

De Esopo a los fabulistas contemporáneos anglo e iberoamericanos: Los personajes fabulísticos en su itinerario diacrónico

Gordana Matić

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad de Zagreb
gmatic@ffzg.hr

UDK: 82-342.09
izvorni znanstveni rad
<https://doi.org/10.17234/9789531758819.27>

El presente artículo tiene como objetivo demostrar de qué modo la fábula, uno de los géneros breves más antiguos, se somete a distintas alteraciones durante su larga presencia en la historia. Lo que nos interesa en particular es observar el desarrollo diacrónico de los personajes fabulísticos partiendo del modelo esópico, pasando por sus variantes medievales y neoclásicas, para llegar a la fábula contemporánea cultivada en los contextos anglo e iberoamericanos. La reflexión crítica del tema incluye el análisis de una serie de aproximaciones teóricas bien como una muestra representativa de ejemplos de fábulas de todas las épocas históricas consideradas relevantes en cuanto al cultivo del género. En las versiones contemporáneas de la fábula, hemos observado dos modelos dominantes en cuanto al tratamiento de los personajes no-humanos. Por un lado, los autores reelaboran las fábulas clásicas lúdicamente con el propósito de desmantelar la caracterización tradicional de los personajes y ofrecer unos mensajes nuevos teñidos de humor e ironía. Por otro lado, los personajes sufren una intelectualización e individualización que los distingue de su patrón esópico.

Palabras clave: fábula esópica, fábula contemporánea, análisis diacrónico, análisis narratológico, personajes fabulísticos, tipificación

Como ha señalado Carlos García Gual en su estudio introductorio a la obra titulada *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, ofrecer una definición de la fábula como género literario es mucho más complejo de lo que un lector poco avezado puede suponer (1978: 3). Esta tarea se complejiza aun en mayor grado dada la familiaridad que todos sentimos ante la misma, gracias a su omnipresencia en los contextos mediáticos dirigidos al público infantil. El consumidor del género fabulístico, en la actualidad expuesto a modificaciones y transformaciones propias de los nuevos formatos en los que se presentan las fábulas en el contexto contemporáneo¹,

¹ Nos referimos a la tradición de dibujos animados iniciada por Disney punto de partida para numerosas producciones actuales, y a la gran cantidad de novelas gráficas, libros

se siente capaz de aventurar una definición. Ésta, obligatoriamente, integra la mención del género cuentístico cuyos protagonistas son animales y alude a su carácter didáctico-moralizante, pero ignora en muchos casos sus formas originales, como también las funciones primordiales. Recordamos que la fábula esópica ha tenido desde sus orígenes la función retórica e ilustrativa, que se revelaba de modo dual –en algunos casos se privilegiaba su aspecto crítico mientras que en otros se subrayaba el didáctico-moralizante. De cualquier forma, como demostrará la investigación aquí presentada, la cuestión del protagonista ocupa un lugar prominente, tanto en las definiciones propuestas por los receptores de los contenidos fabulísticos, como en las de los estudiosos y expertos dedicados al tema.

En su propuesta de definición, Nojgaard se refiere a «*personnages mécaniquement allégoriques*» (1997: 8), mientras que López Casildo afirma que en ellas intervienen «animales irracionales, objetos inanimados o ideas abstractas», a lo que añade que a veces incluso aparecen personajes humanos y divinos, aludiendo mediante esta formulación a la menor frecuencia de su participación en los contenidos fabulísticos. Vater Solomon define la fábula como «*a simple unreal type of oral or written tale, featuring animals or plants, told to reinforce some moral teaching or to satirize political leaders*», pero admite que algunas fábulas también incluyen «*humans and the deity as well*» (Solomon en Van Dijk 1997: 26). Del mismo modo, Parussa ofrece una definición que destaca la presencia de los animales: «*récit bref, mettant en scène le plus souvent des animaux, plus rarement des hommes, des dieux, ou des objets inanimés*», y también su intención moralizante o «*une valeur exemplaire, qui se révèle dans la morale, toujours exprimée à la fin ou au début de la fable*» (Parussa en Van Dijk 1997: 33). Todos los diccionarios y enciclopedias de términos literarios consultados² destacan la fábula animal como la forma más común dentro del género fabulístico. Abrahams cita «*beast fable*» como la modalidad más habitual, en la que «*animals talk and act like the human types they represent*» (Abrahams 1991: 6); Cuddon afirma que «*non-human creatures or inanimate things are normally characters*» (Cuddon 1991: 322), mientras Preminger and Brogan extienden la lista de protagonistas sumando abstracciones personificadas y tipos humanos, que a su vez pueden ser literales o metafóricos, a animales y objetos inanimados que actúan como humanos (1993: 400).

ilustrados infantiles, dibujos, cuentos, videojuegos o publicidad que se apoyan en la tradición esópica sin tener conocimientos sobre ella.

² Por razones de índole práctica, aquí nos referimos a un número limitado de ejemplos; sin embargo, todos indican la importancia que los teóricos y los críticos otorgan a esta cuestión a la hora de reflexionar sobre la definición del género.

De las definiciones referidas se ha podido colegir que muchos de los autores citados, cuando hablan de los personajes, se refieren a tipos, así como también a su carácter metafórico o alegórico. En este sentido nos parece imprescindible el estudio de la investigadora argentina Mireya Camurati, en el que discurre sobre la naturaleza y las intencionalidades tanto de la fábula en general como de la fábula hispanoamericana. Mientras señala los criterios que deben estar presentes en toda fábula, Camurati no menciona explícitamente el papel y la importancia de protagonistas. A pesar de ello, la segunda de las tres condiciones, que en su opinión implican acción, tipificación e intención, se refiere a este aspecto trascendente de la fábula. Para Camurati, «[...]a fábula presenta, en la mayoría de los casos, un esquema dramatizado, con diálogos en estilo directo o indirecto. Es decir, supone una acción que se relata o se reproduce en el texto» (Camurati 1978:18). En cuanto a la tipificación³, los personajes fabulísticos son tipos que sostienen una relación característica. A nuestro parecer, entre los dos últimos criterios citados por Camurati, se establece una especie de vínculo de interdependencia; en otras palabras, los rasgos atribuidos a los animales protagonistas no siguen una lógica 'natural', deducida del mundo natural, sino que se adaptan a la necesidad, requeridos por la intencionalidad de cada caso particular. En efecto, es la 'intención' la que busca a cierto 'tipo', y consecuentemente lo contamina con una determinada característica imprescindible para cumplir con el propósito de la fábula. Por lo tanto, nos parece insostenible la afirmación de Federico Cárdenas Ruano respecto a la elección de actantes y sus atributos en cuanto a la constitución de tipos frecuentes en la fábula clásica:

Lo que sí resulta necesario es que cada uno de estos actores sea elegido de acuerdo con su naturaleza, propiedades, temperamento y demás características particulares, con el fin de que actúe naturalmente en la representación que le corresponde (Cárdenas Ruano 1954: 69-70).

Lo que Camurati, siguiendo los preceptos de Archibald, denomina 'tipos' no son unas categorías estables, aunque algunos rasgos se atribuyan

³ Cuando Camurati habla de 'tipificación' se refiere a la definición de la fábula elaborada por Herbert Thompson Archibald, quien afirma que la fábula se puede definir como «a fictitious narrative wherein one or more animals or inanimate objects are partially personified and introduced as speaking, or acting, or both, in typical relationship either to set forth some principle or to illustrate a set of circumstances» (1912: 4-5). Lo que Archibald destaca es el carácter (proto)típico de los protagonistas. En sus palabras: «1) there must be types, personified if necessary; 2) the types must stand in typical relationship; 3) the types must say or do something – there must be action» (Archibald 1912: 5).

reiteradamente a unos ciertos animales. La brevedad condiciona la simplicidad de los personajes, por lo que encarnan una cualidad única pero oscilante según el contexto. En la fábula «La zorra, el gallo y el perro»⁴ el gallo se salva gracias a su inteligencia, mientras que la zorra, generalmente conocida por su astucia, muestra un grado sorprendente de insensatez e imprudencia. En «El águila y los gallos» (Perry 281) se nos presentan dos personajes de la misma especie pero de carácter distinto: el gallo soberbio que se jacta de su victoria cae víctima del águila, mientras el gallo humilde disfruta de la herencia tras la muerte de su oponente. En «El gallo y la margarita»⁵ (Perry 503), el gallo presenta una postura sumamente racional. Por lo tanto, podemos concluir que el personaje actúa de forma distinta dependiendo del contexto y del propósito. En otras palabras: conociendo el animal-actante no es posible prever el desenlace o su relación con otro animal protagonista, ya que ellos no poseen características fijas, o por lo menos estas son irrelevantes en cuanto al desenlace, como se puede apreciar en la fábula «El gato y el gallo»⁶ donde el último acaba siendo

⁴ A continuación se citan ejemplos que no son de común conocimiento. La primera fábula aparece en el Índice de Perry bajo el número 252:

A dog and a rooster had become friends and were making a journey together. When night fell, they came to a place in the woods. The rooster took his seat up in the branches of a tree while the dog went to sleep in a hollow at the foot of the tree. The night passed and day was dawning when the rooster crowed loudly, as roosters usually do. A fox heard the rooster and wanted to make a meal of him, so she came running up and stood at the foot of the tree and shouted to the rooster, «You are an excellent bird and so useful to people! Why don't you come down and we'll sing some songs together, delighting in one another's company.» The rooster replied, «Go over to the foot of the tree, my dear, and tell the watchman to let you in.» When the fox went to announce herself, the dog suddenly leaped up and grabbed the fox, tearing her to pieces.

The story shows that people are the same way: if you are wise, you take up arms to save yourself whenever you run into trouble (Gibbs 2002: 149).

⁵ A young rooster was looking for food in the manure when he found a pearl. «What a fine thing you are,» he exclaimed, «and in what an unfortunate situation! If a person longing to possess something of such value had found you, you would have been restored to your original splendour. Yet it is I who have found you, when I would have much preferred to find some food instead. So this isn't going to do you any good, and it doesn't do me any good either!»

This is a story I tell for people who do not know how to appreciate me (Gibbs 2002: 403).

⁶ A cat had seized a rooster and wanted to find a reasonable pretext for devouring him. He began by accusing the rooster of bothering people by crowing at night, making it impossible for them to sleep. The rooster said that this was actually an act of kindness on his part, since the people needed to be woken up in order to begin their day's work. The cat then made a second accusation, «But you are also a sinner who violates nature's own laws when you mount your sisters and your mother.» The rooster said that this also was something he did for his masters' benefit, since this resulted in a large supply of eggs. The cat found himself at a loss and said, «Well, even if you have an endless supply of arguments, I am still going to eat you anyway!»

devorado a pesar del alto grado de inteligencia demostrada en la situación descrita.

También es cierto que los animales que aparecen en las fábulas con mayor frecuencia, como por ejemplo, el león, el lobo, la zorra, el águila o el cordero, en la mayoría de los casos suelen repetir las características que se consideran representativas de una cierta especie. García Gual señala al respecto de los rasgos ejemplares que, en los protagonistas animales, «junto a una cierta referencia a la naturaleza (por ejemplo, el león es el animal que encarna la fuerza, el lobo es feroz, manso el cordero, etc.) interviene una convención cultural muy notable (por ejemplo, el asno de Esopo se caracteriza como envidioso, ansioso de mejorar su posición, como el grajo y el mono; la serpiente es perversa, etc.)» (1993: 6).

Muchas veces, durante su trayectoria crontópica, el modelo original esópico de la fábula ha padecido distintas alteraciones. Entre otras modificaciones que puede sufrir, las más corrientes y triviales son las que afectan a un detalle de la acción o de los personajes. Sírvanos de ejemplo la fábula de «El gato y el gallo» (Perry 16, Chambry 12), donde, en distintas versiones o traducciones actuales, el gato es sustituido por la raposa, zorra o comadreja. Parece más en consonancia con el «orden» del mundo natural que una raposa, zorra o comadreja encarnen o simbolicen a un ser malvado, feroz y sangriento que un gato, animal doméstico que, en un entorno rural, suele convivir con otros animales de una granja y no ubicarse en una oposición binaria: el depredador vs. la caza, especialmente cuando el segundo miembro del binomio es el gallo. En el mundo retratado por la fábula esópica no funcionan las leyes de la naturaleza, ya que en ellas se producen unas alianzas contrarias al carácter animal, siendo ejemplo de ello la fábula «El león, la vaca, la cabra y la oveja» (Perry 339) o «La parte de león» (Babrio 67), donde un animal carnívoro se junta con uno o varios herbívoros para cazar juntos animales salvajes.

Hasta aquí se ha podido ver que la suerte de un gallo o una zorra no está predeterminada por sus características intrínsecas. En las ocasiones en las que se enfrentan estos dos personajes del universo animal, y estas no son pocas, a veces triunfa el más débil, siendo la inteligencia la que decide el conflicto⁷, si bien curiosamente esta cualidad no es necesariamente

The fable shows that when someone with a wicked nature has set his mind on committing some offense, he will carry out his evil acts openly even if he cannot come up with a reasonable excuse (Gibbs 2002: 129).

⁷ En la fábula sobre «La raposa y el gallo», el último se libera de los colmillos de la raposa cuando esta, al seguir su consejo, responde a sus persegutores que el gallo es de su pertenencia y al abrir la boca permite que el gallo se le escape. Es curioso observar que

acentuada en el *epimitio*, sin embargo, no es inusual que la victoria le corresponda al más fuerte. De ahí se deduce que el universo mostrado en las fábulas esópicas no es un mundo justo, idealizado, tampoco esquematizado, aunque a veces unas cualidades suelen relacionarse con un cierto animal⁸, pero ningún comportamiento ni atributo del carácter aseguran el éxito, y tampoco determinan el desenlace de la fábula.

Por lo tanto, es posible concluir que existe una cierta tipificación de personajes, sin que pueda ser considerada *conditio sine qua non* de la existencia de la fábula esópica. Lo que sí se puede deducir, dada la brevedad de fábula, es que los protagonistas aparecen esbozados, sin ninguna caracterización profunda o elaboración psicológica y, por tanto, la tipificación en este caso no puede relacionarse con la naturaleza animal y la cualidad o rasgo inferido de ella misma, sino con el esquematismo y sencillez del carácter protagónico que exige la concisión de estas composiciones literarias.

Estas características se mantienen en la época medieval, aunque algunas modificaciones en cuanto a la matización de los protagonistas saltan a la vista. En la introducción de su edición de dos fabularios medievales más conocidos, uno de procedencia india⁹, y el otro de origen griego¹⁰, Eustaquio Sánchez Salor nos avisa sobre una novedad referente a los fabularios relacionados con *Romulus*, anunciando que en algunos de ellos los protagonistas animales «cogen distintos cargos civiles y eclesiásticos». De igual modo, el lenguaje neutro, sin ornamentación, al que nos han acostumbrado los fabularios clásicos, especialmente cuando se trata del discurso pronunciado por los protagonistas, en algunos casos se convierte en la «parodia del lenguaje altisonante y fanfarrón de la alta sociedad» (Sánchez Salor 1992: 214).

el *epimitio* de la misma no valora la inteligencia del gallo sino que advierte en contra el hablar inoportunamente, lo que puede traer grandes perjuicios. En este caso particular es difícil hablar de la conclusión lógica de la fábula a la que apunta Janssens en la definición por él propuesta. En el tercer caso donde aparecen los mismos protagonistas titulado «La zorra, el gallo y el perro», el gallo se libera de la amenaza de la zorra gracias a su buen razonamiento. En resumidas cuentas, en las fábulas esópicas, la suerte del gallo varía según la situación en que se encuentra.

⁸ El león, en las fábulas esópicas, suele ser feroz, cruel y violento, pero la fábula «El buen rey león» comienza con las palabras: «Había un león que no era enojoso, ni cruel, ni violento, sino tratable y justo como una buena criatura, que llegó a ser el rey» (Rodríguez Rudin 2010: 60). En otra en que viene a colación la naturaleza depredadora del león, se destaca su coraje: «[...] pues la fuerza de los cérvidos se encuentra en sus patas, la de los leones en el corazón» (García Gual 1993: 63).

⁹ El fabulario en cuestión es *Directorium humanae vitae*, también conocido como *Parabolae antiquorum* de Juan de Capua, o sea, la traducción del *Libro de Calila e Dimna* al latín.

¹⁰ La otra colección, conocida con el nombre de *Bestiarium* o *Brutarium*, pertenece a Odón de Cheriton y ofrece el ejemplo del tratamiento del material esópico por un autor medieval.

Por otro lado, la influencia india en la fábula europea, a través de sus diseminadores/intermediarios árabes, hace que los animales protagonistas de la fábula medieval obtengan nombres propios, afirma Rodríguez Adrados en su artículo «Influjos tempranos en Europa de la fábula bizantina de origen griego e indio», lo que tendrá sus reflejos aún más pronunciados en la épica animalística latina medieval, donde los animales se conocerán por sus nombres propios: Renardo será la zorra, Isengrín el lobo, Noble el león, Bernardo el asno, etcétera. En palabras de Rodríguez Adrados: «El modelo está, una vez más, en la India. [...] en Occidente no hay, ni en Pedro Alfonso, ni en parte otra alguna, ejemplos de composición en marco o de nombres propios de animales» (Rodríguez Adrados, 1983: 6). Recordando el *Libro de Calila e Dimna*, uno de los ejemplos que más influencia han ejercido sobre la fábula española medieval, hace falta reiterar que solo los portadores de la acción principal¹¹, o sea, los protagonistas de la historia-marco que sirve de soporte y cuadro a una serie de fábulas contadas a modo de ejemplos, se consideran dignos de detentar nombres propios. Mientras tanto, los animales que aparecen en los pequeños episodios ilustrativos encajados en este marco, de igual modo que sus homólogos esópicos, no salen del anonimato y mantienen sus funciones representativas.

En cuanto a la fábula dieciochesca, en su introducción a la edición contemporánea de las fábulas de Félix María Samaniego, Ernesto Jareño anota que cuando Samaniego atribuye a su personaje un nombre, a menudo este suele sugerir su psicología, por ejemplo en la fábula «El carretero y Hércules» Juan Regaña es el nombre de un protagonista irritable y colérico (Samaniego 1991: 144).

El autor neoclásico bilbaíno José Agustín Ibáñez de la Rentería, que al igual que sus coetáneos Félix María Samaniego y Tomás de Iriarte se dedicaba al cultivo de las fábulas, en la última composición de su colección *Fábulas en verso castellano* hace un comentario de carácter metaficcional dirigido a su público lector en el que aborda las cuestiones que nos ocupan. Así, alude a los protagonistas y sus funciones alegóricas/metafóricas tipificadas, como también a las funciones o intencionalidades del género fabulístico:

¹¹ Aparte de los protagonistas principales, dos lobos o chacales llamados Calila y Dimna, uno de los caracteres con nombres propios es el buey Senesba, que solo aparece en el segundo capítulo pero forma parte del cuento marco (*Directorium* en Sánchez Salor 1993: 56-88). En el capítulo noveno también aparece un personaje con nombre propio. Se trata de un ave llamada Pinza (*ibid.*: 157-161).

Pues de este mismo modo
 Con los Lectores háblo,
 Que en repasar mis versos
 Empleasen el rato.
 Si en el Leon soberbia,
 En el Raposo engaños,
 En el Lobo su gula,
 Los hurtos en el Gato,
 Necedades, perfidias
 Aun entre los humanos,
 Apólogos diversos
 Les ofrecen al paso;
 Sepan que se proponen
 Con el fin de evitarlos,
 Y acertarán lo justo
 Siendo su intento sano;
 Pues si toman lo bueno
 Y abandonan lo malo,
 Puede aun esta lectura
 Aprovecharles algo¹² (Ibáñez de la Rentería 1789: 194).

Aunque los protagonistas de Ibáñez de la Rentería aparecen esquematizados y simplificados y los animales recurrentes tienen funciones representativas, no necesariamente se les otorga siempre la misma. En otras palabras, el león puede representar soberbia, crueldad, poder y ferocidad¹³, relacionados con su carácter natural, pero también puede jugar el papel del intermediario que asegura la justicia¹⁴, y hasta puede llegar a representar la generosidad¹⁵, mientras que la raposa, conocida por su capacidad para el engaño mediante la astucia en la fábula «La rana y la zorra» (Ibáñez de la Rentería 1789: 45), se convierte en la portadora de la razón y del buen juicio.

Al respecto de la caracterización de los animales en la fábula escrita en el siglo XX por autores anglosajones como Ambrose Bierce, James Thurber

¹² La grafía empleada en la cita, como también en los títulos a seguir, respeta el texto original del 1789.

¹³ Estas características se le otorgan en las fábulas siguientes: «Los Animales eligiendo Rey» (Ibáñez de la Rentería 1789: 10), «El Leon envejecido» (*ibid.*: 51), «El Leon con su Exército» (*ibid.*: 41).

¹⁴ En la fábula «El Lobo, el Cordero y el Paxarillo» (*ibid.*: 176), el león es presentado por otros animales como protector de débiles e inocentes.

¹⁵ En la fábula sobre «El Leon y los Perros» (*ibid.*: 168-169), el primero es retratado como un gobernador de la selva justo y generoso.

o Arnold Lobel, o hispanohablantes como Augusto Monterroso, el estudiioso estadounidense Pack Carnes afirma:

The fable is best when very short, and that is accomplished in the easiest fashion by letting traditional characterization supply those features for which the animal was selected. When using an animal that is not somehow characterized in traditional literature, the author has to create some of that characterization himself. That is difficult in the short space allowed a fable (Carnes 1993: 14).

Coincidimos con Carnes cuando postula que la brevedad condiciona la caracterización de los protagonistas, aunque nos parece más acertado señalar que los autores contemporáneos acuden al hipotexto fabulístico y a los contenidos clásicos conocidos por un público muy amplio para poder aprovechar situaciones y rasgos concretos procedentes de textos particulares donde los animales han adquirido su estatuto o su idoneidad, no tanto por sus características naturales, sino mediante siglos de reelaboraciones de los mismos tipos fabulísticos, que autores contemporáneos aprovechan para darles una vuelta de tuerca. A pesar de ello, no se puede negar que haya escritores contemporáneos, siendo uno de ellos el escritor colombiano Jaime Alberto Vélez, que construyen sus fábulas en el espacio dialéctico entre la caracterización tradicional de los protagonistas y sus nuevas variantes hipotéticas. Nos referimos a su colección de textos minificionales *Bajo la piel de lobo* (2002), la mayoría en formato fabulístico, en la que el autor reflexiona sobre la naturaleza y las relaciones específicas entre el lobo, la oveja, el perro pastor y el hombre dedicado a la ganadería.

Como ya se ha visto, aparte de los protagonistas animales, las divinidades provenientes de la mitología clásica también forman parte del repertorio de personajes, y el porcentaje en que aparecen en las colecciones de Demetrio, Fedro o Babrio es bastante alto. Al leer las fábulas reelaboradas en la Edad Media parece obvio que el número de apariciones o participaciones divinas se reduce sustancialmente o, en algunos casos, se suprime en su totalidad. En el proceso de transmisión de textos de la antigüedad greco-latina en la época medieval, los copistas muchas veces censuraban los elementos eróticos, obscenos o los procedentes de la mitología greco-latina. ¿Habrá ocurrido lo mismo con las fábulas clásicas al ser copiadas y transmitidas por autores medievales? Las fábulas se despojan del contenido mitológico, ya que este no compagina con la doctrina cristiana y con las nuevas funciones didáctico-moralizantes de la misma, que se convierte en una poderosa herramienta de evangelización en manos de la

iglesia católica. Cuando se trata de fábulas de origen oriental, al traducir un texto de procedencia india o árabe los autores como Juan de Capua, lo moralizan; es más, lo cristianizan. Eso significa que, aparte de censurar elementos indeseables, al texto original suman dogmas o ideas cristianas, como por ejemplo la de la providencia divina o la predestinación (Sánchez Salor 1993: 30-31).

De acuerdo con los gustos de la época ilustrada, las divinidades procedentes de la mitología greco-latina empiezan a cobrar protagonismo de nuevo en las obras de los fabulistas neoclásicos Samaniego e Ibáñez de la Rentería¹⁶. Este último, en la «Advertencia» que precede sus *Fábulas en verso castellano*, afirma:

He usado en ellas, acaso mas que otros Autores, de los Personajes que nos ofrece la Mitología, así porque me ha parecido que, por estar ya admitidos con mas generalidad en nuestra Poesía con las propiedades humanas, hacían mas verosimiles los asuntos, como porque la nobleza de estas imágenes daba á mi entender mayor realce á algunas pinturas: el Lector reconocerá acaso que son las que me han salido con mas felicidad. Sin embargo no he dexado de hacer hablar á los animales [...] (Ibáñez de la Rentería 1789: vii).

Esta actitud de los fabulistas neoclásicos parece lógica si se toma en consideración la afirmación que Juan Luis Alborg esgrime en su artículo «Los fabulistas de la Ilustración». Al comentar el trabajo de uno de los más respetados fabulistas españoles de esa época, Félix María Samaniego, Alborg sospecha con razón que este, muy probablemente, desconocía por entero la tradición medieval española que había acogido en tan gran medida la fábula y el apólogo, recogiendo a su vez la herencia oriental y clásica. Del mismo modo, considera que le eran desconocidos los infinitos «cuentos» y «ejemplos» diseminados en las comedias del Siglo de Oro y en las numerosas colecciones de «historias» y ejemplarios morales de la misma época (Alborg 1993: 533), lo que nos lleva a deducir que las alteraciones de una época a la otra se deben a la influencia directa de la fábula esópica en su heredera ilustrada. Sin embargo, en el caso español esta influencia llega a través de otros intermediarios, siendo ellos los franceses encabezados por el fabulista emblemático, La Fontaine.

¹⁶ A diferencia de los dos autores nombrados, el contenido de procedencia mitológica en «Fábulas literarias», de Tomás de Iriarte, es nulo, aunque en sus «Anacreónticas» y «Sonetos» la mención de las musas y divinidades romanas es común.

Respecto a la fábula cultivada en el siglo XX, en su análisis de las fábulas del autor hondureño-guatemalteco Augusto Monterroso, Jorge Von Ziegler afirma que «la fábula edificó una taxonomía social rígida, una álgebra simple de tipos: el hombre-león, el hombre-cuervo, el hombre-oveja, el hombre-zorro; es decir, el fuerte, el vanidoso, el débil, el astuto. Esta combinatoria apta para todas las lecciones deja de operar en las páginas de Monterroso» (Von Ziegler 1988: 170). Como se ha demostrado anteriormente, la taxonomía defendida por Von Ziegler no se puede considerar tan estable, ya que en muchas ocasiones ocurre que un animal encarna distintas propiedades. Así mismo, se ha comentado en las líneas anteriores que los personajes esópicos no siempre actúan de un modo didáctico con finalidad ético-moral. Para ellos, la inteligencia significa la habilidad para la trampa y el engaño. Lo natural es que el más fuerte devore al más débil y que el más listo engañe al más tonto, ya que lo único que importa es el éxito y no el comportamiento ejemplar y ético. Tampoco se puede afirmar que las dicotomías presentadas por Von Ziegler dejen de operar en las fábulas de Monterroso, porque al acudir al género fabulístico el autor acepta las reglas del género con propósitos que varían de uno a otro texto. Recordamos que Carnes señala que una de las estrategias que emplean los nuevos fabulistas con frecuencia consiste en acudir a la caracterización tradicional de los personajes, como bien se observa en la fábula metaficcional monterroseana «El zorro es más sabio», en la que el zorro quiere ser escritor. Tras el tremendo éxito de su primer libro, superado por la repercusión internacional del segundo, el zorro se convierte en el tema de los estudios universitarios norteamericanos y así aumenta las expectativas sobre su tercera obra, que no llega. Aparte de consideraciones de naturaleza auto-referencial, alusiones a la escena cultural, así como también a historia literaria nacional, que aquí no nos ocupan, el autor cierra (o no) su fábula de un modo elíptico, cuyo significado se constituye solo a través del conocimiento previo de la caracterización tradicional del animal protagonista: «El Zorro no lo decía, pero pensaba: "En realidad lo que estos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer." Y no lo hizo» (Monterroso 1994: 97-98).

Tanto en las fábulas de Monterroso, como en las del brasileño Millôr Fernandes, los autores se apoyan en los tipos narrativos y caracterización tradicional, pero en un gran número de los casos se produce lo que Ruth Koch (citada en Kleveland 2002: 134) identifica como: a. disolución de la tipificación clásica de los animales tradicionales, que ya no encarnan sólo un rasgo de la personalidad; b. uso de animales atípicos; c. uso de anima-

les de la misma especie pero de diferentes clases o posiciones sociales; d. intelectualización de los animales. Estas metamorfosis en los caracteres animales y su empleo específico en la fábula contemporánea habían sido comentados tempranamente de modo humorístico en la fábula de Fernandes «O rei dos animais»:

Saiu o Leão a fazer sua pesquisa estatística, para verificar se ainda era o Rei das Selvas. Os tempos tinham mudado muito, as condições do progresso alterado a psicología e os métodos de combate das feras, as relações de respeito entre os animais já não eram as mesmas, de modo que seria bom indagar. Não que restasse ao Leão qualquer dúvida quanto à sua realeza. Mas assegurar-se é uma das constantes do espírito humano, e, por extensão, do espírito animal (1985: 13).

La afirmación sobre la tipificación, como ya se ha visto, no se puede considerar una regla general aplicable a toda fábula esópica, pero puede ser tomada en consideración en el sentido más amplio. En cambio, la correspondencia de un rasgo con un animal en una fábula puede ser considerada la norma. Por lo tanto, el primer rasgo detectado por Koch encuentra su confirmación en la fábula titulada «The Lion and the Foxes», de Thurber, donde el león, animal sangriento, feroz y autoritario¹⁷ en la mayoría de los casos en que aparece en la tradición fabulística grecolatina¹⁸, parece ser aventajado por un grupo de zorros que, a diferencia del felino, mantienen su proverbial astucia:

The Lion had just explained to the cow, the goat, and the sheep that the stag they had killed belonged to him, when three little foxes appeared on the scene.

¹⁷ Para recordar el contenido original de la fábula esópica citamos la traducción al inglés que figura en el Índice de Perry bajo el número 339: «The Lion, the Cow, the She-goat and the Sheep»

An alliance made with the high and mighty can never be trusted. This little fable proves my point. A cow and a she-goat and a long-suffering sheep decided to become the lion's companions. They went into the forest together and there they caught an extremely large stag which they divided into four portions. Then the lion said, 'I claim the first portion by right of my title, since I am called the king; the second portion you will give me as your partner; then, because I am strongest, the third portion is mine ... and woe betide anyone who dares to touch the fourth!' In this way the wicked lion carried off all the spoils for himself (Perry 339).

¹⁸ García Gual destaca que es posible notar las diferencias en las caracterizaciones de animales entre Esopo y otros autores griegos, como también entre otras culturas: por ejemplo en los cuentos populares africanos la liebre o la araña ocupan un lugar parecido al de zorro griego, el chacal indio o el coyote en el cuento popular americano (1993: 6).

«I will take a third of a stag as a penalty,» said one, «for you have no hunter's license.»

«I will take a third of the stag for your widow,» said another, «for that is the law.»

«I have no widow,» said the lion.

«Let us not split hairs,» said the third fox, and he took his share of the stag as a withholding tax. «Against a year of famine,» he explained.

«But I am king of beasts,» roared the lion.

«Ah, than you will not need the antlers, for you have a crown,» said the foxes, and they took the antlers, too.

MORAL: It is not as easy to get the lion's share nowadays as it used to be (Thurber 1957: 23-24).

El segundo rasgo, es decir, los animales atípicos, los encontramos en la fábula «El camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse», de Monterroso (2013: 190-191); en «La seductora mantis religiosa», de Rafael Junquera (1999: 109-116); o en «The Bachelor Penguin and the Virtuous Mate», de Thurber (1957: 79-83).

La tercera característica de la renovación del género de la fábula en cuanto al empleo de los animales, según Koch, se refleja en el uso de la misma especie pero de diferentes clases o posiciones sociales, lo que ocurre en la fábula «The Wolf Who Went Places», de James Thurber, que en la primera frase explica la posición económica del lobo: «A wealthy Young Wolf, who was oblivious of everything except himself, was tossed out of college for cutting classes and corners, and he decided to see if he could travel around the world in eighty minutes» (1957: 25). Esto se aprecia asimismo en el diálogo que tiene lugar en la fábula «The Clothes Moth and the Luna Moth», en el que se refleja el antagonismo de las dos subespecies de polilla:

«I have to have you,» said the clothes moth, but the Luna moth laughed, and her laughter was like the bells of elfland faintly tinkling.

«Go eat a shroud,» said the Luna moth haughtily. «You are as vulgar as a tent moth, or a gypsy moth, and nowhere near as handsome as a tiger moth» (*ibid.*: 33).

El último rasgo de la nueva fábula detectado por Koch es la intelectualización de los animales, procedimiento fácilmente observable pero al

mismo tiempo parodiado. Es, en el caso de «The Tortoise and the Hare», de James Thurber, donde, en un guiño auto-referencial, una tortuga joven e inteligente se informa leyendo en un libro antiguo de cómo una tortuga ganó la carrera con la liebre:

[...] He read all the other books he could find but in none of them was there any record of a hare who had beaten a tortoise. The wise young tortoise came to the natural conclusion that he could outrun a hare, so he set forth in search of one (Thurber 1990: 61).

Thurber concluye la fábula del modo siguiente:

When the hare crossed the finish line, the tortoise had gone approximately eight and three-quarter inches.

Moral: A new broom may sweep clean, but never trust an old saw (ibid.).

Thurber aquí repite la conocidísima historia esópica para cuestionar su validez y la vigencia de su moraleja. Carnes señala al respecto: «The parodied proverb of the moral is more than a moral. It is a form parodying itself. Here the story is told again, to make the point that the story is not to be trusted» (Carnes 1988: 315). Thurber en sus fábulas repetidamente sugiere que los antiguos clichés ya no siguen operativos en nuestra sociedad.

Monterroso nos abastece con un ejemplo de la intelectualización de animales protagonistas en su fábula «Paréntesis», donde la pulga, en un discurso confesional, cuenta sus ambiciones literarias al lector. Citamos el texto en su forma íntegra:

A veces por las noches – meditaba en aquella ocasión la Pulga – cuando el insomnio no me deja dormir como ahora y leo, hago un paréntesis en la lectura, pienso en mi oficio de escritor y, viendo largamente el techo, por breves instantes imagino que soy, o que podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana, como Kafka (claro que sin su existencia miserable), o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza), o como Catulo (aun en contra, o quizás por ello mismo, de su afición a sufrir por las mujeres), o como Swift (sin la amenaza de la locura), o como Goethe (sin su triste destino de ganarse la vida en Palacio), o como Bloy (a pesar su decidida inclinación a sacrificarse por las putas), o como Tho-

reau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo); nunca Anónimo; siempre Lui Même, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre (Monterroso 1994: 93).

Uno de los rasgos innovadores en la fábula contemporánea es el narrado en primera persona donde los animales adoptan la función del narrador autodiegético, como por ejemplo en «Lucy, querida» o «Dona Coruja Professora» del autor brasileño contemporáneo Wilson Bueno, como se ve desde las palabras introductorias pronunciadas por la protagonista de esta última: «Eu sou a Coruja e moro dentro da noite feito ela fosse um casulo. Leitora de Herculano e Camilo, contra a lua cheia desenha-se o meu perfil de afundado pescoço» (Bueno 2005: 83). La cita anterior, de igual modo, resalta la intelectualización de los animales protagonistas de la fábula contemporánea, el fenómeno arriba comentado. El narrador homodiegético aparece en la fábula titulada «O Sapo Papudo» donde la protagonista serpiente es la testigo de los acontecimientos que narra: «A primeira vez em que ficamos ao pe dele, do sapo e de seu papo, ainda não eramos a cobra que somos hoje [...]» (*ibid.*: 56). Su función narradora se extiende de una a otra fábula, cambiando el nivel de diégesis y su posición del narrador homodiegético al autodiegético, la transición funcional comentada en un procedimiento metaficcional donde la protagonista-serpiente se auto-declara como la narradora de un par de fábulas: «Somos Lucy, a cobra, a mesma que acabámos de contar, agora há pouco, a história do Sapo Papudo» (Bueno 2005: 59).

Volviendo al tema de los protagonistas como tipos que propone Camurati, consideramos oportuno referirse a la explicación de tipos ofrecida por Reis y Lopes en su *Diccionario de narratología* para observar las modificaciones de los protagonistas fabulísticos contemporáneos. En su opinión, los tipos constituyen una subcategoría del personaje que puede ser entendido como personaje-síntesis entre lo individual y lo colectivo, entre lo concreto y lo abstracto, teniendo presente el fin de ilustrar de una forma representativa ciertas dominantes del universo diegético en el que se desarrolla la acción. Siguiendo la propuesta de Edward M. Forster de 1927, Mieke Bal distingue entre los «personajes redondos», personas complejas que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y los «personajes llanos», los estables, estereotipados, que no exhiben nada sorprendente (Bal 206: 89) y están construidos en torno a una única idea o cualidad. El término «tipo», en el caso de Camurati, se puede identificar con los personajes llanos, generalizados, sin caracterización, que tienden a la representatividad y universalidad, animales o seres portadores de un atributo o una cualidad que funcionan a nivel simbólico.

No obstante, algunos ejemplos de la fábula contemporánea, siendo un caso claro el libro del autor brasileño Wilson Bueno *Cachorros do céu*, muestran personajes zoomórficos que se revisten de la suficiente complejidad como para constituir una personalidad bien clara. Los animales de Bueno se acercan más, en su complejidad, a la psicología de los seres humanos. En más de un caso el autor paranaense traza la evolución de sus personajes y cuando destaca una cierta característica, sea ella positiva o negativa, da a saber al lector la razón de este particular desarrollo en el carácter animal. En el cuento «Dog, o Facínora» Bueno explica que su protagonista principal se convirtió en matador cruel tras haber sufrido una experiencia traumática: «Não, Dog, o Facínora, não nacera o matador impenitente em que se tornara depois que lhe atropelaram o pai e levaram-lhe a mãe os homens da carrocinha. Agora não tinha para ninguém» (Bueno 2005: 9). Otro caso curioso de la elaboración caracterológica se produce en la fábula «Cachorros do Céu», que otorga el título a su colección de fábulas, donde el autor nos ofrece una especie de *curriculum vitae* de su protagonista animal Alzorres, el Lobo, «[...] rebento bastardo cuspido para a vida num inverno do já remoto mil novecentos e sesenta e seis [...]» que «[...] tinha vindo ao mundo com uma estrela na testa e, como acatasse o destino com ternura, era dele o leme, a volta, soluções, enguiços, as massas, os sindicatos e o corpo cênico de *la traviata*» (Bueno 2005: 91). El lobo de Bueno en definitiva no representa un ‘tipo’, él es un lobo individualizado que dispone del nombre propio, de la fecha de nacimiento y del itinerario vital original y único.

En el fabulario de Bueno tanto la individualización como la intelectualización de los animales son perceptibles desde los títulos de sus fábulas: «Ernesto e a Metafísica» (2005: 22), «Danação do Ser» (2005: 33), «O Peso do Ser» (2005: 80), pero cabe destacar, en su caso la intelectualización pasa obligatoriamente por un filtro irónico-humorístico. Tampoco es inusual que los animales tratados en el libro *Cachorros do Céu* tengan una formación académica:

Pois não é que formámo-nos mesmo em Direito, optando pela nobre especialização em Criminalística?! Linda foi a cerimônia de colação de grau, o Leão de paraninfo, a derramar mais belas flores de estilo [...] , coisa facil para o Leão deitar discurso, ele que, embora presidente da Floresta, mal concluiu [...] o curso da Veterinária (2005: 59).

Desde la cita anterior resulta evidente que los animales cambian de sus funciones tradicionales de acuerdo con los usos políticos contemporáneos.

ráneos, así que el león ya no es el rey de la selva sino el «presidente da Floresta» (*ibid.*), sus costumbres y gustos se modernizan –«[a]o Macaco sobrava gosto para navegar na internet, às vezes noites inteiras (2005: 61) –, o se abandonan en el pensamiento filosófico como muestra la cita siguiente: «É, filosofava a Lebre, aliás muito ilustrada e dona de notável vocação poética, de repente a gente morre e foi tanta a pressa que não deu tempo sequer para pensar na pressa que foi a pressa de viver do minuto a incomparável pressa de sua rotação horária» (2005: 41).

Tras haber analizado el carácter prototípico de los personajes esópicos, hemos llegado a la conclusión de que la brevedad del modelo genérico condiciona la simplicidad de los personajes que figuran en él, por lo que ellos suelen encarnar una cualidad única. Sin embargo, un animal puede representar diversas características no necesariamente relacionadas con su carácter y hábitos naturales. Esas cualidades atribuidas a los personajes no-humanos suelen oscilar según el contexto. Del mismo modo, en la construcción del tipo fabulístico muy a menudo intervienen convenciones culturales. En otras palabras, en el universo retratado por la fábula esópica no funcionan las leyes de la naturaleza, en ellas se producen unas alianzas contrarias al carácter animal y, a veces, un animal puede representar dos cualidades antitéticas. Por lo tanto, cabe reiterar que la tipificación de personajes implica la sencillez y el esquematismo del carácter protagónico, la falta de cualquier tipo de elaboración psicológica o caracterización profunda, que requiere la concisión del género.

En la fábula contemporánea hemos observado dos estrategias empleadas por los fabulistas anglo e iberoamericanos. Un número considerable suele recurrir a las características de los personajes no-humanos construidos mediante siglos de reelaboraciones de los mismos tipos fabulísticos, para desmantelarlos, darle una vuelta de tuerca y emitir mensajes teñidos de humor e ironía, mientras que otros tantos construyen personajes más complejos, individualizados o intelectualizados, que distinguen sustancialmente las versiones actuales de su modelo esópico.

Bibliografía:

- Abrams, Meyer Howard (1999). *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, New York, Toronto, Sydney, Tokyo: Harcourt Brace College Publishers.
- Aesops fables* (2002). Laura Gibbs (tr.), Oxford: Oxford University Press.
- Alborg, Juan Luis, (1993). «Los fabulistas de la Ilustración», en: *Historia de la literatura española*, Tomo III, Siglo XVIII, Madrid: Editorial Gredos, pp. 518-533.
- Archibald, Herbert Thompson (1912). *The Fable as a Stylistic Test in Classical Greek Literature*, Baltimore: J. H. Furst Company.
- Bal, Mieke (2006). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra.
- Bueno, Wilson (2005). *Cachorros do céu*, São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda.,
- Camurati, Mireya (1978). *La fábula en Hispanoamérica*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cárdenas Ruano, Federico (1954). *Fábula, apólogo, parábola: concepto y diferencia*, San Salvador: Imprenta Nacional.
- Carnes, Pack (1993). «Arnold Lobel's *Fables* and Traditional Fable Features», en: *Children's Folklore Review*, Greenville: East Carolina University, pp. 3-21.
- Cuddon, John Anthony (1991). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, Cambridge MA: Blackwell Reference.
- Dijk, Gert-Jan van (1997). *Ἄινοι, Αόγοι, Μῦθοι: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek literature; with the Study of the Theory and Terminology of the Genre*, Leiden, New York, Köln: Brill.
- Esopo (1998). *Fábulas*, Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo, Madrid: Alianza Editorial.
- Esopo (2009). *Fábulas*, Editadas por Renato Rodríguez Rudin, San José: Educación y Desarrollo Contemporáneo S. A., disponible en:
<http://edyd.com/Fabulas/Libro/General/Libro-modulos-bajarmodulo-Completo.html>, (fecha de consulta 25 de agosto de 2017).
- Fernandes, Millôr (1985). *Fábulas fabulosas*, Rio de Janeiro: Nôrdica, [1963].
- García Gual, Carlos (ed.) (1993). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid: Gredos.
- Ibáñez de la Rentería, José Agustín (1789). *Fábulas en verso castellano*, Madrid: Imprenta de Aznar.
- Iriarte, Tomás de (1976). *Poesías*, Madrid: Espasa Calpe, S. A.

- Junquera Maldonado, Rafael (1999). *El recinto de animalia*, Veracruz: Ediciones Cultura de Veracruz.
- Kleveland, Anne Karine (2002), «Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea», en: *América Latina Hoy*, 30, Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 119-155.
- Lacarra, María Jesús (2010). «La fortuna del *Isopete* en España», en: *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Valladolid: Publicado por Ayuntamiento de Valladolid y Universidad de Valladolid, pp. 107-134.
- López Casildo, Gonzalo (1998). «Introducción» en: *Esopo*, Madrid: Alianza Editorial.
- Monterroso, Augusto (1994). *La Oveja negra y demás fábulas*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A., [1969].
- Nojgaard, Morten (1964). *La fable antique. I, La fable grecque avant Phèdre*, Copenhague: Nyt Nordisk Forlag.
- Perry, Ben Edwin (1952), *Aesopica*, disponible en <http://mythfolklore.net/aesopica/perry/> (fecha de consulta 10 de septiembre de 2017).
- Preminger, Alex y Brogan, T. V. F. (eds.) (1993). *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina (2002). *Diccionario de la narratología*, Salamanca: Ediciones Almar.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1983), «Influjos tempranos en Europa de la fábula bizantina de origen griego e indio», en: *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 2, pp. 6-10.
- Samaniego, Félix María (1991). *Fábulas*, Edición de Ernesto Jareño, Madrid: Clásicos Castalia.
- Sánchez Salor, Eustaquio (ed.) (1992). *Fábulas latinas medievales*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Thurber, James (1990). *Fables for our Time and Famous Poems Illustrated*, New York: Harper & Row, Publishers, [1939].
- Thurber, James (1957). *Further Fables for Our Time*, New York: Simon and Schuster [1956].
- Vélez, Jaime Alberto (2001). *Bajo la piel del lobo*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Von Ziegler, Jorge (1988). «La literatura para Augusto Monterroso», en: VV. AA. *La literatura de Augusto Monterroso*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 161-175.

Od Ezopa do suvremenih anglo i iberskoameričkih basnopersaca: dijakronijska analiza ne-ljudskih likova u basni

Članak ima za cilj pokazati na koji način likovi u basni, jednom od najstarijih kratkih književnih žanrova, prolaze kroz promjene u različitim povijesnim razdobljima. U prvom dijelu se referiramo na cijeli niz definicija u kojima je istaknuta važnost ne-ljudskih likova u ovim kratkim fikcionalnim tekstovima. U strukturalno-formalnoj definiciji Mireye Camurati u kojoj su istaknuta tri svojstva koja određuju žanr – akcija, tipizacija i intencija – posebno se osvrćemo na tipizaciju životinjskog lika. U članku se provodi analiza na velikom broju klasičnih primjera, komentiraju se životinjski likovi u srednjovjekovnom tekstu *Libro de Calila e Dimna*, te u neoklasičnim zbirkama Félix Marije Samaniega i Joséa Agustína Ibáñeza de la Renterije. U drugom dijelu rada provodi se analiza suvremene basne na primjerima angloameričkih basnopersaca Ambrosa Biercea i Jamesa Thurbera, hispanofonih Augusta Monterrosa, Rafaela Junquere i Jaimea Alberta Véleza, te luzofonih Millóra Fernandesa i Wilsona Buena, iz čega je razvidno da neki od suvremenih autora ludički pristupaju klasičnoj karakterizaciji ne-ljudskih likova kako bi ih dekonstruirali, te na njima izgradili nove poruke basne često prožete humorom ili ironijom, dok je kod drugih zamjetan visok stupanj individualizacije i intelektualizacije istih, što je svakako novina u odnosu na klasičan Ezopov model.

Ključne riječi: Ezopova basna, suvremena basna, dijakronijska analiza, naratološka analiza, likovi, tipizacija