

CUANDO EL GÉNERO LITERARIO
DEL DIÁLOGO SE CONVIERTE
EN *BEST SELLER*: *LA VIDA CONTADA
POR UN SAPIENS A UN NEANDERTAL*
DE JUAN JOSÉ MILLÁS Y
JUAN LUIS ARSUAGA¹

TOMO CIII · CUADERNO CCCXXVIII · JULIO-DICIEMBRE DE 2023

RESUMEN: El presente trabajo aborda el análisis de *La vida contada por un sapiens a un neandertal* (2020), de Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga, como texto argumentativo que debería encuadrarse dentro del género del diálogo. A pesar del éxito de la obra, que se ha convertido en un verdadero *best seller* en el panorama editorial actual, ni la crítica ni los propios autores parecen haber enmarcado adecuadamente el texto en su modelo genérico. Para ello, este artículo plantea un análisis literario exhaustivo del texto desde los patrones que rigen este género literario: análisis de la *ficción conversacional*, del espacio y el tiempo, de los interlocutores y de su forma de abordar la argumentación. También se estudian las peculiaridades del narrador de este diálogo, que conectan la obra con otros géneros literarios, como el ensayo o la novela.

Palabras clave: diálogo-género; literatura y periodismo; literatura científica; Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga.

WHEN THE LITERARY GENRE OF DIALOGUE
BECOMES A BEST SELLER: *LIFE AS TOLD BY A SAPIENS
TO A NEANDERTHAL* BY JUAN JOSÉ MILLÁS AND
JUAN LUIS ARSUAGA

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto PGC2018-095886-B-I00, y su continuación PID2021-125646NB-I00 (MCIU/AEI/FEDER), con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, y durante el disfrute de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Formación, FJC2019-040149-I, Universitat Autònoma de Barcelona.

ABSTRACT: The aim of this paper is to analyze *Life as told by a Sapiens to a Neanderthal* (2020), by Juan José Millás and Juan Luis Arsuaga, as a text whose argument should be framed within the genre of dialogue. Despite the success of the work, which has become a real best seller in the current publishing scene, neither critics nor the authors seem adequately to have framed this text in its generic model. For that purpose, this article undertakes an exhaustive literary analysis of the work using the patterns that govern this literary genre: analysis of *conversational fiction*, space and time, characters and their way of approaching the argument. The distinguishing characteristics of the narrator of this dialogue that connect the work with other literary genres, such as essay or novel, are also studied.

Keywords: dialogue-genre; literature and journalism; scientific literature; Juan José Millás and Juan Luis Arsuaga.

I. INTRODUCCIÓN: EL DIÁLOGO, ¿UN GÉNERO EXTINTO MUY VENDIDO?

EN 2020, Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga publicaron *La vida contada por un sapiens a un neandertal*, obra que ha alcanzado el primer puesto de los libros más vendidos de la mal llamada «no ficción»². La crítica literaria no le ha prestado demasiada atención a este texto. Quizá este desinterés se deba a la cada vez más frecuente exclusión de la literatura de

² Se ha publicado la 11.ª ed. de la obra y se ha traducido, entre otras lenguas, al inglés, al francés y al portugués. Cito siempre a partir de la 1.ª ed.: Juan José Millás y Juan Luis Arsuaga, *La vida contada por un sapiens a un neandertal*, Madrid, Alfaguara, 2020, 216 págs. En lo sucesivo, solo daré el número de páginas o capítulo. Añado el nombre del interlocutor, entre corchetes y en cursiva, cuando no se deduzca fácilmente de la explicación o de la cita concreta. Durante el proceso de publicación de este artículo, los mismos autores han dado a la imprenta una segunda parte de la obra: *La muerte contada por un sapiens a un neandertal*, Madrid, Alfaguara, 2022, 306 págs., en la que el diálogo continúa y se hacen referencias a temas ya tratados en la conversación del primer libro. La edición especial de Fnac de dicha segunda parte incluye un breve diálogo, firmado también por los mismos autores, *Diálogo entre mortales. Una conversación sobre la muerte que da sentido a la vida*, Barcelona, Alfaguara, 2022, 31 págs. Este sucinto coloquio no incluye narrador, sino que se presenta con enunciación directa, y contiene *in nuce* algunas de las tesis fundamentales de la obra extensa.

toda obra de contenido científico, donde las barreras entre ficción y realidad están menos delimitadas. No obstante, dado el éxito, la obra ha trascendido a los medios de comunicación, y uno de los motivos más comentados ha sido precisamente su peculiaridad genérico-literaria. Para unos se trata de una forma original, para otros de un molde híbrido que no termina de definirse con precisión. Algunos de los marbetes con los que se ha denominado a esta nueva creación son: *literatura científica*, *libro de viajes*, *literatura costumbrista*, *entrevista*, *novela* o *diálogo socrático*³. De entre ellos, *diálogo socrático* sería el menos errado, aunque impreciso. Por ello, me extraña que no se haya defendido con mayor denuedo la clasificación de este texto como *diálogo*. No me refiero a un diálogo como técnica literaria –al diálogo de una novela o una obra de teatro–, sino al diálogo como género literario, un género autónomo cuya esencia es la argumentación. Se olvida con llamativa contumacia la existencia de esta forma literaria de al menos veinticinco siglos de antigüedad, que aún sigue perviviendo en nuestra literatura contemporánea. En este trabajo quisiera presentar un análisis literario-argumentativo de *La vida contada por un sapiens a un neandertal* que permita justificar su inclusión en el género del diálogo. Considero que el presente ejercicio de caracterización genérica servirá tanto para valorar esta obra desde el prisma de escritura de su forma

³ Doy solo algunos ejemplos de los marbetes con los que se ha definido la obra, aunque no existe ningún análisis genérico hasta el momento. Rosa Gálvez Esteban, «Millás, J. J.; Arsuaga, J. L.: *La vida contada por un sapiens a un neandertal*, Alfaguara, 2020», *Didácticas Específicas*, 24, 2021, págs. 146-147, en especial, pág. 146, insiste en la idea de que se trata de un «género nuevo», retomando las palabras de Arsuaga en varias entrevistas. Fernando Díaz de Quijano, «Millás y Arsuaga: un diálogo socrático entre homínidos curiosos», *El Cultural*, *El Español*, 23 de septiembre de 2020, <https://www.lespanol.com/el-cultural/ciencia/20200923/millas-arsuaga-dialogo-socratico-hominidos-curiosos/522949619_0.html>, lo define como «diálogo socrático», en el título y más adelante como una «mezcla la divulgación científica con la literatura costumbrista y de viajes». En la presentación del libro, Espacio Fundación Telefónica Madrid, *Arsuaga y Millás, sapiens y neandertal*, 15 de octubre de 2020, [Archivo de vídeo]: <<https://www.youtube.com/watch?v=xo7ym86h49w&t=13s>>, la presentadora, Marta Fernández, compara la obra con la biografía *The Life of Samuel Johnson*, escrita por James Boswell (min. 2:36-2:38); Arsuaga vincula el texto con los diálogos de Platón (min. 32:49-33:18), y Millás dice que muchos se han referido al libro como «novela» en diversas entrevistas (min. 37:51-37:54).

literaria y bajo la huella de sus modelos como para comprender mejor el significado del texto. A mayor escala, mi intención es poner de relieve la supervivencia –al parecer desapercibida– del género del diálogo en las letras actuales.

Como explica Ana Vian Herrero, el término *diálogo* es polisémico; hace referencia –en el aspecto lingüístico-literario– al menos a una técnica literaria, a una figura retórica y –lo que ahora nos interesa– a un género literario autónomo de amplia tradición⁴. La misma autora establece la diferencia básica entre el diálogo como técnica (p. ej. en una obra de teatro o en una novela) y el diálogo como género literario: el diálogo-género tiene una esencia argumentativa⁵. Sin embargo, dicha argumentación no es monologal, como sucede, por ejemplo, en un discurso. En el caso del diálogo-género, el autor distribuye su ejercicio argumentativo en las voces de los diversos interlocutores. Sus alocuciones contienen los argumentos y contraargumentos que harán progresar el plan argumentativo. El diálogo-género suele presentarse como una conversación ficticia que ha tenido lugar en la realidad; incluso a veces se alude a que el texto que nos ha llegado es una transcripción de una conversación real⁶. De hecho, emplea una serie de técnicas dramáticas, como la acotación –introducida en la voz narradora o en la de los propios personajes–, el aparte o el *mutis* que sirven para potenciar su carácter oral⁷.

La vida contada por un sapiens a un neandertal está dividida en dieciséis capítulos, a los que se antepone un breve preámbulo («Cero. La visita a los abuelos»). La obra aparece firmada por el escritor y periodista Juan José Millás (Valencia, 1946) y el catedrático de Paleontología y reputado divulgador científico, Juan Luis Arsuaga (Madrid, 1954). Para la elaboración de libro, Millás y Arsuaga han estado reuniéndose con frecuencia para conversar, y esas charlas reales han sido el punto de partida que ha tomado Millás para componer este diálogo. En el propio texto se nos da una versión –aunque

⁴ Ana Vian Herrero, «Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto», *Criticón*, 81-82, 2001, pág. 143.

⁵ Vian, «Voces áureas [...]», pág. 146.

⁶ Ana Vian Herrero, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7, 1988, págs. 173-174.

⁷ Para el análisis detallado de estos recursos, véase Vian, «La ficción conversacional [...]», págs. 179-181.

literaria— del proceso⁸. Para Millás la densidad de las obras de Arsuaga no está al alcance de todos, y recurre al género del diálogo para reproducir literariamente las dotes de enseñanza oral que Arsuaga demuestra en sus conferencias. Esto no quiere decir que el libro sea el resultado de una transcripción de las conversaciones, sino el punto de inicio. Hay un trabajo retórico y argumentativo, por tanto literario, que parte de las exposiciones orales. Es decir, el contenido, las explicaciones sobre paleontología, son de Arsuaga, y quien construye el texto, quien selecciona los materiales y los engasta en una forma, es Millás⁹. Estamos ante un proceso de mimesis del diálogo real, pero también de destilación para llegar a construir un diálogo-género¹⁰; es decir, un texto argumentativo interactivo que sirva para divulgar el conocimiento científico sobre paleontología. Esto no es algo nuevo. El género del diálogo ha servido desde sus orígenes como vehículo para la difusión de la ciencia; un caso paradigmático es el *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) de Galileo Galilei¹¹.

En el caso de esta nueva obra de Millás y Arsuaga, lo que ha abundado en la crítica y en los propios autores es la duda o la indefinición genérica. No hay más que tomar como prueba la errónea clasificación del libro como obra de «no ficción»¹². El contenido de este diálogo es claramente científico,

⁸ Esta puede leerse en la pág. 11.

⁹ Lo confiesa Millás en: Espacio Fundación Telefónica Madrid, *Arsuaga y Millás, sapiens y neandertal*, 15 de octubre de 2020, mins. 9:08-9:50, [Archivo de vídeo]: <<https://www.youtube.com/watch?v=x07ym86h49w&t=13s>>.

¹⁰ Sobre esta tensión entre mimesis y destilación de la conversación real véase Vian, «La ficción conversacional [...]», págs. 173-178.

¹¹ Este diálogo ha sido imitado y continuado en el siglo xx por J. M. Jauch, *Are Quanta Real? A Galilean dialogue*, with a new foreword by Douglas R. Hofstadter, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1989 [1973 1.ª ed. del texto íntegro]. Sobre el diálogo de temática científica en el Renacimiento, son importantes los trabajos de Consolación Baranda Leturio, «Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos», *Studia Aurea*, 5, 2011, y «Ciencia y diálogo literario en lengua vernácula en el Renacimiento español. Los diálogos de materia médica», C. Baranda Leturio, *Miscelánea de estudios literarios*, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», 2022, págs. 233-273.

¹² Hay que advertir que esta clasificación anglosajona que divide las obras en *fiction* y *non fiction* es muy imprecisa. Véase al respecto el ensayo de Enrique Lynch, «El alma de la opinión», *Revista de Occidente*, 116, enero 1991, págs. 67-77.

y además basado en los encuentros que ambos autores tuvieron durante más de un año¹³. No obstante, el trabajo literario de Millás consiste en ficcionar a partir de estos diálogos reales y darles un orden, una coherencia, una forma literaria. Arsuaga narra las dificultades por las que ha pasado la clasificación de esta obra, y es el antropólogo el que se acerca a la taxonomía correcta:

Por eso no estamos muy del todo satisfechos con que nos metan en las listas de «no ficción».

[...] Por ejemplo, yo no llamaría a los diálogos de Platón [no ficción].

[...] Este libro es un poco socrático...¹⁴.

La dificultad para clasificar genéricamente esta obra tiene que ver con el destierro que padece el diálogo frente a otros géneros literarios. En la actualidad, sorprende la frecuencia con la que se tiende a reducir la compleja historia —en constante evolución— de los géneros literarios, en la tríada que todo lo ha embebido: poesía, teatro y novela. Esta clasificación simplista es la que trasciende al común de los lectores, y la que se sigue enseñando en muchos cursos de literatura.

En lo que atañe al diálogo, al menos dos factores han contribuido a que este género literario se olvide por completo en los ámbitos no especializados: su primera teorización es muy tardía —*De dialogo liber* (1562) de Carlo Sigonio— y la crítica ha atendido a esta forma literaria solo a partir de los años 80 del pasado siglo¹⁵. Si bien es verdad que la novela moderna ha eclipsado al

¹³ No es el único caso en el que un diálogo-género se compone a partir de una conversación real previa. Por ejemplo, J. M. Jauch, *Are Quanta Real?* [...], pág. XVIII, confiesa que para construir su diálogo sobre física cuántica parte de conversaciones reales con otros colegas físicos, aunque recurra a los interlocutores del mencionado diálogo de Galileo.

¹⁴ Espacio Fundación Telefónica Madrid, *Arsuaga y Millás* [...], mins. 31:49-34:01, [Archivo de vídeo]: <<https://www.youtube.com/watch?v=x07ym86h49w&t=13s>>.

¹⁵ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 9. En la *Poética* I, 1477 b9, Aristóteles alude al género, aunque como «diálogos socráticos», pero se trata de un pasaje de compleja interpretación que ha sido muy discutido, véase Jesús Gómez, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto-Arcadia de las Letras, 2000, págs. 13-14. En lo que atañe a los estudios sobre diálogo hispánico, la crítica se ha puesto al día desde los años 80 del siglo pasado, a partir de los trabajos de Jacqueline Ferreras, y sobre todo de Ana Vian Herrero y de Jesús Gómez. La bibliografía al respecto es ingente. Puede consultarse

resto de las formas de la prosa, si comparamos el reconocimiento que tienen otros géneros didácticos –como el ensayo– entre el público lector, el diálogo sigue saliendo mal parado.

Pero incluso cuando se acepta la existencia del diálogo-género, se tiende a considerar que esta se circunscribe a unos períodos específicos de la historia literaria, en concreto a la Antigüedad y al Renacimiento, aunque lo cierto es que se han escrito diálogos en todas las épocas y ni siquiera en la actualidad el género ha desaparecido. Su nacimiento se remonta a fórmulas pedagógicas tan antiguas como los *Upanishad* de los siglos VIII-V a. C. o los textos bíblicos¹⁶. En la Antigüedad clásica, el primer florecimiento del género del diálogo, se constituyeron los grandes modelos: de un lado, la obra de Platón, Aristóteles y Cicerón; de otro, los diálogos de Luciano de Samósata¹⁷. Estos modelos, que consideramos fundacionales, tuvieron gran relevancia en el diálogo medieval y en el renacentista. Tras el Renacimiento, uno de los períodos más fecundos y mejor estudiados del género, se han seguido escribiendo diálogos de forma ininterrumpida, aunque no contemos con catálogos completos ni análisis pormenorizados¹⁸.

una muestra, aunque reducida a las publicaciones difundidas en red, en la *Biblioteca Dialogyca*: <<http://www.dialogycabddh.es/biblioteca-dialogyca/>>. A lo largo de estas páginas se irán citando algunos de los trabajos fundamentales que tienen relevancia para este análisis concreto. Un instrumento fundamental en la investigación sobre el diálogo hispánico, y al que remitiré a lo largo de este artículo, es la base de datos *Dialogyca BDDH-Biblioteca Digital de Dialogo Hispánico*, ISBN 978-84-691-8286-4, <<https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/buscador>>, que está poniendo en red fichas analíticas de gran rigor filológico sobre diálogos escritos en ámbito hispánico en todas sus lenguas y en cualquier período, aunque la mayoría de los registros pertenecen por el momento a los siglos XV y XVI.

¹⁶ Ana Vian, «Diálogos españoles del Renacimiento: introducción general», en A. Vian (dir. y coord.), *Diálogos españoles del Renacimiento*, Toledo-Córdoba-Madrid, BLU, Almuzara, 2010, pág. XIV.

¹⁷ Aunque no nos interese tanto en este caso, no podemos olvidar tampoco un tercer modelo de gran relevancia: el de los Padres de la Iglesia. Para una clasificación detallada de las tradiciones dialógicas, véase: Vian, «Diálogos españoles del Renacimiento [...]», págs. XXXIV-LXXIV.

¹⁸ Existe un estudio reciente sobre diálogo del siglo XVII, Jesús Gómez, *Tendencias del diálogo barroco. Literatura y pensamiento en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Visor, 2015, que incluye un breve catálogo todavía incompleto, págs. 179-180. Aunque no conte-

En el siglo xx, el diálogo fue también un género muy fructífero. En la actualidad, el proyecto de investigación *Dialogyca-BDDH* está elaborando una antología de textos de la Edad de Plata (1902-1936), difundidos mayoritariamente a partir de la prensa periódica, entre los que se podrán leer textos de autores tan relevantes como Unamuno, Alberti o Lorca¹⁹. Al llegar al siglo xxi, el género del diálogo sigue vivo. Sin embargo, es difícil medir cuál es la presencia de este en la literatura actual a falta de un estudio de conjunto, o al menos de un catálogo, aunque la ya citada *Dialogyca-BDDH* está incluyendo de forma progresiva registros de diálogos del presente siglo²⁰. El siguiente análisis de un caso particular busca contribuir a dicha línea de investigación.

mos con un panorama del diálogo del siglo xviii hasta la fecha, el corpus de textos es muy amplio, al menos en el campo hispánico, de lo que tengo constancia gracias a una conferencia, «El diálogo en el s. xviii», impartida por el profesor Jean-Marc Buigues (Université Bordeaux 3), organizada por el IUMP, el 6 de junio de 2013. En el siglo xix, el estudio y catalogación de las obras sigue pendiente, aunque la base de datos *Dialogyca BDDH* está incluyendo textos de este período de forma progresiva. María Jesús Fraga, «Los textos dialogados en la Prensa española de finales del siglo xix», *AnMal electrónica*, 41, 2016, págs. 273-297, trazó un primer repertorio de 274 diálogos de finales del xix, aunque, como la propia autora advierte, Fraga, «Los textos dialogados [...]», pág. 274, no ha analizado pormenorizadamente estas obras para determinar si se trata realmente de diálogos desde el punto de vista del género. Contamos también con el trabajo de Celia Faba Durán, «Aproximación a los diálogos en prensa periódica de los siglos xix y xx: primeras aportaciones para un repertorio bibliográfico digital», *Anales de Literatura Española*, 37, 2022, págs. 33-66.

¹⁹ El texto se publicará próximamente editado por María Jesús Fraga y Ana Vian. Algunos de los textos reunidos en la antología ya se han incluido en la base de datos *Dialogyca BDDH*. Cabe destacar, además, sobre el diálogo del siglo xx: Ana Vian, «La voz de los muertos de Carmen de Burgos (1911), entre siglos, lenguas y culturas», *Revista de escritoras ibéricas*, 6, 2018, págs. 37-87, y dos Trabajos Fin de Máster: Daniel Lozano Díez, *El diálogo literario en la revista «España» (1915-1924)*, José Miguel González Soriano y Ana Vian (dirs.), Madrid, Máster en Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, 2020, y Gonzalo Cantarero de Salazar, *Diálogo y periodismo en la obra de Javier Bueno García: introducción al estudio literario y bibliográfico*, Mercedes Fernández Valladares (dir.^a), Madrid, Máster en Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

²⁰ La búsqueda no es tan sencilla, pues los textos no suelen catalogarse con indicación de género en los OPACS de las bibliotecas, y menos cuando se trata de un género como el diálogo. No siempre el título contiene el término *diálogo*, y por su polisemia, tampoco este es

2. PRELIMINAR: LA PROSPECCIÓN DE LA FICCIÓN CONVERSACIONAL

La vida contada por un sapiens a un neandertal comienza con un capítulo preambular («Cero. La visita a los abuelos»), donde aparece un narrador en primera persona, que identificamos con el *alter ego* del autor. La voz de este narrador sostendrá la totalidad del diálogo, casi siempre en estilo directo y con *uerba dicendi*. La narración inicial explica la motivación que llevó a Millás-personaje a interesarse por la paleoantropología: una visita a Atapuerca. Entonces, el personaje quiso escribir un libro sobre el tema. Millás leyó todo lo que encontró sobre Prehistoria, incluidos los libros de Arsuaga, pero se vio incapaz de escribir en solitario. Dudó del género en el que pretendía escribir: «a ratos una novela, a ratos un ensayo, a ratos un híbrido entre ensayo y novela. A ratos un reportaje o un largo poema» (pág. 10). Si bien esta descripción genérica no alude al resultado final, sino al primer intento de Millás de escribir un libro sobre paleontología en solitario, quedan latentes dos ideas: la indecisión del autor ante cuál sería el género más adecuado para escribir un libro sobre paleontología y el hibridismo genérico. Este narrador tampoco define el género literario en el que ha escrito el libro definitivo, el que está introduciendo. No encontramos en este preliminar –como es frecuente en la

garantía de que nos encontremos ante un diálogo-género. La única forma de hacer frente a esta tarea ingente es el análisis de textos concretos. Tengo noticia al menos de un breve diálogo de Antoni García Porta, *Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo*, Barcelona, Acontilado, 2019. (véase Alejandro Alvarado Fernández, «García Porta, Antoni, Me llamo Vila-Matas, como todo el mundo», *Dialogyca BDDH*, registro BDDH345, puesto en red 28/12/2020), de un diálogo francés, Jacques Trémolet de Villers, *En terrasse avec Cicéron*, Paris, Les Belles Lettres, 2018, y de otro norteamericano escrito por el profesor de filosofía John Carrol, *Time Travel Dialogue*, Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2014. Cabe mencionar, además, aunque se publicaran a finales del siglo xx, los diálogos del catedrático de latín, Agustín García Calvo, autor de un extensísimo diálogo en tres partes: *Del lenguaje* [I], Madrid, Lucina 1979, *De la construcción* (*Del lenguaje* II), Madrid, Lucina, 1983 y *Del aparato* (*Del lenguaje*, III), Zamora, 1999 (Véase Alejandro Alvarado Fernández, «Del lenguaje [I, II y III]», *Dialogyca BDDH*, registros BDDH321, BDDH322, BDDH323 y BDDH324, 2018-2019). En 2019, los herederos de García Calvo publicaron un diálogo póstumo, *Desnacer*, Zamora, Lucina, 2019 (véase Alejandro Alvarado Fernández, «Desnacer», *Dialogyca BDDH*, registro BDDH342, 2020).

historia del diálogo— una mención a los modelos, aunque la relación con el diálogo de Platón es evidente²¹.

Asimismo, parece obvio que Millás —como periodista— llega al diálogo a través del género de la entrevista, que le influye en muchos aspectos de composición. Para algunos estudiosos, el género del diálogo es un antecedente claro de la entrevista periodística²². Sin embargo, por encima de todo, lo que ha conducido a Millás al género del diálogo es su interés en reproducir la oralidad de Arsuaga, las dotes que tiene para cautivar al público y a sus alumnos.

Es decir, en este preámbulo metaliterario, se ficciona el proceso de creación que los propios autores han narrado también en algunas entrevistas²³. Como es frecuente en el diálogo-género, el preámbulo sirve para hablar de la factura literaria e incluso sobre el género escogido, aunque en este caso los interlocutores no llegan a identificarlo, tan solo mencionan uno de sus rasgos característicos: la imitación de la oralidad.

²¹ En la obra hay menciones a Platón, aunque generales y referidas a su filosofía (págs. 119 y pág. 169), y sin vincularlo al diálogo-género. Sin embargo, en Juan José Millás, *La mujer loca*, Barcelona, Seix Barral, 2015, pág. 167, hay una alusión concreta a *El Banquete*, que demuestra un conocimiento más profundo de la obra de Platón por parte del autor. Además, Teresa González Arce, «La caverna según Millás. La construcción de la realidad en *Todo sobre preguntas, El ojo de la cerradura y Sombras sobre sombras*», *Actas del XVI Congreso de la AIH, París, julio de 2007-Nuevos caminos del hispanismo*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010, págs. 223-226, estudia cómo el mito de la Caverna influyó en una serie de artículos publicados en la *Revista de Agosto* de EL PAÍS, durante los veranos de 2004-2006, y recopilados luego por la editorial Península en los tres títulos que figuran en la cita bibliográfica.

²² Véase Juan Gargurevich, *Géneros periodísticos*, Quito, Editorial Belén, 1982, págs. 70-71, y Juan Cantavella, «Los diálogos literarios como precursores de la entrevista periodística», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2, 1995, págs. 101-110, aunque ninguno de los dos autores diferencia con precisión entre diálogo-técnica y diálogo-género.

²³ Millás lo narra, por ejemplo, en la misma entrevista ya citada, «Arsuaga y Millás, sapiens y neandertal...», min. 3:20-9:10, parece —sea dicho de paso— que influido a su vez por su propio relato literario. En 1911, Carmen de Burgos, Colombine, *La voz de los muertos (Diálogos)*, Ana Vian y María Jesús Fraga (ed. e introd.), Madrid, Ediciones Torremozas, 2018, págs. 33-35, abre sus diálogos con un preliminar metaliterario —aunque en este caso totalmente dialogado y sin narrador— donde la autora y el Genio familiar debaten sobre la composición de la obra.

Si contemplamos la historia del género, como bien analiza Michel Ruch, mientras el diálogo platónico se abre con un proemio dialogado, al parecer el aristotélico –del que solo hemos conservado fragmentos– se encabezaba con un proemio que no guardaba relación con el resto de la obra²⁴. Cicerón se sitúa a medio camino entre los dos modelos griegos e incluye un proemio que es externo a la ficción del diálogo, pero, a diferencia del diálogo de Aristóteles, intenta establecer un vínculo entre esta pieza inicial y la obra²⁵. Estos modelos tuvieron un gran éxito en la historia del género y fueron combinándose y complicándose²⁶.

En el caso de *La vida contada por un sapiens a un neandertal* nos encontramos en un camino intermedio. El capítulo inicial no es un prólogo que podamos situar fuera de la ficción, pero el autor tampoco nos adentra de forma abrupta en el diálogo. Millás aprovecha la forma de enunciación predominante en el texto, la directa con narrador y *uerba dicendi*, para introducir no solo el texto preambular, sino también para detener el diálogo en determinadas ocasiones y servirse de la narración con fines estructurales y argumentativos concretos. Este inicio del diálogo, como una conversación preliminar más liviana en la que aún no se ha llegado al verdadero debate, recuerda a Platón, en cuyos diálogos es frecuente comenzar con una charla de menor gravedad que desemboca en la discusión filosófica principal²⁷. Esta introducción progresiva contribuye a crear la sensación de que estamos ante una verdadera conversación oral, donde los temas surgen de forma espontánea.

²⁴ Michel Ruch, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Paris, Les Belles Lettres, 1958, pág. 327.

²⁵ Ruch, *Le préambule* [...], pág. 330: «Pour ce qui es du *prooemium*, Cicéron semble préoccupé de refaire la soudure avec l'ouvrage, d'éviter le divorce devenu courant et même considéré comme un signe de nécessité».

²⁶ Véase Ana Vian Herrero, «Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo en los siglos xv a xviii», *Paratextos en la literatura española. Siglos xv-xviii*, M.^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), Michel Moner (introd.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, págs. 395-446.

²⁷ Carlo Sigonio, *Del dialogo*, a cura di Franco Pignatti, prefazione di Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni Editore, 1993, c. 17v., pág. 164, denomina a esta conversación preliminar *praeparatio* o en griego κατασκολήν y la define como *sermo ille universus qui in principio*

La imitación de la oralidad de Arsuaga de forma escrita, y literaria, no es sencilla; requiere un trabajo posterior sobre los materiales grabados o anotados²⁸. Una transcripción de una entrevista no habría dado como resultado un texto como este: sería un libro verdaderamente ilegible, colmado de saltos de tema, interrupciones, anacolutos, digresiones, desorden y una falta de hilo conductor. No obstante, la dificultad estriba en que el género del diálogo juega además a imitar estos defectos de la conversación corriente, a fingir que hay interrupciones, digresiones, desorden, improvisación, pero se trata de un disfraz que forma parte de la naturaleza literaria del texto, lo que Ana Vian denominó *ficción conversacional*²⁹.

Estos recursos contribuyen no solo al retrato literario de los interlocutores, a la parte lúdica de la obra, sino también al plan argumentativo. Las repeticiones, por ejemplo, pueden servir para fijar un aspecto importante de la exposición del maestro, y una interrupción puede ayudar a su vez a justificar una reiteración. Si el texto se diera limpio, y no existiera ninguna línea que no fuera expositiva, que no explicara paleoantropología, el lector tendría la sensación de estar ante una conferencia preparada, un ensayo tal vez, nunca ante un diálogo real. Pero, además, el hecho de retratar a un discípulo como Millás –que parece distraerse continuamente– y a un maestro –que le da reiterados toques de atención– tiene efectos en la recepción activa de la obra por parte del lector, quien contempla no una exposición de Arsuaga, sino una clase. Si las explicaciones teóricas o prácticas de Arsuaga se dieran en un discurso monológico –como de hecho aparecen en su obra divulgativa y ensayística– todos estos rasgos desaparecerían y el acto de lectura estaría menos guiado, o

dialogi ad communiendum propositae contentioni aditum adhibetur, ‘toda aquella conversación que sirve para allanar el acceso a la disputa propuesta’. Para los diferentes tipos de diálogo preambular en Platón, véase, Ruch, *Le préambule* [...], pág. 35.

²⁸ Este proceso de construcción literaria a partir de grabaciones y transcripciones de entrevistas puede compararse con el método empleado por Millás en su novela testimonial sobre el caso de acoso sexual de Nevenka Fernández, donde también el autor se autorrepresenta, aunque en este caso como autor-narrador-intérprete. Véase Milica Lilic, «El papel del autor y la condición testimonial de las novelas *No, mi general* de Irene Lozano y *Hay algo que no es como me dicen* de Juan José Millás», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, ix, nº 1, invierno 2021, págs. 95-116.

²⁹ Vian, «La ficción conversacional [...]», págs. 173-186.

debería utilizar otros recursos, como el dialogismo o el encadenamiento de preguntas al lector que se van resolviendo de forma progresiva³⁰.

Por ello, la mimesis conversacional no solo se sustenta en el texto preliminar, sino que se refuerza continuamente en el curso del diálogo con elementos que recuerdan al lector que está ante una obra de carácter oral. En la historia del género, constituye un tópico la alusión a que el diálogo que el lector tiene entre las manos es la transcripción de una conversación real³¹. En la obra que analizamos, se explica que el coloquio parte de unos encuentros previos de los que se han tomado notas, o que incluso se han grabado (p. ej. pág. 17), lo que aporta mayor credibilidad a los argumentos. Al final del relato, se emplea este recurso en una suerte de puesta en abismo, donde los lectores contemplan la coincidencia del cierre del diálogo con el inicio del proceso de creación de la obra a partir de las notas transcritas por Millas, el interlocutor-autor (pág. 216). Millás, dispuesto a comenzar a escribir el diálogo a partir de las notas que ha tomado, telefona a Arsuaga para consultarle una duda. El diálogo reproducido llega a conectarse con el acto mismo de creación.

3. ESPACIOS Y TIEMPOS PARA DIALOGAR SOBRE CIENCIA

Si bien Carlo Sigonio recomendaba que el coloquio estuviera situado en un tiempo y en un lugar específicos desde el inicio³², la descripción del tiempo y del espacio es prescindible, porque lo esencial en el género del diálogo es el proceso argumentativo. Puede servir como muestra el hecho de que al menos la mitad de los diálogos del siglo XVI estudiados por Jesús Gómez no

³⁰ Arsuaga emplea estas dos técnicas con gran efectividad en *Vida, la gran historia. Un viaje por el laberinto de la evolución*, Barcelona, Destino, 2021, para hacer avanzar su argumentación.

³¹ El caso más conocido es el del *mutis* del personaje de Valdés en el *Diálogo de la lengua*, Cristina Barbolani (ed.), Madrid, Cátedra, 2009², págs. 130-131. Véase Juan Bautista Avallé-Arce, «La estructura del diálogo de la lengua», *Dintorno de una Época Dorada*, Madrid, Ediciones José Purrúa Turanzas, 1978, págs. 57-72, en especial págs. 61-64, y Ana Vian, «La mimesis conversacional en el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés», *Criticón*, 40, 1987, págs. 45-79.

³² Carlo Sigonio, *Del dialogo* [...], pág. 184, c. 26r.

tienen referencias espaciotemporales específicas³³. Sin embargo, el espacio y el tiempo siempre están implícitos en el género, porque es necesario suponerlos para entender la reunión de los interlocutores en un lugar, así como el transcurso del tiempo a medida que el diálogo avanza³⁴. Ahora bien, cuando las referencias espaciotemporales figuran de forma explícita, estas tienden a incluirse tanto en la voz de los personajes como en el relato del narrador cuando lo hay. En ambos casos, estas indicaciones, que –en palabras de Jesús Gómez– «se refieren tanto al espacio y al tiempo en el que se desarrolla el diálogo como a las actitudes paralingüísticas y kinésicas de los interlocutores», se denominan *acotaciones*³⁵.

En lo que respecta en concreto al espacio –si hablamos en términos generales–, en el diálogo existe una especial preferencia por situar el coloquio en un *locus amoenus*. La recurrencia a este tópico quizá se inaugurara en el *Fedro* platónico (229a-229b), donde los interlocutores paseaban por la orilla del Iliso para refrescarse los pies en sus aguas, se sentaban en la hierba y se resguardaban bajo la sombra de un plátano con la intención de conversar. Este escenario campestre se convirtió –en confluencia con la bucólica– en un tópico presente en muchos diálogos del Renacimiento³⁶. Aunque a veces

³³ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 30.

³⁴ Vian, «Diálogos españoles del Renacimiento [...]», pág. CLXII.

³⁵ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 77. Conviene advertir que me refiero al término *acotación* en su sentido amplio a partir del estudio ya clásico de M.^a Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, págs. 81-107. El objeto de estudio de Lida Malkiel en la citada monografía es la *Celestina*, así como el género que se constituyó a partir de sus continuaciones e imitaciones, y que comparte con el diálogo-género el empleo del diálogo-técnica, pero sin fines argumentativos. Vian, «La ficción conversacional [...]», págs. 179-181, adaptó este análisis de la *acotación* al género específico del diálogo. Así, partiendo de la clasificación de Lida de Malkiel, Vian resume este sistema en cuatro tipos fundamentales de acotación: (1) acotaciones enunciativas, (2) descriptivas, (3) implícitas y (4) enlazadas con la argumentación y con los interlocutores. Para el caso concreto de Millás, es interesante comparar el empleo que hace de la acotación en este diálogo con su tendencia a incluir una suerte de acotaciones y elementos teatrales en sus novelas, véase Jean-François Carcelen, «L'effet théâtral dans les romans de Juan José Millás. Le texte et sa mise en spectacle», *Hispanística* XX, 15, 1997, págs. 285-295.

³⁶ Cicerón conmemoró el inicio del *Fedro* en *De oratore*, I, 7. 28, y esto ayudó a la consolidación del tópico en el género. Uno de los ejemplos más interesantes del diálogo hispá-

pueda pensarse que el paisaje en los diálogos es meramente ornamental, lo cierto es que el análisis de las obras suele mostrar su relevancia.

En el diálogo de Arsuaga y Millás, los espacios constituyen un elemento fundamental para el desarrollo argumentativo del diálogo. Hablamos de *espacios* porque en cada capítulo muta el escenario: Somosierra, Guadarrama, el Museo del Prado, el Mercado de Chamartín, una juguetería, un restaurante japonés de Gran Vía, un *sex shop* o el Cementerio de la Almudena son algunos de los lugares transitados por los interlocutores. Otra constante en la obra es la movilidad de los personajes mientras dialogan. En el género lo más frecuente es que la parte móvil del coloquio sea la preambular, pero que los interlocutores se sienten para entablar la conversación central. En este diálogo a veces se sigue esta organización, y es muy recurrente que el coloquio preliminar en movimiento sea una introducción progresiva al tema principal del diálogo, como sucede en el 2.º cap.³⁷. No obstante, en la historia del género hay casos en los que el diálogo tiene lugar mientras los interlocutores pasean, dándose una especie de enseñanza peripatética. Esos diálogos –dice Jesús Gómez– son textos más orientados a la observación histórica que los que se desarrollan en un *locus amoenus*, más frecuentemente dedicados a la especulación filosófica³⁸. También encontramos este tipo de diálogos móviles en esta obra de Millás. En dichas ocasiones, todo el colo-

quicio es la bella descripción que Fray Luis de León sitúa en el inicio *De los nombres de Cristo*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Madrid, Cátedra, 2010⁷, págs. 148-149. Como explica Francisco López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española, La órbita previa*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 197 y 199, hay que relacionar esta descripción de Fray Luis de León con los libros de pastores. Este paisaje figuraba además en la bucólica, ya en la literatura griega (Teócrito), aunque se transmitió a la posteridad sobre todo a partir de los modelos latinos (Virgilio). De hecho, en la bucólica también se desarrollaba un diálogo, aunque en verso, entre los pastores. Parecen evidentes, pues, los vínculos entre estos géneros literarios que recurren al tópico del *locus amoenus* para enmarcar la acción o el diálogo. Clyde Murley, «Plato's *Phaedrus* and Theocritean Pastoral», *TAPhA*, 71, 1940, págs. 281-295, estudia las relaciones de Platón y los *Idilios* de Teócrito con la bucólica siciliana antigua. Hay que recordar, además, que Thomas Mann, al final del 5.º capítulo de *La muerte en Venecia*, Juan José del Solar (trad.), Madrid, Penguin, 2021, pág. 75, reproduce la descripción del *locus amoenus* del *Fedro*, lo que ha podido contribuir a su pervivencia en la literatura contemporánea.

³⁷ Véase cap. 2.º, «Dos. Todo es neandertal aquí», págs. 17-27.

³⁸ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 36.

quiu se desarrolla en movimiento, con constantes cambios de escenario. Por ejemplo, en el cap. 7.º, sobre los vetones, la conversación se inicia en el viaje en coche hacia Ávila, prosigue durante el paseo alrededor de los yacimientos arqueológicos, no se detiene durante la comida de las patatas revolconas (única parte que podría considerarse estática) y finaliza en el viaje en coche de regreso a Madrid, aunque se retoma en una brevísima conversación por *WhatsApp* del final del capítulo³⁹. En esta obra de Millás la inclusión de escenas de diálogo móviles puede también asociarse con la observación de la realidad, en concreto de un yacimiento, y, aunque en este caso los interlocutores traten un tema científico —no propiamente histórico—, hay que tener en cuenta que la paleontología es la historia de la biología. Es más frecuente que Millás-narrador describa estos cambios de espacio que no que se incluyan en acotaciones descriptivas (en estilo directo, en la voz de los personajes), lo que sería más teatral y menos realista.

El espacio tiene en este texto una función argumentativa que es en muchos casos esencial. En el primer capítulo, el diálogo se localiza «en el puerto de Somosierra, a unos noventa y cinco kilómetros de Madrid y a unos mil quinientos metros de altura» (pág. 15). Estas precisiones no las conocemos hasta avanzado este primer diálogo. El capítulo se abre con la observación de los dos interlocutores del paisaje vegetal. En concreto, con una descripción que podríamos vincular al tópico del *locus amoenus*:

—Esto es el gamón, la planta de los Campos Elíseos. Si un día despiertas rodeado de gamón, es que estás muerto.

Observo los pétalos blancos de la herbácea, que se abren como una alucinación ante mis ojos, y me pregunto, dada la abundancia de estas flores, si no estaremos muertos el señor que me acaba de hablar y yo. El señor es Juan Luis Arsuaga, un paleontólogo. Yo soy Juan José Millás, un paleontologizado.

[...] Ascendemos hacia la parte alta de una pequeña depresión en forma de uve por cuyo fondo discurre un riachuelo. Arsuaga recorre con agilidad un sendero casi invisible que se abre entre las flores (pág. 13).

³⁹ Véase cap. 7.º, «Siete. Refundando Bettonia», págs. 77-95. Arsuaga-personaje prefiere, sin aportar razones históricas, la ortografía *Bettonia* y *bettones* (pág. 78), en lugar de la etimológica *vetones* (lat. *Vettones*) que figura en el *DRAE*.

Está presente el elemento vegetal, las flores, y las aguas corrientes, el riachuelo. El diálogo se abre *in medias res*, con la primera alocución de Arsuaga. En ella el personaje alude ya al espacio; al gamón, cuyo nombre griego es *asfódelo*. Como advierte Arsuaga, esta es la planta de los Campos Elíseos, también llamados Campos Asfódelos; parece un guiño a los diálogos de muertos que se inauguran con la obra de Luciano de Samósata. Incluso, Millás-narrador juega en varias ocasiones a sembrar la incertidumbre de si los interlocutores de este diálogo están vivos o muertos.

El tópico del *locus amoenus* se amplifica más adelante, cuando el narrador describe la llegada de ambos interlocutores a una cascada de agua transparente que los salpica y los refresca («la piel reacciona con un movimiento de gratitud a la fina lluvia horizontal que se desprende del salto de agua y nos refresca», pág. 13). La imagen se corona con la presencia del «sol magnífico de las cinco de la tarde de un 14 de junio» (pág. 14). El narrador ha detallado los elementos principales que sugieren en el lector el *locus amoenus*: el calor, la vegetación y el agua que les sirve para refrescarse. Millás-narrador se deleita en este paisaje natural que describe en una suerte de sinestesia:

Así, mis ideas eran a ratos amarillas como el piorno, y a ratos blancas como el gamón, y moradas a ratos como el cantueso, pero verdes también, como la hierba o las espigas que salpicaban el paisaje. Y cada color ofrecía una variedad infinita de modulaciones por las que mi mente se desplazaba con la lentitud de la sombra de una nube sobre la retama.

El florecimiento del piorno (pág. 15).

Esta pintura no es meramente ornamental, sino que es el punto de partida para el aprendizaje. Se trata de un aspecto recurrente en este diálogo: el maestro enseña al discípulo a aprender empíricamente a partir de la observación. En este punto se distancia del diálogo platónico, ya que para el filósofo griego poco se puede aprender —al menos desde un punto de vista del verdadero conocimiento o *ἐπιστήμη*— a partir de los sentidos⁴⁰. Arsuaga pasea con

⁴⁰ Este aspecto ha sido analizado por Deborah K. W. Modrak, «10. Plato: A Theory of Perception or a Nod to Sensation?», Hugh H. Benson (ed.), *A Companion to Plato*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, pág. 144: «Plato allows perceptions to constitute true beliefs,

su discípulo y lo ilustra sobre las cosas que contemplan. Es más, en todos los casos el maestro selecciona el lugar en el que van a conversar, e incluso el alumno tiende a confesar, en su narración, que acude a dicho escenario a ciegas (pág. 78). En este primer diálogo, una vez que Millás ha descrito el paisaje, Arsuaga da comienzo a su primera enseñanza magistral (págs. 15-16). Contemplan el panorama, en concreto los matorrales de piornos, y esto le da pie al maestro para explicarle la realidad a la que pertenece este paisaje: el abandono del campo en España en los años 70. Pero Arsuaga pretende extraer de esta explicación una enseñanza más relevante: se aprende mucho observando el paisaje⁴¹.

También transitan lugares intervenidos por la mano del hombre, como son los yacimientos prehistóricos. En el cap. 2.º, visitan el Valle secreto de los neandertales, que se describe por el narrador como una especie de paraíso terrenal, un *locus amoenus*, y que termina siendo un lugar de aprendizaje directo (págs. 23-25). Aquí es precisamente donde el maestro le da una lección fundamental a Millás, que parece muy impresionable ante la contemplación de este yacimiento prehistórico: no debe subestimar el resto de los lugares que visitan, porque la Prehistoria no está solo en los yacimientos (pág. 26). Se trata de una reivindicación del escenario como punto de partida para el aprendizaje, y a la vez de una desacralización del yacimiento, el espacio que a simple vista podría parecer más valioso para el lector, o al menos más interesante que, por ejemplo, un *sex shop* o una frutería. El diálogo supone una enseñanza no solo de contenido, sino de actitud ante el aprendizaje, porque el maestro modula la disposición que Millás debe tener si quiere alcanzar el conocimiento.

Aún así, los yacimientos siguen siendo relevantes en el diálogo. En el cap. 7.º, figura el castro de Ulaca de origen vetón, así como el llamado Canto

but he does not allow perception by itself to issue directly in judgments about the truth of these beliefs. This is a nuanced position that does not fit particularly well with the standard modern use of “true”».

⁴¹ Se insiste en ello más adelante, pág. 81: «[Arsuaga:] —El paisaje es el primer documento para entender la Historia. La geografía es la que manda. Lo es todo. Los puertos, los pasos de montaña... Todo es geografía. Para empezar, condiciona la distribución de la población. La España vacía es un producto de la geografía».

de los Responsos que se vincula con el mundo funerario celta⁴². Un caso más interesante es la visita a las cuevas de Covaciella (Cabrales, Asturias), en cuyas paredes contemplan los tres bisontes de hace catorce mil años de antigüedad. Allí, las explicaciones generales (hallazgo, datación de la obra y características más importantes) tienen lugar durante la comida preliminar, mientras que la descripción de la obra se hace a partir del examen de esta. Uno de los personajes que hace las veces de maestro, Raquel Asiaín, le explica la morfología de la pintura a medida que Millás contempla los detalles: «—Observa —reclamó Raquel— cómo el artista ha aprovechado un saliente de la roca para darle volumen al pecho» (pág. 175).

Según anunciaba, otros espacios no naturales están presentes en el curso de este diálogo. En el cap. 4.º, el diálogo se sitúa en el Museo del Prado. A partir de la observación de desnudos en el arte, Arsuaga le ofrece a Millás unas cuantas lecciones sobre el dimorfismo sexual. En concreto, examina las diferencias entre los órganos sexuales primarios que sirven para la reproducción y los secundarios que tienen que ver con la selección de la pareja. Para explicarle a Millás cuáles son estos rasgos secundarios sexuales, que están implicados en lucha por la reproducción, Arsuaga toma como ejemplo una copia del Diadúmeno de Policeto —como representación del patrón masculino—, y tres pinturas como representación del cuerpo femenino: la *Judit* de Rembrandt, *Las tres Gracias* de Rubens y la *Maja desnuda* de Goya. Tras algunos intentos para que Millás infiera por sí mismo la enseñanza a partir de la observación de estas obras, Arsuaga concluye:

—Esa proporción transmite una idea de fertilidad y esa constante se ha mantenido desde las representaciones de la Prehistoria hasta nuestros días. Esta mujer es una mujer fértil. Ovula. Puede cambiar todo lo demás con las modas, pero eso no. En los hombres predomina el músculo, y en las mujeres, la grasa (pág. 41).

Parecida función tienen otros espacios como el mercado o el *sex shop*. En otras ocasiones la enseñanza no se infiere de la contemplación de un objeto o del paisaje, como en los ejemplos expuestos anteriormente, sino que el espacio en

⁴² Véase, el cap. 7.º, «Siete. Refundando Bettonia», págs. 77-95.

el que se encuentran le permite al maestro proponer algún tipo de experimento instructivo, como en el cap. 6.º, donde Arsuaga y Millás visitan un recinto infantil en el parque Juan Carlos I. En este episodio, el maestro tiene pensado examinar cómo los niños juegan en el parque en enero a las cuatro de la tarde, pero ante la evidente soledad del lugar, recurre a la experimentación con su propio cuerpo y con el de Millás, para darle una lección sobre biomecánica y bipedismo:

Arsuaga se colgó entonces de la barra al tiempo de decirme:

—Esta capacidad explica nuestros orígenes arborícolas y nuestra adscripción o pertenencia al grupo evolutivo de los simios, con los que estamos emparentados.

—Si te cansas, descuélgate.

—¡Qué me voy a cansar! Ahora bien, aparte de colgarse, hay que desplazarse. Vamos a imaginar que soy un primate. Dime, ¿cómo se desplaza un chimpancé colgado?

—No lo sé.

—La gente se cree que se desplaza así, de lado, pero no: hacen un movimiento que es la leche...

—La braquiación.

—... y que consiste en esto.

El paleontólogo soltó una de sus manos y dio un giro de ciento ochenta grados que lo situó a un metro o metro y medio más allá de donde se encontraba. Tras llevar a cabo el mismo ejercicio en una y otra dirección se dejó caer al suelo, jadeando un poco por el esfuerzo (págs. 65-66).

En este pasaje el espacio es fundamental. Las acotaciones descriptivas que informan sobre los movimientos de los interlocutores se incluyen tanto en la voz del interlocutor («la gente se cree que se desplaza así, de lado...»), como en el relato del narrador, donde son más extensas («el paleontólogo soltó una de sus manos...»). Pero esta descripción es esencial para la argumentación, porque forma parte de la explicación del maestro. Los movimientos de Arsuaga constituyen la demostración de sus razonamientos. Estamos ante una argumentación empírica, donde el lector necesita la descripción de los movimientos del maestro para poder comprender la explicación en su conjunto. Otro ejemplo interesante figura en el cap. 14.º, donde Arsuaga realiza dos experimentos en un colegio.

En lo que atañe a la concepción temporal, la obra muestra una referencia constante al transcurso del tiempo. Cada capítulo coincide con un día, aunque no pocas veces prosigue durante la noche. En concreto, estas reuniones se corresponden con el ocio de los interlocutores, lo que debemos asociar al concepto ciceroniano de *otium cum dignitate*⁴³. Es decir, los interlocutores aprovechan su falta de obligaciones para dedicarse a la conversación instructiva⁴⁴.

Por otro lado, la división en diferentes capítulos, que concuerdan con las correspondientes jornadas, sirve para fraccionar y ordenar los temas tratados en el coloquio⁴⁵. La voz del narrador informa del día —con mayor o menor precisión— en cada capítulo. De este modo, podemos saber que las entrevistas se prolongan desde «el 14 de junio» (pág. 15) hasta «las once de la mañana de un día cualquiera de la semana de principios de marzo» (págs. 205-206). Entre estas fechas se dan dieciséis coloquios que guardan, empero, una relación entre sí y que constituyen un diálogo mayor. Incluso, en el curso de la conversación, en el cap. 9.º, tenemos noticias del transcurso de un año desde el inicio del diálogo (pág. III). La división en jornadas implica una concepción figurativa del

⁴³ El *Fedro*, 227b, se sitúa en el tiempo del ocio: «ΦΑΙ. Πεύση, εἴ σοι σχολή προΐόντι ἀκούειν.», ‘Te enterarás, si tienes ocio para escucharme paseando’, Platon, *Phèdre*, Claude Morechini y Paul Vicaire (ed. y trad.), Jacques Brunschwig (pref.) y Guy Samama (introd. y notas), París, Les Belles Lettres, Classiques en poche, 2011. Sobre el concepto ciceroniano del *otium* en el diálogo, véase Ruch, *Le préambule* [...], págs. 83-85; Vian, «Diálogos españoles del Renacimiento [...]», págs. XLVII-XLVIII, y Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 41.

⁴⁴ Pueden leerse menciones al ocio en las págs. 15 y 77. En el segundo ejemplo, el ocio se presenta en contraste con la tediosa cotidianidad en la que viven el resto de los seres humanos, a los que contemplan desde la ventanilla del coche en su camino hacia Vetonia. Dicha imagen de los hombres atrapados en su rutina, que «van a ganarse la vida» con «su expresión de abatimiento y furia» (pág. 77), puede asociarse a un motivo recurrente en la novelística de Millás que vincula la vida con una caja, según explica, Marko Kunz, «La caja, la grieta y la red: la psicopatía del espacio en la obra de Juan José Millás», Irene Andres-Suarez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Juan José Millás. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Juan José Millás, 9-11 de mayo de 2000*, Neuchâtel-Madrid, Université de Neuchâtel-Arco-Libros, 2009, págs. 245-262, y en especial, págs. 245-246. Este contraste enmarca la conversación del diálogo que comentamos en un espacio privilegiado para el aprendizaje. Millás y Arsuaga se diferencian de la masa infeliz a la que observan desde la ventanilla del coche.

⁴⁵ Sobre la división de días que coincide con el inicio y final de cada diálogo o las partes en las que este se divide, véase Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 38.

tiempo y de su transcurso, que no siempre está presente en el género, y que al parecer cobra importancia en el diálogo aristotélico. Baste recordar, como ejemplo, que un diálogo tan extenso como la *Repubblica* se sucede sin pausa y sin referencias al paso del tiempo, que es en este caso puramente argumentativo⁴⁶.

En el diálogo de Millás, encontramos una preocupación por la representación figurativa del tiempo en el que se sitúa el coloquio y también del que transcurre durante la conversación. Este interés por representar el tiempo de forma verosímil puede vincularse a la entrevista como género periodístico, aunque en este diálogo la fecha no siempre se da en primer lugar, sino como un comentario del narrador, muchas veces una vez empezado el coloquio. Es más, no se suele recoger el año y a veces las referencias son bastante imprecisas («metidos ya en junio», pág. 123, «un día cualquiera de una semana de principios de marzo» págs. 205-206), tal vez insuficientes si se tratara de una entrevista periodística. Esta indeterminación tiene un valor universalizador, pues el contenido de las enseñanzas no se limita a un tiempo específico.

Durante el diálogo, existen además algunas acotaciones descriptivas que hacen alusión concreta al paso del tiempo. Por ejemplo, en el capítulo 7.º, Arsuaga se da cuenta de que se les puede hacer tarde para subir al castro de Ulaca (pág. 86). En otras ocasiones, esta acotación incluye una alusión a cómo uno de los interlocutores mira el reloj, como le sucede a Millás ya en el cap. 2.º:

Miré a mi derecha y de paso, furtivamente, eché un vistazo al reloj. Ya era la hora de comer, pero el paleontólogo no daba muestras de dirigirse a ningún restaurante. Cuando no como a mi hora, la caída del azúcar o de los carbohidratos, no sé, la caída de algo dentro de mi sistema endocrino me pone de mal humor, de manera que me costaba atender a lo que decía (pág. 19).

Esta referencia al paso del tiempo va asociada a la llegada de la hora del almuerzo. Según explica Jesús Gómez, este tipo de indicaciones al ciclo social de las comidas son muy frecuentes en el género para poner fin a la

⁴⁶ Ruch, *Le préambule* [...], pág. 42: «Platon avait mené la discussion de la *République* d'un trait, sans interruption et sans se soucier de la vraisemblance. Aristote est bien plus réaliste: il répartit une discussion un peu longue sur plusieurs jours ou plusieurs moments d'une même journée».

conversación o para cerrar un libro⁴⁷. En este caso, sin embargo, la conversación no se detiene, sino que se posterga la comida hasta más avanzado el texto. Pero además los interlocutores tienden a proseguir hablando mientras almuerzan, y de temas centrales de la argumentación. Este gusto por conversar en torno a la comida puede vincularse con la tradición de los *symposia* de los que tenemos grandes ejemplos en la historia del diálogo, ya desde el *Banquete* de Platón⁴⁸.

En el diálogo de Millás, la comida que precede a la visita a Covaciella sirve de introducción teórica para la contemplación de las pinturas rupestres (págs. 167-172). En el cap. II.º, Arsuaga emplea el ambiente de un restaurante japonés para explicar a Millás por qué somos una especie domesticada: pueden reunirse diferentes individuos de la especie y comer en un mismo local, sin agredirse, lo que no sería posible si se tratara de lobos, o de neandertales (págs. 125-135). Al final de la comida, acuden al Ministerio de Asuntos Exteriores, que era la cárcel en la que estuvieron muchos presos en la época de Felipe IV (págs. 135-137). El cambio de escenario lleva a Arsuaga a explicar cuál es el elemento que nos ha domesticado como especie: la pena capital y la cárcel que ha quitado del medio a los individuos más agresivos. También el capítulo 12.º se inicia en un restaurante indio, e incluso el 15.º, que versa sobre las diferencias entre la alimentación neolítica y paleolítica, se da por entero mientras comen un cocido⁴⁹.

Asimismo, encontramos en este diálogo una acotación que describe la caída del sol, de gran tradición en el género⁵⁰. Dicha acotación aparece, por

⁴⁷ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 39-40.

⁴⁸ Sobre esta tradición y su desarrollo en el Renacimiento, véase Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], págs. 40-41.

⁴⁹ Existen diálogos sobre alimentación que tienen lugar mientras los interlocutores comen; por ejemplo, el *Diálogo de la cena* de Pedro de Mercado, incluido en sus *Diálogos de la filosofía natural y moral* (1558).

⁵⁰ Sobre este tópico en el diálogo-género, véase Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], págs. 38-39. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (trads.), México, Fondo de Cultura Económica, 2004, págs. 137-138, estudia el mismo tópico (desde el *De oratore* de Cicerón) y lo enmarca también en los géneros del diálogo y la bucólica. Le falta mencionar que, ya en Platón, el *Fedro* se inicia al amanecer («ἐξ ἑωθινοῦ», 227a) y es precisamente la llegada de la tarde la

ejemplo, en el cap. 6.º –en el que Arsuaga y Millás experimentan en un parque infantil–, aunque en este caso la llegada de la noche no es el motivo para finalizar la conversación (como sucedía en el diálogo renacentista), sino que los anima a ir concluyendo de manera paulatina⁵¹. En otras ocasiones, una conversación interrumpida se prolonga en una llamada telefónica que tiene lugar al día siguiente (págs. 73-76). Este tipo de añadidos desequilibra la correspondencia entre capítulo y jornada, pues extiende la conversación más allá del final del día, y más allá del encuentro material de los interlocutores. Pero a la vez contribuye a sostener la *ficción conversacional*, ya que los añadidos se incluyen en una conversación posterior, telefónica o por otro sistema de mensajería como *WhatsApp*. Es decir, en lugar de corregir el diálogo inicial y presentar una versión definitiva sin errores, Millás decide imitar literariamente el acto de corrección, la llamada en la que Arsuaga matiza o enmienda el diálogo.

4. LOS INTERLOCUTORES: ARGUMENTACIÓN INTERACTIVA

Como anunciábamos al inicio de este trabajo, la argumentación –la esencia del género del diálogo– es interactiva. Es decir, el plan argumentativo se construye a partir de los turnos de palabra de los interlocutores⁵².

que impone el fin del coloquio. En el *Fedro* no se alude de forma explícita a la caída del sol, sino al fin del calor sofocante que supone, implícitamente, la llegada del ocaso («Ἄλλὰ ἴωμεν, ἐπειδὴ καὶ τὸ πνίγος ἡπιώτερον γέγονεν», 279b), ‘pero marchémonos, porque el calor de la tarde se ha mitigado’ (ed. cit. Moreschini y Vicaire). Véase Alicia Esteban Santos, «Diálogo en la hierba. Función de la introducción y del escenario del *Fedro*», Rosa M. Aguilar, Mercedes López Salvá e Ignacio Rodríguez Alfageme (eds.), *Studia in honorem Ludovici Aegidii. Homenaje a Luis Gil*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, págs. 291-304, en especial, pág. 297.

⁵¹ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 39, también cita el caso de Fray Luis de León y su diálogo *De los nombres de Cristo* [...], pág. 356, donde los interlocutores prosiguen la charla hasta bien entrada la noche. En los *Diálogos de la filosofía natural y moral* de Pedro de Mercado, el Diálogo cuarto: *de la cena*, tiene lugar durante la noche, aunque en casa de uno de los interlocutores, Antonio.

⁵² Para este análisis argumentativo parto de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2008.

El primer interlocutor, Juan José Millás, que es a la vez el narrador del diálogo, se corresponde a un tiempo con el autor de la obra, y constituye un autorretrato⁵³. La inclusión del propio autor en el género del diálogo comienza, al parecer, con Aristóteles, aunque el primer ejemplo conservado lo constituyen los textos de Cicerón⁵⁴. Este gusto de los dialoguistas por la autorrepresentación literaria es muy recurrente⁵⁵.

Como *La vida contada por un sapiens a un neandertal* se basa en una serie de entrevistas, podríamos esperar que el diálogo siguiera una estructura similar a la de este género periodístico y que el personaje de Millás entrevistara a Arsuaga; sin embargo, en líneas generales quien dirige la argumentación es el personaje de Arsuaga, el maestro. Él organiza las visitas y sorprende a su discípulo. La razón de esta elección es que Arsuaga es el experto en la materia del diálogo; se trata de nuevo de una decisión apoyada en la lógica de la argumentación y así sucede en no pocos diálogos especializados donde el maestro —que puede coincidir o no con el autor del texto— es a la vez una autoridad en el tema sobre el que se trata⁵⁶.

⁵³ Millás se ha autoficcionalado en diversas novelas, como en *Volver a casa* (1990) donde además se desdobra en distintas identidades, *El mundo* (2007), *La mujer loca* (2014) o *La vida a ratos* (2019). Véase al respecto: Sel Gie Koh, *El juego de la identidad en la obra narrativa de Juan José Millás. Tesis doctoral*, Francisco Javier Rodríguez Pequeño (dir.), Madrid, UAM, 2011, págs. 237-363; Constanza Tanner, «La autoficción como poética: el mundo de Juan José Millás», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios literarios*, 14, 2017, págs. 145-167, y Gaetano Antonio Vigna, «El peso de mis autobiografemas. Construcción de la identidad en *El mundo* de Juan José Millás», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 35, 2018, págs. 1-14.

⁵⁴ Ruch, *Le préambule* [...], pág. 40.

⁵⁵ Sucede, por supuesto, en *Meum secretum* de Petrarca y en el *Diálogo de la vita beata* de Juan de Lucena, un caso muy interesante de metaficción. En el xvi, el ya mencionado *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés es un ejemplo paradigmático. Pero si nos trasladamos al siglo xx, también encontramos autores de diálogos que se autoficcionalan en el texto. Para empezar, Carmen de Burgos se autorretrata en el diálogo que sirve de preliminar a la colección de *La voz de los muertos* [...], págs. 33-35, el diálogo entre la autora y su genio familiar. Javier Bueno, en *Diálogo con el que se fue*, se dibuja en todos sus diálogos, como entrevistador de sus interlocutores.

⁵⁶ Además del valor argumentativo, esta adecuación entre tema del diálogo y la condición especializada del interlocutor, como explica Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], pág. 26, tiene que ver con el respeto del *decorum*.

Si bien en el género del diálogo la caracterización de los interlocutores se da a partir de su actuación en la conversación, esto no obsta para que a lo largo de la misma los personajes vayan reflejando elementos de sus mundos. Estos aspectos contribuyen a crear una relación de intimidad entre los interlocutores, que al tiempo hace verosímil la colaboración entre ellos en los objetivos comunes del coloquio⁵⁷.

Arsuaga se describe desde el inicio como un profesor universitario de paleontología. A partir de la conversación, y también del coloquio sintetizado por el narrador, sabemos algunos detalles de su vida: está a punto de cumplir sesenta y cinco años, se ocupa de dar un discurso en la boda gay de su hijo, se queja de la burocracia de la universidad y desconfía de la supervivencia de lo digital, por lo que prefiere elegir una cinta analógica para grabar la boda.⁵⁸ Conocemos también la descripción física del personaje gracias a la intervención del narrador que llega a retratarlo a partir de la recurrencia al símil, ya que lo compara con un ave (pág. 18).

Todos estos detalles buscan reflejar un verdadero personaje literario con el que el discípulo, y en segundo término el lector, pueda sentirse identificado. Su imagen literaria pretende asociarse con la de un aventurero, por su forma de vestir que se compara con Indiana Jones (pág. 159), pero, sobre todo, por su resistencia en las diferentes aventuras que viven juntos. Incluso, se menciona la participación de Arsuaga en un Cross Internacional de Atapuerca (pág. 140). El profesor va siempre el primero en el camino y se muestra como un hombre físicamente fuerte y hábil. A esta capacidad física hay que sumar su inteligencia, que se refleja a partir de su descripción como ser profundamente reflexivo⁵⁹. El retrato de Arsuaga presenta una imagen idealizada del científico, hombre que reúne en sí la suma equilibrada de cuerpo y mente. Es juicioso, no le cuesta reconocer sus dudas ante el conocimiento y

⁵⁷ Resulta fundamental tener en cuenta lo expuesto por Ana Vian Herrero, «Palabra y responsabilidad compartidas: cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico», Klaus W. Hempfer y Anita Traninger (eds.), *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit. Von der Antike bis zur Aufklärung*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2010, págs. 241-289.

⁵⁸ Estos detalles pueden leerse en el cap. II.º, págs. 125 y 126, aunque algunos de ellos se reiteran a lo largo del diálogo.

⁵⁹ Como muestra, véanse págs. 82 y 194.

es escéptico ante todo aquello que no puede demostrar empíricamente. Este carácter escéptico del maestro ante todo lo ajeno a la ciencia puede asociarse a su definición como ateo y a la creencia de que «dios es el producto cultural característico de las sociedades complejas» (pág. 94). Entre sus virtudes pedagógicas están la capacidad para adaptarse a sus discípulos, su aptitud para la demostración y su gran sentido del humor. En síntesis, Arsuaga es un representante de la ciencia moderna.

El retrato de Millás contrasta con el de su maestro. Estamos ante un hombre de letras, un escritor y periodista, que tiene un sentido más poético del mundo y menos apegado a la racionalidad de la ciencia. Lo observamos sobre todo en los momentos en los que su narración se distancia del hilo argumentativo del diálogo para divagar sobre aspectos que tienen que ver menos con la visión empírica del mundo a la que representa Arsuaga. El escritor hace una descripción simbólica de él mismo y de su maestro; él se identifica con un neandertal y a Arsuaga con un *sapiens* (págs. 20-21). Se trata del juego que el autor rescata en el título del diálogo. Este símil le sirve para caracterizar a su autorretrato con cierta inocencia, que él atribuye al hombre de neandertal, y que es muy apropiada para un discípulo.

Millás se muestra como un gran admirador de Arsuaga, un discípulo insaciable que ha leído su obra, aunque sin llegar a entenderla por completo, y acapara con devoción a su maestro. El celo del discípulo se refleja en su gran compromiso en el diálogo, que no abandona ni a causa del hambre, del frío o del cansancio, ni siquiera cuando padece de un terrible dolor de muelas (págs. 33-34). El discípulo se adapta a las condiciones que el paleontólogo le pone para alcanzar el conocimiento, aunque su maestro se acostumbra también paulatinamente a sus debilidades. Arsuaga tiene absorto a Millás y esta capacidad de seducción conduce al discípulo a describirse en un estado de ensoñación. El carácter de Millás es más bien huraño, tímido, y en ocasiones depresivo, lo que contrasta con el vitalismo que suele derrochar Arsuaga. Esta oposición de caracteres llega a irritar al escritor (pág. 179). El estado físico del discípulo se caracteriza por cierta debilidad que coincide con el prototipo del hombre de letras, y contrasta con la excelente forma física de Arsuaga. El atuendo de Millás parece escogido para «una presentación de un libro en el Palacio», como le dice su maestro (pág. 159). En definitiva, contrasta la imagen del paleontólogo aventurero con la prototípica

de un escritor urbanita. Precisamente por ello una de las grandes enseñanzas de Arsuaga es el descubrimiento del campo, de la geología y de la biología, como forma de comprender mejor al ser humano. La amistad de los interlocutores está fundada en su gusto común por la paleontología, tema al que dedican su ocio. En ellos observamos además la *sodalitas* que caracteriza a los personajes de diálogo desde la Antigüedad, sobre todo en el modelo platónico-aristotélico-ciceroniano.

Pasemos ahora a definir a los interlocutores por su manera de razonar e intervenir en el coloquio. De las tres estructuras argumentativas básicas presentes en el género, podemos decir que la pedagógica es la predominante⁶⁰. En resumen, esta estructura se adecua a la argumentación interactiva que se da entre un maestro y un discípulo. Los personajes no se diferencian por rangos de edad, al menos explícitamente, ni tampoco por desigualdades de condición, pues ambos se dedican a profesiones liberales: uno es escritor y el otro catedrático de universidad. El aspecto que los separa es el grado de conocimiento que tienen de la materia específica estudiada, la paleontología. Arsuaga es un especialista, mientras Millás es tan solo un aficionado. Este desequilibrio es premeditado, porque es la manera de lograr que las explicaciones de Arsuaga pasen el tamiz de un no experto; si el personaje de Millás es capaz de entender sus disertaciones, cualquier diletante lo hará. Es decir, el diálogo, además de como exposición de paleontología, sirve como *probatio*, no de la materia en este caso, sino de la eficacia pedagógica que tiene la exposición misma.

Arsuaga es un maestro de gran capacidad oral. Su lenguaje es desenfadado y se aleja de la pedantería académica. Con él busca cautivar a su discípulo al que se dirige con gran franqueza. Esto no quiere decir que no recurra,

⁶⁰ Ana Vian Herrero, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para la poética del género», *Criticón*, 81-82, 2001, pág. 172: «diálogo pedagógico, cuya finalidad es proporcionar una información o conjunto de saberes, aconsejar, consolar, convencer, etc.; la relación funcional básica entre interlocutores es la de maestro-discípulo; diálogo erístico o polémico, cuya finalidad es enfrentar y oponer de forma irreductible dos opiniones o bloques de opiniones; la relación funcional básica entre interlocutores es la agonística de oponente-adversario; diálogo dialéctico, cuya finalidad es hacer nacer en el acto dialógico una nueva verdad colectiva; la relación funcional básica entre interlocutores es la de colaboradores». En la segunda parte del diálogo, *La muerte contada por un sapiens a un neandertal*, existe cierta estructura dialéctica, ya que los interlocutores

cuando es necesario, a un lenguaje especializado (australopiteco, *passim*; *Rhizocarpon geographicum*, pág. 88; neotenia, pág. 133; lactasa, pág. 197, etc.). Arsuaga se preocupa siempre de que se respete el tema que debe tratarse. Cada sesión de aprendizaje comienza con la observación de algún lugar de la realidad, pero cuando el discípulo trata de dirigir la conversación, sus intentos suelen frustrarse. Así, en el cap. II.º, Millás confiesa haber leído un libro sobre las consecuencias que había tenido la domesticación del fuego para la dieta de nuestra especie. Como habían quedado en un restaurante japonés, Millás pensaba que el tema de la cocción de los alimentos surgiría de modo espontáneo al comer pescado crudo. Sin embargo, su intención se malogra; Arsuaga ya había decidido previamente que le explicaría la domesticación de la especie humana (pág. 125).

Es decir, aunque tras la lectura del diálogo completo podamos tener la sensación de que los temas surgen de forma improvisada y desordenada, si reparamos con cuidado en las materias explicadas por el maestro, observamos que la configuración del texto está perfectamente estudiada. A partir del coloquio, Arsuaga le explica a Millás algunos de los temas fundamentales de la paleoantropología: la despoblación del campo, los neandertales, la bipedestación, el dimorfismo sexual, la alimentación en el Paleolítico, la anatomía, la biomecánica, la sociedad de los vetones, el papel de la selección inconsciente en la selección de las especies, los superestímulos biológicos, la convergencia adaptativa, la especie humana como especie domesticada, los caracteres sexuales secundarios, la competencia espermática, la complejidad social en las especies de vertebrados, la teoría de la mente, la complejidad de la pintura rupestre, la comparación entre la dieta paleolítica y neolítica, y la diferencia entre el concepto de longevidad de la especie y el de esperanza de vida. Este listado de temas, que no pretende ser exhaustivo, permite constatar los vínculos entre las diversas materias y las relaciones que se entablan entre una parte y otra del diálogo.

El maestro va a desarrollar una argumentación apegada a los argumentos demostrables científicamente, pero esta demostración no se puede llevar

finen buscar respuestas sobre la duración de la vida en el curso de la conversación, aunque en la mayoría de los casos el conocimiento lo expone Arsuaga, y no surge propiamente del intercambio entre colaboradores.

a cabo –al menos de forma completa– en el marco del diálogo, porque daría lugar a un texto demasiado complejo. Por ello, el maestro explicará directamente aquellos principios aceptados por la ciencia; esto no obsta que emplee diferentes recursos argumentativos para ilustrar y demostrar que sigue criterios científicos.

Arsuaga recurre con mucha frecuencia al uso de ejemplos; de hecho, la existencia de ejemplos es la que lleva en las disciplinas científicas a la formulación de una ley o a la determinación de una estructura⁶¹. En el cap. 9.º, cuando el profesor está explicando el concepto de *convergencia adaptativa*, para hacerle entender a Millás por qué, aunque la especie humana se separó de los moluscos hace millones de años, ha convergido mentalmente con el pulpo, echa mano de un ejemplo:

[*Arsuaga*:] —Eso se llama convergencia adaptativa. Te lo explicaré con detalle en otro momento. Piensa, por ejemplo, en Hernán Cortés y Moctezuma. El conquistador español reconocía todas las instituciones aztecas: tenían sacerdotes, escuelas, libros, iglesias, reyes, soldados, generales... Cortés entiende esa sociedad perfectamente pese a que unos y otros llevaban quince mil años separados. Los humanos que llegaron a América quince mil años antes que los conquistadores españoles eran cazadores de mamuts y ahora escribían libros, lo mismo que nosotros. ¿Qué quiere decir eso?

—¿Qué?

—Que hay convergencias en lo cultural determinadas por la naturaleza de nuestra mente. Hay caminos que se repiten (págs. 119-120).

El ejemplo clarifica el concepto teórico, y es también la prueba empírica para formular dicha teoría. Sin embargo, el discípulo no es capaz de extraer la teoría científica a partir del caso del pulpo ni del ejemplo de la conquista de América; esto sería inverosímil. El procedimiento mayéutico, que el maestro intenta, se ve frustrado, y el discípulo solo sabe contestar con otro pronombre interrogativo, delegando en él las conclusiones del razonamiento.

⁶¹ Véase Perelman y Olbrechts-Tyteca, *Traité [...]*, pág. 472. Para el estudio del ejemplo como recurso argumentativo, he seguido lo expuesto en esta obra en las págs. 469-480.

Por otro lado, es esperable que un académico como Arsuaga recurra a las citas de autoridad. El caso más repetido es el de Darwin a cuya teoría de la evolución Arsuaga remite en múltiples ocasiones durante el coloquio. Cita a autores que influyeron a Darwin desde otras disciplinas, como el demógrafo Thomas Malthus (pág. 106) y Adam Smith, el economista (pág. 107). También alude –aunque para contradecirlo– al filósofo William Paley, que postulaba un diseño inteligente en la evolución (pág. 103). Menciona al zoólogo Konrad Lorenz, a cuento de su teoría según la cual el ser humano mantiene la curiosidad y la capacidad de juego durante toda su vida (pág. 130). Remite a la comparación de Richard Wrangham, que explica que los humanos somos los bonobos del neandertal, porque somos la especie domesticada (pág. 133). Pero el profesor no delega la veracidad de un argumento en una autoridad, sino que siempre explica de manera razonada los conceptos, y las citas de autoridad sirven más bien como reconocimiento a los científicos. Es decir, no hace un uso servil de las citas de autoridad, y se atreve a matizarlas o completarlas.

En otras ocasiones, Arsuaga cita estudios especializados contemporáneos de forma imprecisa. Esta forma de proceder se explica por la oralidad del discurso, y también por su poca confianza en el argumento de autoridad; lo que le interesa son las ideas no quiénes las hayan tenido:

—Hace poco, en una revista científica se ha publicado un *paper* en el que se emplea el método científico para hablar de este asunto. Lo que se preguntan sus autores es si tienen algo en común las sociedades que desarrollaron dioses meticones o prosociales, como prefieras llamarlos (pág. 91).

Aunque lo que parece interesarle es la tesis, no puede obviarse que Arsuaga menciona que esta información procede de un artículo científico (*paper*), y remarca que se ha empleado «un método científico» para tratar el asunto. No menciona el nombre de los autores como autoridad, porque serían desconocidos para un lector no especializado.

El profesor también remite a otros estudios más divulgativos. Estos casos suelen aparecer con título y nombre de autor, porque sí es verosímil que Millás y el lector de diálogo puedan leerlos. Esto sucede ya al fin del cap. 1.º, cuando Arsuaga dice a Millás: «se me olvidó decirte que tienes que leer un

libro que se titula *Por qué me comí a mi padre*. [...] Tú léelo. Es de Roy Lewis», (pág. 16). Incluso, al hablar del concepto de la *selección inconsciente*, en el cap. 8.º, Arsuaga afirma haber escrito «un librito sobre ello»⁶² y, en el cap. 10.º, se cuenta la presentación del libro de Arsuaga *Vida, la gran historia*. La auto-cita como autopromoción es otra constante en el género.

El profesor remite además a otras citas de autoridad no tan especializadas. Entre estas destaca la mención a Ortega y Gasset en varias ocasiones: «Decía Ortega que la civilización consiste en coger una aldea y hacer un agujero en el centro: ese agujero es la plaza, el ágora» (pág. 88)⁶³, y de nuevo «Ortega decía que la natalidad refleja el estado de ánimo de la sociedad» (pág. 135)⁶⁴. A pesar de su ateísmo, el maestro cita los *Evangelios*, de forma imprecisa, para adornar su explicación sobre cómo los seres humanos tenemos los rasgos infantiles del neandertal; nuestra evolución ha consistido precisamente en domesticarnos: «Recuerda las palabras de Jesucristo: si no os hacéis mansos de corazón, si no os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos. Es, literalmente, lo que hemos hecho» (pág. 129)⁶⁵. También menciona autoridades clásicas, aunque con valor meramente testimonial, por ejemplo: «Estrabón decía que éramos un pueblo comedor de bellotas» (pág. 50)⁶⁶.

Arsuaga se vale también del símil para facilitar la comprensión de sus explicaciones. Hay casos en los que el profesor recurre a un término de comparación vinculado con la lingüística, tema más familiar para Millás; parangona los préstamos genéticos con los lingüísticos (pág. 27). Pero también se acoge a elementos de comparación de ámbitos más generales, como cuando ejemplifica la longevidad y el porqué de cuánto vivimos mediante la imagen de una fábrica de coches (págs. 214-215).

⁶² Se trata de J. L. Arsuaga, *El reloj de Mr. Darwin*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2009. El calificativo de *librito* –al igual que la ausencia del título concreto– tiene que ver con la modestia preceptiva, ya que el autor alude a una obra propia. De hecho, aunque se refiera a un libro de divulgación, la obra en cuestión tiene más de trescientas páginas.

⁶³ José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, II, VI, pág. 134.

⁶⁴ Parece seguir Ortega y Gasset, *La rebelión* [...], I, v, págs. 61-66.

⁶⁵ Está combinando Mt., II, 30 y Mt., 18, 1-3.

⁶⁶ Podría aludir a Estrabón, *Geografía*, III, 7, quien explica que los montañeses del norte de la Península Ibérica comían bellotas durante dos tercios del año.

Por otro lado, el maestro cumple como interlocutor una función muy importante en lo que tiene que ver con la estructura del contenido del diálogo. Este va resumiendo e indicándole al discípulo lo que es esencial de sus explicaciones. Impone orden y aleja la salida del tema, sobre todo cuando considera que un asunto no tiene cabida en su conversación, ni siquiera como tema complementario. Sucede, sobre todo, cuando Millás recurre al humor ante alguna de las explicaciones de su maestro, como en el mercado (pág. 43). Pero en determinadas ocasiones, el profesor sí tolera ciertos elementos de humor, aunque por un breve tiempo. Estas bromas fomentan la relación de camaradería entre los colocutores, como sucede cuando contemplan a la jueza de una exhibición canina (págs. 108-109). Además, el personaje de Arsuaga posterga cuestiones, si piensa que es mejor seguir un orden concreto en la exposición: «ya hablaremos de la biomecánica, del cuerpo como máquina» (pág. 46).

Aunque pueda parecer una contradicción, el maestro es un gran aficionado a las digresiones y recurre a ellas con fines pedagógicos concretos siempre que lo necesita. Un excursus importante es el que hace sobre la tumba de Ramón y Cajal y su memoria (págs. 207-210), que sirve para introducir al discípulo en el asunto central sobre la muerte y la longevidad. Millás también ayuda al maestro a retomar el hilo tras una digresión; lo vemos en las diferentes acotaciones enlazadas con la argumentación. Por ejemplo, en la pág. 47: «decías que los chimpancés cazan». Encontramos otro caso similar, cuando Arsuaga hace un paréntesis de carácter más personal en el que explica —al hablar de la escritura de un discurso para la boda de su hijo— las costumbres míticas vinculadas al veranillo de San Miguel o veranillo del membrillo, dedicado a la diosa Afrodita: «[Arsuaga] —Complicado, sí. ¿Pero a qué coño venía todo esto? [Millás] —A que somos la especie domesticada del neandertal [Arsuaga] —Ah, ya. Los bonobos...» (pág. 132). Es más, Millás parece creer que la evolución tiene un orden claro y cronológico, y el maestro sabe que esto no es tan sencillo. Como explica Arsuaga, el orden que está intentando delinear no es cronológico, al menos *stricto sensu*, sino que busca explicar la evolución en su complejidad, y para ello a veces tiene que recurrir a organizar su relato de un modo diferente al esperable, sobre todo si piensa en planteamiento, nudo y desenlace (pág. 49). Esta reivindicación del desorden para explicar el orden de la evolución justifica las digresiones y los saltos de tema que el maestro prevé y ampara.

Por ello, Arsuaga suele recurrir con frecuencia a las digresiones, que pueden sucederse e incluso crear distintos niveles en su discurso. En el cap. 4.º, inicia una sobre historia de la anatomía (pág. 56), que llega a ser –al menos en una parte– el centro del diálogo. Esto no quiere decir que el hilo argumentativo se pierda, sino que este inciso sirve de introducción al tema de la biomecánica, que van a estudiar en esa jornada. Tanto es así que cuando encuentran el parque donde Arsuaga pretende introducirlo en la biomecánica, el discípulo no olvida la digresión sobre historia de la anatomía, y no permite que se aborde el tema principal sin haber acabado este circunloquio inicial («—Pero estábamos en Vesalio –dije para volver al núcleo», pág. 57). Incluso, este excursus se interrumpe por un nuevo inciso que surge al escuchar el canto de las cotorras. Esto le da pie a Arsuaga para hablar de las especies sociales, que tienen un gran éxito en la evolución. A pesar del interés del discípulo, Millás pide por segunda vez al maestro que retome la digresión inicial sobre los anatomistas (págs. 58-59). Es decir, el control para que estos incisos no tomen por completo el diálogo lo ejercen en alternancia el maestro y el discípulo, por lo que uno al otro se recriminan la salida del tema principal.

Dentro de estos elementos que a simple vista pueden parecer de distensión, Arsuaga recurre también a la anécdota. Sucede en el cap. 5.º, cuando Arsuaga le explica a Millás el avance que supusieron en el siglo XVI los estudios del médico Vesalio y sus seguidores:

Hay una anécdota según la cual, en una discusión entre un vesaliano y un galenista, el vesaliano dijo que Galeno se equivocaba en no recuerdo qué. ¿Cómo te atreves a desafiar a la autoridad?, dice el galenista. Porque lo he comprobado en un cadáver, responde el vesaliano. Pues el muerto se equivoca, concluye el galenista (págs. 59-60)⁶⁷.

⁶⁷ No he podido documentar la procedencia original de este relato, que figura en diversas obras divulgativas aunque sin fuente expresa. La anécdota describe la fuerte oposición que surgió en el siglo XVI entre los seguidores de Galeno, que consideraban la obra del médico griego –apoyada en disecciones de animales– como irrefutable, y los seguidores del médico Andreas Vesalio, que buscan probar con disecciones humanas el conocimiento en anatomía y fisiología. Véase José Barón Fernández, *Andrés Vesalio. Su vida y su obra*, Madrid, CSIC, 1970, en especial, págs. 25-27.

Esta anécdota pone en evidencia que resulta absurdo priorizar un argumento de autoridad frente a un hecho demostrado empíricamente. Los galevistas seguían a pies juntillas los tratados de Galeno, que estaban escritos a partir de la disección de monos, y Vesalio fue quien revolucionó la anatomía a partir de sus disecciones de cadáveres humanos.

Para ilustrar que la evolución tiene una lógica y que no puede darse cualquier posibilidad, Arsuaga recurre de nuevo a una anécdota que en cierta medida es al tiempo una cita de autoridad, ya que el protagonista de dicha historieta es el padre de la paleontología, el biólogo Georges Cuvier:

La evolución tiene una lógica interna, no permite cualquier posibilidad. No puede haber un conejo carnívoro. El conejo-gato no es posible. Tampoco puede haber un carnívoro con cuernos. Cuentan que un día se le apareció el diablo a Cuvier, que es el padre de la paleontología, y le dijo: «Soy el demonio y te voy a comer». Cuvier lo miró de arriba abajo y le respondió: «Tienes cuernos y pezuñas, no puedes ser carnívoro». Y se dio la vuelta en la cama, porque estaba en la cama (pág. 120)⁶⁸.

Esta anécdota es instructiva, también por su golpe de humor que es muy del gusto de Arsuaga. Mediante esta reducción al absurdo recuerda que existe una lógica en la evolución y que no pueden aparecer especímenes ilógicos.

Millás no resulta un discípulo pasivo, aunque muchas veces en las que el maestro intenta que colabore en el proceso didáctico, su intervención acaba siendo bastante inútil. Algunas nociones le cuestan mucho, y el maestro ya lo sabe, y previene a su alumno, a veces porque son ideas erróneas muy extendidas, como la mala comprensión del concepto de longevidad y el de esperanza de vida (págs. 213-215). Millás parte de unos conocimientos que Arsuaga va a corregir. En el cap. 2.º, el narrador afirma que los neandertales carecían de capacidad simbólica, algo que le había enseñado su padre. Arsuaga, como buen maestro, lo saca del error: el propio equipo del paleontólogo había encontrado –junto a los restos de un neandertal– cráneos de animales con cuernos, que

⁶⁸ La anécdota –tal vez apócrifa– figura en no pocas obras de divulgación científica sin cita expresa de la fuente original, que no he logrado localizar. En este caso, puede que los autores partan de la versión de la obra de Herbert Wendt, *Antes del diluvio*, trad. Jorge Deike, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer, 1972, pág. 107, también sin aludir a la fuente.

tenían que ser trofeos por su forma de conservación no utilitaria. Este hallazgo supone una prueba que conculca el principio expuesto por Millás (pág. 24).

A pesar de todo, el discípulo es un interlocutor desigualmente participativo, porque su actitud varía a medida que avanza el diálogo. A veces es un preguntón imparable (p. ej. págs. 78-79) y otras llega a ver peligrar su papel como aprendiz, por ejemplo, al competir con Raquel, la dependienta del *sex shop* (cap. 12.º). En algunos casos, el discípulo se opone, y pide que algo se le explique mejor o se rectifique:

[*Millás:*] —No me parece acertado —apunto yo— decir que el agricultor y el ganadero se quedaran con la oveja que daba más lana o la mazorca que producía más granos sin propósito alguno.

—Sin propósito consciente, insisto. El perro bodeguero de Jerez, por ejemplo, resultaba ideal para mantener bodegas limpias de ratones porque era un perro chico, que se metía por todas partes. No había concursos de belleza ni de eficacia de perros bodegueros. A los que resultaban más útiles para una función, se les permitía reproducirse y punto. La domesticación es, fundamentalmente, el control de la reproducción. Anota esto: la domesticación consiste en el control de la reproducción. ¿Sí o no?

—Sí (pág. 104-105).

En estos casos, la escenificación del proceso de aprendizaje es muy útil de cara al lector, porque prestará más atención a esta parte gracias a las advertencias del maestro, y a la vez se sentirá alentado por los logros de un alumno tan poco avezado. De hecho, como Millás no es un especialista, los intentos por parte del maestro de seguir un modelo pedagógico mayéutico —en el que el discípulo extraiga de su interior el conocimiento— suelen frustrarse. Es lo más verosímil, porque el conocimiento que Arsuaga revela al discípulo, y al lector, es especializado, aunque se presente de forma muy diluida.

Tras varios intentos infructuosos de colaborar en el proceso de aprendizaje contestando a las preguntas de Arsuaga, el discípulo llega a rebelarse:

[*Millás:*] —El sapiens actuó entonces como caballo de Troya. Entró en la casa del neandertal con su aspecto inocente, pero, al final, ¿quién sobrevivió?

—Míralo como quieras. La pregunta es: ¿quién es el responsable de la domesticación?

- En el caso de los bonobos, ya lo sabemos: las hembras.
 —Ahora tendríamos que averiguar quién ha seleccionado a los humanos.
 —Lo que equivaldría a responder quién es nuestro dueño.
 —No, no.
 —Siempre que llego por mí mismo a una conclusión, dices que no —me quejé.
 —Es que te lo tomas todo de una forma muy literal. Estás siempre en tensión. Relájate.
 —Me gusta, de vez en cuando, alcanzar conclusiones por mí mismo —dije— (págs. 133-134).

No obstante, a veces sí que la mayéutica surte efecto y el discípulo colabora de forma efectiva en su aprendizaje, aunque por poco tiempo:

- El paleontólogo se colocó ahora a mi espalda y me invitó a dejarme caer hacia él sin doblar el cuerpo [...].
 —No sufras —dijo—, que yo te sujeto.
 [...]
 [*Arsuaga*.] —¿Qué ha ocurrido con esa vertical que iba desde tu centro de gravedad hasta el suelo?
 —Que se ha desplazado —dije.
 —¿Y dónde cae ahora?
 —Fuera de mi base de sustentación.
 —Por lo tanto, si dejara de sujetarte, te caerías. Los objetos materiales se vuelcan o se caen cuando los empujas hasta lograr que la plomada imaginaria que va desde su centro de gravedad hasta el suelo quede fuera de su base de sustentación, de su peana.
 —Por eso —apunté recordando una vieja lectura— no se cae la torre de Pisa, porque la línea de gravedad queda aún dentro de su base.
 —De acuerdo. En las piezas macizas, el centro de gravedad está en alguna parte de su materia, pero a ver: dónde se encuentra el centro de gravedad en un objeto hueco, por ejemplo, en un balón.
 —¿Dónde?
 —No en su cuerpo, sino en el centro de la esfera (págs. 61-62).

La colaboración es muy breve, y solo consiste en hechos que el discípulo puede observar en su propio cuerpo, pero no logra inferir cómo suce-

dería el mismo fenómeno físico en un balón. Algo parecido ocurre cuando Millás contempla una reproducción de una pintura rupestre de la cueva de Chauvet; también llega a conclusiones a partir de la observación: «demasiado bueno para su simplicidad» (pág. 184). A pesar de esta colaboración frecuente del discípulo, en algunos casos el maestro se ve obligado, por falta de participación o por incompetencia de Millás, a asumir un discurso monológico con recurrencia a la polifonía:

[*Arsuaga*.] —Tú y yo descendemos de individuos que, en una época remota, como todo el mundo, tenían la piel oscura. ¿Qué ocurrió con los que no la tenían clara en el grupo cultural del que provenimos nosotros? Que no han llegado a nuestra época. ¿Por qué? Porque se fue seleccionando a los que la tenían clara.

—A veces debo parecerte idiota, pero no creas que todo esto es tan fácil de entender...

—Por eso, porque no es fácil de entender, te lo explico despacio (pág. 144).

En este ejemplo, se observa cómo el maestro emplea el dialogismo para plantear preguntas y responderlas él mismo, porque es consciente de la incapacidad del discípulo para inferir todos estos conceptos. De hecho, Millás siente que lo están tratando de tonto.

Pero el discípulo no solo puede resultar pasivo, sino que a veces desvía el tema, de lo que el maestro se queja, por ejemplo, en el restaurante indio tras las múltiples interrupciones de Millás, que está más atento a la comida que a la discusión (pág. 143). Las distracciones del discípulo tienen que ver con su atracción por el sentido poético de la realidad, por el que Arsuaga parece menos interesado. En el cap. 6.º, Arsuaga le explica que los seres humanos «nos diferenciamos de los cuadrúpedos de cintura para abajo y de la mayoría de los mamíferos terrestres de cintura para arriba» (pág. 60). Entonces, al discípulo le viene a la mente la imagen del centauro, y a Arsuaga la de la quimera, por lo que afirma: «Somos quimeras» (pág. 60). Millás queda fascinado ante la afirmación del maestro, ya que se trata de un símil, el de la quimera como animal mitológico (con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón), que es a la vez un símbolo del deseo inalcanzable. El hallazgo le parece a Millás muy poético, y no puede evitar completarlo —aunque en forma de aparte— con una cita de Shakespeare: «Estamos hechos de la misma mate-

ria de los sueños» (pág. 60)⁶⁹. Acostumbrado a que su maestro no aprecie este tipo de reflexiones literarias, decide citar a Shakespeare «para sus adentros». Normalmente, Arsuaga hace oídos sordos a este tipo de ocurrencias de su discípulo; suele obviarlas o incluso exigir que vayan al grano. Aunque pueda dar la impresión de que Millás habita en un mundo poético y un tanto fantástico, sobre todo si lo juzgamos por sus intervenciones narrativas, a veces es él el que parece más apegado a la realidad: se siente preocupado por las actitudes estrambóticas de su maestro (como en el parque o en el mercado), e incluso en ocasiones él es más consciente de la realidad que Arsuaga; le parece imposible que haya niños en el parque Juan Carlos I en invierno a la hora del colegio (págs. 55-56).

5. LA CONQUISTA DEL NARRADOR

El narrador que aparece en los diálogos de enunciación indirecta suele tener unas funciones bastante delimitadas. Por ejemplo, en el *De oratore* de Cicerón, encontramos un proemio narrativo, en forma epistolar, que introduce las circunstancias dramáticas del diálogo y resume el coloquio preliminar (*de Orat.*, 7, 26). El proemio narrativo se repite en cada libro y sirve para concretar las circunstancias previas a cada sesión de diálogo. Una vez iniciada la conversación, el narrador pasa a un segundo plano: su voz sigue presente en las breves indicaciones de cambio de interlocutor (*uerba dicendi*) y en las sintéticas acotaciones descriptivas (referidas a las actitudes paralingüísticas y kinésicas de los interlocutores)⁷⁰. Suele reaparecer en el cierre de cada libro, para describir la salida de escena de los interlocutores.

En el inicio de cada capítulo del diálogo de Millás sucede algo parecido. Sin embargo, aquí la presencia del narrador es mayor; lo requiere la diversi-

⁶⁹ William Shakespeare, *La tempestad*. Ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens, Giorgio Melchiori (introd.), Miguel Teruel y Jesús Tronch (notas y apéndice), Madrid, Cátedra, 2010⁸, IV, 4, 156-157, págs. 354-355: «[Prospero] [...] *We are such stuff / As dreams are made on...*», '[Próspero] [...] Estamos hechos / de la misma materia que los sueños... ».

⁷⁰ Jesús Gómez, *El diálogo renacentista* [...], pág. 77.

dad de espacios y el movimiento constante de los interlocutores, así como la importancia que se le concede al espacio. Se acerca en este sentido a la voz narradora de los diarios y libros de viajes⁷¹. La primera aparición del narrador en cada jornada para describir las circunstancias temporales y espaciales del diálogo puede vincularse con los *proemia* ciceronianos, aunque en este caso suele ser más extensa. También al final de cada capítulo hay una parte narrativa que cierra la escena, más esperable en el género. Pero en ocasiones, el narrador se detiene en describir sus circunstancias individuales, sobre todo emocionales, antes del encuentro con Arsuaga (p. ej. pág. 139) o después (p. ej. págs. 176-177, «Más tarde, en la cama...»). Todo ello contribuye al carácter lúdico del texto y a la construcción de los personajes. El narrador no pasa siempre a un segundo plano una vez iniciado el diálogo. Millás-narrador tiende a ser llamativamente acaparador, confiesa al lector ciertas reflexiones, dudas y fantasías que le suscita la conversación con Arsuaga-interlocutor. Suelen ser opiniones que el narrador no se atrevió a verbalizar por considerar que no estaban a la altura del maestro, pero sí del lector con el que Millás-interlocutor comparte la condición de aficionado⁷². Sus reflexiones recuerdan a veces al género del ensayo, en el que desde Montaigne la inclusión de la voz del autor es una constante.

Pero en el texto de Millás, este comportamiento del narrador implica una *contaminatio* con otros géneros narrativos. Existe una mezcla con la novela, que no es nueva en la historia del diálogo⁷³. La peculiaridad de este texto es que no estamos ante una narración incluida en la voz de un interlocutor,

⁷¹ Los vínculos del género del diálogo con los libros de viajes son antiguos. Pensemos en el *Icaromenipo* de Luciano. En el diálogo hispánico quinientista constituye un ejemplo paradigmático el anónimo *Viaje de Turquía*.

⁷² Como muestra, véase cap. 2.º, págs. 20-21: «No me atreví a preguntar en qué consistía la capacidad simbólica, pero consulté la enciclopedia y aprendí lo que era un símbolo. Las banderas, por ejemplo. A mí me parecían unos símbolos de mierda, pero fingí interesarme por ellas para hacerme pasar por sapiens. Estamos rodeados de símbolos. El collar de perlas Majorica de mi madre, por poner otro ejemplo, también era un símbolo (de estatus)».

⁷³ Jesús Gómez, *El diálogo renacentista* [...], págs. 127-160, analiza los límites entre el diálogo y otros géneros narrativos como la novela y el relato breve. Habría que estudiar si esta mayor presencia del narrador llega a constituir una tendencia en el género en época contemporánea. En otro de los diálogos del siglo XXI que he localizado, Jacques Trémolet de Villers, *En Terrasse avec Cicéron*, el narrador (trasunto del autor) tiene mayor presencia que en el diá-

lo que es frecuente al menos desde Platón. Aquí el narrador contiene en su narración el diálogo, por lo que, cuando no transmite las palabras del otro interlocutor (Arsuaga) o las suyas propias, establece una especie de aparte con el lector, que deja fuera a su compañero de coloquio. Es decir, ofrece una versión alternativa del diálogo que el colutor (Arsuaga) no puede escuchar. En otras ocasiones, la intervención del aprendiz sirve para tamizar el contenido de las exposiciones del especialista. Por ejemplo, en el mismo cap. 2.º, Arsuaga comienza a explicarle la compleja técnica de talla conocida como método de Levallois o Núcleo Preparado, pero el discípulo decide que esta explicación es demasiado compleja, y prefiere imaginar cómo sería el grupo de neandertales que habitarían el Valle secreto (pág. 25). Es decir, Millás presenta una versión alternativa que, aunque resta autoridad, resulta más entretenida, y también didáctica de cara al lector, en la que recuerda algunas de sus lecturas de la obra de Arsuaga. De modo que el narrador actúa como intermediario y decide por encima del maestro.

Incluso, hay ciertos intermedios narrativos. El diálogo se organiza en pequeñas jornadas que no superan el día. Estos días no son consecutivos, sino que median entre ellos períodos de tiempo más o menos largos. Este hecho obliga a mantener la cooperación entre interlocutores, durante más de un año. Por ello, en varias ocasiones el narrador se lamenta de una pausa que tensa este pacto, aunque a la vez lo renueva. Hay que tener en cuenta este hecho sobre todo en los capítulos más narrativos (cap. 3.º; fin del cap. 6.º, págs. 73-76; cap. 10.º, e inicio cap. 11.º, pág. 125), que suelen servir de transición. En estos casos, la intervención de Millás como narrador es esencial, y a veces puede tomar todo el capítulo, aunque el narrador suele echar mano de otros recursos para incluir la voz de su colutor. En el cap. 3.º, Millás confiesa temer por el diálogo, piensa que este puede abandonarse por la distancia del verano: Arsuaga está excavando y él se dedica a la escritura. Pero en esta ocasión el coloquio no se rompe de forma total, sino que los interlocutores suplen la distancia mediante varios correos electrónicos.

logo antiguo, sobre todo al inicio de cada capítulo, pero también interrumpiendo la conversación (p. ej. págs. 65 y 73). Se trata de una obra que representa a Cicerón en Córcega, hablando con personajes antiguos y modernos. El autor utiliza numerosas citas de la obra de Cicerón traducidas al francés –con mayor literalidad según los casos– para componer este nuevo coloquio.

En primer lugar, Arsuaga le pone tarea a Millás: debe observar las huellas de los niños en la playa, y como futuro premio le promete: «te explicaré la locomoción bípeda» (pág. 29). El maestro adjunta al correo una huella de un pie de una niña, y le recuerda que Lucy –el nombre con el que se conoce a la *Australopithecus afarensis* cuyos restos óseos se hallaron en Etiopía en 1974– tenía precisamente la estatura de una niña de unos tres o cuatro años. Millás asume aquí el rol de maestro, al menos de cara al lector, estableciendo una especie de aparte con él: le explica quién es Lucy, por qué recibió este nombre, dónde y cuándo habitó y, tras esta información básica, el narrador salta a imaginar –«en mi fantasía», advierte (pág. 29)– cómo sería la vida de aquella homínida de la que tan solo nos ha llegado una colección de huesos. Al final de la narración y del capítulo, se reproduce la respuesta de Arsuaga: una alocución escrita y llena de información que le llega al discípulo durante las vacaciones. Este *intermezzo*, en lugar de acabar con la colaboración entre los interlocutores, refuerza los vínculos entre ellos y sirve para incrementar las ansias de aprendizaje del discípulo, que echa de menos el diálogo.

Algo parecido sucede al final del cap. 6.º (págs. 73-76), donde la narración de Millás se adueña de nuevo del diálogo: se ha levantado enfermo y parece despersonalizado, como si tuviera el síndrome de Capgras y no reconociera su realidad. Esta narración muestra, además de la poeticidad del personaje de Millás, una especie de juego con la explicación biomecanicista de Arsuaga del día anterior⁷⁴. El discípulo ha estado tan pendiente de la explicación biomecánica de sus movimientos que ahora sus acciones rutinarias se le antojan extrañas. Sin embargo, esta narración también se acompaña de un diálogo. En este caso, se trata de una llamada telefónica con Arsuaga. La llamada del profesor sirve para completar su exposición del día anterior y contextualizar históricamente algunas de sus explicaciones. Este coloquio telefónico de transición sirve para enlazar las diversas partes del diálogo y para reactivar el pacto conversacional.

⁷⁴ Esta inclusión de fantasías o sueños como elementos reales es una constante en la narrativa del autor (véase Esther Cuadrat Hernández, «La teoría poética de Juan José Millás», Andres-Suárez y Casas (eds.), *Cuaderno de narrativa* [...], págs. 69-84, en especial, págs. 70-71, y David Roas, «El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico», Andres-Suárez y Casas (eds.), *Cuaderno de narrativa* [...], págs. 217-225).

En síntesis, el hecho de que el autor de esta obra sea un novelista se deja sentir en el texto⁷⁵. Con todo, esta *contaminatio* de otros géneros no supone la ruptura del diálogo, que es la esencia del libro. Se trata de intermedios en los que se introducen recursos narrativos, y aun así se tiende a buscar el coloquio, aunque a través del intercambio de mensajes o de una llamada telefónica. Estas narraciones son complementarias a la estructura argumentativa medular del texto, que es argumentativa e interactiva y tiene un fin unitario.

6. OTROS INTERLOCUTORES: DE FIGURANTE A PRIMERA ACTRIZ

Hay otros interlocutores que tienen una aparición episódica y que cobran mayor o menor protagonismo, según los casos. Tal es el apego que se crea entre los dos colocutores principales que Millás se siente amenazado cuando otros personajes irrumpen en el coloquio. Sucede cuando la mujer de Arsuaga y el arquitecto Víctor Cageao aparecen en el Museo del Prado. Una parte de ellos son personajes mudos. Esta inclusión de figurantes era muy del gusto de Platón⁷⁶. De estos dos personajes, el de Víctor Cageao es el que parece suponer una mayor amenaza para el discípulo que llega a ser desplazado del coloquio. Por ello, Millás decide dirigirse a Arsuaga en un aparte para pedirle que no abandonen su objetivo común (págs. 34-35). Aunque pudiera parecer que la solicitud de Millás no tiene ningún efecto, porque el

⁷⁵ En la segunda parte, *La muerte contada por un sapiens a un neandertal*, este hibridismo con otros géneros literarios se potencia, en especial con el ensayo y la novela. El diálogo se detiene en no pocas ocasiones con escenas cotidianas (no tan infrecuentes en el género), cruces de correos electrónicos, fragmentos de un diario de viaje y breves reflexiones del narrador –dejando aparte al colocutor– que se acercan al tono de un ensayo. Sin embargo, en la mayoría de los casos estos textos siguen siendo un proemio (algo más extenso que en la primera parte) del diálogo esencial de cada jornada.

⁷⁶ Por poner un ejemplo concreto, en el *Fedón* son diez los personajes que hablan en el diálogo, pero Fedón dice que también estaban presentes en el coloquio una larga lista de espectadores de los que se da los nombres (Pl. *Phd.* 59b-59c). Incluso, al final del diálogo aparecen los tres hijos de Sócrates y las mujeres de su familia, a las que les dirige unas palabras, aunque su coloquio no se reproduce (Pl. *Phd.* 116a-b).

paleontólogo sigue conversando con el arquitecto, lo cierto es que tanto el personaje de Víctor Cageao como la mujer de Arsuaga, Lourdes, se difuminan a medida que Millás y Arsuaga empiezan a acercarse al tema central del diálogo: la diferenciación de sexos y los rasgos sexuales primarios y secundarios⁷⁷. El personaje femenino supone un recelo para el discípulo desde el primer encuentro, y tensa el pacto conversacional. Pero no se informa, ni siquiera en la narración, de que el paleontólogo hable con su mujer. No obstante, la presencia de la mujer de Arsuaga en este capítulo sí parece tener cierto efecto argumentativo. Hay que reparar en que Millás compite con la mujer de Arsuaga para atraer su atención, y también con Víctor Cageao, en el capítulo en el que el paleontólogo está intentando explicarle cuáles son los rasgos sexuales de selección. De hecho, el narrador llega a comparar la cola del pavo real, carácter sexual secundario, con la sabiduría del paleontólogo, y dice: «Pero me temí que no la exhibía [su cola de pavo real] ante mí y comprendí de súbito por qué había venido su mujer» (pág. 38).

Aparte de esta función, la aparición de la mujer de Arsuaga en este diálogo se asemeja a la presencia que tenían los personajes femeninos como meros figurantes en el diálogo platónico, como sucede con la mujer de Sócrates⁷⁸. La función del personaje femenino en el diálogo desde la Antigüedad es más bien limitada, y a medida que avanzamos en la historia el papel de las interlocutoras va siendo más importante⁷⁹. En los diálogos

⁷⁷ A partir de la pág. 36, el diálogo lo entablan Arsuaga y Millás, y ni siquiera hacen alusión a los otros dos interlocutores. Tanto es así que la presencia de Lourdes y de Víctor solo puede sobreentenderse a partir de la utilización de algunos pronombres plurales por parte del narrador, p. ej., pág. 37, «nos ilustró Arsuaga».

⁷⁸ La mujer de Sócrates aparece como personaje secundario, por ejemplo, en Pl. *Phd.* 60a, y solo pronuncia una frase. Paso por alto premeditadamente a ciertos personajes femeninos excepcionales y de carácter simbólico, como la Diotima del *Banquete* o la Aspasia del *Menéxeno*, que no se corresponden con las interlocutoras reales a las que aludo.

⁷⁹ Sobre el personaje femenino en el diálogo hispánico renacentista, véase Jacqueline Ferreras, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, 2008, pág. 617; Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento* [...], págs. 25-26, pero sobre todo los trabajos de Ana Vian, «Interlocutoras renacentistas en diálogos hispano-flamencos: la irrupción del personaje femenino en la tradición de los coloquios escolares», P. Verdonk y W. Thomas (eds.), *Encuentros en Flandes: relaciones e intercambios hispa-*

del siglo xx estudiados hasta la fecha, aparecen personajes femeninos con bastante asiduidad⁸⁰.

Lo cierto es que en el diálogo de Millás el personaje femenino sigue teniendo una presencia reducida. Gran parte de las mujeres que intervienen en el coloquio son personajes de fondo, como la encargada de la juguetería (cap. 9.^o) o Maribel, una profesora (cap. 14.^o). Para el personaje de Millás la mujer de Arsuaga no tiene cabida en su relación de varones heterosexuales (pág. 34).

También hace una breve aparición la mujer de Millás, al final del cap. 7.^o. Al volver Millás del mercado —de dialogar con Arsuaga sobre la importancia de los geófitos en la revolución de la alimentación neolítica—, lleva a su casa unas coquinas y unos boniatos (geófitos). Puesto que esta revolución alimenticia la habían protagonizado las mujeres, los ancianos y niños —que recogían geófitos mientras los varones cazaban—, aquí se da una inversión paradójica de la explicación como recurso humorístico, pues es el varón (Millás) el que trae estos alimentos a casa, donde lo espera su mujer. Además, este breve diálogo reproduce una especie de continuación de las enseñanzas del maestro, pues ahora el discípulo instruirá a su mujer.

Otra interlocutora femenina de cierta relevancia es Raquel Asiaín, quien realiza un doctorado sobre el aprovechamiento inteligente del soporte por parte de los artistas paleolíticos. Constituye también un retrato literario de un personaje real⁸¹. Su intervención es breve, unas cuatro alocuciones⁸².

no-flamencos a inicios de la Edad Moderna, Amberes, Fundación Duques de Soria-Leuven University Press, 2000, págs. 157-192, y Ana Vian, «La rebelión literaria de las cotorras mudas: Modelos de interlocutora femenina en la historia del diálogo», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 505-526. Véase también Sara Bellido Sánchez, «El personaje de Úrsula en los “Coloquios” de Baltasar de Collazos», *Studia Aurea*, 8, 2014, págs. 259-275.

⁸⁰ Por ejemplo, en los diálogos de la Colombine, *La voz de los muertos* (1911) son muchos los personajes femeninos (como una madre de familia, Isabel la Católica o una feminista), y en los más recientes diálogos del profesor Agustín García Calvo, *Sobre el lenguaje* 1, II y III (1979, 1983 y 1999), aparece el personaje femenino de Lina, una estudiante.

⁸¹ Raquel Asiaín fue entrevistada en Cantabria Televisión, *Entrevista Raquel Asiaín*, 16 de abril de 2021, [Archivo de vídeo]: <<https://www.youtube.com/watch?v=7xGAKTfo5uM>>. En el curso de la entrevista, se da cuenta de la visita de Millás y Arsuaga a las cuevas de Cova-ciella que luego inspiró el cap. 9.^o de este diálogo.

⁸² El diálogo con Pedro Saura y Raquel Asiaín figura en las págs. 168-176.

Varias son meramente funcionales y el resto están supeditadas a las del personaje de Pedro Saura, su maestro y responsable de la réplica de las pinturas de Altamira. Raquel solo interviene para explicar detalles concretos de las pinturas, y para completar las explicaciones de Saura o Arsuaga.

Sí tiene una considerable importancia Raquel, la dependienta del *sex shop* donde se sitúa parte del cap. 12.º. Ella es una joven culta que reconoce de inmediato a Arsuaga. Sus primeras intervenciones son de nuevo funcionales; les enseña las reproducciones realistas de penes con las que Arsuaga pretende ilustrar su siguiente explicación sobre caracteres sexuales. Sin embargo, Raquel pide permiso para quedarse a escuchar. Esta interlocutora femenina tiene un cierto grado de especialización en el tema de la sexualidad que están abordando. El interés desbordante de Raquel, su rapidez en las réplicas y, sobre todo, su participación activa en el diálogo difuminan a Millás que intenta recuperar supuesto. Arsuaga puede recurrir ahora a un método pedagógico más activo y abandonar la exposición magistral. Este personaje femenino supone un elemento de variedad que capta el interés del lector. Millás pierde confianza y siente celos. De cara al proceso argumentativo, Millás debe competir, ganarse su posición en el coloquio; es una renovación del pacto conversacional. También esta competitividad puede leerse como una representación, aunque desde la parodia, del concepto de *competencia espermática*, que el maestro está explicando.

Solo el breve *mutis* de la joven le permite a Millás relajarse un breve tiempo. El propio Arsuaga recalca el potencial de Raquel e incluso llega a calificarla de *alumna estupenda*, algo que no ha hecho con él en todo el coloquio. Millás no puede sino reconocer su inferioridad: «esa chica era veloz como un rayo» (pág. 153). Pero el discípulo no se da por vencido, al contrario, la presencia de Raquel se convertirá en el mejor acicate para mejorar su disposición como interlocutor y para no permitirse ni un momento de asueto. Esta sensación se traslada al lector, que se ve obligado a poner gran atención en los rápidos turnos de preguntas y respuestas de los discípulos, que compiten por la aprobación del maestro.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

En síntesis, el análisis literario permite enmarcar esta obra dentro del género del diálogo, cuya esencia es la argumentación interactiva. Esta primera conclusión revela a su vez la pervivencia –aunque desapercibida– de este género literario, de más de veinticinco siglos de antigüedad, en nuestras letras contemporáneas. Además, he enmarcado este texto en la historia del género que –lejos de lo que se tiende a considerar– ha recorrido todos los períodos literarios con menor o mayor fortuna, y he dado noticia de otros diálogos de reciente publicación, tanto en España como en el extranjero. La obra de Millás y Arsuaga destaca también por haberse convertido en superventas. Este hecho refleja la efectividad del diálogo género, sobre todo en lo que atañe a la divulgación del pensamiento científico.

En particular, este diálogo puede asociarse, en líneas generales, al modelo dialógico platónico-aristotélico-ciceroniano, con una influencia importante de la entrevista periodística. La representación del espacio y el tiempo es figurativa y está influida por las reuniones que Millás y Arsuaga tuvieron durante más de un año. Los interlocutores de este diálogo son verdaderos personajes literarios que se caracterizan a partir de los elementos de sus mundos, pero sobre todo en función de su forma de comportarse en la conversación. El modelo argumentativo predominante es el pedagógico, en el que el personaje de Arsuaga es el maestro, y Millás, un escritor conocedor diletante de la paleontología, el discípulo. Arsuaga encarna una visión idealizada del científico y aventurero, y Millás refleja el tópico del escritor, físicamente débil y que vive más encerrado en la imaginación.

No obstante, la parte más importante de la caracterización de los interlocutores se infiere de su forma de argumentar. Arsuaga se identifica con un buen maestro, que se adapta muy bien a cualquier público no especializado. Millás es un discípulo insaciable que ha leído la obra de Arsuaga aunque sin llegar a entenderla por completo. Así, todo el conocimiento vertido en la voz de Arsuaga debe pasar el tamiz de la intelección del personaje de Millás, para que cualquier lector lo entienda. El maestro utiliza un lenguaje sencillo, y recurre a un importante número de técnicas argumentativas que he analizado con detenimiento: ejemplos, como prueba empírica de su explicación; fuentes de autoridad, sin sustituir los argumentos, y símiles, que parten de los

ámbitos conocidos por el discípulo. El maestro es además el encargado de ordenar el coloquio, aunque a veces emplee las digresiones con fines didácticos. Millás colabora con el maestro, aunque como diletante. A veces el discípulo se muestra en desacuerdo con el personaje de Arsuaga o le pide que mejore algunas de sus explicaciones; todo ello perfecciona la argumentación del maestro. El discípulo puede ejercer además el control del diálogo, a veces a un nivel superior que el maestro, gracias a que Millás es también el narrador en cuyo relato se encapsula el diálogo. Este narrador tiene una presencia mayor que en otros diálogos. El estudio del narrador revela la *contaminatio* en este diálogo de otros géneros como la novela y el ensayo, lo que hace el texto especialmente singular.

Aparecen además otros interlocutores secundarios inspirados en entes reales. Entre ellos destacan los personajes femeninos. La mayoría tienen un papel más bien funcional, como la mujer de Arsuaga, pero Raquel, la dependienta del *sex shop*, tiene una aparición notable en el diálogo, y llega a desplazar a Millás como discípulo.

En definitiva, *La vida contada por un sapiens a un neandertal* constituye un bello ejemplo de pervivencia de uno de los géneros más antiguos y fructíferos de la historia de la literatura. El diálogo es un género exitoso que puede llegar, incluso en el siglo XXI, a convertirse en una obra muy leída. Lo cultivan hasta autores que parecen ignorar su especificidad, al menos desde el punto de vista teórico. Quizá los grandes modelos clásicos, en cuya cima Platón brilla como gran maestro, sean la mejor cápsula del tiempo, más efectiva que cualquier tratado, para garantizar la presencia de este género literario en la posteridad.

ALEJANDRO CANTARERO DE SALAZAR
Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de recepción: 19/10/2021 · *Fecha de aceptación:* 03/05/2022