gilman 1966: 152) que sustituye su "filiación genealógica" por una "filiación toponímica" (Ferrer-Chivite 1980: 235). A nivel del texto, es decir, más allá del horizonte de saber del propio Lazarillo, esta filiación genealógica puede interpretarse como un eco paródico de los nombres de las novelas de caballería, y en especial del *Amadís de Gaula*, el "Doncel del mar" cuyo lugar de nacimiento también queda asociado con el elemento líquido (ver los comentarios en LT: 12s). Pero mientras el sobrenombre toponímico del *Amadís* indica el lugar de su origen noble, la alusión al río Tormes, donde su padre se desempeña como molinero cometiendo pequeños hurtos, aparece como una parodia del modelo de la novela de caballería y que sirve para ubicar a Lázaro en un estatus social bajo y en la pobreza.⁸

Es significativa también la fórmula "a mí llaman", que se explica por oposición a otras escenas de identificación de un personaje a través de su nombre o de su genealogía: Aún como hombre adulto, Lázaro de Tormes no puede decir "me llamo", como lo haría un personaje noble que puede decir se sí mismo "sé quién soy" (que es la fórmula tópica para expresar el honor en el siglo de oro español; ver Maravall 1990). A nivel gramatical, la omisión del pronombre "me" en la fórmula "a mí llaman" puede ser interpretada en este contexto como marcador de la ausencia de una autorreferencialidad consciente (Ferrer-Chivite 1980: 238). A Lázaro lo llaman los demás, haciendo de su sobrenombre un recuerdo imborrable de la infamia de su nacimiento, al no-lugar de su genealogía familiar que se conoce solo porque el narrador se ve obligado a relatar su "caso" frente a una instancia de poder no especificada: "Vuestra Merced".

Por supuesto, también forma parte de la escena de denominación del protagonista el nombre "Lázaro" y las significaciones que éste evoca. Con sus connotaciones bíblicas, es evidente que el nombre queda asociado con la pobreza y la marginalidad social, si uno se refiere al pobre Lázaro que aparece en una parábola del evangelio según Lucas (16: 19–31) y no al Lázaro de Betania del Evangelio según Juan (ver Wardropper 1977). En el contexto de la picaresca canina, no parece irrelevante el hecho de que en el evangelio según Lucas, Lázaro sea acompañado por unos perros que le lamen las llagas; existen interpretaciones contradictorias sobre si lo que hacen los perros es un acto de misericordia o si, muy al contrario, los perros contribuyen a "lacerar" al protagonista (en alusión a la réplica paronomástica

⁷ Sobre qué tipo de autoridad se esconde tras "Vuestra Merced" (una instancia burocrática, judicial o inquisitorial) existe un largo debate, para un breve resumen ver Ehrlicher 2010: 174.

⁸ En su comparación con el *incipit* del *Amadís*, Avalle-Arce (2002: s.p.) va hasta afirmar un "determinismo semejante al del *Amadís*, aunque de signo contrario".

"lacerado de mí" que da el propio Lázaro al ciego en el primer tratado, al defenderse contra una acusación de su primer amo; LT: 39).⁹

Recordando algunos elementos de cómo se introduce el nombre "Lázaro de Tormes" en el incipit del prototipo de la novela picaresca, mi intención no es contribuir a una nueva lectura del Lazarillo; más bien, se trata de proponer un contrapunto a las escenas de denominación propiamente perrunas que voy a analizar a continuación y que, por un lado, acentúan aún más las asimetrías de poder entre la instancia (humana) que tiene el poder de nombrar y el ser viviente nombrado; mientras que por otro lado, las escenas literarias de adjudicarle un nombre a un perro permiten también una reflexión filosófica y poetológica de ese mismo acto. Los perros que ya aparecen como figuras marginales acompañando al pobre Lázaro de la Biblia sin dejar mayor rastro en el Lazarillo de Tormes funcionan en la picaresca canina como un espejo deformante y a la vez reconfigurativo del pícaro humano. Ellos serializan la dependencia del héroe perruno a un amo humano que le da su nombre, pero también erigen al protagonista perruno en una instancia reflexiva que llega a apropiarse de su nombre impuesto y a reflexionar sobre las consecuencias de ese acto desde una perspectiva híbrida, medio humana (en cuanto al dominio de la lengua) y medio animal.

3 "Y, asimismo, me puso nombre"

(Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*, 1613)

Para dar el paso de la picaresca humana a la canina, es imprescindible abordar el primer caso de un relato picaresco donde la perspectiva perruna y la perspectiva humana de un sujeto pícaro se juntan, a saber: la novela ejemplar *El Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes (publicada en el año de 1613). Solo se pueden esbozar aquí algunos elementos para la lectura de este texto desde una perspectiva animal (ver Kohlhauer 2002; Hiergeist 2016), uno de los más complejos y más comentados que Cervantes ha escrito y en el cual la cuestión de los nombres (propios y comunes) tiene una importancia clave (me refiero a la edición de Harry Sieber, Cervantes 1994; de aquí en adelante: CP).

No se sabe cómo los dos perros amigos (y tal vez hermanos) llegan a recibir los nombres con los cuales se tratan y que aparecen también en el paratexto del diálogo entre ellos; lo que sí se sabe es que el perro más joven que cuenta su historia, "Berganza", no ha tenido siempre ese nombre: Berganza no solo es perro de muchos amos, sino también perro de múltiples nombres. A lo largo de la historia de su vida que él cuenta a su compañero "Cipión", se llama Barcino, Gavilán, Montiel, y también, con un nombre genérico, "el perro sabio": para cada nuevo amo, nuevo nombre, y todos estos nombres, al menos así parece, son impuestos por otros seres humanos, como en el episodio con los pastores donde Berganza dice: "Y, asimismo, me puso nombre, y me llamó Barcino." (CP: 306)¹⁰

Tal multiplicidad e inestabilidad de nombres va más allá del conocido "perspectivismo lingüístico" de Miguel de Cervantes analizado por Leo Spitzer (1968) a propósito del nombre de don Quijote, ya que los nombres de Berganza se

⁹ Sobre la interpretación controvertida de lamer las llagas de Lázaro como misericordia canina, ver Schumacher 2003: 27–39. Cabe mencionar también que el diminutivo "Lazarillo" se usa por única vez en este pasaje (y no por el narrador sino por el primer amo del pícaro, a saber el ciego) pero que, desde el título, se ha vuelto un lugar común para designar al pícaro en cuanto mozo muchos amos en la literatura (y también como guía de ciegos).

¹⁰ Que Barcino es un nombre típico para un perro pastor e puede inferir del *Quijote* donde uno de los perros del bachiller Sansón Carrasco, cuando quiere hacerse pastor con don Quijote al final de la segunda parte, lleva también el nombre "Barcino" (Cervantes 1998: 1216 [II, 74]).

adaptan a la relación con sus amos respectivos; como se verá más adelante (cap. 4), se trata de un fenómeno que se volverá bastante común en la tradición de la picaresca canina. En el caso de Berganza, no se puede decir con seguridad si sus nombres constituyen únicamente una serie abierta de significantes que se adaptan cada vez a una nueva realidad o si por acaso hay un nombre "verdadero" (y originalmente humano) detrás de las fugitivas apariencias caninas. Tal sería el caso si Berganza fuera un hombre metamorfoseado en perro desde su nacimiento por la bruja Camacha, "por cierto enojo" (CP: 338) que ésta tuvo con su madre, la Montiel; en tal caso, el nombre de Montiel indicaría efectivamente una genealogía familiar de origen humana. Pero no es seguro si realmente ese nombre funciona como señal que permite una anagnórisis del ser humano detrás de su apariencia perruna cuando la bruja Cañizares pronuncia el nombre "Montiel" y cree reconocer en el perro que responde a este nombre al hijo de su amiga difunta Montiel (ver CP: 336). Si Berganza reacciona al oír ese nombre queda abierta la pregunta si a través de esta invocación realmente se pronuncia su nombre "verdadero", es decir, si se trata realmente de una historia de metamorfosis animal en la tradición del Asno de oro que se menciona en este contexto, o de otra de las "tropelías" de la bruja (acerca de la tropelía en el "Coloquio", ver Teuber 2005).

Pero el *Coloquio de los perros* no solo es un juego con identidades verdaderas o falsas, es también un meta-relato sobre la picaresca, lo que se manifiesta en la hibridez genérica del texto que, más allá del relato que hace Berganza de su vida, es un diálogo filosófico cuyo interlocutor es otro perro que no en vano tiene nombre de filósofo, a saber "Cipión". Y efectivamente, el "coloquio" de los perros se puede entender como un diálogo filosófico y poetológico acerca de los nombres (tanto los nombres propios como los comunes) y la manera acertada de usarlos. Por ejemplo, Cipión, el perro filósofo, desarrolla toda una filosofía de los nombres cuando defiende su propio uso de la palabra "colas" para hablar de los rabos de un pulpo:

Ese es el error que tuvo el que dijo que no era torpedad ni vicio nombrar las cosas por sus propios nombres, como si no fuese mejor, ya que sea forzoso nombrarlas, decirlas por circunloquios y rodeos que templen la asquerosidad que causa el oír las por sus mismos nombres. (CP: 319)

Sorprendentemente, Cipión recomienda a Berganza no usar en ciertos casos los "propios nombres" de las cosas si estas no son decentes, mientras su compañero prefiere hacer justamente eso. Nombrar las cosas por su propio nombre corresponde a la tradición filosófica griega de la parresía (es decir el hablar franco, ver Foucault 2009), el rasgo común de los filósofos cínicos (de *kyon*, perro en griego). De hecho, Cipión establece una conexión directa entre el cinismo la manera de hablar de su compañero: "Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores" (CP: 319).

El sacrilegio de la "murmuración" se refiere a la postura satírica que, según él, debe evitarse a cualquier precio porque implica el peligro para los perros de ser identificados con otro "propio nombre" peligroso, a saber, el de formar parte de la "secta" de los cínicos que con su hablar franco dicen la verdad sin reservas. A Berganza, en cambio, le vienen naturalmente tales palabras satíricas cuando llama las cosas por su nombre: "me acuden palabras a la lengua como mosquitos al vino, y todas maliciosas y murmurantes" (CP: 315).

Claro está que tal disputación filosófica acerca de los "propios nombres" trata en primera línea de los nombres comunes y no de los "nombres propios". Pero el problema filosófico-poetológico de los nombres se aplica en última instancia

también a nombres como "Cipión" y "Berganza", acentuando aún más el problema de su buen uso: ¿Quién sabe si los "nombres propios" que llevan los dos perros son sus "propios nombres"? Es muy posible entonces que todo el "Coloquio" sea en el fondo un "circunloquio", en el sentido introducido más arriba por Cipión (es decir un acto de locución que no usa expresiones propias, sino otras, impropias). En cuanto a los nombres perrunos no solo se trata de un "circunloquio" porque el "propio" nombre propio que revela la verdadera identidad de los dos perros sea "asqueroso", sino sobre todo porque no se sabe cuál es ese nombre verdadero y si tal nombre realmente existe. El diálogo entre los dos perros se establece justamente en una zona de incertidumbre acerca de la propia identidad en una situación marginal que se describe en el caso de Cervantes, menos como una marginalidad social o física que consiste en el "vivir mal" que en una marginalidad discursiva que siempre se ve en el peligro de caer en la tentación del modo satírico, es decir del "hablar mal" o del murmurar.¹¹

4 "Mi nombre de pila es Rompecadenas"

(Juan Rafael Allende, *Memorias de un perro: escritos por su propia pata*, 1893)

La tradición satírica de los "perros murmuradores" sigue muy presente en uno de los textos que contribuyen, después del Periquillo Sarniento de José Joaquín Fernández de Lizardi en México, a introducir la picaresca en América latina y, en este caso, en Chile, donde tal tradición picaresca presenta rasgos claramente perrunos. Se trata de la breve novela *Memorias de un perro: escritos por su propia pata* publicada por su autor Juan Rafael Allende, que fue llamado en su época el "Voltaire chileno" por su actitud crítica frente al clero y a la religión (Serrano Muñoz 2019). La novela fue publicada primero en forma de folletín antes de publicarse como libro en el año de 1893. El texto se sitúa abiertamente en la tradición cervantina, aunque mediada y transculturada hacia Chile por otra novela que tiene como protagonista a un perro: *Primeras Aventuras del Maravilloso Perro Cuatro Remos* de Daniel Barros Grez, publicada diez años antes de la de Allende y que, más que una novela propiamente picaresca, es una novela costumbrista ubicada en la ciudad de Valparaíso (ver Serrano Muñoz 2019). A partir de su modelo, la novela de Allende usa el protagonista perruno de su propio texto para una invectiva satírica contra varios tipos sociales de su tiempo, y en particular contra el clero (para un análisis más detallado, ver la contribución de Subercaseaux en este dossier).

El protagonista de *Memorias de un perro: escritos por su propia pata* (Allende 1893; de aquí en adelante: MP) es un perro dotado de entendimiento (sin que se explique la razón de ello) y que, a diferencia de los perros cervantinos, no sabe hablar. En cambio, aprende a escribir con su propia pata, como lo anuncia el título, gracias a su último amo: del modelo de la reflexión filosófico-poetológica y de la sátira con comentarios mordaces sobre la vida humana desde la perspectiva perruna, pasamos entonces a una forma de representación escrita que hace que la historia de la vida del protagonista se termine con su propio testamento, lo que le da al texto un cierre claro frente a la apertura constitutiva de la tradición picaresca.¹²

Pasemos ahora a los varios nombres del perro que escribe sus memorias: El primero de esos nombres es "Rompecadenas"; la dimensión significativa de su nombre es

¹¹ Acerca de la "poética de la murmuración" de los dos perros cervantinos (y del mismo Cervantes), ver Gelz 2013.

¹² El relato de la vida de Lazarillo de Tormes se termina, como se sabe, "en la cumbre de toda buena fortuna" (LT:135), pero es muy probable que la "rueda de la fortuna" que lo llevó allí siga girando para devolverlo a su pobreza inicial (acerca del motivo de la rueda de la fortuna, ver König 1987).

claramente explotada para describir su movilidad social que nunca se rinde a la domesticación y que insiste aún más que Berganza en el *Coloquio de los perros* en su libertad de dejar a un amo y buscar a otro por su propia voluntad.¹³ Al menos en parte de su existencia, Rompecadenas puede describirse así como un "quiltro", expresión chilena que se usa generalmente para hablar de perros sin "raza" que viven en la calle y que se emplea con frecuencia en la novela de Allende (MP: 11, *passim*).

También en la relación que tienen los varios nombres dados al protagonista con sus respectivos amos, Allende sigue claramente el modelo cervantino y la trama del relato tiene cierta semejanza con los episodios de la vida de Berganza: tras pasar su juventud en una familia noble que le da el nombre ya mencionado de Rompecadenas, el protagonista entra al servicio de un militar que lo llama "Chorrillos" (una alusión a una batalla de la guerra del Pacífico, ver Serrano Muñoz 2019: 251), trabaja en un circo donde recibe el nombre de "Garibaldi" y se hace fraile en un convento donde es nombrado "Can-Pino" – con ese nombre permanece hasta el final de su vida que, después de varias aventuras que lo separan de su familia y durante las que contrae sarna, finaliza en un "hospicio de animales inválidos" (MP: 73) donde aprende a escribir, hace su testamento y muere rodeado por su familia, llorado por muchos amigos perrunos y humanos.

Me interesan aquí sobre todo dos escenas que describen los actos de denominación del protagonista, a saber: las que llevan al primer y al último nombre que él recibe – ambos nombres figuran en los avisos y discursos fúnebres que se publican al final del texto y donde el protagonista figura como "don Rompe Cadenas Can-Pino" (MP: 87), estabilizándose así desde el final del relato la cadena abierta de sus varios nombres en una forma definitiva que corresponde al esquema humano de nombre y apellido. Empezando con el último nombre (que en el aviso fúnebre aparece en el lugar de su apellido) de "Can-Pino", nombre que el protagonista recibe durante su estancia en un convento de franciscanos, este nombre parece derivarse metonímicamente del comportamiento del can, según los otros frailes que se lo dan:

Satisfecha mi hambre canina, fui a echarme al pié de uno de los pinos del primer claustro. Al verme allí los padres, se dijeron: Le gusta la sombra del pino. Pues bien, a este can lo bautizaremos con el nombre de Can-Pino, aunque de ello proteste el redactor de *El Porvenir*. I me quedé con el nombre de frai Can-Pino, o frai Campino a secas. (MP: 25)

La aparente motivación toponímica del nombre por la proximidad de un árbol es aquí sobre todo un pretexto para una alusión a otro nombre que se refiere, como el mismo texto lo insinúa, al redactor del periódico católico *El Porvenir* (1891-1906), el presbítero Luis Campino Larraín (ver Cornejo 2018), un defensor de la educación católica en Chile que se vuelve uno de los blancos principales de la crítica anticlerical de Allende. El acto de nombrar se convierte así en un medio de la sátira "cínica" a nivel del texto.

No menos interesante es el acto que le otorga a Rompecadenas su primer nombre, no solo porque esta escena indica ya desde el incipit la procedencia "quiltra" del can ("Soi humilde o como tal, no niego a mis projenitores. Soi hijo de una gran perra y de un perro no muy grande", MP: 5), sino también porque el nombre que recibe procede de un acto de bautizo. Pero se trata un acto que no cumple con las reglas de un acto de habla exitoso; más bien se trata de un acto lúdico ejecutado por los niños de la casa donde Rompecadenas nace:

¹³ Bernardo Subercaseaux (ver su contribución en este dossier) apunta a otra dimensión del nombre de Rompecadenas que es una alusión a la masonería y que solo se revela al final del texto.

Un día, los chiquillos estuvieron de fiesta. Uno de ellos se puso unas enaguas de la mamá atadas al cogote, simuló con una colcha una capa de coro y se caló un bonete de presbítero de un tío canónigo, ¡i me bautizaron!

Si, señor, soi perro cristiano. Mi nombre de pila es Rompecadenas, hijo lejítimo de Fierabrás i de Filidora, un servidor de ustedes, siempre dispuesto a hacerles la pata. (MP: 6)

El bautizo simulado de Rompecadenas se presenta como un acto carnavalesco que le confiere al perro una imaginada genealogía noble y que no deja de recordar el acto de investidura de Alonso Quijano por un ventero en la primera salida del caballero en el Quijote (ver Cervantes 1998: 59–62 [I, 3]). Por ende, el "nombre de pila" del protagonista es desde el inicio un nombre paródico, como el de "Don Quijote", y detrás de este nombre "cristiano" aparece el vacío de la condición "quiltra" del protagonista que, sin embargo, llega a ser un "don" el día de su muerte, a pesar de su condición de "genological nobody", como Lázaro de Tormes (ver arriba, cap. 2). Así, "don Rompe Cadenas Can-Pino" efectivamente puede decir de sí que muere "en la cumbre de toda buena fortuna", siendo así un ejemplo exitoso de self-fashioning perruno a partir del uso táctico de sus nombres propios.

5 "Ce nom dégradant dont les hommes me désignent"

(Patrice Nganang, *Temps de chien*, 2001)

Quisiera terminar esta serie de escenas literarias de denominación con el ejemplo de un perro pícaro tomado de la literatura francófona, a saber "Mboudjak" que aparece en la novela *Temps de chien* del escritor camerunés Patrice Nganang, publicada en el año de 2001 (Nganang 2007; de aquí en adelante: TC). La novela es un buen ejemplo de la popularidad de la novela picaresca hoy en día y más allá del ámbito hispanófono en el "Sur Global" donde, como lo pone Jens Elze, la transculturación del género "takes seriously the dehumanizing practices of global neoliberalism that are still administering their most severe material effects upon the Global South" (Elze 2018: 225). Me gustaría afirmar que en el caso presente tal "deshumanización", entendida como adopción de una perspectiva no-humana sobre la globalización contemporánea, puede también presentar una oportunidad para observar la vida precaria desde una perspectiva donde lo perruno acentúa aún más la precariedad social de lo humano.

Mboudjak en la novela de Nganang es un pícaro típico en no solo porque cuenta su vida en primera persona sino también porque se las sabe arreglar para sobrevivir en la miseria por su comportamiento táctico: Mboudjak es el perro de Massa Yo, el dueño de un bar llamado "Le Client est Roi" en un barrio humilde de Yaoundé llamado "Madagascar". A pesar de tener un amo constante y de ser principalmente un perro doméstico, Mboudjak pasa mucho tiempo vagando libremente por las calles (sobre todo en la segunda parte titulada "Rue mouvementée" donde Mboudjak pierde la orientación en su barrio, lo que marca el inicio de una larga errancia como perro callejero; TC: 215ss). Aún si Mboudjak, tal como el Rompecadenas de Allende, tampoco sabe hacerse entender por el habla, sin embargo él mismo entiende muy bien no solo el francés sino también la multitud de las lenguas y dialectos como, por ejemplo, el camfranglais y las muchas lenguas bamileké que se hablan en las calles de Yaoundé.¹⁴ Con sus competencias de lingüista y de antropólogo, Mboudjak se presenta como observador casi científico

¹⁴ El multilingüismo está aún más marcado en la segunda parte de la novela, publicada en el año de 2022 con el título *Mboudjak. Les aventures du chien philosophe* (Nganang 2022). En cambio, en esta segunda parte el juego con la tradición picaresca se subordina al mensaje político que el mismo autor quiere transmitir con su novela.

que también toma notas como lo haría un etnólogo durante su trabajo de campo, mientras destaca su propia perspectiva (a la vez visual y social) "desde abajo": "Je regarde, moi, et je prends note. J'observe le monde par le bas" (TC: 54). Desde tal perspectiva, también Mboudjak se proclama "cínico" a la manera de los dos perros filósofos de Cervantes, para pronunciar unas verdades irrespetuosas en sus actos parresiásticos, donde la perspectiva del narrador confluye con la del propio autor: el objetivo declarado de la novela de Nganang es una invectiva contra la autoridad política, en ese caso al régimen autoritario del presidente camerunés Paul Biya. Pero tal toma de posición política no presupone una autonomía total del sujeto filosófico que enuncia este mensaje; al contrario, el narrador Mboudjak deja muy claro desde el inicio del libro que habla desde una posición de subordinación y de dependencia; en otras palabras, usa su "canitud"¹⁵ para posicionarse a la luz de las teorías poscoloniales de la subalternidad (ver sobre todo Spivak 1988). Su condición subalterna es también clave en el acto de ser nombrado que se describe en el primer capítulo de la novela en el que quisiera enfocarme aquí. La asimetría fundamental que aparece en el acto de la nombrar se desarrolla en dos etapas que retoman, desde otro ángulo, el tema de la filosofía de los nombres genéricos y propios, ya presente en el *Coloquio de los perros cervantino*. En el íncipit de *Temps de chien*, el protagonista canino se introduce primero con su nombre genérico:

Je suis un chien. Qui d'autre que moi peut le reconnaître avec autant d'humilité? Parce que je ne me reproche rien, "chien" ne devient plus qu'un mot, un nom: c'est le nom que les hommes m'ont donné. Mais voilà: j'ai fini par m'y accommoder. J'ai fini par me reconnaître en la destinée dont il m'affuble. (TC: 11)

Mientras el protagonista se ve obligado a asumir su condición canina como destino, que es más bien una sumisión al poder humano de nombrar y de clasificar, ve en la segunda etapa del acto de nombrar, en la que pasa del nombre genérico al nombre propio, una oportunidad para convertirse en "sujeto" (según el doble sentido de "assujettissement", mencionado más arriba; ver cap. 1). Pero obtener el derecho a un nombre propio no es evidente para un ser que, por su genealogía, es ante todo un "infame" perro callejero; como tal, antes de recibir su nombre, el narrador está muy cerca de recibir la eutanasia por sospecha de rabia. Frente a un veterinario que ya tiene la inyección mortal en sus manos consigue sobrevivir de manera táctica frente a una instancia de poder "necropolítico" (Mbembe 2019): Como un auténtico pícaro improvisa un pequeño número de circo que hace que su amo le permita sobrevivir y le dé un nombre propio: "Mboudjak", nombre que significa, según él mismo explica, "main qui cherche" (TC: 15)¹⁶. En tanto perro filósofo, Mboudjak sabe muy bien que acceder al derecho de tener un nombre propio no equivale por lo tanto a emanciparse completamente de la dependencia de su amo: Su nombre, dice Mboudjak, "ne me libère pas de la longue laisse humaine" (TC: 15s.), pero hace de él, como lo interpreta por su propia cuenta, en cierto sentido "el guía de su amo" (aludiendo así a los perros de guía o a los "lazarillos" perrunos) y "sa main infallible" (TC: 16). Paradójicamente, su nombre dota a Mboudjak de un órgano que, fisiológicamente, los perros no poseen y que, por ende, marca a la vez la

¹⁵ En la "canitude" que se puede ver ante todo como una transposición irónica del concepto de "négritude" según Aimé Césaire, que se ve parodiado en la novela en el marco de una crítica de la valorización exclusiva de una cultura "negra" o de un especismo al revés que valorizaría lo "canino" frente a lo humano. Ver Clavaron 2012: 559.

¹⁶ El narrador no explica de qué idioma viene esta expresión –se puede suponer que se trata del *medúmba*, una de las varias lenguas *bamileké* habladas en el país y también por Nganang–. A propósito del plurilingüismo en la novela, ver Lefebvre 2007.

alienación del perro (la "mano" percibida como una mera extensión del cuerpo de su amo) y su emancipación porque la "mano que busca" puede también ser percibida como un *organon*, una herramienta propiamente filosófica que recuerda al cínico Diógenes de quién se dice que iba en pleno día con una linterna encendida en Atenas buscando a un hombre verdadero (ver Chavoz 2016: 143). Por la auténtica condición canina del protagonista se puede afirmar que la filosofía de Mboudjak es un "humanismo no-anthropocéntrico", en tanto trata de indagar en lo humano desde una perspectiva canina.¹⁷

Lo que hace Mboudjak, como todos los pícaros, es usar tácticamente el margen de maniobra que deja su existencia en el umbral entre domesticidad y el vagar por las calles, estatus que corresponde a su condición de observador filosófico del mundo social. Para tal postura filosófica, no es suficiente ser sencillamente "perro" (con su nombre genérico); hay que tener una voz individual y un nombre propio, aún si también así es imposible escapar al control humano y a la dependencia de una voluntad ajena. De tal manera, el protagonista de la novela de Nganang nos hace descubrir no solo que las escenas de denominación son escenas de dominación sino también las oportunidades para la actuación táctica desde una condición subalterna que se muestra en el acto de recibir un nombre (propio) para escapar a las consecuencias de ese mismo poder.

En conclusión, la picaresca perruna muestra tanto la persistencia histórica como la gran difusión espacial de un dispositivo narrativo aparentemente anacrónico en la modernidad y en la literatura contemporánea que consiste en dar voz humana a un animal. De hecho, la humanización de la perspectiva animal que resulta de tal anacronismo literario (sobre todo en un mundo donde los animales que hablan son percibidos como meras reminiscencias de fábulas o cuentos de hadas) se presenta justamente hoy en día como una oportunidad para un "humanismo no-anthropocéntrico".

De la perspectiva perruna surge, en primer lugar, la posibilidad de observar formas de precariedad social aún más acentuadas en términos bio- o necropolíticos que en una perspectiva humana. Eso quiere decir, por ejemplo, que un pícaro en cuanto perro callejero debe sufrir repetidamente la imposición de un nombre como una serie de actos de sumisión que dependen de cada nuevo amo. Debido a la repetición de esta "escena de contacto" originaria con su constitutiva asimetría de poder se radicaliza también la cuestión de la identidad personal que, para un pícaro perruno, no siempre se mantiene de una etapa de su vida a otra y que, por eso, impide la estructura de la "conversión" del pícaro adulto que prevale en las novelas picarescas puramente humanas sobre todo en el siglo XVII. Más que aspirar a la conversión espiritual, el perro pícaro, como el prototipo de los pícaros, el Lazarillo de Tormes, debe luchar por sobrevivir y sabe que el mero hecho de obtener un nombre e individualizarse frente al colectivo anónimo de los demás perros callejeros puede salvarle la vida, como vimos en el caso de Mboudjak.

En segundo lugar y como contraparte a la sumisión del perro pícaro a su amo en cada escena de d(en)ominación, la perspectiva canina puede otorgar también cierta distancia crítica que se manifiesta muchas veces, como hemos visto, como una reflexión filosófica sobre la precariedad desde una perspectiva "cínica". La

¹⁷ Acerca del humanismo no-anthropocéntrico desde una perspectiva canina en *Temps de chien*, ver Clavaron 2012: 559–560: En este sentido, Mboudjak descende de otro perro filósofo, el "Bobby" que describe Emmanuel Levinas en su breve ensayo *Nom d'un chien* (Levinas 1976; ver también Dünne [en prep.]).

"filosofía canina" que se coloca en una perspectiva marginal mediante una alusión al cinismo de la Antigüedad ofrece un nivel de reflexión ético-poético que toma en cada novela analizada aquí una forma diferente: mayoritariamente epistemológico-poetológica en Cervantes, satírica en Allende y poscolonial en el sentido de una crítica de la subalternidad en Nganang. Así, la sumisión canina se transforma en una forma de subjetivación que hace salir al pícaro de la infamia pasiva para convertirlo en el "murmurante" compañero cínico de su autor humano.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006): *Lo abierto. El hombre y el animal*, trad. Costa, Flavia / Castro, Edgardo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Allende, Juan Rafael (1893): *Memorias de un perro: escritas por su propia pata*. Santiago de Chile: [s.n.]. [<https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8555.html>, 22-11-2024; sigla: MP]
- Anon. (1990): *Lazarillo de Tormes*, ed. Rico, Francisco. Madrid: Cátedra. [1554; sigla: LT]
- Austin, John L. (1963): *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press.
- Avalle-Arce, Juan Bautista (2002): "Tres comienzos de novela", en: *Nuevos deslindes cervantinos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s.p. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nuevos-deslindes-cervantinos--0/html/ff6e1774-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html#I_14_, 22-11-2024]
- Borgards, Roland (2014): "Herzi-Lampi-Schatzis Tod und Bobbys Vertreibung. Tierliche Eigennamen bei Friedrich Hebbel und Emmanuel Levinas", en: Rosenberger, Michael / Winkler, Georg (eds.): *Jedem Tier (s)einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften*. Linz: AG WiEGe, 68–93.
- Bühler, Benjamin (2013): *Zwischen Tier und Mensch: Grenzfiguren des Politischen in der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- Butler, Judith (1997): *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Certeau, Michel de (1990): *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard folio. [1980]
- Cervantes, Miguel de (1994): "El coloquio de los perros", en: *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid: Cátedra, vol. 2, 297–359.
- Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rico, Francisco. 2 vols. Barcelona: Instituto Cervantes. [1605/1615]
- Chavoz, Ninon (2016): "Le chien au propre: ébauche d'une piste cynique dans les littératures africaines contemporaines", en: *Études littéraires africaines* 41, 133–148. [<https://doi.org/10.7202/1037799ar>, 22-11-2024]
- Clavaron, Yves (2012): "Writing the Postcolonial Animal: Patrice Nganang's Temps de Chien", en: *Contemporary French and Francophone Studies* 16/4, 553–561. [<https://dx.doi.org/10.1080/17409292.2012.711649>, 22-11-2024]

- Cornejo, Tomas (2018): "'Diarios chicos' y 'diarios grandes': la crítica visión de la prensa chilena según los periódicos satíricos, 1880-1910", en: *Historia Unisinos* 22/3, 429–441. [<https://doi.org/10.4013/htu.2018.223.08>, 22-11-2024]
- Digard, Jean-Pierre (1998): "Jalons pour une anthropologie de la domestication animale", en: *Homme* 28/108, 27–58.
- Dünne, Jörg (2023): *Interspecific Contact Scenes. Humans and Street Dogs in the Margins of the City*. São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America. [<https://dx.doi.org/10.46877/dunne.2023.54>, 22-11-2024]
- Dünne, Jörg [en prep.]: "Drei Versionen von Bobbie: Literarische Hundenamen und die Grenzen der Domestizierung", en: *Dritte Natur*.
- Ehrlicher, Hanno (2010): *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink.
- Elze, Jens (2018): "Genres of the Global South: The Picaresque", en: West-Pavlov, Russell (ed.): *The Global South and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 223–234.
- Ferrer-Chivite, Manuel (1980): "Lázaro de Tormes: personaje anónimo", en: *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 235–238. [<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/lazaro-de-tormes>, 22-11-2024].
- Folger, Robert (2009): *Picaresque and Bureaucracy: Lazarillo de Tormes*. Newark: Juan de la Cuesta.
- Foucault, Michel (1976): *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (1994): "La vie des hommes infâmes" [1977], en: *Dits et Écrits*, ed. Defert, Daniel / Ewald, François. Paris: Gallimard, vol. 3, 237–253.
- Foucault, Michel (2009): *Le Courage de la vérité. Cours au collège de France (1983-1984)*. Paris: Gallimard / Seuil.
- Gelz, Andreas (2013): "El murmurador y la murmuración en la obra de Cervantes", en: *Iberoromania* 78, 165–177.
- Gilman, Stephen (1966): "The Death of Lazarillo de Tormes", en: *PMLA* 81/3, 149–166.
- Haley, George (1965): "The narrator in Don Quixote: Maese Pedro's Puppet Show", en: *Modern Language Notes* 80, 145–165.
- Haraway, Donna (2007): *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hiergeist, Teresa (2016): "Del perro en Berganza. 'El Coloquio de los perros' desde una perspectiva zoológica", en: Mechthild Albert et al. (eds.): *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 149–166.

- Ionescu, Christian (1993): "Onomástica literaria. Dominio interdisciplinar", en: *Butletí interior* 54–55, 305–316.
[<https://raco.cat/index.php/BISO/article/view/410511>, 22-11-2024]
- Kohlhauer, Michael (2002): "Wenn Hunde erzählen. Miguel de Cervantes' 'Coloquio de los perros' und die Tierliteratur", en: *Iberoromania* 56/2, 51–81.
- König, Bernhard (1987): "(Anon.), La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades", en: Roloff, Volker / Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 33–47.
- Koppenfels, Werner von (2007): *Der Andere Blick oder Das Vermächtnis des Menippos. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München: C.H. Beck.
- Lefebvre, Sabine (2007): "La 'parole des sous-quartiers' dans *Temps de chien* de Patrice Nganang: textualisation et représentation du plurilinguisme urbain", en: *Synergies* 2, 159–174.
- Levinas, Emmanuel (1976): "Nom d'un chien ou le droit naturel" [1975], en: *Difficile Liberté*. Paris: Albin Michel, 199–202.
- Maravall, José Antonio (1990): "La imposición del marco social sobre los impulsos individualistas: la fórmula 'soy quien soy'", en: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 60–65.
- Mbembe, Achille (2019): *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- Nganang, Patrice (2007): *Temps de chien*. Paris: Le Rocher. [2001; sigla: TC]
- Nganang, Patrice (2022): *Mboudjak. Les aventures du chien philosophe*. Le Plessis-Tréville: Teham.
- Pratt, Mary Louise (1991): "Arts of the Contact Zone", en: *Profession* 2006, 33–40.
- Schumacher, Meinolf (2003): *Ärzte mit der Zunge*. Bielefeld: Aisthesis.
- Serrano Muñoz, Vicente Enrique Alberto (2019): "*Memorias de un perro escritas por su propia pata* (1893) de Juan Rafael Allende: novela picaresca e intelectualidad popular en la literatura chilena decimonónica", en: *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 8/17, 244–254. [<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3154>, 22-11-2024].
- Spitzer, Leo (1968): "Perspectivismo lingüístico del Quijote", en: *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 135–187.
- Spivak, Gayatri C. (1988): "Can the Subaltern Speak?", en: Nelson, Cary / Grossberg, Lawrence (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, 271–313.
- Subercaseaux, Bernardo (2014): "Picaresca canina y portento de la palabra", en: *Taller de Letras* 54, 89–108.

- Subercaseaux, Bernardo / Andrade, Megumi / Montes, Cristián (2014): *El mundo de los perros y la literatura (condición humana y condición animal)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego de Portales.
- Teuber, Bernhard (2005): "Literarische Imagination statt Hexerei – Zur Dialektik von Verzauberung und Entzauberung in Cervantes' 'Coloquio de los perros'", en: Penzkofer, Gerhard / Matzat, Wolfgang (eds.): *Der Prozeß der Imagination – Magie und Empirie in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, 241–259.
- Wardropper, Bruce W. (1977): "The Strange Case of Lázaro Gonzales Pérez", en: *MLN* 92/2, 202–212.