



Sveučilište u Zagrebu

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Gordana Matić

***AESOPUS EMENDATUS: LA FÁBULA
CONTEMPORÁNEA IBEROAMERICANA.
PRECURSORES, EXPONENTES Y
SITUACIÓN ACTUAL***

TESIS DOCTORAL

Zagreb, 2017



Sveučilište u Zagrebu

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Gordana Matić

***AESOPUS EMENDATUS: LA FÁBULA
CONTEMPORÁNEA IBEROAMERICANA.
PRECURSORES, EXPONENTES Y
SITUACIÓN ACTUAL***

TESIS DOCTORAL

Directoras:

Dra. Mirjana Polić Bobić

Dra. Francisca Noguero Jiméñez

Zagreb, 2017



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Gordana Matic

***AESOPUS EMENDATUS: THE
CONTEMPORARY LATIN AMERICAN
FABLE. FORERUNNERS, PRINCIPAL
REPRESENTATIVES AND ACTUAL
STATE OF AFFAIRS***

DOCTORAL THESIS

Supervisors:
Mirjana Polić Bobić, PhD
Francisca Noguero Jiméñez, PhD

Zagreb, 2017



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Gordana Matić

***AESOPUS EMENDATUS: SUVREMENA
IBERSKOAMERIČKA BASNA.
POVIJESNI PREGLED, PREDSTAVNICI I
AKTUALNO STANJE***

DOKTORSKI RAD

Mentori:

Dr. sc. Mirjana Polić Bobić, red. prof.

Dr. sc. Francisca Noguerol Jiménez, red. prof.

Zagreb, 2017.

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más sincera gratitud:

A mi marido Ivan por su apoyo incondicional, a mi hijo Oton por su sonrisa eterna y por levantar mi espíritu en momentos de profunda desesperación.

A mi madre por su ayuda abnegada con tareas domésticas, por poner a mi disposición total su tiempo completo y por cuidar de Oton con mucho cariño.

En especial a las directoras de mi tesis, Mirjana Polić-Bobić y Paqui Noguerol, por su paciencia, ayuda, comprensión, cordialidad y permanente atención.

A mi querido amigo y colega Antonio Huertas Morales, quien revisó cuidadosamente tanto mi redacción como los criterios editoriales.

A mis colegas de Departamento, por su amistad.

RESUMEN

La presente tesis doctoral tiene como objetivo demostrar de qué modo la fábula, uno de los géneros breves más antiguos de la historia, se somete a distintas alteraciones en las condiciones contemporáneas. La tesis está estructurada sobre dos ejes principales. La primera parte consiste en el estudio genológico del modelo esópico de la fábula y expone su desarrollo diacrónico en los contextos ibérico e iberoamericano. La aproximación crítica al tema incluye el análisis de un gran número de autores y colecciones de fábulas de todas las épocas históricas consideradas relevantes en cuanto al cultivo del género, si bien concede una atención especial a dos autores contemporáneos iberoamericanos: el brasileño Wilson Bueno y el colombiano Jaime Alberto Vélez. De nuestro estudio se desprende que el género clásico asume los rasgos definitorios de la poética de la posmodernidad, al mismo tiempo que se centra en los mecanismos de integración de las fábulas individuales en una unidad mayor, es decir, una colección. Así mismo, se examina la renovada popularidad del género en el ámbito minificcional. El segundo eje de la tesis comprende el análisis detallado de la colección de fábulas *Libro de animales*, de Wilfredo Machado, autor contemporáneo venezolano que cultiva una aproximación original e innovadora a la fábula y permite un estudio narratológico de la misma. Del escepticismo de la época posmoderna nace una técnica retórica que, en lugar de moralizar o educar al lector a través de una lección explícita, le exige que desarrolle unas complejas estrategias lectoras y que llegue a una conclusión muchas veces exenta de valor universal. Consideramos que las presentes páginas demuestran de un modo solvente que, a pesar de que se producen modificaciones en el modelo esópico, las manifestaciones fabulísticas contemporáneas mantienen la función retórica e ilustrativa, que se revela de modo dual –en algunos casos se privilegia su aspecto crítico mientras que en otros se subraya el didáctico-moralizante– que la fábula posee desde sus orígenes.

PALABRAS CLAVE: fábula, géneros literarios, estudio diacrónico, poética de la posmodernidad, relatos integrados, análisis narratológico, minificción.

SAŽETAK

Doktorski rad ima za cilj pokazati na koji način jedan od najstarijih kratkih književnih žanrova, poput basne, prolazi kroz promjene u suvremenim uvjetima. Suprotno nepovoljnim predviđanjima nekih kritičara s polovice XX. stoljeća (Pérez Perozo, 1946.), koji su prognozirali njezino gašenje ili je nazivali najkonzervativnijim književnim žanrom (Navarro Gonzáles, 1976.) koji svoju čitateljsku publiku pronalazi isključivo među djecom i mladima (Irwin, 1992.), u posljednjim desetljećima XX. i početkom XXI. stoljeća, iberskoamerička basna doživljava procvat. Iako je svijest o njezinu podrijetlu trajno nazočna tijekom istraživačkog postupka, rad se ne bavi basnom koja je dio folklora i oraliteta. Također treba naglasiti da predmet ovog istraživanja nije basna koja čini sastavni dio dječje i omladinske književnosti već suvremena književna basna namijenjena odrasloj čitateljskoj publici.

Revitalizaciju basne u suvremenom kontekstu osigurava protejska hibridna književna forma – minifikcija. Zajedno s bestijarijem, basna se javlja kao zasebna kategorija u gotovo svakom pokušaju taksonomizacije tog književnog modaliteta kojega neki kritičari smatraju novim narativnim žanrom (Valadés, 1990.; Lagmanovich, 2005.; Andres-Suárez, 2008., 2010.; Brasca y Chitaroni, 2004.; Valls, 2008.; među ostalima), drugi drže da je u pitanju samo ekstremno kratka podvrsta pripovijetke (Stevick, 1971.; Howe, 1982.; Roas, 2008.), dok ga treći nazivaju izvan-žanrovskom (de-generičkom) vrstom teksta (Rojo, 1996.) ili odbijaju svaku klasifikaciju (Corral, 1996.). Basna u suvremenim okvirima ima vlastiti put razvoja te se u doktorskom radu ne promatra isključivo u okrilju minifikcije, ali moguće je prepoznati analogiju i neupitna je činjenica da je upravo minifikcija doprinijela ponovnom stavljanju basne, i u još većoj mjeri bestijarija, u fokus hispanskih kritičara kao što su Lauro Zavala, Francisca Noguerol Jiménez, David Roas, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Esperanza López Parada, i mnogih drugih.

Budući da se u analizi suvremene basne oslanjamo na karakteristike klasičnog Ezopova žanra, posegnuli smo za teorijskim promišljanjima Bena Edwina Perryja, Packa Carnesa, Mortena Nojgaard, Francisca Rodrígueza de Adradosa, Carlosa Garcíje Guala, Gerta-Jana van Dijka i Mireye Camurati, a definicije koje su ponudili kritički su promišljene u prvom dijelu doktorskog rada.

U definiciji basne koju je ponudio Ben Edwin Perry u članku „Fable“ (1959.) nalazimo da je problematičan „logičan zaključak“, koji za njega predstavlja *conditio sine qua non* za postojanje basne. Na odabranom uzorku pokazali smo da se u vrlo malom broju slučajeva može stići do univerzalnog i logičnog zaključka, čak i kada u basni postoji epimitij. Vidljivo je da u

različitim prijevodima isti epimitij ne prenosi poruku jednoznačno, što nas vraća na ishodište Ezopove basne, gdje je ona kao retoričko sredstvo služila za denunciranje nekog kriznog stanja, ali ne i za osudu ili eventualnu naznaku solucije. Takva neodređenost i neizravnost iskaza zadržava se u suvremenoj basni, gdje u dekodiranju značenja do izražaja dolaze različite čitateljske strategije.

Povijesni pregled basne temelji se na kvantitativno oskudnim informacijama prikupljenim u raznim povijesnim pregledima španjolske (Rico, Valbuena Prat, Alborg), hispanoameričke (Goić, Franco, Rodríguez Monegal) i brazilske književnosti (Bosi, Massaud, Verissimo), gdje je basni posvećeno relativno malo pozornosti s obzirom na to da ona u nekim povijesnim razdobljima gubi svoju žanrovsku samostalnost, ali ne i značaj. Tako je basna, kao dio orijentalnih utjecaja, dospjela u španjolsku i portugalsku književnost srednjega vijeka (Lacarra, 1979., 1991., 1998., 2010.; Bodelón, 1989.; Blecua, 1992.; Sotelo, 1997.), a nazočna je u hispanskim književnostima takozvanoga Zlatnog vijeka, ali uvijek kao segment ili retoričko sredstvo nekog opsežnijeg književnog djela (Martín García, 1996.). Poslije srednjovjekovne sveprisutnosti taj književni žanr doživljava svoj drugi procvat u Španjolskoj XVIII. i XIX. stoljeća kada se praktički može govoriti o hiperprodukciji basne (Palacios Fernández, 1992., 1998.; Sebold, 1992.; Talavera Cuesta, 2007.; Jareño, 1975.). Ipak, u ovoj studiji zadržat ćemo se na najvažnijim osamnaestostoljetnim autorima poput Iriarte, Samaniega i Ibañeza de la Renterije, čiji su primjeri sasvim dostatni za analizu neoklasične basne, ali i da se zamijeti najčešća zabluda kritike koja je sklona promatrati je isključivo kao didaktičko-moralističko oruđe u rukama prosvijećenih autora, sasvim zanemarujući njezinu kritičku i subverzivnu komponentu, neskriveno djelatnu čak i u razdobljima koja potenciraju poučnu intenciju basne.

Dijakronijska analiza basne temelji se na pomnom čitanju velikog uzorka Ezopovih basni preuzetih iz zbirki Demetrija iz Falera, Fedra i Babria, sakupljenih u vrijednim kritičkim izdanjima Bena Edwina Perryja (1952.; 1975.). U dijelu posvećenom španjolskom i portugalskom srednjovjekovlju analiziraju se načini integriranja i ulančavanja basne na primjeru srednjovjekovnih zbirki *Sendeban* (1253.), *Calila e Dimna* (1251.), *Disciplina clericalis* (početak XII. stoljeća), *Livro de Exopo* (XV. st.), te *Libro de buen amor* (1330.) i *El Conde Lucanor* (1335.). Kritički je sagledan ponovni procvat basne u prosvjetiteljstvu na primjeru *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Vascongado* (1781.) Félix Marije Samaniega te *Fábulas literarias* (1787.) Tomása de Iriarte. Posebna pozornost posvećena je funkcijama basne u hispanoameričkom prosvjetiteljstvu i romantizmu. Takva dijakronijska analiza basne omogućava da se uoče neki propusti koje sinkronijske studije žanra

ili pak komparativne analize klasičnog žanra i basne nekog povijesnog razdoblja redovito previđaju

Povijesni pregled basne u iberiskoameričkom svijetu koji donosi Mireya Camurati u knjizi *La fábula en Hispanoamérica* (1978.), neprocjenjiv je doprinos proučavanju i usustavljanju znanja o tom marginalnom žanru. Bez ove studije, u kojoj se Camurati bavi specifičnostima i autohtonim elementima hispanoameričke basne, donosi informacije o autorima basne u većini hispanoameričkih zemalja, uključujući i uzorke autohtone indijanske produkcije, počevši od kolonijalnog razdoblja sve do 50-ih godina XX. stoljeća, naše proučavanje posljednje stepenice u razvoju basne ne bi bilo moguće. U strukturalno-formalnoj definiciji basne koju Camurati donosi u svojoj studiji istaknuta su tri osnovna svojstva koja određuju ovaj žanr – akcija, tipizacija i intencija – posebno se osvrćemo se na tipizaciju životinjskog lika. Camurati drži da se životinje pojavljuju kao 'tipovi' koji podržavaju karakteristične odnose. Ne možemo se ne složiti s prvim dijelom te tvrdnje, budući da je životinjski lik u klasičnoj, neoklasičnoj, romantičnoj i modernoj basni shematiziran, lišen slojevitosti i sveden na jedno svojstvo. Ipak čini nam se da je definicija 'tipa' meksičke autorice neprecizna i da je u njoj previđena činjenica da isti personificirani lik može predstavljati različite kvalitete, te da se njegova svojstva mogu mijenjati od basne do basne. U suvremenoj basni likovi postaju puno složeniji i teško možemo govoriti o karakterističnim odnosima, što je pokazala naša analiza, pa nije moguće donositi takve poopćene sudove.

Naposljetku, u približavanju novoj basni pomogli u nam tekstovi Packa Carnesa koji se bave tradicionalnim očekivanjima u modernoj basni, kao i obilježjima takozvane nove basne, odnosno antibasne. U znanstvenim radovima „The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition“ (1986.) i „The Fable and Anti-Fable: The Modern Faces of Aesop“ (1992.), Pack Carnes u analizu uvodi pojam antibasne. U disertaciji se propituje valjanost Carnesove terminologije. Karakterizacija i analiza nove basne koju nudi angloamerički kritičar uvelike je pomogla u iscertavanju smjernica naše studije, ali ne možemo se složiti s njegovom tvrdnjom da je svaka basna koja u klasičan podtekst intervenira na različite načine zapravo antibasna, što bi u širem smislu značilo da svaku književnu basnu možemo tako nazivati. U suvremenoj basni mjesto epimitija ili moralne poduke, bilo ona eksplicirana ili ne, uistinu postaje mjestom preispitivanja, ali ne i poništavanja žanra. Nužno je istaknuti da je do destabilizacije klasičnog modela dolazilo i u ranijim razdobljima, ali u puno suptilnijem obliku. Od ostalih novijih studija oslanjamo se na postavke Esperanze López Parade (1993.), koja u doktorskoj disertaciji, uz neke slavne hispanoameričke bestijarije poput one Jorgea Luisa Borgesa, Julija Cortázara ili Juana Joséa Arreole, analizira paradigmatiku zbirku basni Augusta Monterrosa, te na koncu na

magistarski rad Anne Kleveland (2000.), koja donosi analizu lika životinje u klasičnoj i suvremenoj basni.

Osnovni književni korpus ovog rada predstavljaju tri zbirke basni suvremenih iberskoameričkih autora *Cachorros do céu* (2005.) Brazilca Wilsona Buena, *Un coro de ranas* (1999.) Kolumbijca Jaimea Alberta Véleza i *Libro de animales* (1994.) Venezuelca Wilfreda Machada, od kojih je posljednja sagledana u kontekstu cjelokupnog stvaralaštva i posvećenosti njezina autora iznimno kratkim narativnim formama koje možemo ubrojiti u minifikciju, te joj je zbog njezine kompleksnosti i specifična načina integracije basni u veću cjelinu posvećena posebna pozornost. Analizi, koja se provodi na pojedinim individualnim tekstovima, kao i na cjelokupnim zbirkama, prethodi, kao što je već istaknuto, studija razvoja basne u iberskoameričkim književnostima, koja polazi od samog zapadnoeuropskog ishodišta žanra, a to je Ezopova basna na koju se sve kasnije inačice na neki način oslanjaju. Rad nudi dijakronijski pregled razvojnog puta basne i uvid u načine manifestacija i njezine funkcije u pojedinim povijesnim razdobljima. U njemu se provodi genološka analiza basne, koja polazi od njezine retoričke funkcije do osamostaljenja basne kao književnog žanra.

Naposljetku slijedi revizija studija moderne basne angloameričkih autora XX. stoljeća, koja pokazuje zametak onoga što će nekoliko desetljeća kasnije postati dominantnom sastavnicom basne u iberskoameričkoj književnoj produkciji. U tom posljednjem segmentu analiza se provodi na književnim tekstovima angloameričkih autora kao što su *Fantastic Fables* (1899.) Ambrosa Bierca, *Fables for Our Time* (1939.) i *Further Fables of our Time* (1956.) Jamesa Thurbera, zbirci *Fábulas fabulosas* (1963.) Brazilca Millôra Fernandes, te zbirkama hispanskih autora, *La oveja negra y demás fábulas* (1969.) Augusta Monterrosa i *Fabulario* (1969.) Eduarda Gudiña Kieffera. Obilježja postmoderniteta tj. poetike postmodernizma, analizirat će se na korpusu koji čine spomenuti suvremeni iberskoamerički autori, listu kojih možemo nadopuniti zbirkama nastalim u zadnja dva desetljeća XX. i prvih desetak godine XXI. stoljeća: *La especie desconocida* (1987.) Manuela Fernández Perere, *El recinto de animalia* (1997.) Rafaela Junquera, *La cola del pavo real. Fábulas* (2000.) Maria Satza Tetelbauma i *Bajo la piel del lobo* (2002.) Jaimea Alberta Véleza.

U poglavlju koje se bavi žanrovskom hibridizacijom u suvremenoj basni također posežemo za genološkim studijima, dok su basne integrirane u više cjeline podvrgnute naratološkoj analizi. Tijekom analize i proučavanja suvremene basne, koja se u recentnoj iberskoameričkoj produkciji često javlja u minifikcionalnom obliku, uočeni su elementi poetike postmodernizma. Riječ je o intertekstualnosti koja se ne uspostavlja samo na razini žanra već ulazi u ludički ili parodijski odnos s tradicijom i drugim kanonskim tekstovima,

metafiktionalnosti, gdje se razotkrivaju mehanizmi konstruiranja basne, autoreferencialnosti, te različitih žanrovskih transgresija i hibridnosti.

Ovim istraživanjem nastojali smo osigurati kontinuitet proučavanju basne, jednog od najstarijih književnih žanrova i pri tome ponuditi novi metodološki okvir za njezino proučavanje. Pokazali smo da se na suvremenoj basni mogu prepoznati odrednice poetike postmodernizma, a po prvi put smo promatrali suvremenu basnu, ne samo kao individualnu kratku pripovjednu formu, već u odnosu te iste na druge jedinice koje čine zbirku u koju je integrirana. U dijakronijskoj analizi žanra nastojali smo osigurati uvid u njezin povijesni razvoj i razbiti zablude vezane uz proučavanje basne u pojedinim povijesnim razdobljima. Takve studije vrlo su često donose poopćene sudove o žanru koje ovakav globalni uvid u stanje stvari opovrgava.

Basna u svakom razdoblju nosi znakove vremena u kojem nastaje tako se u njezinim recentnim inačicama mogu zamijetiti značajke poetike postmodernizma. Iz skepticizma postmodernog doba nastaje retorička tehnika koja umjesto moraliziranja ili educiranja čitatelja kroz eksplicitnu moralnu lekciju, zahtijeva od njega da sam razvije složene čitateljske strategije i donosi zaključke. Bez obzira na odstupanja od klasičnog Ezopova modela suvremena produkcija basni uvijek se oslanja na tradiciju, podrivajući ili izvrćući žanrovske konvencije, poigravajući se s njima ili ih poštujući u određenoj mjeri. Iako je ona po svojoj vanjskoj strukturi možda najudaljenija od klasičnog modela, suvremena basna dubinski mu ostaje vjerna. Suprotno pretpostavkama nekih suvremenih kritičara, osnovna dvojaka funkcija basne 'pokazati da bi se poučilo' ili 'pokazati da bi se kritiziralo', ne gubi se u suvremenim uvjetima nastanka.

KLJUČNE RIJEČI: basna, književni žanrovi, dijakronijska analiza, poetika postmodernizma, integrirane pripovijetke, naratološka analiza, minifikcija.

SUMMARY

The objective of this thesis is to show how one of the oldest literary genres, such as the fable, has undergone various transformations in contemporary circumstances. Contrary to negative predictions by some of the critics in the first half of the 20th century (Pérez Perozo, 1946), who predicted its extinction, or referred to it as the most conservative literary genre (Navarro González, 1976) whose audience was exclusively limited to children and young readers (Irwin, 1992), in the late 20th century and early 21st century, the Latin American fable has flourished. Even though its origin is acknowledged throughout the investigation, this thesis does not explore fables as part of folklore and oral literature. It also bears mentioning that the subject of the research is not fable as part of children and youth literature, but contemporary literary fable targeted at adult readers.

Revitalization of fable in the modern-day context is secured by a hybrid, protean literary form – microfiction. Along with the bestiary, fable appears as a separate category at almost every attempt to classify the literary modality considered by some critics as a new narrative genre (Valadés, 1990; Lagmanovich, 2005; Andres-Suárez, 2008, 2010; Brasca and Chitaroni, 2004; Valls, 2008; inter alia), while others believe it is only an extremely short story sub-category (Stevick, 1971; Howe, 1982; Roas, 2008). Additionally, it is also referred to as a genreless (non-generic) type of text (Rojo, 1996) while some authors reject any classification altogether (Corral, 1996). Within the contemporary framework, fable has its own process of growth and in this doctoral thesis, it is not viewed solely as microfiction, even though the analogy stands given the indisputable fact that microfiction was the deciding factor in drawing the attention of Latin American critics to fable and, to an even larger extent, the bestiary. These critics include, among others, Lauro Zavala, Francisca Noguero Jimémez, David Roas, Violeta Rojo, David Lagmanovich and Esperanza López Parada.

Given that we rely on the characteristics of the classical Aesopian genre in the analysis of the contemporary fable, we considered the theoretical contributions of Ben Edwin Perry, Pack Carnes, Morten Nojgaard, Francisco Rodríguez de Adrados, Carlos García Gual, Gert-Jan van Dijk and Mireya Camurati, whose definitions have been critically analyzed in the first part of the dissertation. Among the aforementioned authors, the one who stands out is Geert-Jan van Dijk and his *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in archaic, classical and Hellenistic Greek Literature; With a study of the theory and terminology of the genre* (1997) as an extraordinary contribution to the study of fables with definitions of all relevant authors from the Classical Antiquity and a comparative study of the definitions offered by contemporary theoreticians of

the fable. This work, as well as analyses of the classical genres by the Spanish philologist Rodríguez de Adrados, have greatly facilitated genre analysis due to their comprehensive and systematic approach, as well as their invaluable insights.

In the definition of the fable by Ben Edwin Perry in his article "Fable" (1959), there is a problematic 'logical conclusion', which is a *conditio sine qua non* of the fable according to the author. On the basis of a wide range of examples, we have demonstrated that a universal and logical conclusion can be arrived at only in an extremely small number of cases, even when there is an epimyth. It is clear that the same epimyth does not communicate the same message in different translations, which brings us back to the origin of Aesop's fable when it was used as a rhetorical tool to denounce a crisis, but not to condemn it or hint at a solution. This indefiniteness and indirectness of expression is preserved in the contemporary fable, where different reading strategies come to the forefront in decoding meaning.

Historical overview of fables is based on scarce information gathered in various historical overviews of Spanish (Rico, Valbuena Prat, Alborg), Hispanic-American (Goic, Franco, Rodríguez Monegal) and Brazilian literature (Bosi, Massaud, Verissimo), which paid relatively little attention to fable, taking into consideration that in certain periods it may have lost its independence as a genre, but not its relevance. Due to oriental influence, fable came into contact and became part of Spanish and Portuguese medieval literature (Lacarra, 1979, 1991, 1998, 2010; Bodelón, 1989; Blecua, 1992; Sotelo, 1997), and it is also present in Hispanic literature of the so-called Golden Age, but always as a segment or a rhetorical device of a larger literary work (Martín García, 1996). After ubiquity in the Middle Ages, the genre underwent a second revival in Spain in the 18th and 19th century when we can practically observe its hyperproduction (Palacios Fernández, 1992, 1998; Sebold, 1992; Talavera Cuesta, 2007; Jareño, 1975). However, this study will only concentrate on the most crucial 18th century authors, such as, Iriarte, Samaniego and Ibáñez de la Rentería, whose works are more than sufficient to provide an analysis of the neoclassical fable. In addition, this can also point out the most common misconception among the critics who have been keen on seeing it only as a didactic and moralistic tool in the hands of enlightened authors, while completely ignoring its critical and subversive component, that was overtly present even during periods when the educational intention of the fable was emphasized.

Diachronic analysis of the fable is based on close reading of a large sample of Aesop's fables taken from collections by Demetrius of Phalerum, Babrius and Phaedrus, gathered in valuable editions by Ben Edwin Perry (1952; 1975). In the part dedicated to Spanish and Portuguese Middle Ages, there is an analysis of methods of integration and fable cycles based

on the example of medieval collections *Sendebär* (1253), *Calila e Dimna* (1251), *Disciplina clericalis* (early 12th c.), *Livro de Exopo* (15th c.), *Libro de buen amor* (1330) and *El Conde Lucanor* (1335). The revival of the fable in the period of Enlightenment is analyzed critically using the examples of *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Vascongado* (1781) by Félix María Samaniego and *Fábulas literarias* (1787) by Tomás de Iriarte, with emphasis on the functions of fable in Latin American Enlightenment and Romanticism. In this way, the diachronic analysis of the fable pinpoints certain oversights which frequently occur in synchronic genre studies or even comparative analyses of the classical genre and fable from a particular time period.

A historical overview of the fable in the Latin American world is brought by Mireya Camurati in *La fábula en Hispanoamérica* (1978) as an invaluable contribution to the systematic study of this marginal genre. Camurati examines the specific and autochthonous elements of the Hispanic-American fable, offers information about the authors in most Latin American countries, including fables by indigenous peoples, starting from the colonial period to the 1950s. Our study of the most recent stage in the development of fable would not be possible without this relevant piece of research. Camurati's structural and formal definition of a fable points out three main features of the genre – action, types and intention – and we have focused on types of animal characters. The author believes that animals are presented as 'types' which support specific relations. We cannot disagree with the first part of that statement, since animal characters in classical, neoclassical, romantic and modern fables are schematic, plain and reduced to a single quality. However, it seems that the definition of 'type' by the Argentine author is not precise because it overlooks the fact that the same personified character can represent different qualities and that its qualities can change from fable to fable. In contemporary fables, characters become far more complex and we can hardly discuss specific relations, as shown by our analysis, so it is not possible to form such generalized opinions.

Finally, while approaching the new fable, Pack Carnes' texts about traditional expectations in modern fables and the characteristics of the so-called new fables or anti-fables were particularly helpful. In his scientific analyses "The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition" (1986) and "The Fable and Anti-Fable: The Modern Faces of Aesop" (1992), Pack Carnes introduces the term anti-fable. This dissertation weighs in at the validity of Carnes' terminology. Characteristics and analyses of the new fable offered by the Anglo-American critic have been of great help in terms of setting the guidelines for our study. Nevertheless, we cannot agree with his claim that every fable which intervenes in the classical subtext in different ways is actually an anti-fable. In a broader sense, that would mean that every

literary fable could be characterized as such. The epimyth or moral in the contemporary fable, whether it is explicit or not, really becomes the point of reconsideration and not the dissolution/negation of the genre itself. It has to be pointed out that the destabilization of the classical model also occurred in earlier periods, only more subtly. With regard to other recent studies, we relied on Esperanza López Parada's doctoral dissertation (1993) which analyzes a paradigmatic collection of fables by Augusto Monterroso, along with well-known Hispanic-American bestiaries authored by Jorge Luis Borges, Julio Cortázar and Juan José Arreola. In addition, there is Anne Kleveland's master's thesis (2000) with an analysis of the animal characters in classical and contemporary fables.

The main literary corpus of this thesis consists of three collections of contemporary fables by Latin American authors *Cachorros do céu* (2005) by Wilson Bueno (Brazil), *Un coro de ranas* (1999) by Jaime Alberto Vélez (Colombia) and *Libro de animales* (1994) by Wilfredo Machado (Venezuela). The latter is observed in the context of the author's entire opus which is dedicated to extremely short narrative forms, which we can classify as microficton. This is why special attention was given to his work due to its complexity and a specific way of integrating fables into a larger whole. Analysis of both individual texts, as well as collections is preceded by, as mentioned earlier, a study of the development of fable in Latin American literature, starting from the origins of the genre in Western Europe with Aesop's fable with all later versions relying on it in some way. The thesis provides a diachronic overview of the development of fable and insights into how it manifested itself and functioned in specific time periods. It features a genre theory analysis of the fable, beginning with its rhetorical function to its evolution into an independent literary genre.

Finally, there is a revision of studies of the modern fable by Anglo-American authors of the 20th century, which planted a seed for what was to become the dominant component of the Latin American fable a few decades later. In that last section, there is an analysis of literary texts by Anglo-American authors, such as, *Fantastic Fables* (1899) Ambrose Bierce, *Fables for Our Time* (1939) and *Further Fables of our Time* (1956) by James Thurber, a collection of fables *Fábulas fabulosas* (1963) by the Brazilian Millôr Fernandes, and collections of Hispanic authors, *La oveja negra y demás fábulas* (1969) by Augusto Monterroso and *Fabulario* (1969) by Eduardo Gudiño Kieffer. Features of postmodernity, i.e. poetics of Postmodernism, will be analyzed on the corpus consisting of aforementioned contemporary Latin American authors. We can complete the list with other collections written in the 1980s, 1990s and the early 21st century: *La especie desconocida* (1987) by Manuel Fernández Perera, *El recinto de animalia*

(1997) Rafael Junquera, *La cola del pavo real. Fábulas* (2000) Mario Satz Tetelbaum and *Bajo la piel del lobo* (2002) by Jaime Alberto Vélez.

The chapter which discusses genre hybridization in contemporary fables also uses theory of literary genres, while fables integrated in larger wholes were subjected to a narratological analysis. Analysis and study of contemporary fables, which often appear as microfiction in Latin American production, have shown elements of postmodern poetics. This refers to intertextuality which is not established only on genre level, but also as a ludic or parodic relation to tradition and other canonical texts, metafiction, where mechanisms of fable construction are revealed, as well as autoreferentiality and various genre transgressions and hybrids.

This study attempts to secure the continuity of research of fables, one of the oldest literary genres and provide a new methodological framework for its investigation. We showed that there are elements of postmodern poetics in contemporary fables which have been viewed for the first time not only as a specific short narrative form, but in relation to other units in the collection they had been integrated into. Through diachronic genre analysis, we have tried to provide insight into its historical development and break down misconceptions related to the study of fable in certain time periods. Those types of studies often bring generalized opinions about the genre which have been disputed by this comprehensive inquiry.

The fable is characterized by the signs of every time period in which it was created, so its most recent versions display features of postmodern poetics. Skepticism of the postmodern era has produced a rhetorical device which urges the reader to develop their own complex reading strategies and come to their own conclusions instead of being moralizing and educational. Regardless of deviations from the classical Aesopian model, contemporary fable production is always reliant on tradition, subverting or reversing genre conventions, playing with them or respecting them to an extent. Even though it is the most distant version of the classical model, contemporary fable remains deeply loyal to it. Contrary to assumptions of some contemporary critics, the main function of the fable, which is two-sided, 'show to teach' and 'show to criticize', is not lost in the contemporary context.

KEYWORDS: Fable, Literary Genres, Diachronic Analysis, Poetics of Postmodernism, Integrated Short Story Collection, Narratological Analysis, Microfiction.

A mi padre que ya no está.

Índice

I.INTRODUCCIÓN	3
I.1. La fábula contemporánea: lugar de encuentro entre la antigüedad y la posmodernidad literarias	3
I.2. Planteamiento de cuestiones generales, metodología e hipótesis	7
II. LA FÁBULA CLÁSICA	13
II.1. Definiciones	13
II.2. Colecciones	30
II.3. Los protagonistas de la fábula clásica	36
III. LA FÁBULA EN SU ITINERARIO DIACRÓNICO	46
III.1. Tipos de integración de la fábula medieval y el poder subversivo del <i>exemplum</i>	46
III.2. La fábula neoclásica: del arte de imitar a «varia invención»	61
III.3. La fábula en Iberoamérica como instrumento de crítica social y política.....	76
III.4. Camino a la nueva fábula	102
III.4.1. Denominación	106
III.4.2. Autores, obras y límites cronológicos	108
III.4.3. Definiciones	112
III.4.4. Las características e intencionalidades de la ‘nueva fábula’	118
IV. LA FÁBULA A TRAVÉS DE LA POÉTICA DE LA POSMODERNIDAD	133
IV.1. Transgresiones e hibridaciones genéricas	142
IV.2. Humor, ironía y parodia	154
IV.3. Ambigüedad y apertura	157
IV.4. Intertextualidad	159
IV.5. Metaficción	166
V. LA FÁBULA CONTEMPORÁNEA IBEROAMERICANA.....	171
V.1. Renovación de moldes genéricos antiguos: la fábula en el ámbito de la minificción contemporánea	171
V.1.1. Popularidad de lo breve	173
V.1.2. Denominación	174
V.1.3. Adscripción genérica	176
V.1.4. La fábula en el ámbito minificcional.....	178
V.2. La seriación narrativa en el contexto contemporáneo	182
V.2.1. Jaime Alberto Vélez: un escéptico con piel de cordero	193
V. 2.2. Patrones musicales como elementos constructivos para un fabulario fractal.....	200
V.3. La aproximación narratológica a la fábula	211
VI. EL FABULARIO DE NOÉ	223
VI.1. Fragmentación, intertextualidad e hibridación como estrategias narrativas en la obra de Wilfredo Machado.....	223
VI.2. El género y la estructura de <i>Libro de animales</i>	243
VI.2.1. La fábula machadiana y sus hibridaciones en el contexto de la posmodernidad.....	254
VI.2.2. Análisis narratológico de <i>Libro de animales</i>	273
VI.3. La escritura palimpséslica	288

VII. CONCLUSIONES	316
VIII. BIBLIOGRAFÍA.....	333
IX. APÉNDICE.....	362
ŽIVOTOPIS	417
POPIS RADOVA.....	418

I. INTRODUCCIÓN

I.1. La fábula contemporánea: lugar de encuentro entre la antigüedad y la posmodernidad literarias.

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad [...]. Ungido con los mismos poderes polémicos de lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo. La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo. El ácido que disuelve todas esas oposiciones es la crítica.

Paz (1974: 21).

El proceso investigador que ha dado como resultado el presente trabajo —y que, si bien se ha dilatado en el tiempo, ha sido altamente productivo—, se inició cuando, a principios del nuevo milenio, nos cruzamos con una modalidad literaria proteica e híbrida caracterizada por la extrema brevedad que, justamente en los años noventa del siglo XX, había comenzado a ser observada de manera sistemática por los investigadores y críticos iberoamericanos. Ese encuentro se produjo en el año 2001, en Salamanca, gracias a Paqui Noguerol, posteriormente una de las directoras de la presente tesis, quien estuvo a cargo de una serie de conferencias en la Escuela de verano de la Universidad de Salamanca dirigida a profesores de español. Su dedicación y el modo apasionado en que presentó la materia objeto de sus investigaciones contribuyeron en gran medida a fomentar nuestro interés por las modalidades literarias breves.

Aunque hoy en día no se ha llegado a un consenso en cuanto a su denominación, el nombre más común que se le otorga es el de minificción, considerado hiperónimo por englobar distintas formas breves, tanto narrativas como descriptivas o incluso explicativas, siempre y cuando se mantenga el carácter ficcional del texto. Se trata de una modalidad literaria que algunos críticos consideran un nuevo género narrativo (Valadés, 1990; Lagmanovich, 1996, 2005; Andres-Suárez, 2008, 2010; Brasca y Chitaroni, 2004.; Valls, 2008, etcétera), mientras que otros sostienen que se trata de una especie extremadamente corta del cuento (Stevick 1971; Howe 1982; Roas, 2008), sin que haya que descartar a quienes opinan que estamos en presencia de una especie (des)generada del texto (Rojo, 1996) o rechazan cualquier tipo de categorización (Corral, 1996).

Debido a la injustificable marginalización del cuento y otros géneros afines a lo largo de la historia, nos dedicamos a promover distintos proyectos que pretendían reivindicar lo breve. Uno de ellos dio origen a la integración de la asignatura «Minificción hispanoamericana contemporánea» en el segundo ciclo de los Estudios de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Zagreb, posible solo gracias a la comprensión y buena voluntad de la directora de la Cátedra de Literaturas Hispánicas y la Cátedra de Lengua Española, Mirjana Polić Bobić. Encontramos en la minificción una herramienta adecuada para acercar las corrientes, discursos y términos teóricos a los estudiantes de español, objetivo que, dada la complejidad del tema, representaba un reto tanto para el profesor como para el alumno. Sin embargo, la aproximación a la teoría a través de los brevísimos textos contemporáneos se convirtió en una tarea altamente placentera. Así, las minificciones resultaron excelentes para presentar la genología, la poética de la posmodernidad con sus recursos, los distintos discursos teóricos, – entre los que se encontraban los estudios postcoloniales, la teoría feminista, el psicoanálisis, la estética de la recepción y otros, por diversas razones: su brevedad –los textos no superan la página de extensión–, su hibridez genérica –combinan ensayo, poema en prosa y narración– y, sobre todo, por su característica estructura polisémica, así como también por la simultaneidad de la producción literaria con el desarrollo de los discursos teóricos mencionados, que muchos de los autores de esos minitextos aprovechaban. En palabras de Lauro Zavala, son la ambigüedad y la doble codificación los factores que los definen: «La fuerza de evocación que tienen los minitextos está ligada a su naturaleza propiamente artística, apoyada a su vez en dos elementos esenciales: la ambigüedad semántica y la intertextualidad literaria o extraliteraria» (Zavala, 2000: 2).

Aunque nuestras afinidades e intereses personales se centraban en las plasmaciones literarias contemporáneas, otras obligaciones docentes, que comprendían clases sobre la cultura y civilización hispánicas, apuntaban en la dirección opuesta, lo que implicaba una inmersión en la historia, la cultura y la literatura de periodos remotos significativos en cuanto a la formación de la identidad de los pueblos ibéricos. Durante un tiempo nos pareció imposible aunar lo antiguo con lo contemporáneo, pero al estudiar las formas breves nos dimos cuenta de que los críticos, al intentar esbozar una clasificación de la minificción, comúnmente se referían a dos géneros de origen milenario, a saber, el bestiario y la fábula, dada su renovada popularidad en el ámbito minificcional. Este hallazgo hizo resonar las palabras de Octavio Paz recordadas en el epígrafe de este capítulo: «Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad [...] Ungido con los mismos poderes polémicos de lo

nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo» (Paz, 1974: 21). La afirmación paciana se convirtió en el *leitmotif* de la presente investigación, que encontró su objeto en la fábula y sus distintas manifestaciones diacrónicas. Sin embargo, al inicio se nos impuso una insoslayable pregunta: ¿Cómo puede esta época, que no tiene ningún interés por lo didáctico, donde toda la credibilidad de los grandes sistemas ideológico-morales ha fracasado, ofrecer un nuevo incentivo a un género que, según los críticos, debería ser olvidado?

Aunque algunos críticos de mediados del siglo XX (Pérez Perozo, 1946) aventuraban la extinción de la fábula o la definían como el género más conservador (Navarro González, 1976), dirigido exclusivamente al público infantil y juvenil (Irwin, 1992), en las últimas décadas la fábula destinada a un público adulto o general vive un nuevo apogeo. Como ya queda dicho, empezamos a estudiar los bestiarios y las fábulas en el ámbito minificcional, donde los críticos, en su intento de esbozar una taxonomía, siempre los ubicaban dentro de la misma categoría, lo que muchas veces llevaba a las conclusiones un tanto engañosas. A pesar de las diferencias inherentes a los dos géneros, probablemente por su brevedad y su vinculación con el mundo animal, el aspecto alegórico y la intención didáctico-moralizante, a menudo habían sido tratados indistintamente por la crítica iberoamericana, olvidando sus rasgos distintivos, algo que, entre otras cosas, se pretende cuestionar a lo largo de las presentes páginas.

Este fenómeno de *resurrección* de un molde arcaico ha tenido gran repercusión en Iberoamérica, tal y como se han encargado de demostrar, entre otros, los trabajos de Paley de Francescato (1977), López Parada (1993), Schulz-Cruz (1992) y Noguero Jimémez (2010), y ha redundado en su frecuente aparición bajo la forma de microtextos. Para acercarnos a la fábula contemporánea, en la presente tesis hemos escogido autores de la prosa minificcional cuya producción relacionada con la ficción bestial no es accidental ni esporádica, ya que cada uno de ellos, en su obra, cuenta con una serie de libros que, por su adscripción genérica, podría formar el corpus de este trabajo. A pesar de las analogías que se pueden reconocer entre la minificción y la fábula aparecida en el contexto contemporáneo, hay que destacar que esta última tiene un desarrollo independiente, por lo que no se observará exclusivamente como un fenómeno dentro de la minificción. Sin embargo, es un hecho incuestionable que ha sido la minificción un factor importante que ha contribuido a que la fábula, y en mayor grado el bestiario, haya suscitado la atención de hispanistas como Lauro Zavala, Francisca Noguero Jimémez, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Dolores Koch y muchos otros.

Sin embargo, nuestra fascinación con lo breve comenzó aún antes, con Borges, autor que en su copiosa producción crítico-literaria no llegó a producir una sola novela y que, a través de su proyecto artístico, constantemente reivindicaba lo pequeño y marginal. Aunque el escritor argentino no sostenía ninguna relación directa con la fábula clásica¹ o con sus derivados contemporáneos, todo comienza y acaba con Borges y su universo, por ser él «el inventor de la posmodernidad». En las manifestaciones recientes de la fábula se han podido reconocer los rasgos de la poética de la posmodernidad literaria, especialmente la hibridación genérica en varios niveles, por lo que creemos que la poética de la posmodernidad es un marco metodológico innovador para reflexionar sobre este género literario clásico. En la fábula contemporánea se pueden reconocer las características de los textos posmodernos, tales como la metaficcionalidad, la intertextualidad, la hibridación y otros tipos de transgresiones genéricas: la apertura y la remodelación irónica, paródica o humorística de los textos clásicos. Para estudiarlas en detalle nos serviremos de los estudios seminales de Linda Hutcheon (1988), Brian McHale (1987) y David Lodge (1977), así como también de los artículos de Lauro Zavala (2000; 2004), Francisca Noguerol (1996) y Antonio Garrido Domínguez (2009), que reflexionan sobre la relación de la poética de la posmodernidad con la minificción contemporánea.

Tras estudiar la fábula y acompañarla en su recorrido diacrónico, esperamos encontrar las respuestas que se imponían al iniciar esta investigación. Tanto la fábula como otros géneros literarios llevan signos de las épocas en las que se cultivan. Uno de los objetivos de esta tesis es mostrar en qué consisten esas modificaciones en las condiciones contemporáneas. A pesar de las divergencias frente al clásico modelo esópico, la producción reciente se apoya en la tradición, subvirtiendo o invirtiendo las convenciones del género, entrando en una relación lúdica, paródica o irónica con ellas, o respetándolas hasta cierto punto. Una de las hipótesis que pretendíamos comprobar es que, aunque en su aspecto externo se encuentre distanciada del modelo clásico, la fábula contemporánea en su estructura profunda se mantiene fiel a este. A pesar de algunos de los planteamientos de los críticos contemporáneos, lo cierto es que la intencionalidad doble de la fábula —«mostrar para enseñar» o «mostrar para criticar»— no se pierde en la producción reciente. Lo que sí tiene lugar es un cambio en el grado de participación de los componentes de esa intencionalidad bipartita, lo que esperamos demostrar a continuación.

¹ En cambio, la revitalización y popularización del bestiario en el contexto contemporáneo, otro género breve antiguo que acompaña a la fábula en su recorrido diacrónico, se debe, en gran parte, al *Manual de zoología fantástica* que Borges editó en 1957 junto con Margarita Guerrero.

I.2. Planteamiento de cuestiones generales, metodología e hipótesis

La presente tesis doctoral pretende asegurar la continuidad de la investigación y del estudio de uno de los géneros más antiguos de la historia, así como observar y anotar los cambios en la producción reciente de distintos autores contemporáneos iberoamericanos, analizar el grado y modos de integración de la fábula en las colecciones contemporáneas, y evaluar y determinar hasta qué punto y de qué modo la fábula contemporánea diverge del modelo clásico.

El objeto de la investigación se centra en fábula literaria contemporánea, por lo que dejaremos de lado la fábula que forma parte del folklore o que es parte integrante de la oralidad, si bien la consciencia sobre el origen de la fábula estará siempre presente a lo largo de la investigación. También es necesario subrayar una vez más que este trabajo no aborda el estudio de la fábula dirigida al público infantil o adolescente, es decir, solo la incluirá de forma marginal.

En el análisis de la fábula contemporánea nos apoyamos en las características del género clásico de Esopo, por lo que se ha recurrido a las reflexiones teóricas de Ben Edwin Perry, Pack Carnes, Morten Nojgaard, Francisco Rodríguez Adrados, Carlos García Gual, Gert-Jan van Dijk y Mireya Camurati, siendo sus definiciones los cimientos de la reflexión crítica en la parte teórica de la tesis. Entre los autores enumerados habría que subrayar la obra imprescindible de Geert-Jan van Dijk, *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in archaic, classical and Hellenistic Greek Literature; With a study of the theory and terminology of the genre* (1997), que representa una contribución extraordinaria al estudio de la fábula, tanto por reunir un gran número de definiciones de todos los autores relevantes pertenecientes a la antigüedad clásica como por ofrecer un estudio comparativo de las definiciones de los teóricos contemporáneos. La obra referida y los análisis de los géneros clásicos del filólogo español Rodríguez Adrados han facilitado nuestro análisis genológico, puesto que se trata de obras cabales y sistemáticas con un alcance de valor incuestionable.

El corpus principal de este trabajo está formado por tres colecciones de fábulas de autores contemporáneos iberoamericanos: *Cachorros de céu* (2005), del brasileño Wilson Bueno; *Un coro de ranas* (1999), del colombiano Jaime Alberto Vélez, y *Libro de animales* (1994), del venezolano Wilfredo Machado, al que se le prestará una atención especial y del

que se ofrecerá una exposición más detallada, en el contexto de su producción literaria y la consagración de su autor a las formas y modalidades literarias de extrema brevedad que podemos adscribir a la minificción. El análisis de los textos literarios que consiste en el estudio de los componentes individuales de una unidad, así como también de las colecciones en sí, irá precedido por el estudio del desarrollo de la fábula, no solo en el contexto iberoamericano, sino también en el contexto universal, siendo el modelo esópico el punto de partida y la base para cualquier elaboración o transformación posterior del género.

Además de las colecciones nombradas, el análisis diacrónico de la fábula se basa en la lectura de una gran muestra de fábulas esópicas procedentes de las colecciones originadas en la de Demetrio de Falero, Fedro o Babrio, recogidas en las valiosas ediciones críticas de Ben Edwin Perry. En la parte de la tesis dedicada al medioevo español y portugués, se analizará el modo de integración y concatenación de una serie de fábulas en una unidad superior, sirviéndonos de ejemplo las colecciones medievales del *Sendebär* (1253), *Calila e Dimna* (1251) y la *Disciplina clericalis* (principios del siglo XIII), así como también el *Libro de buen amor* (1330) y *El Conde Lucanor* (1335), donde funcionan, bien como repertorio, bien como *exempla* en una obra más compleja. Al observar las *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado* (1781 y 1784), de Félix María Samaniego, las *Fábulas literarias* (1782), de Tomás de Iriarte y las *Fábulas en verso castellano* (1789), de José Agustín Ibáñez de la Rentería, se reflexionará sobre la renovación del género en la Ilustración. Especial atención se prestará a la función de la fábula en la época de la Ilustración y también en el Romanticismo iberoamericano. Este tipo de análisis diacrónico permitirá reconocer algunas omisiones que los estudios sincrónicos o comparatistas del género clásico y la fábula de un determinado período histórico frecuentemente no registran.

La revisión histórica de la fábula está fundada en la escasa información recogida en las historias de la literatura española (Rico, Valbuena Prat, Alborg), hispanoamericana (Goić, Franco, Rodríguez Monegal) y brasileña (Bosi, Massaud, Verissimo). Dado que se trata de un género menor y muchas veces marginado, que en algunas épocas pierde su independencia genérica, en las historias literarias citadas se le dedica relativamente poco espacio. La fábula entra en el medioevo español o portugués como parte de las influencias orientales (Deyermond, 1979; Lacarra, 1979, 1991, 1998, 2010; Bodelón, 1989; Blecua, 1992; Sotelo, 1997) y está presente en la literatura de los Siglos de Oro como herramienta retórica o fragmento integrante de obras más extensas (Martín García, 1996). Tras la omnipresencia medieval, el género vive su segundo apogeo en la España de los siglos XVIII y XIX, cuando se puede hablar de su hiperproducción (Palacios Fernández, 1992, 1998; Sebold, 1992;

Talavera Cuesta, 2007; Jareño, 1975). No obstante, en esta investigación nos centraremos en el estudio de las obras más importantes de los autores dieciochescos, tales como Iriarte, Samaniego e Ibáñez de la Rentería, cuyos ejemplos son suficientes, tanto para reconocer los rasgos principales de la fábula neoclásica como para observar el equívoco más común que comete la crítica al observar la fábula como una herramienta didáctico-moralizante en manos de los autores ilustrados, negando o ignorando su componente crítico y subversivo, que se mantiene abiertamente activo aun en las épocas en las que se potencia su intención moralizante.

El panorama histórico de la fábula hispanoamericana que ofrece Mireya Camurati en su libro *La fábula en Hispanoamérica* (1978) representa una contribución imprescindible en lo que al estudio y sistematización del saber sobre este género marginal se refiere. Sin este trabajo, en el que la investigadora analiza los rasgos específicos y elementos autóctonos de la fábula hispanoamericana, aportando información sobre los autores de fábulas en todos los países hispanoamericanos e incluyendo la producción indígena autóctona (desde la época colonial hasta mediados del siglo XX), nuestra investigación del último período del desarrollo de la fábula no sería posible

Por último, en la parte teórica de la tesis se llevará a cabo una revisión de los estudios de la nueva fábula realizados por algunos autores anglosajones del siglo XX, visto que la nueva fábula norteamericana representa el embrión de lo que se convertirá, en las décadas posteriores, en los rasgos principales de la fábula en la producción iberoamericana. En este último tramo, el análisis se centrará en los textos de autores angloamericanos como *Fantastic Fables* (1899), de Ambrose Bierce; *Fables for Our Time* (1939) y *Further Fables of our Time* (1956), de James Thurber; el ciclo de fábulas sobre Narizinho, del brasileño Monteiro Lobato, y la colección *Fábulas fabulosas* (1963), de su compatriota Millôr Fernandes, así como también en las colecciones de autores de habla hispana, tales como *La oveja negra y demás fábulas* (1969), de Augusto Monteroso, y *Fabulario* (1969), de Eduardo Gudiño Kieffer. Los rasgos distintivos de la poética de la posmodernidad se estudiarán en el corpus de las tres obras contemporáneas arriba mencionadas, cuya lista puede ser ampliada por las colecciones aparecidas en las últimas dos décadas del siglo XX y la primera década del XXI: *La especie desconocida* (1987), de Manuel Fernández Perera; *El recinto de animalia* (1997), de Rafael Junquera; *La cola del pavo real. Fábulas* (2000), de Mario Satz Tetelbaum, y *Bajo la piel del lobo* (2002), de Jaime Alberto Vélez.

Dejando de lado las fuentes primarias, será necesario citar diversos textos críticos y teóricos que se discutirán en su totalidad o parcialmente. Se trata de las definiciones del

género propuestas por Ben Edwin Perry, Mireya Camurati o Pack Carnes, que consideramos imprecisas en alguno de sus aspectos, lo que intentaremos argumentar y defender en nuestro trabajo. En su artículo «Fable» (1959), Ben Edwin Perry propone una definición de la fábula en la que «la conclusión lógica» es *conditio sine qua non* de la existencia de la misma. Consideramos que tal afirmación resulta problemática, ya que las fábulas de las colecciones siempre vienen despojadas de su contexto original, lo que necesariamente condiciona su conclusión. En la muestra seleccionada se pretende manifestar que es muy difícil llegar a una conclusión universal y lógica aun cuando la fábula posea *epimitio*. Se puede comprobar que las distintas traducciones del mismo *epimitio* no transmiten el mensaje de un modo unívoco, lo que nos devuelve al origen de la fábula esópica, donde funcionaba como herramienta retórica para denunciar una situación de crisis, pero no para juzgarla o para indicar una posible solución. Este tipo de indeterminación o imprecisión de la enunciación se mantiene en la fábula contemporánea, donde en la descodificación del significado hay que activar distintas estrategias lectoras.

En la definición estructural-formal de la fábula que propone Mireya Camurati en su estudio *La fábula en Hispanoamérica*, se destacan tres rasgos distintivos del género: acción, tipificación e intención. Nos detendremos en la segunda característica, referente a los personajes animales presentados. Camurati sostiene que los animales protagonistas de las fábulas aparecen como «tipos» que mantienen las relaciones típicas. Dado que el personaje animal en la fábula clásica, neoclásica, romántica, y también en la moderna, carece de complejidad, no está estratificado, se caracteriza por su esquematismo y por su reducción a una sola característica, consideramos que la primera parte de esta afirmación sigue vigente. No obstante, la definición de la investigadora argentina nos parece imprecisa, en tanto que no obvia que el mismo animal puede representar distintas cualidades y que sus características pueden variar de una fábula a otra. A diferencia de sus precedentes, en la fábula contemporánea no es posible hacer este tipo de inferencias generalizadas, lo que demostrará nuestro análisis.

Por último, para acercarnos a la nueva fábula nos han servido como referencia las contribuciones críticas de Pack Carnes, que tratan las expectativas tradicionales en la fábula moderna y describen los rasgos de la llamada nueva fábula. En los artículos «The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition» (1986) y «The Fable and Anti-Fable: The Modern Faces of Aesop» (1992), Carnes introduce el término «antifábula» en el estudio de la nueva fábula. La caracterización y el análisis que propone este crítico angloamericano ha contribuido en gran medida a delinear las directrices de nuestro estudio, sin que por ello

podamos compartir su afirmación de que cada fábula que interviene, de distintos modos, en el subtexto clásico, sea antifábula, puesto que eso supondría que cualquier fábula literaria, en el sentido más amplio, pueda ser considerada como tal. En la fábula contemporánea, el *epimitio* o el lugar de la moraleja, siendo explícita o no, se convierte en el punto de cuestionamiento del género, pero no en el lugar de su negación. Es necesario reiterar que, a lo largo de la historia, la fábula ha sufrido distintos grados de desestabilización, si bien menos pronunciados y más sutiles. Uno de los objetivos de este trabajo es estudiar en la muestra representativa de la fábula contemporánea iberoamericana hasta qué punto esta diverge del modelo clásico, y dilucidar si esas divergencias son de una naturaleza profunda que afecta a la estructura de la fábula y si, por tanto, puede ser denominada antifábula tal y como propone Pack Carnes. De los estudios recientes, en nuestra tesis se comentan los postulados de Esperanza López Parada, que en su tesis doctoral inédita, junto con los célebres bestiarios hispanoamericanos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o Juan José Arreola, analiza la colección paradigmática de nuevas fábulas de Augusto Monterroso; así como las propuestas de la tesina de Anne Kleveland, que ofrece un análisis comparativo del protagonista animal en la fábula clásica y en la nueva fábula hispanoamericana.

Al comparar las colecciones de fábulas *Cachorros do céu* (2005), de Bueno; el *Libro de animales* (1994), de Machado, y *Un coro de ranas* (1999), de Vélez, que forman parte del corpus de la tesis, con las colecciones clásicas (Esopo, Fedro o Barbio), una parte de las colecciones medievales o las de los autores neoclásicos (La Fontaine, Samaniego, Iriarte, Ibáñez de la Rentería), se ha notado un grado más alto de integración en el libro como unidad. En las colecciones contemporáneas, entre los textos independientes se producen ligaciones y fuerzas cohesionales en distintos niveles (estructurales, cronotópicos, temáticos, narratoriales, etcétera) más pronunciadas que en las colecciones históricas, que funcionan como simples repertorios y donde cada entrada puede ser leída independientemente. El alto nivel de integración en el libro (colección) tampoco se puede observar en el caso de los precursores de la nueva fábula iberoamericana, es decir, en los autores anglófonos Ambrose Bierce o James Thurber, o en los primeros representantes de la nueva fábula iberoamericana, como por ejemplo en la obra del guatemalteco Augusto Monterroso, o en la del brasileño Millôr Fernandes. Esa manera nueva y mucho más pronunciada de incorporación de textos en una unidad mayor es característica de la producción fabulística iberoamericana reciente, y es por ello que una parte de la investigación estará dedicada al modo y al nivel de integración de textos en ciclos o colecciones, que se fundan en los estudios de ciclos y series de cuentos integrados de teóricos anglosajones como Forest Ingram (1971), Meggie Dunn y Ann Morris

(1995), Susan Garland Mann (1989) y Rolf Lundén (1999), así como también de estudiosos iberoamericanos como Enrique Anderson Imbert (1979), Gabriela Mora (1993), Miguel Gomes (2000) y Lauro Zavala (2004). La complejidad de la estructura narrativa de las fábulas integradas en una unidad mayor nos ha llevado hacia la narratología de Gérard Genette (1966, 1969, 1972), imprescindible para categorizar las instancias narratorias en los textos de los autores contemporáneos arriba mencionados.

En la tesis se llevará a cabo un análisis genológico de la fábula que parte de su función retórica y llega hasta la fábula como género independiente. En los capítulos dedicados al tema de la hibridación genérica en la fábula contemporánea también nos servimos de estudios genológicos. Al considerar la fábula como género literario, nos apoyaremos asimismo en los estudios de Tzvetan Todorov (1986), Gérard Genette (1986), David Duff (2000), Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (1992).

Al analizar y estudiar la fábula contemporánea, que en la reciente producción iberoamericana con frecuencia aparece bajo forma minificcional, hemos identificado los elementos de la poética de la posmodernidad literaria. Se trata tanto de la intertextualidad (que no se establece solo a nivel genérico, sino que entra en una relación lúdica o paródica con la tradición y con otros textos canónicos), como de la metaficcionalidad, donde se descubren los mecanismos de construcción de la fábula, así como de la autoreferencialidad y distintos tipos de transgresión e hibridación. Finalmente, las fábulas integradas en una unidad mayor serán sometidas al análisis narratológico.

De este modo, y por primera vez, se podrá observar la fábula contemporánea en el nivel de la colección en la que está integrada. A su vez, la observación diacrónica de la fábula tiene como objetivo recoger la información sobre su desarrollo histórico y esclarecer equívocos relacionados con el estudio de la fábula de algunas épocas. Los estudios históricos dedicados a un solo periodo muchas veces ofrecen razonamientos generalizados que este tipo de estudio, que pretende tener un alcance global, desmiente, matiza o complementa. La presente tesis doctoral permitirá asegurar la continuidad del estudio de la fábula, uno de los géneros literarios más antiguos, así como proporcionar un nuevo marco metodológico para su análisis y mostrar si es posible reconocer las características de la poética de la posmodernidad literaria en la fábula contemporánea.

II. LA FÁBULA CLÁSICA

II.1. Definiciones

Solo es definible aquello que no tiene historia.

Friedrich Nietzsche² (GM, II, § 13).

Existen pocos géneros que presenten la continuidad histórica de la fábula: desde Mesopotamia, pasando por la India, Grecia, Roma hasta las más recientes manifestaciones en la literatura contemporánea, ha constituido el molde en el que se han plasmado las más variadas filosofías, teorías literarias, concepciones de la vida, *Zeitgeist* de las distintas épocas históricas.

Para llegar al estado actual, en su camino diacrónico, la fábula ha sufrido numerosas modificaciones. Se ha perdido su forma original proveniente de la oralidad³ y en parte su intencionalidad inicial⁴ pero, a pesar de desviarse de su modelo clásico, a lo largo de la historia, se ha mantenido una conexión interna o externa, pronunciada en mayor o menor grado, con su origen esópico. A pesar de su extraordinaria variedad a lo largo de los siglos y del espacio, hay algo común, específico, que caracteriza a la fábula como género literario.

Ben Edwin Perry en *Aesopica*, obra monumental que recoge toda fábula antigua y clásica sobreviviente y la base para cualquier estudio de este género subraya:

A fable invented by an eighteen-century writer, or by one of today, may be just as truly «Aesopic» in all essential respects as any one of those which were made up or adapted from popular lore in antiquity after the time of Aesop, which is to say any of the fables extant in ancient collections [...] If Aesop really used or invented those few particular fables, then they are *ipso facto*, in a special sense, more Aesopic than the products of later or modern times, but otherwise not necessarily so (Perry, 1950: viii).

La consecuencia de este ‘comportamiento’ de la fábula se ve plasmada en una de las hipótesis de este trabajo: para subvertir o seguir las normas que rigen un cierto género, los autores que lo recrean en un contexto histórico específico recurren necesariamente a su origen. A pesar de que esta afirmación pueda parecer atrevida, especialmente en el caso de la

² «On the Genealogy of Morals» y «Ecce Homo», Vintage, Nueva York, p. 80.

³ Francisco Rodríguez Adrados afirma que el origen y base de la difusión de la fábula es oral y que, como tantos otros géneros como mito, cuento, chiste, simil, proverbio, etcétera, pasa a la literatura cuando es usada en el contexto de los géneros literarios, como ilustración dentro de los mismos (1979: 392).

⁴ En este trabajo se discutirá la función retórica de la fábula antigua, así como también la supuesta intencionalidad didáctico-moralizante que la ha acompañado a lo largo de su itinerario histórico.

producción fabulística correspondiente a los siglos XX y XXI por tratarse de los textos aparentemente más alejados de su modelo original, intentaremos probar que, en su estructura profunda, la fábula contemporánea se acerca a los modelos antiguos, en el sentido de mantenerse fiel a sus funciones e intencionalidades originarias, mientras que sus manifestaciones históricas, frecuentemente identificadas con la fábula antigua, muchas veces presentan ejemplos del mayor distanciamiento. Uno de los objetivos de la parte teórica de este trabajo es recordar las funciones originarias de la fábula antigua, así como observar si esas siguen presentes en la fábula contemporánea o si el nuevo contexto y condiciones en las que aparece la fábula hoy en día han impuesto unas nuevas exigencias a este género.

Es de sobra conocido que muy escasas fábulas de Esopo han llegado a nuestros días y que lo que hoy se considera fábula esópica «es el nombre que constantemente se ha atribuido a las recopilaciones de fábulas que posteriormente formaron colecciones con materiales que se consideraban propios de Esopo» (López Casildo, 1999: 16).

En los «Proemios» a sus cinco volúmenes de fábulas, Fedro comenta la naturaleza de su trabajo, la intencionalidad de sus composiciones, su origen, el carácter críptico de sus mensajes y finalmente la denominación. Fedro, autor consciente de sus intenciones literarias, introduce una distinción entre «fábulas de Esopo», versiones latinas de un prototipo griego, y «fábulas esópicas», inventadas por él sobre el esquema de composición esópica tomada como modelo para introducir asuntos y motivos nuevos, o en palabras de Fedro: «Quas Aesopias, non Aesopi, nomino, / Quia paucas ille ostendit, ego pluris fero, / Usus vetusto genere sed rebus novis» (Fedro, Proemio al libro IV, 11-13), en traducción de Perry: «[...] fables which I call Aesopic rather than Aesop's, since he brought out only a few, and I compose a larger number using the old form but treating new themes [...]» (Perry, 1975: 299). El mismo procedimiento se repetiría, en el caso de la fábula, muchas veces a lo largo de sus dos mil años de historia posterior.

Como ha señalado Carlos García Gual en su estudio introductorio a la colección esópica, 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, omnipresente en el imaginario juvenil pero, al mismo tiempo, expuesto a modificaciones y transformaciones propias de los nuevos formatos en los que se presentan las fábulas en el

contexto contemporáneo⁵, se siente capaz de aventurar una definición. Ésta, obligatoriamente, integra la mención del formato cuentístico cuyos protagonistas son animales y alude al carácter didáctico-moralizante del género, pero ignora en muchos casos sus formas originales, como también las funciones primordiales. A pesar del alto grado de participación de la fábula en los contenidos culturales y en la industria del entretenimiento y diversión dirigidos al público infantil y adolescente, o de la importancia que pueda tener la fábula folklórica en la formación del género, es importante reiterar que en este trabajo nos centraremos en la fábula como parte integrante de la literatura occidental, generalmente dirigida al público adulto. Aunque esta investigación y el estudio diacrónico de la misma nos han proporcionado una percepción profunda del género, para ofrecer una visión de conjunto – elegimos comentar una serie de definiciones propuestas por estudiosos de la fábula y anotar algunas de sus posibles omisiones, lo que ha llevado a veces a unas conclusiones equivocadas acerca del género.

Para efectuar un estudio de las desviaciones de un modelo clásico es necesario responder a la pregunta «¿qué es la fábula?». Así a partir de ahora se delimitará el campo del estudio, estableciendo el *status quaestionis* y acercándonos a la definición del objeto de investigación en el que se apoyarán nuestras futuras observaciones, sin ambición de proponer una definición nueva, se establecerán criterios y puntos fundamentales para realizar el trabajo comparativo.

Aunque todas las fuentes destacan sus orígenes culturales orientales, posiblemente mesopotámicos⁶ o indios⁷, la fábula cobra importancia para el desarrollo del género en el contexto occidental a partir de los griegos Hesíodo (s VIII a. C.) y, especialmente, Esopo, esclavo cuyos supuestos escritos proceden del siglo VI a. C.⁸.

En su *Historia de la fábula greco-latina*, Francisco Rodríguez Adrados señala que, en la época arcaica, la fábula como obra literaria pertenece a la poesía yámbica o simposiaca, cantada en la fiesta o banquete, donde se presenta como «un ejemplo que el poeta dirige a

⁵ 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 ilustrados infantiles, dibujos, cuentos, videojuegos o publicidad que se apoyan en la tradición esópica sin tener conocimientos sobre ella.

⁶ García Gual recuerda que «la colección griega y la india parecen remontarse a las fábulas mesopotámicas, que, a partir de Babilonia, habrían llegado a Grecia a través de Asia Menor, y por otra parte, a través de Persia a la India» (1993: 7) Los orígenes mesopotámicos del género han sido estudiados por Williams (1956), Lambert (1960) y Perry (1952).

⁷ Rosario de la Iglesia, en el «Prólogo» a las *Fábulas Completas* de Esopo, señala que este recoge «una tradición literaria que se remonta probablemente al II milenio», siendo considerado en todo Occidente el «creador» de la fábula, aunque ella fuera en su tiempo ya «una perfecta síntesis entre la milenaria tradición de la fábula griega y las influencias de la fábula oriental, sobre todo de la india y la mesopotámica» (2002: 8-9).

⁸ El historiador griego Heródoto hace mención del esclavo Esopo, «el hacedor de fábulas» (1992: 425). Aunque la existencia de Esopo resulta incierta, es generalmente aceptado que fue el padre del género. De hecho, Aristóteles, en su *Retórica*, sugiere que la fábula esópica adquiere cierta seriedad instructiva frente a las formas anteriores, más humorísticas (Aristóteles, Rh, 2.20, 1393a).

alguien para ilustrarle sobre la realidad o para sugerirle un comportamiento, siempre con una visión crítica» (1979: 381-382). Poetas como Arquíloco, Estesícoro o Simónides escriben fábulas en trímetros yámbicos y ellas, solo al pasar a formar parte de colecciones, empiezan a redactarse en prosa para posteriormente convertirse en poesía de nuevo (Rodríguez Adrados, 1979: 392).

En la época imperial romana Fedro y Babrio continuaron cultivando la fábula, donde su forma escrita en prosa fue convertida en verso y su simplicidad transformada en formas más complejas. Por primera vez en la historia del género, el objetivo de los dos autores al publicar sus colecciones de fábulas, se inclinó más hacia lo literario que hacia lo pragmático (Van Dijk, 1997: xiv). Así a lo largo de la historia la naturaleza y la forma de la fábula varían de acuerdo con la naturaleza del contexto o de la ocasión en la que es utilizada, por lo que sus manifestaciones se adaptan al gusto y a la filosofía de la época en la que se cultivan.

Para que una fábula sea calificada como esópica en sí misma, tiene que cumplir con tres requisitos según Perry:

unlike the *chria* (f. 247) or the historical example (f. 519), it must be obviously and deliberately fictitious, whether possible or not; (2) like the proverb expressed in a gnomic aorist (e.g., «the fool found out after the event»), which is essentially the same thing in embryo, but unlike the Physiologus-lore and unlike the Homeric simile, both of which are framed in *general* terms, it must purport to be a particular action, series of actions, or an utterance that took place *once* in past time through the agency of particular characters; and (3) it must be told, at least ostensibly, not for its own sake as a story (like many animal stories in Aelian, including the etiological variety with a purely scientific point), but for the sake of a point that is moral, paraenetic or personal (1950: ix).

A continuación se comentarán estos rasgos distintivos de la fábula identificados como indispensables por Perry y, se compararán tanto con definiciones propuestas por promotores antiguos de la fábula como por teóricos contemporáneos.

En la obra *Aἴθιοι, Λόγοι, Μῦθοι: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature: with the Study of the Theory and Terminology of the Genre* (1997) que se perfilará con el tiempo como una referencia obligatoria⁹ para toda investigación relacionada con la fábula clásica, el estudioso holandés Gert-Jan van Dijk sistematiza todos los acercamientos teóricos relevantes al género. Van Dijk agrupa las definiciones de la fábula en dos grandes tramos: el primero proveniente de la teoría moderna, que a su vez se divide en las definiciones

⁹ La profesora de Berkeley University y traductora de la última colección de fábulas esópicas editada por Oxford University Press, Laura Gibbs en su reseña de la obra comenta: «Van Dijk's new book on the Aesopic fables in Greek literary sources is a notable achievement, surely the most important book to be published in Aesopic scholarship since Perry's *Aesopica* in 1952» (Gibbs, 1998:1).

ofrecidas por los estudiosos consagrados al estudio de la fábula clásica¹⁰ y las originadas por los estudios comparatistas¹¹; y el segundo, que recoge las definiciones del género procedentes de la teoría antigua¹². En este último, Van Dijk reúne los fragmentos esparcidos en los textos pertenecientes a la antigüedad clásica, empezando por Aristófanes y Platón, pasando por Aristóteles, Demetrio, Fedro, Séneca y Quintiliano, y llegando a la antigüedad tardía y a los escritos de Isidoro de Sevilla y algunos autores bizantinos. Este estudio representa un logro sin precedentes en cuanto su sistematización de los estudios más relevantes de la fábula realizados en el siglo XX; no obstante, presenta una conclusión demasiado imprecisa al reseñar que la fábula se puede definir como «a fictitious, metaphorical narrative» (Van Dijk, 1997: 113), lo que refuerza el convencimiento de la mayor parte de los teóricos de que es muy difícil, si no imposible, ofrecer una definición congruente y precisa del género.

Ya en el título de su obra, Van Dijk hace mención de tres vocablos distintos, los tres polisémicos, que se utilizaban en griego para referirse a la fábula: *ainos*, *logos* y *mythos*. Aristóteles se refiere a la fábula como *logos*¹³, mientras que otros escritores griegos emplean indiferentemente este término o el de *mythos*¹⁴. García Gual considera la oposición entre ambos irrelevante, aunque «puede pensarse que *logos* apunta más a la coherencia lógica del relato y *mythos* a su carácter de ficción» (1993: 3). El tercer término *ainos*¹⁵ presenta un valor bastante amplio, entre ‘relato’, ‘ejemplo’ o ‘consejo’. Este último apunta a la proximidad con otros tipos de narración: la alegoría, la parábola, el proverbio, la anécdota, el apólogo y el cuento fantástico de animales que desde siempre, han dificultado la delimitación de su contenido y de forma como género.

La mayoría de los teóricos que se dedican al estudio de la fábula destacan que fue Aristóteles el primero en teorizar sobre ella. Mireya Camurati (1978: 16), Van Dijk (1997: 40-44) y Anne Karine Kleveland (2002: 123) citan el pasaje tomado del libro II de la *Retórica* donde Aristóteles analiza los medios de persuasión dividiéndolos en dos formas principales: los entimemas (*enthymema*) y los ejemplos (*parádeigma*), los que divide a su vez en

¹⁰ Entre los teóricos tratados por Van Dijk, en esta disertación nos referimos a los trabajos críticos de Meuli, Perry, Nøjgaard, García Gual y Rodríguez Adrados.

¹¹ Entre los estudios comparatistas incluidos en la obra de Van Dijk en esta tesis acudimos a los trabajos de Janssens, Doderer, Vater Solomon y especialmente Carnes.

¹² En esta tesis nos apoyamos en los antiguos testimonios griegos y latinos que se refieren a la definición o funciones de la fábula de los siguientes autores: Aristóteles, Demetrio, Fedro, Séneca, Babrio, Teón, Aviano, Romulus y San Isidro, entre otros.

¹³ El significado principal es ‘palabra’, ‘habla’ pero también puede traducirse por ‘historia’ (Van Dijk, 1997:84-88).

¹⁴ La palabra ocupa un campo semántico muy amplio. Uno de sus significados básicos es ‘narrativa’, pero puede significar simultáneamente el hecho (in. *fact*) y la ficción (véase Van Dijk: 1997: 82-84).

¹⁵ Van Dijk lo traduce como «spoken words with a hidden meaning» (1997: 79).

históricos y ficcionales, situando entre estos últimos las parábolas (símiles) y las fábulas. Para Aristóteles la fábula, cuyos dos rasgos principales son su carácter ficticio y alegórico, no es un género de ficción independiente, sino uno de los numerosos medios del orador para provocar *pístiis*; o sea, la persuasión, de modo que se trataría de una figura retórica. La fábula se vería así como una especie de ejemplo narrativo (*parádeigma*) empleado por los oradores (Aristóteles, Rh 2.20, 1393a-1393b).

Respecto a la función retórica de la fábula, el estudioso danés Morten Nøjgaard afirma: «esta manera de ver reinará exclusivamente hasta el siglo XVIII, hasta el punto de que el género no será juzgado digno, en la patria de La Fontaine, de ser admitido en el *Arte Poético* de Boileau, ferviente admirador de Aristóteles» (Nøjgaard en García Gual, 1993: 3). En otras palabras, la fábula, sea figura retórica o sea género independiente, ni siquiera se menciona en la poética boileana¹⁶. Sin embargo en ese mismo siglo el fabulista y teórico alemán Gotthold E. Lessing por primera vez somete la fábula a una seria consideración crítica. A partir de ahí la definición de la fábula que se disemina en la literatura crítica destacará su brevedad y la conclusión moral.

En su excelente estudio sobre la fábula en Hispanoamérica, Mireya Camurati observa la transformación de la fábula esópica en su versión latina, donde la frase formulaica *Ho logos dēloi* presente en la mayoría de sus precedentes griegos se traduce errónea o imprecisamente como *fabula docet* y posteriormente, en la época neoclásica, «la fábula enseña», poniendo así el énfasis en su aspecto docente o moralizante (1978: 16-17). Camurati profundiza en este problema y aclara sus posibles orígenes: «El verbo *dēlo* *ō* significa hacer visible o manifiesto, mostrar, exhibir, hacer saber, revelar, probar, explicar, pero nunca ‘enseñar’. Al cambiar la acepción de esta sola palabra, se transformó en una ‘morableja’ lo que en Esopo era la conclusión normal de un esquema retórico» (Camurati, 1978: 16). Así, los personajes esópicos no actúan de un modo didáctico con finalidad ético-moral. Para ellos la inteligencia significa habilidad para la trampa y el engaño¹⁷. 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.

En palabras de Van Dijk, la definición más antigua de fábula que ha llegado a nuestros días procede del prólogo de Elio Teón a su *Progymnasmata*, donde este sofista alejandrino

¹⁶ Se ha consultado la edición valenciana de Joseph y Tomas de Orga de 1787, Nicolás Boileau Despreau, *El Arte Poética* (trad. Don Juan Bautista Madramany y Carbonell).

¹⁷ Cuando Aristóteles explica los argumentos retóricos comunes a los tres géneros de oratoria en su *Retórica*, sugiere que primero se oigan «algo del ejemplo; porque el ejemplo es semejante a la inducción, y la inducción es principio» (Aristóteles, Rh. 2.20, 1393a). Para ilustrar esta afirmación, nos servimos del ejemplo de la fábula «La zorra y el macho cabrío» (Apéndice 3).

ofrece una definición de la fábula que la determina como «a fictitious story which gives the semblance of reality» (Teón en Van Dijk, 1997: 48). En esta línea, en su artículo «Fable» Ben Edwin Perry recuerda que el propósito de la fábula, tal y como lo ven los retóricos del siglo I en adelante, se basa en ilustrar la verdad utilizando como medio un breve relato¹⁸. Él traduce la definición arriba citada de la manera siguiente: «a fictitious story picturing a truth». Al analizar los contextos en los que los autores emplean la fábula o juzgando el contenido del *epimitio* en las colecciones, Perry define esa ‘verdad’ como «general proposition relating to the nature of things or to types of human character or behaviour, with or without an implied moral exhortation» (Perry en Carnes, 1988: 74).

En cuanto a la enseñanza moral en la fábula antigua, Perry hace referencia al artículo de Walter Wienert donde este estudioso afirma: «the majority of the fables do not teach moral truths, but matters of worldly wisdom and shrewdness» es decir *Lebensklugheiten* (Wienert en Carnes, 1988: 49). Al mismo tiempo Perry pone de relieve que la función de la fábula oriental «cultivated for many centuries, both before and after Aesop, was eminently scholastic or literary» (Perry en Carnes, 1988: 77).

Aunque Rodríguez Adrados subraya que buscar una definición «cerrada» de la fábula sería un error (1987: 57), hemos optado por citar una, que, en nuestra opinión, abarca todos los elementos importantes en cuanto al análisis de la fábula como género. Siendo la más completa, pero no necesariamente la más acertada, nos servirá como punto de partida para un análisis comparativo de las definiciones propuestas por los estudiosos dedicados al asunto. Nos referimos a la definición procedente de la edición de *Fábulas* de Esopo a cargo de Gonzalo López Casildo, en la que el autor hace alusión a aspectos imprescindibles de la misma como su carácter ficcional, forma breve en verso o prosa, protagonistas, estructura, proximidad con los géneros afines y finalmente a sus intenciones:

La fábula es una composición literaria, en prosa o en verso, en que, mediante una ficción de tipo alegórico y la personificación de animales irracionales, objetos inanimados o ideas abstractas, se intenta dar una enseñanza práctica, a veces incluso con la intervención de personajes humanos y divinos. Suele ser una composición de carácter gnómico, formada por un relato, generalmente breve, al que precede o, con más frecuencia, sigue un consejo moral o regla de comportamiento (conocido comúnmente con el nombre de moraleja) que trata de enseñar un principio general de conducta, presentando un ejemplo específico de comportamiento. La fábula tiene relación con algunos otros tipos de composiciones como el apólogo, cuya intención es asimismo didáctica, o con los bestiarios, en los que también aparecen animales parlantes¹⁹ (López Casildo, 1999: 15).

¹⁸ Van Dijk considera que la traducción más acertada del término ‘αληθειαν’ es ‘realidad’ (1997:5).

¹⁹ López Casildo incurre en un error al reseñar que en el bestiario aparecen animales parlantes, pues el bestiario se basa en la descripción de diversos seres y sus costumbres, sin darles lugar a la acción. Así, Nilda Guglielmi, en su comentario de *Fisiólogo*, el primer bestiario conocido, afirma que «es una obra pseudo-

En su tesina *Aparte del León. La oveja negra y demás fábulas de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula*, Anne Karine Kleveland afirma: «Los teóricos concuerdan en que una fábula tiene un fin superior a su historia: mostrar, enseñar, avisar o persuadir al lector/oyente. La historia en sí no tiene valor sino por la doble interpretación que logra transmitir» (2000: 15). En este lugar nos parece conveniente recordar otras funciones e intenciones adscritas a la fábula a lo largo de la historia.

Aristóteles, Quintiliano, Teón, Aftonio y Agatías destacan su función como herramienta de persuasión, Fedro, Babrio, Nicolás de Myra, *Romulus* o Isidro mencionan una función moral que muchas veces se combina con la didáctica²⁰. Tampoco se puede olvidar la función cómica destacada por Cicerón, Quintiliano, Mario Victorino o Fedro²¹, que siempre acompaña a las arriba enumeradas. En los testimonios antiguos no se habla de la función etiológica de la fábula. No obstante, Demetrio, Filóstrato y Aristóteles ofrecen etiologías como ejemplos del género (Van Dijk, 1997: 76). Otras funciones de las que se hace mención en los testimonios antiguos, según Van Dijk, son: «veiled expression of opinion» (1997: 76) en el caso de antiguos esclavos como Esopo o Fedro, o su contrapunto, es decir la función ilustrativa que regularmente se relaciona con la didáctica o moral.

Recordamos una vez más que Fedro, en el prólogo de su obra, declara que la fábula fue inventada porque los esclavos, temerosos del castigo, enmascaraban sus ideas expresándolas en forma alegórica para evitar con bromas fingidas las reacciones violentas de sus señores. Aunque él mismo confiesa que sólo se limita a representar de forma genérica la vida y las costumbres/la naturaleza de los hombres de su tiempo, «Verum ipsam vitam et mores hominum ostendere» (Fedro, Épilogue 2, 26), lo cierto es que las simuladas alusiones críticas a personajes contemporáneos le valieron un proceso jurídico. Es precisamente este un aspecto de la fábula muchas veces ignorado o desatendido por los críticos, hecho que representará uno de los principales objetivos del nuestro enfoque teórico. En la misma línea,

científica moralizante sobre animales existentes y fabulosos [...] y no sólo de animales, sino también de minerales» (2002: 9). En la página *web* del proyecto sobre el manuscrito *The Aberdeen Bestiary*, desarrollado en la Universidad de Aberdeen, figura la definición: «A Bestiary is a collection of short descriptions about all sorts of animals, real and imaginary, birds and even rocks, accompanied by a moralizing explanation» (<http://www.abdn.ac.uk/bestiary/what.hti>). Para Francisca Noguero (2012), el bestiario tiene que cumplir una serie de características para ser considerado como tal. Entre ellas figuran descripción, alegoría y colección. De ahí se puede concluir que el bestiario recoge las descripciones y que el elemento dialógico o relativo a la acción queda excluido. En ese sentido, el bestiario no se puede identificar con las colecciones de fábulas.

²⁰ Fábula utilizada como material escolar (*progymnasmata*).

²¹ En sus *Fábulas* Fedro subraya la intencionalidad doble de sus textos: «Duplex libelli dos est, quod risum movet / Et quod prudenti vitam consilio monet» (Fedro, Prologue 1, 3-4). En la traducción de Perry: «A double dowry comes with this, my little book: it moves to laughter, and by wise counsels guides the conduct of life» (Perry, 1975: 191).

Carl Meuli afirma que, en sus orígenes, las fábulas servían para decir diplomáticamente la verdad frente a los señores (Meuli en Van Dijk, 1997: 4). De igual modo, Ilaria Marchesi, en su artículo sobre el aspecto retórico de la fábula recuerda: «According to Phaedrus, fable originated as coded language among slaves, who used it to circulate subversive messages that might have put them at risk of retaliation by their owners» (Marchesi, 2005: 308). Marc Soriano basa su descripción del género esópico en la dicotomía mentira-verdad, donde la sociedad «emprisonne ou tue ceux qui disent la vérité, l'artiste est acculé à la 'feinte', au 'dire sans dire'» (Soriano, 1997: 286-287). Por su parte, Kleveland enumera varios tipos de fábulas en la antigüedad, entre ellas las políticas, las que pretendían iniciar al oyente en las reglas de la sociedad, y las de crítica social, frecuentemente contadas por los opositores del régimen o por esclavos que pretendían revelar de un modo encubierto las injusticias de la sociedad²². Estas funciones explican el lenguaje codificado o alegórico de la fábula y, al mismo tiempo cuestionan el postulado de Perry de que la fábula necesariamente presenta una conclusión lógica.

Rodríguez Adrados explica las razones que llevaron a que la fábula, de raíz popular, se integrara con pleno derecho a la filosofía socrática:

El mundo paradójico e irónico de la fábula, su vertiente crítica, sus ataques al poderoso y al injusto, la hacían muy adecuada para convertirse en instrumento de esta filosofía. Esta es la curiosa línea evolutiva de la fábula: de ser un género anticortés, una contrapartida de los valores tradicionales cultivada en ciertas fiestas que permitían la libertad de palabra y el escarnio y adoptada por los géneros literarios de ellas derivados, pasó a ser usada por las nuevas filosofías que buscaban construir una nueva sociedad sobre la base de la verdad y la naturaleza (Rodríguez Adrados, 1979: 409).

El carácter histórico de la fábula esópica se refleja, entre otras cosas, en la exaltación de modos de ser que nuestra cultura, fundamentada en la tradición judeocristiana, considera como antivalores; así, por ejemplo, aprovecharse de la ingenuidad del prójimo, tópico común en los textos clásicos. De hecho, lo que a Esopo le interesa no es la fijación de un sistema de conducta moral, sino la repetición de una multiplicación de reglas de sabiduría práctica cotidiana. Se trata pues, de una moral no definida, naturalista y, telúrica, carente de religión, utilitaria y con frecuencia instintiva. Por ella, se coloca al hombre al nivel del animal, en lucha

²² Para apoyar esta afirmación, sirva de ejemplo la fábula esópica sobre el erizo y la zorra citada por Aristóteles (Apéndice 4), donde la última rechaza que se le quiten las moscas que le succionan la sangre para evitar que vengan otras con más hambre para continuar haciéndolo hasta dejarla muerta. De ahí queda evidente que no es posible hablar de la función ético-moral o didáctica del ejemplo citado, pues más bien el propósito de su autor fue criticar los aspectos de la sociedad clásica griega.

por la supervivencia y, por ello, equiparados. El instinto de conservación domina sobre los sentimientos de la moral cristiana o, en palabras de García Gual:

En el espejo alegórico del mundo bestial se refleja una sociedad dura, en una constante lucha por la vida. A pesar de su pretendida ahistoricidad, con su referencia a unos seres guiados por sus apetitos naturales, en esta concepción del universo animal como una sociedad competitiva y despiadada se deja sentir un trasfondo histórico ineludible. La fábula esópica refleja ciertos rasgos del pensamiento griego de la época arcaica (García Gual, 1993: 7).

Sin embargo, no se trata de algo que caracteriza únicamente la fábula de procedencia esópica. En el caso de la fábula india nos encontramos, en palabras de Marc Soriano, ante unos «recits sans moralité explicite et même très souvent immoraux, au sens courant du terme, puisque les personnages obéissent à la loi du plus fort. L'ironie est cependant toujours présente et on peut la considérer comme l'esquisse d'une moralité par anti-phrase» (Soriano, 1997: 286).

Nos atrevemos a añadir que este sería el destino inconstante de la fábula en su camino a lo largo del tiempo, cuyo último escalón es el objeto de interés de esta tesis: pasando de la diversión a ser un instrumento retórico de la crítica y luego a la herramienta didáctica, muchas veces con intenciones moralizantes, vacilando entre estas categorías según la época, aguantando los golpes de la historia y sobreviviendo hasta nuestros días cuando se revitaliza con un renovado vigor pese a algunas predicciones pesimistas. Camurati sostiene que la fábula tradicional sigue «su proceso de extinción» en Hispanoamérica, y mientras que el público hispanoamericano esté «seducido por bestiarios y zoologías fantásticas» su destino será sumamente incierto (Camurati, 1978: 159). A pesar de ello, aventura la posibilidad de que la fábula aparezca como derivación o adaptación, ya que es «una forma literaria abierta y propicia para ser utilizada en diferentes géneros y circunstancias» (*ibid.*). Este tipo de variaciones intencionales en sus manifestaciones históricas nos parecen de suma importancia para entender la fábula contemporánea.

Como ya queda dicho, la fábula esópica es el nombre que se ha atribuido a las breves composiciones de distinta denominación griega (gr. *αινος, λόγος, μυθος*) y latina (lat. *apologus, fabula, fabella*) que posteriormente entraron en colecciones hechas con materiales considerados propios de Esopo. La primera colección la escribió el filósofo Demetrio de Falero (cca. 350-280 a. C.), según nos cuenta Diógenes Laercio. Todas las colecciones posteriores parten de esta, que no ha llegado a nuestros días. Las ediciones modernas de las fábulas esópicas proceden de las tres colecciones que les sirven de fundamento: la

Augustana²³, la Vindobonense²⁴ y la Accursiana²⁵. La estructura de las fábulas en todas ellas suele ser la misma, salvo unas pocas excepciones. Normalmente constan de un relato en prosa, en el que se expone el tema de forma breve y escueta, y «se concluyen con una moraleja (*epimitio*), que en alguna ocasión va antepuesta (*promitio*) al texto como introducción al tema» (López Casildo, 1999: 17). Rodríguez Adrados recuerda que toda fábula arcaica y clásica, antes de que formara parte de las colecciones:

[...] en cuanto es usada como ejemplo, aparece con un primer término que la envuelve y que es el origen del *promitio* y *epimitio* posteriores; con frecuencia, contiene además un prólogo («voy a contar...», «escucha...», «mira...», «sé...») y en ocasiones un cierre. Es narrada [...] ya en primer grado, ya en segundo grado; en éste, con atribución a Esopo o atribución indefinida (1979: 397).

Para este crítico, el primer término se entiende como el contexto en el que se narraba la fábula cuando aún formaba parte de la tradición oral y era contada en una determinada situación. El segundo término representa la fábula en sí. La estructura de la fábula según Rodríguez Adrados es tripartita y consiste en una ilustración introductoria, el conflicto entre los antagonistas –o sea, la acción– y finalmente la acción o la afirmación conclusiva como cierre.

En cuanto a Perry, define *promitio* como «a summary statement of the fable's meaning» (1988: 99); o sea, una especie de índice dirigido al escritor u orador, quien busca un ejemplo ilustrador en el repertorio de fábulas dirigida a los oradores, que las colecciones generalmente representan de acuerdo con sus necesidades²⁶. Del mismo modo, *epimitio* es el resumen de la fábula, pero su función es distinta: la intención del *epimitio* no es indicar, sino explicar el significado de la misma (Perry en Carnes, 1988: 99).

Rodríguez Adrados considera que las formulas del prólogo y las de *epimitio* proceden en parte de fecha arcaica; no obstante, muchas veces son de origen tardío y, frecuentemente, no se adaptan a la fábula.

En cuanto a la relación de la fábula con algunos géneros breves, Camurati, como la mayor parte de los teóricos, señala que muchas veces fábula aparece como sinónimo, o al

²³ Es una de las tres colecciones que forman la base para las ediciones modernas de Esopo. Rodríguez Adrados la sitúa en el siglo V d. C. No obstante, según Perry, esta colección que consta de las 231 fábulas atribuidas a Esopo debe su nombre al manuscrito que data del siglo XIII o XIV y que se guardaba en Augsburgo. Actualmente se halla en la Bayerische Staatsbibliothek en Munich.

²⁴ La colección data del siglo XII o del principio del XIII y consta de 130 fábulas.

²⁵ Esta colección lleva el nombre de Bonus Accursius (Milán, 1474) y fue hecha por Maximus Planudes a principio del siglo XIV.

²⁶ Perry, Nojgaard y Rodríguez Adrados opinan que Demetrio recogió materiales retóricos de una tradición que estaba a punto de extinguirse para uso tanto de oradores como de escritores en general. En cambio, Hausrath, Marc y Crusius consideran que Demetrio escribió una especie de manual de ejercicios para los discípulos de los retores (véase Rodríguez Adrados, 1979: 424).

menos en estrecha relación con otras modalidades próximas como el apólogo, el mito, la parábola, el proverbio, la alegoría, la adivinanza y la leyenda (1978: 14), y que la falta de un campo propio dificulta su definición. Con referencia a este asunto, Perry recuerda que los materiales que forman parte de las colecciones antiguas o medievales adscritas a Esopo son tan variados que sería imposible concebir una definición, por más amplia que fuera, que se pudiera aplicar a todos. En su estudio comparativo de las investigaciones de la fábula llevada a cabo por la teoría moderna, Van Dijk llega a la conclusión de que producir una definición adecuada se dificulta por la proximidad de la fábula a otros géneros y subgéneros afines y sus transiciones de uno a otro (1997: 36). Rodríguez Adrados subraya que la fábula, de raíz popular, al entrar a la literatura socrática operaba paralelamente a los símiles y parábolas (1979: 409).

Sin embargo, los teóricos han podido distinguir fábulas de las comparaciones, símiles y descripciones de animales, ya que las primeras, según Perry, son historias contadas en pasado (1950: ix). En cuanto al carácter metafórico que la fábula posee, se puede afirmar que historias de animales, cuentos de hadas o *exempla* no lo tienen. Las fábulas son definidas como ficcionales, los mitos no (por lo menos no en el mismo sentido)²⁷; las fábulas son gráficas mientras las alegorías necesitan de exégesis²⁸. El problema puede surgir cuando a la fábula se la compara con el apólogo ya que, a lo largo de la historia, se ha identificado frecuentemente con él²⁹. También se ha dicho que, por su estructura, puede ser idéntica al ejemplo histórico (*chrie*) o al proverbio (Perry en Carnes, 1988: 68), que se suele observar como una fábula condensada³⁰ (Camurati, 1978: 15).

Según Wienert, cualquier definición avanzada de la fábula la puede aproximar al cuento de hadas, mito, debate o anécdota, mientras que lo único que la distingue del simple cuento de animales, en opinión de Thompson, es su propósito/intencionalidad moral (1946: 10). Todo lo dicho hasta ahora muestra hasta qué punto la fábula esta lindando con formas

²⁷ En las culturas donde los mitos forman parte del sistema religioso, ellos son considerados historias verdaderas cuya función principal consiste en otorgar un respaldo narrativo a las creencias centrales de una comunidad.

²⁸ El término 'alegórico' es empleado por algunos teóricos (Nøjgaard, García Gual, Janssens) para describir el carácter metafórico de la fábula.

²⁹ Daniel Devoto utiliza el término *apólogo* para designar «una narración breve de carácter didáctico, en que pueden representarse personas humanas y personificarse también seres irracionales, inanimados o abstractos» que al mismo tiempo podría fungir como definición de la fábula. Devoto afirma que el apólogo formalmente tiene una caracterización difusa, ya que «utiliza con fines moralizadores un variado conjunto de formas narrativas pertenecientes a diferentes géneros literarios y de origen sobremanera diverso» (Devoto en García Berrio, 2006: 176). En este sentido, la fábula podría entenderse como una categoría dentro del apólogo.

³⁰ Lo que distingue la fábula del proverbio es la acción que la primera posee y la que carece el segundo. Por otro lado, el proverbio se desarrolla muchas veces sobre la base de elementos folklóricos (Camurati, 1978: 15).

semejantes y que su concepto varía de acuerdo con las épocas y las circunstancias en las que se presenta. Estas fronteras porosas permiten que en la actualidad se hibride con otros géneros o modalidades afines, pero que también entre en juego con otros géneros literarios más alejados o que forme, con los no-literarios, cruces inesperados e innovadores.

Entre otras definiciones de teóricos contemporáneos, Van Dijk comenta la propuesta de Morten Nøjgaard³¹, quien ofrece conclusiones de sus investigaciones relacionadas con un repertorio de fábulas histórico fijado, centrado en las colecciones antiguas *Augustana*, de Fedro y de Babrio. Nøjgaard define la fábula antigua como «un récit fictif de personnages mécaniquement allégorique avec une action morale à évaluation» (Nøjgaard en Van Dijk, 1997: 8).

La segunda definición indicativa en cuanto a los puntos problemáticos que se repite en muchas teorizaciones sobre el género aparece citada en el estudio introductorio a la edición de las fábulas de Esopo por García Gual. Es la de J. Janssens³², quien afirma:

La fábula es un relato de poca extensión, en prosa o en verso, que propone instruir, destacar una verdad, enunciar un precepto con la ayuda de una historieta que ilustra un caso dado y cuya conclusión lógica tiene la fuerza de una demostración y el valor de una enseñanza. La lección que se desprende de la misma está formulada en una máxima, o bien, sobreentendida, procede por inducción: es la moraleja. La fábula es propiamente la puesta en acción de una moraleja por medio de una ficción, o incluso, una instrucción moral que se cubre del velo de la alegoría (Janssens en García Gual, 1993: 4).

Una relectura de las dos propuestas revela ya a primera vista algunos de sus defectos. La de Nøjgaard omite destacar la brevedad de esta forma literaria, lo que es uno de los factores decisivos en cuanto a su renovación actual y su adaptación a las formas minificcionales, último escalón en la revitalización actual del género. Otro punto problemático se refiere a los personajes, que Nøjgaard define como mecánicamente alegóricos lo que apunta hacia su carácter prototípico. Esta característica de los protagonistas fabulísticos que Camurati a su vez describe como ‘tipos’ se discutirá en el capítulo siguiente. Lo que nos parece problemático en la segunda es la «conclusión lógica» que debería deducirse de la historia, como también su carácter didáctico-moral comentado arriba.

La afirmación acerca de la conclusión lógica en nuestra opinión procede de Lessing quien sostiene que la fábula debería tener solo un mensaje o una enseñanza moral obvia. Es el alegato apoyado por Perry: «If it is not perfectly clear to the listener or the reader what the moral is, or if more than one moral can be easily inferred, than the fable has not achieved its

³¹ Morten Nøjgaard, *La fable antique I. La fable grecque avant Phèdre*, Copenhague, 1964, p. 82.

³² García Gual se refiere a los datos expuestos por Janssens en el estudio *La fable et les fabulistes*, Bruselas, 1955.

purpose but has the effect of a story told for its own interest» (Perry en Carnes, 1988: 73). Consideramos esta afirmación potencialmente peligrosa, aunque se perpetúa, como se ha visto en los ejemplos citados, en trabajos teóricos posteriores sobre la fábula, lo que nos puede llevar a unas conclusiones equivocadas sobre la misma. Sin embargo, hace falta resaltar que Perry, cuando realiza esta afirmación, tiene en mente las fábulas utilizadas en sus contextos originales, donde su mensaje es unívoco. En cambio, las de las colecciones están exentas de sus contextos y, por lo tanto, la moraleja o el mensaje no pueden ser fácilmente inferidos.

Van Dijk avisa que, en las colecciones de fábulas que comúnmente representan la base para cualquier investigación detallada sobre la misma, el argumento aparece fuera de su contexto original: «In fable collections, contexts are not given, but are at best indicated by a promythium or epimythium, inviting or urging the reader to apply the fable to his or her own “context”» (Van Dijk, 1997: XV). En nuestra opinión, esta privación del contexto lleva a ausencia o imposibilidad de la conclusión lógica, dado que la conclusión está determinada por un factor inestable, objeto de la interpretación histórica o la subjetiva de cualquier lector, tal y como se puede ver en los numerosos ejemplos de las fábulas recogidas en colecciones.

Las fábulas, observadas sin *epimitio*, en general envían al lector un mensaje ambiguo. El ejemplo de la que versa sobre el gato y el gallo nos muestra que cuatro traductores, que partieron del mismo original griego, produjeron cuatro formulaciones distintas, lo que no es nada extraño siempre y cuando el sentido comunicado en el *epimitio* se mantenga:

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!'

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).

Esta misma fábula, en la edición de Rosario de la Iglesia, termina con el *epimitio*: «Cuando el capricho ocupa el lugar de la justicia y la razón, todo debe temerse» (Esopo, 2010: 101). El de la misma fábula en García Gual se traduce de modo siguiente: «La fábula muestra que la naturaleza malvada, cuando se ha puesto a delinquir, si no puede hacerlo con un pretexto razonable, comete el mal a las claras» (1993: 81). En cambio, en Rodríguez Rudin aparece: «Al malvado decidido a agredir no lo para ninguna clase de razones» (2010: 130). La

edición brasileña de fábulas esópicas de Dezzoti traduce el mismo *epimitio* como sigue: «A fábula mostra que junto daqueles cujo propósito é praticar a injustiça, nem uma defesa justa prevalece» (2003: 59).

En el caso de la fábula «Los gallos y la perdiz» (Apéndice 5) donde la última, al ser introducida al espacio vital de los gallos, está siendo maltratada por los mismos, se ve claramente que el resultado de las traducciones son cinco enunciados que transmiten mensajes bien diferentes entre sí. En la edición de fábulas de García Gual se traduce de modo siguiente: «La fábula muestra que los prudentes soportan fácilmente los excesos de sus vecinos cuando ven que ellos ni siquiera perdonan a sus parientes» (1993: 131). En cambio en la edición de Rodríguez Rudin la conclusión es ésta: «Si llegas a una comunidad donde los vecinos no viven en paz, ten por seguro que tampoco te dejarán vivir en paz a ti» (2010: 142). En la edición de Rosario de la Iglesia encontramos este *epimitio*: «El hombre prudente debe tolerar con paciencia las injurias, y mucho más las de aquellos que ni a los suyos ni a sí mismos respetan» (2010: 143). A su vez, Laura Gibbs ofrece la traducción siguiente: «The story shows that a wise person readily tolerates the insolence of strangers when he sees those same strangers mistreating one another» (Gibbs, 2008: 134). Finalmente la versión de Sir Roger L'Estrange publicada en 1692 reza: «'Tis no wonder to find those People troublesom to Strangers, that cannot agree among themselves. They quarrel for the Love of quarrelling; and the Peace be broken, no matter upon what Ground, or with whom» (L'Estrange, 1992: 84).

Las diferencias comentadas no proceden únicamente de las traducciones contemporáneas, sino también de las colecciones de origen helenístico. Rodríguez Adrados señala que una fábula ha podido producir dos o tres variantes muy diferenciadas, recogidas en diversas colecciones, mientras que otras han debido transmitirse sin variaciones notables (1979: 513). Sin conocimientos del griego clásico es difícil, si no imposible, trazar el origen de estas diferencias; de cualquier modo, no se puede esperar que dos lectores, estando equipados con el mismo bagaje cultural, lleguen a una misma, «conclusión lógica» lo que, según Perry, cuestiona la identidad de la fábula ya que su intencionalidad de persuadir, explicar, mostrar o transmitir un mensaje unívoco no se cumple. De ahí se ha podido deducir que la imperativa presencia de la conclusión lógica indicada por una serie de teóricos es absolutamente insostenible en el acto de definir el género. Somos de opinión que es precisamente esta apertura y ambigüedad de la fábula, lo que la hace atractiva para los autores contemporáneos.

Al revisar las definiciones de la fábula manejadas hasta el momento, que de igual modo como los diccionarios, glosarios o enciclopedias de términos literarios consultados, destacan

distintos aspectos de este género antiguo, llegamos a la conclusión de que los puntos importantes que nos servirán para equiparar la fábula contemporánea a la tradicional son: a.) la brevedad (Abrahams, 1999: 6; Brogan, 1993: 400; Cuddon, 1991: 322; López Casildo, 1999: 15; Janssens, 1955; Platas Tasende, 2007: Baldick, 2008: 123); b.) sus orígenes orales (Rodríguez Adrados, 1979; Carnes, 1988; Gibbs, 1998; Baldick, 2008: 123) c.) su proximidad a otros géneros breves (Perry, 1950; Camurati, 1978; López Casildo, 1999: 15); d.) su carácter narrativo³³ (Theón; Brogan, 1993: 400; Leeming/Drowne, 1996: 96; Van Dijk, 1997) e.) su naturaleza alegórica (Leeming/Drowne, 1996: 96; Van Dijk, 1997; Aristóteles, Rh 2.20: 1939a; López Casildo, 1999: 15; Nojgaard, 1964: 82); f.) el protagonismo de personajes inhumanos (animales, objetos, conceptos abstractos) no excesivamente complejos, que actúan como humanos (Cuddon, 1991: 322; López Casildo, 1999: 15; Camurati, 1978; Nojgaard, 1964: 82), ; y, por último, g.) su intención, que representa el punto más complejo (Perry, 1950; Aristóteles, Rh 2.20.; López Casildo, 1999: 15; Brogan, 1993: 400; Baldick, 2008: 123).

Para cumplir con los objetivos propuestos en este trabajo, se observarán los puntos relacionados con las definiciones de la fábula teniendo en cuenta que:

- a.) La popularidad de la modalidad literaria proteica e híbrida llamada minificción, cuyo rasgo principal es la brevedad, ha contribuido a que los géneros antiguos breves como la fábula, y aun en mayor grado el bestiario, hayan sido revitalizados y hayan suscitado la atención renovada de críticos.
- b.) En el enfoque de nuestro interés se encuentran las fábulas literarias creadas en las últimas dos décadas. En ese sentido, los orígenes orales de la fábula no constituyen un factor determinante. Sin embargo, la importancia que el animal ocupaba en el imaginario de las culturas prehispánicas, como también en la cultura popular indígena aún hoy, ha contribuido seguramente que los géneros que requieren el protagonismo y la presencia animal, adquieran una cierta popularidad y la divulgación en mayor escala en el contexto iberoamericano, así que la fábula no puede ser observada sin tomar en cuenta ese hecho importante.
- c.) La proximidad de géneros afines como el apólogo, el mito, el proverbio, la parábola, el cuento de animales, etcétera, y las fronteras porosas de la fábula facilitan que en la actualidad se hibride con otros géneros.

³³ García Berrio y Huerta Calvo ubican la fábula entre los géneros épico-narrativos y no didáctico-ensayísticos (2006: 175).

- d.) Aunque el diálogo en estilo directo representa el elemento discursivo común en la fábula, su carácter y la estructura predominantemente narrativos posibilitan el estudio de los elementos cronotópicos, la modalización y los personajes en los que apoya el desarrollo de la acción. La focalización externa de un narrador heterodiegético dominante en la fábula clásica está siendo sustituida por una pluralidad de posibles situaciones narrativas en la contemporánea, lo que se observará en el análisis del corpus.
- e.) La naturaleza alegórica y el sentido encubierto de las fábulas clásicas tiene como posible consecuencia la ambigüedad y el carácter abierto de las fábulas contemporáneas, que requieren de la participación activa del lector y la activación de unas estrategias lectoras complejas para que se pueda llegar a unas conclusiones casi siempre exentas del valor universal.
- f.) Debido al carácter histórico de las fábulas comprobado arriba, en la fábula actual se ha podido observar un alto grado de alternaciones en cuanto al tratamiento de los personajes. La naturaleza tipológica de los protagonistas fabulísticos en las manifestaciones históricas de la fábula ha sido sustituida por el carácter más elaborado de unos protagonistas que poseen cualidades del hombre contemporáneo, con todos sus matices y complejidades.
- g.) La fábula ha tenido desde siempre función ilustrativa; en otras palabras, su intención primordial ha sido mostrar. Sin embargo, esta intencionalidad a lo largo de la historia se ha manifestado de modo dual: 1.) mostraba para enseñar, lo que muchas veces implicaba el componente moralizador, o 2.) para criticar. Mientras se empeñaba en conseguir una de las dos intencionalidades, o las dos simultáneamente, ha podido ser revestida de un tono humorístico, burlón, irónico o sarcástico. El modo de presentar esa intención ha sido explícito o encubierto exigiendo de su público receptor que llegara a conclusiones propias, lo que significa que, en vez de ofrecer explicaciones, las fábulas alentaban dudas.

En cuanto a este último punto, Kleveland y Carnes consideran ese rasgo definitorio de la nueva fábula. Nosotros somos de la opinión de que se trata de una característica inherente a la fábula, presente en mayor o menor grado en todas las épocas que han sido testigos del florecimiento de la misma, como se verá en los capítulos siguientes dedicados a la fábula medieval, neoclásica, iberoamericana de los siglos XVIII y XIX, la nueva fábula surgida en el siglo XX y, finalmente, la propia de las últimas dos décadas.

II.2. Colecciones

En su estudio sobre la fábula en la época arcaica y clásica, Francisco Rodríguez Adrados afirma que en el periodo entre el siglo VIII y siglo VI a. C. la fábula aparece exclusivamente en su forma oral, es decir, es propia de la poesía que se puede llamar yámbica y simposíaca, nacida y recitada en ámbitos festivos. En este tipo de poesía la fábula actúa como «un ejemplo que el poeta dirige a alguien para ilustrarle sobre la realidad o para sugerirle un comportamiento, siempre con una visión crítica» (Rodríguez Adrados, 1979: 382). Así mantiene el carácter de narración en estilo directo de un interlocutor a otro hasta llegar a las colecciones.

Gert-Jan van Dijk sostiene que de las fábulas, como manifestaciones individuales y dispersas en la lírica y el teatro, injustamente ignoradas en los estudios y las investigaciones, se puede aprender mucho sobre el género. A pesar de ello Van Dijk subraya el hecho de que «fables are best known through collections. Brought together in collections, fables have conquered the world, transgressing the barriers of time and place» (Van Dijk, 1997: XIII). En esta investigación nos parece relevante observar precisamente sus manifestaciones en colecciones, a pesar de que en la actualidad las fábulas aparezcan tanto en su forma suelta, en antologías temáticas, como también en colecciones de autores individuales. Lo que nos interesa en este capítulo es establecer el comienzo temporal de la formación y las razones de la aparición de las primeras colecciones, así como el aspecto formal de los textos en ellas reunidos y lazos entre las unidades que forman parte de las colecciones, para posteriormente buscar unas posibles analogías entre el modo en que se construyen las colecciones clásicas y las contemporáneas.

En los siglos V y IV de la época clásica, la fábula aún tenía dos usos. Todavía seguía siendo habitual en el banquete y en la fiesta en general, lo que suponía su difusión oral, pero por otro lado se empezó a divulgar en la literatura, siempre a manera de ejemplo y con modificaciones de contenido y estructura. Eso significa que era narrada con palabras improvisadas atendiendo a fórmulas usuales, como cuando se relataba un cuento. En su estado primitivo se acercaba al mito³⁴, a la anécdota, a la parábola³⁵ y al proverbio³⁶, mientras que

³⁴ Rodríguez Adrados reconoce dos tipos de fábulas: agonales y etiológicos. El segundo de los dos se construye sobre el modelo mítico. En estas fábulas o fábulas-mitos, el *promitio* o *epimitio*, así como el prólogo, son de tipo tradicional, pero la narración es más compleja, por más que pueda comenzar con fórmulas propiamente fabulísticas (1979: 396). Mireya Camurati destaca las diferencias entre el mito y la fábula, señalando cómo el primero surge en forma tradicional, se une a algún fenómeno natural o histórico y en la gran

posteriormente la anécdota se hizo rara y el mito quedó restringido a unos temas muy concretos y limitados. Mientras tanto, el proverbio formaba parte de la fábula o seguía un destino diferente.

De ello se puede deducir que la fábula no posee un campo propio, sino que se solapa con formas afines y que su concepto varía de acuerdo con épocas y circunstancias. Rodríguez Adrados insiste en que su camino es paralelo a los géneros arriba referidos; es decir, es oral y pasa a la literatura cuando esas formas se usan en el contexto de los géneros literarios, como ilustración dentro de los mismos. A pesar de su origen oral y de la analogía con las otras modalidades literarias enumeradas, la fábula esópica no es considerada una ‘forma simple’ tal y como la concibe el teórico holandés André Jolles³⁷ cuando se refiere a las formas primigenias del discurso que están en el origen de los géneros literarios. Eso probablemente se deba al hecho de que no posea el campo propio y que comparta una serie de características con los otros géneros y modalidades literarias arriba mencionados.

En el siglo IV a. C., cualquier fábula animal, anécdota ficticia, mito etiológico o satírico y algunos otros materiales, como por ejemplo los proverbios, los chistes, los relatos de Historia Natural, las soluciones a problemas y los oráculos, eran atribuidos a Esopo y calificados de «logos de Esopo» (Rodríguez Adrados, 1979: 421) y, por consiguiente, se suponían idóneos para incluirlos en las colecciones. En cuanto a la estructura, toda la fábula arcaica y clásica, usada como ejemplo, aparecía normalmente con un primer término que la envolvía y que se constituía en origen del *promitio* y *epimitio* posteriores. Con frecuencia contenía además un prólogo («voy a contar...», «escucha...», «mira...») y en ocasiones un cierre³⁸. Estas intervenciones orales se perdieron posteriormente. La fábula de edad clásica es una derivación simplificada, reducida y tipificada del complejo fábula-mito de la edad

mayoría de los casos está relacionado con lo religioso, mientras que la fábula supone una elaboración consciente y no necesita establecer relaciones parecidas (1978: 14).

³⁵ Según Aristóteles, fábula y parábola son especies de persuasión (*písteis*), de ilustración, de argumentación o comparación (Retórica, Libro II, 20: 1393a), y en este sentido no están muy diferenciadas.

³⁶ La diferencia específica entre el proverbio y la fábula es que la última posee «acción», lo que no ocurre con el proverbio. Por su parte, el proverbio se basa en elementos folklóricos, cosa que no hace la fábula en su manifestación más pura.

³⁷ El estudio de Jolles, aunque publicado en 1930, alberga numerosos méritos por su acercamiento interdisciplinar a la teoría de los géneros literarios, que abarca la lingüística estructural y la hermenéutica filosófica, tomando en cuenta distintos modos de comunicación, así como también modelos culturales, si bien sus conclusiones individuales difícilmente podrían mantenerse hoy. Lo que nos parece relevante de su análisis y que se podría aplicar a la fábula esópica en sus distintos estadios de desarrollo es la diferencia entre la producción lingüística original, donde el lenguaje actúa de forma autónoma, y la posterior, donde se puede apreciar la actividad creadora del individuo.

³⁸ Los cierres pueden ser exhortativos, sarcásticos o sacar una conclusión de valor general; en ocasiones, introducen una máxima genérica que anticipa los posteriores *epimitios*.

arcaica. La fábula etiológica que fluctúa entre el mito y la fábula adquiere temas del mito, pero estructuralmente se simplifica.

En la época clásica no había colecciones de fábulas, es decir, existían solo en estado potencial³⁹. Las colecciones de escolios transmitidas posteriormente por Ateneo⁴⁰ o la colección teognídea adquirieron difusión pública y carácter literario solo en la edad helenística⁴¹. Adrados destaca que en la época helenística empieza una nueva fase para la literatura esópica. Por un lado, se escribe una *Vida de Esopo* consistente en la leyenda sobre la vida del esclavo frigio supuesto autor de las fábulas que han llegado a nuestros días, que también se basa en una serie de fábulas, proverbios, soluciones a problemas y oráculos de tipo esópico; por otro lado, surgen colecciones de fábulas donde ellas aparecen en secuencias sin ningún marco adicional⁴².

La *Vida de Esopo* o *Vita Aesopi*⁴³, cuyo origen se remonta al siglo I d. C., presenta una biografía popular anónima o una especie de novela de aventuras⁴⁴ que incorpora una serie de fábulas que el personaje Esopo cuenta para salvarse de unas situaciones de crisis, donde supera a su amo y a los filósofos a los que ridiculiza. Este tipo de escritura representa un cuadro sugerente para enmarcar o incorporar una serie de fábulas que encontrará sus seguidores en la Edad Media, cuando el modelo sería muy productivo.

La primera colección de fábulas despojadas de contexto data del siglo IV. a. C. y pertenece a Demetrio de Falero. Las colecciones posteriores están todas emparentadas entre sí, lo que solo se explica si su punto de partida común es Demetrio.⁴⁵ Lo que resulta incierto al respecto de la misma es el método y el objetivo de su recopilador, que pudo haber recogido

³⁹ Rodríguez Adrados lo explica de modo siguiente: «[...] cuando varios comensales cuentan fábulas en un banquete y alguien las recoge, aunque sea sólo en su memoria, ya tenemos una colección» (1978: 392).

⁴⁰ Ateneo de Náucratis fue un retórico y gramático griego que vivió en el siglo II y murió a principios del siglo III. Es conocido por su obra titulada *Deipnosophistas*, traducida al español como *El banquete de los eruditos*, una suma de diálogos sobre una gran variedad de temas que proporcionan informaciones valiosas sobre la vida y las costumbres del mundo antiguo, así como pasajes de numerosas obras hoy perdidas.

⁴¹ Rodríguez Adrados se refiere a las colecciones de obras sueltas de los antiguos poetas: la primera es la antología de escolios áticos conservada por el Ateneo, y la otra una colección de elegías y epigramas destinados al banquete que empezó a reunirse en la época clásica, pero culminó en la helenística.

⁴² En el seguimiento del desarrollo diacrónico de la fábula existe una laguna de tres siglos, ya que la literatura esópica se conoce por sus derivaciones posteriores: unos pocos fragmentos papiráceos, dos versiones bizantinas de la *Vida de Esopo* y colecciones de fábulas de Fedro y Babrio que datan del siglo I d. C.

⁴³ Se han conservado tres recensiones del s. II d.C., del s. IV d.C., de la que existe una amplia tradición manuscrita, unos 15 códices, que conservan la *Vida* total o parcialmente, y una versión bizantina que realizó Máximo Planudes en torno al 1300 (Perry, 1952: 13-25).

⁴⁴ A diferencia de Perry, que lo considera una mera colección de episodios, anécdotas y fábulas sin ningún plan predeterminado por el autor, Rodríguez Adrados sostiene que la *Vida de Esopo*, consistente en una especie de agones y viajes al igual que la comedia y la lírica arcaica, representa el germen de la novela cómico-realista (1979: 93-112).

⁴⁵ Rodríguez Adrados nota que entre las versiones de una misma fábula en las diversas colecciones hay coincidencias y diferencias que apuntan hacia el postulado de que entre Demetrio y ellas existen diversas colecciones perdidas (1979: 422).

las fábulas sueltas en las obras de autores clásicos o haber coleccionado las fábulas que circulaban oralmente para construir un instrumento auxiliar, un repertorio de fábulas destinadas a los oradores. Esos hechos se ignoran debido al extravío de la colección original en la época medieval. Ni siquiera se sabe el número exacto de fábulas reunidas en ella.

Por lo tanto, es muy difícil, si no imposible, llegar a saber cuál fue la intención de Demetrio cuando tomó la decisión de compilar las piezas sueltas en una colección. Rodríguez Adrados (1979: 424) descarta la teoría de los investigadores alemanes Marc, Crusius o Hausrath de que Demetrio lo hubiera hecho con intención de escribir una especie de manual de ejercicios para los discípulos de los rectores. Las intenciones de textos fabulísticos posteriormente cambiarán, ya que las fábulas serán utilizadas en la enseñanza, tanto para instruir en la redacción y la composición, como para acercar a los alumnos principios de moralidad y de conducta ejemplar.

Tanto Perry (1952: 295) como Nojgaard (1985: 234) o Rodríguez Adrados sostienen que Demetrio y otros sabios alejandrinos realizaron una labor de erudición al recoger materiales de una tradición que estaba a punto de extinguirse. En palabras de Perry:

Before Phaedrus, fables written in Greek prose were gathered into collection intended to serve primarily as repertoires of rhetorical materials, comparable to a collection of proverbs or apothegms of famous men, which would serve the needs of speakers or writers in quest of illustrations to be used within the context of an oration, a history, or an essay of some kind. Such a fable-collection, written in prose, was informative in theory and purpose, rather than literary or artistic [...] (Perry, 1975: xi).

Perry llama a este tipo de colección «a dictionary of metaphors» (Perry, 1975: xii), puesto que puede ser leída como un todo aunque las entradas que forman parte de la colección no tengan ninguna relación entre sí, como tampoco ninguna referencia que pueda vincularlas. Perry reitera que la fábula «told in prose without a context, or a collection of such fables, was not literature, properly speaking, but raw material meant to be used in the making of literature, or orally» (*ibid.*).

Rodríguez Adrados replantea el asunto y llega a la conclusión de que la hipótesis de que las fábulas de Demetrio fueran un repertorio para el orador o se destinaran a la escuela resulta insostenible, porque en esa época no había muchos oradores y las escuelas de retórica empezaron a florecer en fecha posterior. Solo cuando las fábulas adquirieron un carácter moralista se empezaron a difundir en la enseñanza. Él reitera que la finalidad de la colección de Demetrio era literaria o de pura erudición, o la de procurar un repertorio de uso general, que lo califica para ser clasificada como una antología, género surgido en la época helenística.

En resumen, la colección de Demetrio fue una colección antológica que prosificaba materiales anteriores adoptados de la oralidad o de la poesía suelta.

Otra colección surgida de la versión de Demetrio de Falero y merecedora de nuestra atención es la de Fedro, quien en el siglo I de nuestra era vertió en verso latino las *Fábulas* de Esopo. Fedro es en gran medida heredero de la tradición griega, por lo que se convierte en la fuente principal de la tradición esópica⁴⁶ que se completará con la obra de Babrio, escrita en griego. Sin embargo, ninguno de los dos transmitieron todas las fábulas de Esopo. Por lo visto, Fedro y Babrio fueron los primeros fabulistas cuya intención principal, al escribir/recoger la colección de fábulas, fue artística y no pragmática, ya que sus versiones de las fábulas esópicas fueron modificadas y transformadas en verso. Volviendo a las hipótesis de Jolles, en este estadio del desarrollo de la fábula se puede observar la transformación del lenguaje, que en su forma esópica primitiva se caracterizaba por su movilidad y generalidad, así como también por su multiplicidad, en un lenguaje sólido, particular y único, rasgos de la escritura artística (Jolles, 1972: 185). La fábula como forma artística supone la existencia «des *paroles propres au poète* qui son l'exécution unique et définitive de la forme [...]» (Jolles, 1972:186). Las fábulas pertenecientes al periodo imperial, de igual modo que las contemporáneas, no son una simple reescritura del material esópico, despojado de elementos artísticos, sino que lleva el sello particular e individual de su autor.

Somos de la opinión de que, a partir del siglo I d. C., se crean condiciones en las que la fábula puede empezar a ser considerada como un género literario propio y no solo empleada como material retórico o como información en su estado más puro, dadas las transformaciones y elaboraciones artísticas que sufre en sus versiones fedrianas o babrianas. A pesar de ello, su aspecto retórico no debe ser olvidado o descartado, ya que algunas épocas históricas vuelven a potenciarlo. En su «Introducción» a la edición contemporánea de las fábulas de Babrio y Fedro, Perry explica las consecuencias de las transformaciones poéticas del material esópico:

As a result of these innovations we find in Phaedrus a greater variety of story-types, and more stories told at length for their own sake as fictional entertainment, rather than their ethical meaning, than is to be found in any ancient collection of prose fables ascribed to Aesop, or even in Babrius. This was bound to happen once fables in quantity came to be exploited as artistic literature in their own right, independently of the controlling purpose for which previously, with few exceptions, they had been written; that is, either subordinately as illustrations within the context of a classical form of literature, where the fable would be told summarily in only a few lines, as normally in Horace and Plutarch, or else in collection of prose fables such as that of Demetrius, which were intended to serve as repertoires of raw

⁴⁶ La obra de Esopo se perdió mientras que la colección de Demetrio aún pervivía en el siglo IX, para perderse posteriormente igual que la obra de su predecesor.

material for the occasional use of writers or speakers, in which the fable would be told in only so much detail as was necessary to inform the reader of what the action was in its essential outlines (Perry, 1965: xc).

En las colecciones de fábulas, el contexto no es dado pero sí indicado por el *promitio* o *epimitio*. Perry aclara: «It was expected that the user of such a collection would adapt the fable to a context of his own, in which it might be either contracted, if used as an illustration, or expanded, if told for its own sake as a story» (*Ibid.*). Es precisamente esa condición la que invita o urge al lector o al escritor a que aplique la fábula a su propio contexto o a que le otorgue un contexto probablemente distinto del original. El contexto literario explícito de las fábulas que aparecen en las obras de poetas o narradores representa un campo productivo/estimulante para el estudio de múltiples relaciones intertextuales y metafóricas entre la fábula y su contexto, o entre diversas entradas fabulísticas que forman parte de las colecciones.

A las colecciones comentadas de Fedro y Babrio, pertenecientes a la época imperial, sigue la de Aviano, consistente en cuarenta y dos entradas precedidas por un prólogo. Las fábulas de Aviano están escritas en versos elegíacos y datan de fines del siglo IV o principios del V d. C.⁴⁷. A diferencia de Fedro, poeta original cuya intención principal es ampliar temas tradicionales y crear fábulas completamente nuevas impregnadas de elementos de crítica y de sátira contra la sociedad y la moral de la época, las de Aviano tienen menor valor literario y su estilo es más pomposo. El tono didáctico-moralizante y la elección del dístico elegíaco, una estructura sencilla y cerrada adecuada para ser aprovechada en el Progymnasmata, convirtieron a Aviano en un autor habitual en las escuelas medievales que gozó de gran difusión en la Edad Media y aún en Renacimiento.

La transmisión del material esópico se ha llevado a cabo a través de tres colecciones que se conservan completas; a saber, la Augustana, la Vindobonense y la Accursiana. Sin embargo, el fragmento de la más antigua recopilación que ha llegado hasta nuestros días se conoce como Papiro Rylands y data del siglo I. d. C. La colección Augustana en la actualidad se guarda en Múnich, pero debe su nombre a que el códice se conservó en Augsburgo. Según Rodríguez Adrados data aproximadamente del siglo V d. C. pero su origen se puede remontar al siglo I d. C., y es la más extensa de fábulas anónimas griegas en prosa. La colección Vindobonense, según el estudioso, data del siglo VI o VII, la parte de sus fábulas aparece en verso y están escritas en un lenguaje más descuidado. La tercera, que lleva el nombre de su

⁴⁷ Según el análisis de Ellis, quien observando la versificación detectó varias faltas de prosodia y distintas licencias métricas, la obra pertenece a la baja latinidad (Ellis, 1887: XI-XXI).

editor Bario Accursio, según Bádenas de la Peña data del siglo IX⁴⁸, mientras que Perry la fecha hacia el siglo XIV. Esta última colección es el resultado de una refundición de las otras dos.

En la Edad Media, el rastro de la obra de Fedro, Babrio y Aviano se puede seguir gracias a unos escasos manuscritos existentes y sobre todo por los numerosos imitadores que ganaron. El peso de la tradición recae sobre la colección de fábulas atribuidas a Rómulo Augústulo, que sirvió de base para la distribución de fábulas esópicas por Europa entera y para su posterior traducción a las lenguas vernáculas. Cada manuscrito existente contiene un prólogo donde se ‘explica’ el origen de la colección. En la dedicatoria de varios de ellos aparece el título de emperador junto al nombre de Romulus, y en algunos casos llega a afirmarse que el autor lo tradujo del griego al latín (Alvar, 2011: 234) para que su hijo Tiberio pudiese aprovechar su contenido (Thompson, 2001: xvi). Aunque esta atribución carece de fundamento, el hecho en sí no impide que la colección alcanzara gran éxito durante la Edad Media. Aquí se trata de una serie de fábulas⁴⁹ en prosa en las que se incluyen tanto las de Fedro como otras procedentes de otro origen, y data probablemente del siglo X.

En la literatura medieval es común encontrar tanto las paráfrasis en prosa como también las nuevas versiones versificadas. En la fábula medieval se notan influencias provenientes de las fuentes orientales, que se reflejan en los diferentes modos de integración en colecciones, así como en sus intenciones, que muchas veces prescinden de las connotaciones didáctico-morales. No obstante, son cuestiones que se abordarán en los capítulos siguientes.

II.3. Los protagonistas de la fábula clásica

Al acudir nuevamente a las definiciones citadas en el primer capítulo, resulta evidente que la cuestión del protagonista ocupa en ellas un lugar primordial. En su propuesta de definición, Nojgaard se refiere a «personnages mécaniquement allégorique» (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

⁴⁸ Bádenas de la Peña fundamenta su hipótesis en el presupuesto de que los redactores de esta colección aún manejaban colecciones en verso que, si hubieran existido en el siglo XIV, probablemente habrían llegado hasta nuestros días.

⁴⁹ El número de fábulas varía según el manuscrito: el de Oxford contiene cuarenta y cinco; el de Múnich, treinta y nueve; y el de Berna, cuarenta y siete. El total de las fábulas provenientes de todos los manuscritos existentes suma ochenta textos.

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, 1985: 116). 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, 1993: 13). Todos los diccionarios y enciclopedias de términos literarios consultados⁵⁰ 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).

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, «[l]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 tipificación⁵¹, los personajes fabulísticos son tipos que sostienen una relación característica. A

⁵⁰ 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.

⁵¹ 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

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 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» (Apéndice 7, Perry, 252, Chambry 180), 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» (Perry 503) el gallo representa la ignorancia por no saber apreciar el valor de la piedra preciosa que encuentra entre el estiércol buscando comida. 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.

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

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).

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, etcétera)» (1993: 6).

Muchas veces, durante su trayectoria cronotópica, 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 gallo y el gato» (Perry 16, Chambry 12), donde, en distintas versiones o traducciones actuales, el gato es sustituido por la raposa, zorra o comadreja (Apéndice 6). 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, es más común que triunfe el más débil, siendo la inteligencia la que decide el conflicto⁵², si bien curiosamente esta cualidad no es necesariamente acentuada en el *epimitio*. 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 animal⁵³, pero ningún comportamiento ni atributo del carácter aseguran el éxito, y tampoco determinan el desenlace de la fábula.

⁵² En la fábula sobre «La raposa y el gallo» (Apéndice 6), el último se libera de los colmillos de la raposa cuando esta, al seguir su consejo, responde a sus persecutores que el gallo es de su pertenencia y al abrir la boca permite que el gallo se le escape. Es curioso observar que 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» (Apéndice 7), 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.

⁵³ 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).

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 india⁵⁴, y el otro de origen griego⁵⁵, 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).

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 principal⁵⁶, o sea, los protagonistas de la historia-marco⁵⁷ que sirve de soporte y cuadro a una

⁵⁴ El fabulario en cuestión es *Directorium humanae vitae*, también conocido como *Parabolas antiquorum* de Juan de Capua, o sea, la traducción del *Libro de Calila e Dimna* al latín.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ 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 aparece un personaje con

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:

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 algo⁵⁸ (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

nombre propio. Se trata de un ave llamada Pinza (*Directorium* en Sánchez Salor, 1993: 157-161), la única protagonista animal del capítulo referido que discurre sin alguna digresión u otro cuento intercalado.

⁵⁷ La estructura del libro está elaborada detenidamente en el capítulo III.1. sobre la fábula medieval.

⁵⁸ La grafía empleada en la cita, como también en los títulos a seguir, respeta el texto original del 1789.

ferocidad⁵⁹, relacionados con su carácter natural, pero también puede jugar el papel del intermediario que asegura la justicia⁶⁰, y hasta puede llegar a representar la generosidad⁶¹, 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 el 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 o Arnold Lobel, o hispanohablantes como Augusto Monterroso, el estudioso 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 precisamente el escritor colombiano Jaime Alberto Vélez, cuya obra se analiza en estas páginas, que construyan sus fábulas en el espacio dialéctico entre la caracterización tradicional de los protagonistas y sus nuevas variantes hipotéticas⁶².

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

⁵⁹ Estas características se le otorgan en las fábulas siguientes: «Los animales eligiendo Rey» (Ibáñez de la Rentería, 1789: 10), «El León envejecido» (*ibid.*: 51), «El León con su ejército» (*ibid.*: 41).

⁶⁰ 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.

⁶¹ En la fábula sobre «El León y los Perros» (*ibid.*: 168-169), el primero es retratado como un gobernador de la selva justo y generoso.

⁶² Nos referimos a su colección de textos minificionales, la mayoría en formato fabulístico, *Bajo la piel de lobo* (2002), 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.

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).

Al mismo tiempo, en el mundo occidental el material esópico se empieza a divulgar profusamente debido a su utilización en la escuela. María Jesús Lacarra confirma que:

Esopo pertenecía al grado inferior de los «auctores menores», empleado para la enseñanza de la gramática y de la retórica, dado que sus fábulas, gracias a su brevedad, sencillez y fácil moralización, eran un adecuado material didáctico. A partir del siglo XIII los autores medievales comenzaron a adaptarlas a las lenguas romances y a enriquecerlas teniendo en cuenta tanto fuentes manuscritas como orales. Nacieron así los «isopetes» anónimos, bien conocidos, por ejemplo, en Francia, donde se conservan numerosos manuscritos (Lacarra, 2010: 109).

No existen estudios detallados sobre las razones de la supresión de algunos elementos de la fábula. Es un tema que aún queda por investigar, si bien es cierto que algunos indicios de ello se encuentran en los estudios existentes. Veamos el ejemplo del artículo «La fortuna del *Isopete* en España», donde María Jesús Lacarra analiza la traducción castellana de dicha obra informándonos sobre algunos cambios y supresiones que el traductor realiza y que lo distinguen de texto originario. El *Isopete*⁶³ castellano⁶⁴ se basa en el texto denominado *Ulmer Esop*, de Heinrich Steinhöwel, médico y humanista alemán, y consiste en los materiales

⁶³ En España, según el testimonio de Lacarra, no se conoce ningún ejemplar manuscrito en lenguas vernáculas, mientras que los ejemplares impresos no escasean. De las cuatro ediciones incunables, dos se han encontrado en la segunda mitad del siglo XX, Lacarra se refiere a la impresa en Zaragoza en 1482, y a la de Tolosa, impresa en 1488. Otras dos, la edición incunable de Burgos que data del 1496, y la de Zaragoza fechada en 1489, eran conocidas desde tiempo atrás.

⁶⁴ Georg Keidel localizó manuscritos griegos y latinos en bibliotecas españolas, pero ninguno en lengua vulgar. Véase: Keidel «Notes on Aesopic Fable Literature in Spain and Portugal during the Middle Ages», en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 25, 1901, pp. 721-730.

escritos en latín, tanto manuscritos como impresos, por él recopilados y posteriormente traducidos al alemán⁶⁵.

Refiriéndonos al problema anterior, pretendemos demostrar cómo los compiladores medievales suprimen el material problemático sin poder determinar las causas. En el libro III, 8 Steinhöwel incluye un mito burlesco sobre la sexualidad de las mujeres titulado «De Junone et Fenere et aliis feminis», tomado del *Romulus*, pero no lo versifica ni traduce al alemán. Esta fábula, de contenido algo obscuro, se mantiene en el incunable francés de 1486, pero su traductor, Julián Macho, según Lacarra «decide no traducir más que el comienzo para no mancillar el honor de las mujeres» (2010: 122). Por su parte, el traductor anónimo castellano la sustituye por la fábula sobre «La raposa, el gallo y el perro» (Apéndice 7) arriba comentada. Es de suponer que esta supresión se lleva a cabo porque el traductor anónimo de este texto al castellano considera su contenido inadecuado para ser utilizado en las escuelas, pero de igual modo, si el texto está destinado a los predicadores, la eliminación de contenidos mitológicos parece lógica.

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 Rentería⁶⁶. Este último, en la «Advertencia» que precede sus *Fábulas en verso castellano*, afirma:

He usado en ellas, acaso mas que otros Autores, de los Personages que nos ofrece la Mitología, así porque me ha parecido que, por estar ya admitidos con mas generalidad e 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

⁶⁵ En su edición, aparecida en 1476 o 1477, se presentan los textos originales en latín, con sus respectivas traducciones al alemán.

⁶⁶ 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.

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.

Nos ha parecido de suma importancia detenernos en este fenómeno, porque observar las consecuencias de las variaciones y alteraciones que ocurren en la fábula a lo largo de la historia puede ser muy interesante y significativo para entender los cambios que se producen en las épocas posteriores en las que se sigue cultivando, especialmente en la última producción fabulística. Hasta ahora se ha podido observar que esos cambios afectan tanto a la forma (la fábula aparece escrita en verso o en prosa), a la intencionalidad (la fábula se emplea para enseñar, divertir, criticar o subvertir), y a la estructura (presencia o ausencia de *promitio* y/o *epimitio*), como a la cuestión de hibridación genérica (se producen contaminaciones entre los géneros afines o purificaciones del género), y al problema arriba discutido sobre el protagonismo (hay épocas que favorecen protagonistas animales u otras que potencian otro tipo de personajes).

III. LA FÁBULA EN SU ITINERARIO DIACRÓNICO

III.1. Tipos de integración de la fábula medieval y el poder subversivo del *exemplum*

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
Non creo que es chica, ante es bien grand prosa,
Que sobre cada fabla se entiende otra cosa
Sin la que se alega en la razón fermosa.

Juan Ruiz Arcipreste de Hita (*LBA*, estrofa 1631).

A la Edad Media ibérica llegan dos grandes corrientes fabulísticas antiguas: por un lado, las fábulas esópicas del origen griego y, por otro, fábulas de origen indio, filtradas por el mundo árabe. En presente capítulo de la tesis se analizarán algunas obras capitales en lo que al desarrollo de la fábula europea se refiere, con especial atención a las colecciones de fábulas medievales en sus traducciones castellanas o portuguesas, así como también a las obras originales que integran fábulas procedentes de esas dos fuentes principales. Nuestras consideraciones no se limitan solo al modo en que se introdujo la fábula antigua al medievo europeo como una formación genérica individual, sino también a su incorporación en una unidad mayor; es decir, el procedimiento de integración en estructuras superiores y qué repercusión pudo haber tenido esta integración en cuanto a la adquisición de un cierto estatuto de la fábula en la cultura occidental. Se hará especial hincapié en los tipos y las formas de integración de las fábulas individuales en una unidad mayor, en la intención de la fábula medieval y en las relaciones que se establecen entre la fábula y los géneros afines importantes en el medievo.

Para efectuar este análisis hemos escogido siete obras que se pueden considerar representativas en cuanto a los puntos arriba expuestos, enumeradas según su cronología de aparición: *Disciplina clericalis*, de Pedro Alfonso; la colección de fábulas conocida como *Bestiarium*, de Odón de Cheriton; *Libro de Calila e Dimna* en su versión española antigua; otro libro de procedencia árabe conocido como *Sendebär*; dos obras originales pertenecientes al siglo XIV español: *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel; y, finalmente, una colección de fábulas en su traducción portuguesa, denominada por los críticos *Livro de Exopo*.

Como ya se ha podido ver, los límites entre la fábula y algunos géneros didáctico-narrativos próximos, como el apólogo⁶⁷, son imprecisos, y en muchas ocasiones sus diferencias se muestran más teóricas que reales. Platas Tasende (2007: 46) considera que los autores de la fábula parecen preferir un humor liviano⁶⁸, el verso y los animales, mientras que los del apólogo, una cierta severidad, la prosa y los protagonistas humanos. No obstante, en la literatura crítica es bastante común que las palabras se empleen como sinónimas (Barba, 1966: 91). La Fontaine ya hizo una pequeña distinción entre ambas palabras: para él, la fábula era una parte del apólogo; aquella el cuerpo, éste el alma o la moraleja.⁶⁹ Posteriormente se han ido ofreciendo múltiples diferenciaciones teóricas entre ambos términos, si bien en la práctica se entremezclan las características de una y otro hasta el punto de que en muchos casos no pueden diferenciarse.

En el medievo ambos se cruzan con el tercer género épico-narrativo (García Berrio, 2006: 175), utilizado por los oradores eclesiásticos para sustentar los argumentos de una determinada tesis, que representa el núcleo de la prosa medieval de ficción. Se trata de *exempla*⁷⁰ que suelen venir reunidos en los libros medievales y cuyo origen se remonta a las colecciones de apólogos o fábulas orientales. El ejemplo⁷¹, que sería lo que hoy en día denominamos refrán, proverbio y fábula, consistía en un relato del que se valían los predicadores, particularmente dominicos y franciscanos, para ilustrar la fe cristiana frente a las herejías. Derek Lomax lo ve de este modo:

El predicador necesitaba recopilaciones de historias de las que pudiera extraer relatos que ilustraran sus temas, y si bien al principio recurrió principalmente a narraciones cristianas, procedentes de la Biblia, los Padres de la Iglesia y las vidas de santos, no tardó en incorporarse la antigüedad pagana – Esopo, Valerio Máximo, Ovidio y, a nuestro propósito, el *Physiologus*–, y desde comienzos del siglo XII, historias traducidas del árabe (Lomax, 2001: 184).

Según Francisco Martín García, estos corpus de *exempla* que contienen fábulas, cuentos, chistes y otros géneros próximos se difunden y enseñan en todas las escuelas de

⁶⁷ De los tres términos griegos (αἰμος, μυθος y λόγος) que designaban la 'fábula' en la época arcaica, el último se solía traducir al latín como *apologus*.

⁶⁸ Cuando Platas Tasende lanzó esta afirmación, posiblemente se refería a las palabras de La Fontaine proferidas en su prefacio a la obra *Fable choisies mises en vers*, donde este destaca: «C'est qu'on demande aujourd'hui. On veut de la nouveauté & de la gayeté. Je n'appelle pas gayeté ce qui excite le rire; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux» (Tome I, XVIII).

⁶⁹ «L'Apologue est composé de deux parties, dont on peut appeller l'une le Corps, l'autre l'Âme. Le Corps est la Fable, l'Âme la Moralité» (Le Fontaine, Tome I, XXIV).

⁷⁰ Menéndez Peláez habla de *exiemplos*, mientras que Barba se refiere a los apólogos.

⁷¹ «Exemplum» es el nombre genérico que engloba distintas formas breves como el cuento, la fábula o el apólogo, cuya extensión conceptual resulta difícil de delimitar por su ambigüedad semántica.

Europa en el siglo XIII y duran hasta bien avanzado el XVII (1996: 19-20). Y no solo ellos; la fábula, en el contexto medieval, entrecruzaba sus caminos en múltiples ocasiones con otro género medieval donde los animales jugaban el papel determinante y que servía para acercar la doctrina cristiana al pueblo. Nos referimos al bestiario, que, como la fábula, alcanzó gran popularidad en el medievo europeo. Es curioso observar que los dos géneros antiguos viven su nuevo apogeo en la actualidad en el ámbito de la minificción, expresión literaria que se caracteriza por la extrema brevedad, especialmente en el contexto iberoamericano.

Los *exempla* a los cuales nos hemos referido suscitan nuestro interés tanto por tratarse de textos inscritos en otros textos, como por constituir una formación genérica fronteriza que vemos como el posible punto de partida para la posterior observación de tipo de integraciones e hibridaciones genéricas que se encuentran en la última producción fabulística iberoamericana. Otro elemento relevante lo encontramos en la intención supuestamente didáctica o moralizante, que en numerosas ocasiones es sustituida por otras, como se ha notado anteriormente. Se intentará demostrar que en las colecciones paradigmáticas de la época, el elemento crítico fue en realidad el que llevaba la primacía sobre la intención declarada. En vez de educar o enseñar, el ejemplo se convierte en un poderoso instrumento de crítica y subversión.

Entre los primeros libros de ejemplos orientales de origen indio traducidos en España, aunque no al castellano, está la *Disciplina clericalis*, que consiste en treinta y tres apólogos orientales. El autor de la traducción del árabe al latín es Rabí Moisés Sefardí, judío procedente de Huesca, convertido y bautizado con el nombre de Pero Alfonso⁷². Su contenido es una mezcla de sentencias procedentes de filósofos árabes y cuentos orientalistas a modo de fábulas, a las que se añade una ejemplificación de claras resonancias orientales que el autor conocía por su dominio de las literaturas hebrea y árabe. Los relatos de Pero Alfonso carecen de un marco estable, pues, aunque están estructurados en diálogos, el narrador se muestra inconsistente: en algunas ocasiones es el maestro que aconseja a sus discípulos; en otras, un padre en el lecho de muerte que instruye a sus hijos. No obstante, María Jesús Lacarra sostiene que existe una cierta cohesión, ya que el esquema dialógico se respeta a lo largo de la obra entera y los ejemplos se encuentran agrupados siguiendo una afinidad temática⁷³. Por esta razón, Anna Coons Pyeatt reconoce en la *Disciplina Clericalis* un marco, aunque sea deliberadamente impreciso y errático (2005: 50). Aparte del marco dialógico, en *Disciplina*

⁷² Se convirtió al cristianismo en 1106 y adoptó el nombre Pedro Alfonso ya que según algunas fuentes históricas su padrino fue el rey Alfonso *el Batallador*.

⁷³ Los cuentos se encuentran agrupados según los ejes temáticos: sobre la maldad de las mujeres, sobre la muerte, sobre los poetas y los reyes, el paso del tiempo, etcétera.

también se emplea la inserción directa, el procedimiento común en la inserción de ejemplos utilizado por los compiladores medievales, que consiste en atribuir el relato a un narrador ficticio que lo refiere en el estilo directo. El propio autor explica su método, la intención y los materiales que tuvo a mano en el acto de composición:

He aquí la razón por la cual he compilado esta modesta obra, hecha en parte de sentencias de filósofos y de sus comentarios, en parte de proverbios y fábulas árabes y en fin de comparaciones tomadas de animales y pájaros. He también respetado la justa medida, ya que si escribiera más de lo necesario mis escritos serían más una carga que una ayuda para el lector. Yo quisiera que esta composición sea –tanto para los que la leen como para los que la escuchan– una ocasión para instruirse. Que gracias a lo que contiene, se acuerden de lo que han olvidado (*Disciplina clericalis*, 2).

La difusión de esta obra fue amplísima, y se debió en gran parte a que su autor la compuso en lengua latina, lo que abrió a toda la Europa cristiana las puertas al apólogo oriental. De ello son testimonio los manuscritos conservados, que superan el medio centenar. Según Tolan (1993: 74) se preservan setenta y seis manuscritos, ninguno de ellos en castellano medieval. Serafín Bodelón afirma que:

La obra del español Pedro Alfonso se convierte en el modelo del género para toda la literatura europea, a deducir por el número de manuscritos (unos cincuenta), el número de citas y derivaciones que de él hacen otros autores como Jacques de Vitry y Thomas de Cantimpré, por ejemplo; e igualmente el número de traducciones y adaptaciones es múltiple y variado en lengua vulgar (Bodelón, 1989: 100).

En su estudio de la recepción de *Disciplina clericalis* en la Edad Media, John Tolan identifica algunos cambios que se producen en su intención didáctica primordial:

Alfonsi conceived the *Disciplina clericalis* as a piece of Wisdom literature, a didactic and moral text containing proverbs and fables. Many of Alfonsi's readers, in all periods of the Middle Ages, see the text in the same light, as a pagan moral text similar to works of Seneca and Aesop. In the thirteenth century, however, preachers such as Jacques de Vitry begin to use the *Disciplina's* stories in their sermons: the fables of the *Disciplina* become exempla and as such attain their greatest distribution and popularity. In the fourteenth and fifteenth centuries, scribes and authors rewrite the stories of the *Disciplina* once again, emphasizing neither their didactic nor their religious uses, but delighting in them simply as tales (Tolan, 1993: 132-33) (63 en Pyatt).

De ahí se puede deducir que la obra de Pedro Alfonso sufre cambios en cuanto a su propósito aun en los siglos pertenecientes al medioevo: los lectores ya no buscan en ella una finalidad didáctica, sino más bien procuran gozar de la lectura. La influencia de Pedro Alfonso se puede rastrear en muchas obras posteriores, siendo también fuente de inspiración para autores como Vicente de Beauvais, Gonzalo de Berceo, Don Juan Manuel, Juan Ruiz el Arcipreste de Hita, Boccaccio, el Arcipreste de Talavera, Chaucer y tantos otros.

La Edad Media no conoció ni a Esopo ni a Fedro de un modo directo, sino que lo hizo a través de colecciones latinas derivadas en verso o en prosa y, sobre todo, gracias a los numerosos imitadores directos o casi directos que tuvo. Una de las más conocidas en prosa fue el *Romulus*, atribuida a un tal Rómulo⁷⁴, un «Aesopus latinus» que data del siglo VIII o IX y que sirvió de puente entre la fabulística antigua y la medieval occidental tanto en latín como en idiomas vernáculos. La colección recoge versiones latinas en prosa procedentes de Fedro o de distintas fábulas griegas; en concreto, una serie de ochenta y cuatro fábulas en prosa en las que se incluyen tanto las de Fedro como otras treinta y dos con otro origen.

De este *Romulus*, o de algunas de sus derivaciones, descienden, entre otros, las sesenta y cuatro fábulas de Gualterius Anglicus⁷⁵, las ciento tres fábulas de María de Francia⁷⁶ y noventa y seis fábulas de Odón de Cheriton⁷⁷, que de igual modo bebió de las fuentes orientales como se verá a continuación. Alvar, Carta y Finci destacan que durante la Edad Media también se conocieron las fábulas de Aviano, que en parte pasaron a enriquecer la tradición de *Romulus*. Así lo atestiguan algunos manuscritos franceses de la familia de *Isopet I de Paris* que, junto a cincuenta y ocho fábulas procedentes de la compilación de Gualterius Anglicus, acoge dieciocho traducciones de Aviano. Las colecciones de fábulas reúnen textos que son en sí mismos unidades independientes, por lo que resultan fáciles las contaminaciones o la incorporación de materiales ajenos (Alvar, 2011: 236).

Las colecciones europeas escritas en latín mencionadas arriba fueron muy utilizadas por los predicadores medievales, que extraían de ellas cuentos y anécdotas a fin de ilustrar las verdades religiosas. Sin embargo, la intencionalidad de la de Odón de Cheriton, también conocida con el nombre de *Bestiarium*⁷⁸ o *Brutarium*, parece distinta. Es significativo el comentario de Eustaquio Sánchez Salor en edición de las fábulas de Odón respecto a la finalidad tradicional moralizante y didáctica de la fábula. Sánchez Salor subraya que, en el

⁷⁴ En la dedicatoria de varios manuscritos aparece el título de emperador junto al nombre de Romulus, y en algunos casos llega a afirmarse que el autor lo tradujo del griego al latín (Alvar, 2011: 234). Aunque esta atribución carece de fundamento, el hecho en sí no impide que la colección alcanzara gran éxito durante la Edad Media.

⁷⁵ También conocido como Gualterius Palermitanus, autor anglo-normando que alrededor de 1175 compuso una colección de las fábulas esópicas en latín, también citado como *Romulus en verso* o *Romulus elegíaco* debido a su composición en verso.

⁷⁶ Poetisa de origen francés que vivió en Inglaterra a finales del siglo XII. Se le atribuye la primera adaptación de las fábulas de Esopo al francés, conocida como *Ysopet*.

⁷⁷ Eudes de Ceritón o Odo Ceritonensis, monje inglés que escribió en los años 1219-1221 una colección de noventa y seis fábulas (según Sánchez Salor son 112 porque cuenta las seis versiones de la misma fábula que se presenta al principio de la obra de Odón [1992: 211]) para incentivar la fe cristiana en el clero y pueblo corrompido. La obra de Odón fue traducida al castellano al principio del siglo XV bajo el título *Libro de los gatos*.

⁷⁸ En el primer capítulo de la tesis se explica la diferencia entre la fábula y el bestiario, dos géneros antiguos que alcanzan gran popularidad en la Edad Media

caso de Odón, se trata de «pura crítica de los vicios de las jerarquías eclesiásticas⁷⁹ y sociales de la época» (1992: 6), como también de las costumbres, que se exponen a la burla. En otras palabras, se critican ridiculizando. El autor profundiza sobre el asunto:

Este ataque duro e irónico es el primer rasgo que destaca en las piezas de Odón; se trata de piezas de carácter negativo. No se pretende animar, no se pretende enseñar, no se pretende moralizar; se busca y se hace, sobre todo y por encima de todo, la crítica. Con ello la fábula deja de tener la finalidad didáctica y moralizante que tradicionalmente había tenido; deja de ser fábula para convertirse en sátira (Sánchez Salor, 1992: 212).

Por lo tanto, la novedad de esta colección respecto a las otras que circulaban por Europa en esa época la ofrece el tono de sátira con que su autor ataca a los diversos estratos sociales, especialmente a los sectores más influyentes del clero y autoridades seculares, no tanto por sus vicios o por su forma de vida, sino por el trato y el comportamiento que tienen para con los pobres. La impresión que se tiene al leer estas breves composiciones de Odón es que su autor intenta no tanto corregir y mejorar, como protestar contra las diferencias sociales. Aunque Sánchez Salor afirma que Odón introduce la ironía en la fábula, en el primer capítulo de esta tesis se ha visto que la ironía fue ingrediente muy común, si no obligatorio, en las fábulas antiguas griegas. Sea como fuere, hemos podido ver que el objetivo de las fábulas de Odón no es pedagógico ni didáctico, sino satírico.

Las fábulas de esta colección no están insertas en un marco narrativo, sino que constituyen unidades autónomas que forman parte de un repertorio y que pueden ser leídas o utilizadas individualmente con cualquier otro propósito. Otro punto relevante en cuanto a esta investigación es la inclusión en su obra de composiciones que por su estructura y su intención se parecen a las entradas del bestiario, aunque en su contenido difiera sustancialmente del *Fisiólogo*, el bestiario-lapidario por excelencia⁸⁰. En su tesis doctoral sobre el bestiario hispanoamericano contemporáneo Esperanza López Parada, al referirse a las colecciones de fábulas y bestiarios medievales, señala:

Antes, durante la Edad Media, la coexistencia de ambas fórmulas zoológicas será de una gran fecundidad y diálogo. Las dos tenían la propiedad de instruir y moralizar divirtiendo. En todas

⁷⁹ Sírvanos de ejemplo la fábula «Sobre los ratones, el gato y otras cosas» (Apéndice 8).

⁸⁰ Al respecto de los hábitos del águila Odón cuenta el ejemplo siguiente:

«El águila, cuando tiene pollos, pone sus cabezas frente al sol. Al pollo que sin rechazar los rayos mira al sol le conserva y alimenta; pero al que no puede mirar al sol le arroja del nido.

Así se porta el Señor con sus pollos en la Iglesia: A los que saben contemplar a Dios y a las cosas de Dios los conserva y alimenta; pero a los que no saben contemplar sino lo terreno los arroja a las tinieblas externas» (Odón en Sánchez Salor, 1992: 230).

Por el contrario, el *Fisiólogo* cuenta que el águila al envejecer vuela hacia el sol, quema sus alas y oscuridad de sus ojos, baja a la fuente, se baña tres veces en ella y sale rejuvenecida. De mismo modo, el hombre se despoja de sus pecados y costumbres viejas en el bautizo y sale rejuvenecido y renovado (Guglielmi, 2002: 74). En este ejemplo se puede observar que la estructura y la función se mantienen, pero la fuente en la que se inspira Odón no está directamente relacionada con el *Fisiólogo*.

las bibliotecas se frecuentaban títulos de una y otra modalidad. [...] Estaríamos ante dominios solidarios y no enfrentados, espacios que se apoyan [...] donde hay una corriente de préstamos y de deudas (1993: 307-308).

Esta proximidad de los dos géneros antiguos, como se ha notado anteriormente, se actualiza en el ámbito de la minificción contemporánea iberoamericana.

Las fábulas de Odón abundan en referencias intertextuales directas o indirectas. En sus breves composiciones aparecen dichos populares, citas bíblicas, citas de autores de la antigüedad clásica, así como también alusiones, más o menos transparentes, a los Evangelios o a las Sagradas Escrituras. Nos resulta difícil hablar de la intertextualidad en la fábula antigua greco-latina por la difícil identificación de posibles referencias o alusiones en los textos breves, sobrios y escuetos, carentes de cualquier adorno o marco estilístico, como también por falta de conocimientos del contexto literario-cultural. De cualquier forma, la intertextualidad reconocida e identificada en el texto de Odón, como también en el de Arcipreste de Hita, nos lleva a concluir que la calidad palimpséstica (intertextualidad) de las fábulas contemporáneas no es una novedad aparecida en el texto fabulístico posmoderno sino una tradición que se remonta, como mínimo, a la Edad Media.

El grupo genérico denominado literatura de *exemplum*, hasta ahora observado en el contexto europeo en su corriente latinizante, se inicia en lengua castellana con *Kalila wa Dimnah*, una relevante colección de fábulas indias⁸¹ procedentes en su mayor parte del *Panchatantra* y cuya traducción del árabe de la versión de Ibn al-Mukaffá fue encomendada por Alfonso X aproximadamente en 1251, cuando este aún era infante. Sánchez Salor considera que la obra fue «el vehículo de transmisión de las fábulas indias por todo el mundo» (1992: 16) y que la traducción de la obra al latín⁸² por el judío converso Juan de Capua, que recibe el nombre de *Directorium humanae vitae* o *Parabolas antiquorum*, es la versión de la que derivaron casi todas las versiones europeas de este libro, que tuvo gran éxito en la Europa medieval.

Como ya se ha señalado, *Calila e Dimna* es la obra con la que se abre el camino de la prosa literaria castellana. El libro se vale del artificio oriental de los diálogos, en torno a consejos y preguntas, de un rey y un filósofo, que ofrece respuestas en forma de apólogos con personajes humanos y animales. El título *Calila e Dimna* se debe al cuento más extenso, que ocupa casi la mitad del libro, y que narra aventuras de dos lobos hermanos. El resto lo forman

⁸¹ Traducidos al árabe hacia año 750 – de aquí se tradujeron al sirio, griego, persa, hebreo y castellano configurándose, de esta manera, como una de las obras que mereció una más amplia aceptación entre culturas tan diferentes.

⁸² Su traducción según Sánchez Salor procede de la versión hebrea del rabí Joël (2a mitad del siglo XII). (1992: 16)

fábulas independientes que se van entrelazando entre sí. Este tipo de organización nos parece relevante y significativo por su posible influencia en las colecciones de fábulas contemporáneas. María Jesús Lacarra, en su artículo «La narración-marco en el *Calila e Dimna*», observa la obra como una serie de quince capítulos (o sea, narraciones extensas), que a su vez pueden servir de ‘marco’⁸³ para otros cuentos insertados en ellas. Las primeras cuatro encuadran numerosos cuentos, que a su vez pueden incluir otros. Los restantes capítulos siguen unos esquemas organizativos simples (Lacarra, 1991: 157). Esta investigadora, dedicada a la cuentística medieval española, considera que la principal aportación del *Calila* al modelo de novela-marco reside en la gran importancia concedida al receptor de las historias, a quien se le permite rechazarlas o admitirlas según su conveniencia.

Valbuena Prat señala que en el prólogo se confiesa el fin moralizante de la obra, encaminada a mostrar el camino del bien y de la ciencia (1968: 109). En palabras de su traductor al latín, Juan de Capua: «Es un libro agradable, lleno de palabras de doctrina y de valiosos discursos, construido por sabios de las naciones del mundo que quisieron manifestar sus palabras de sabiduría, de ciencia y de doctrina» (Capua en Sánchez Salor, 1992: 34). A su vez, Alborg destaca que el libro «encierra una manifiesta intención moral», pero acentúa su carácter pragmático. Este historiador de la literatura sostiene que es «una moral basada en la prudencia y en la astucia, que enseña a defenderse contra las asechanzas de la vida» (1997: 152).

En referencia a este asunto, Morten Nøjgaard considera que a través de la historia de la fábula antigua se observa una tensión constante entre fábula y moralidad; o sea, entre creación estética y finalidad moral. A lo largo de la historia, las fábulas sufren incesantes transformaciones de acuerdo con las ideologías moralizantes constantemente renovadas. Nøjgaard sostiene que el mundo de la fábula antigua ignora los valores de la justicia y de la virtud, admitiendo como méritos la fuerza y la astucia. Al pasar las fábulas por distintas épocas y manos, se van moralizando (1985: 225-227). Sánchez Salor considera que el *Libro de Calila e Dimna* también pasa por el camino de moralización y cristianización, siendo un claro ejemplo de ello la introducción del capítulo 3 que pretende corregir el final del anterior cerrado con la victoria del malvado. El capítulo mencionado cuenta el proceso y la condena de Dimna, el lobo malvado. Esto resulta un procedimiento corriente en la literatura popular, donde se introduce el castigo de los malos y el premio de los buenos (Sánchez Salor, 1992:

⁸³ Para Lacarra, narración-marco puede definirse como un conjunto narrativo compuesto de dos partes distintas pero unidas entre sí, donde la historia principal está interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos contados por los personajes de la narración inicial. En su forma más perfecta, los cuentos insertados lo están en función de la narración que los encuadra, y cuya acción tratan de modificar (Lacarra, 1991: 156).

30). A pesar de este proceso moralizante por el que pasa *Calila e Dimna*, Lacarra subraya que las fábulas insertadas en esta obra no tienen un sentido o mensaje unívoco. Los ejemplos presentan modelos de comportamiento contradictorios y el destinatario de los cuentos deberá valorar la oportunidad de recibir consejos que no le son servidos en bandeja. O como dice el Arcipreste en el epígrafe: «Que sobre cada fabla se entiende otra cosa/ Sin la que se alega en la razón fermosa»⁸⁴. Es justamente una de las expectativas que los autores contemporáneos de la fábula ponen en sus lectores.

Muchas de las fábulas procedentes de *Calila e Dimna* fueron recreadas posteriormente en forma individual o como parte integrante de otras obras literarias más extensas. Entre los ejemplos más conocidos se encuentra la fábula sobre «El religioso que vertió la manteca» posteriormente recreado en «Doña Truhana», del *Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel; en la obra teatral *Aceitunas*, de Lope de Rueda; y en «La lechera», reproducida tanto por La Fontaine, como por el fabulista español de mayor prestigio histórico, Félix María Samaniego.

La aparición del otro libro de origen oriental que contenía una serie de fábulas en la Península Ibérica fue prácticamente simultánea. Dos años más tarde que *Calila e Dimna*, en 1253, el infante don Fadrique, hermano de Alfonso X, mandó traducir del árabe el *Sendebâr o Libro de los engannos et los asayamientos de las mugeres*, una colección de fábulas de origen indio, que de una primera versión sánscrita fue traducida al pahleví, vertida al persa y de este al árabe, de donde derivaría la versión castellana. El libro consta de veintiséis cuentos o *exempla* unidos entre sí por una ficción parecida a la de *Las mil y una noches*. Sin embargo, su estructura es mucho más simple: un príncipe es condenado a muerte por la falsa acusación de su madrastra, la ejecución se demora siete días en los que siete sabios discuten con la acusadora y presentan ejemplos en forma de fábulas en las que «tienden a demostrar la astucia y malas artes de las mujeres» (Alborg, 1966: 152), por lo que puede considerarse como iniciador de la literatura antifeminista y misógina⁸⁵ que tuvo gran difusión en la Edad Media.

Son varias las formas de integración narrativa que adoptan los ejemplarios orientales, que influirán, a su vez, en la evolución de las colecciones occidentales que en un primer momento estaban destinadas a ser materia auxiliar para la predicación, clasificadas, en orden alfabético o según su naturaleza temática, para que se facilitase rápidamente su consulta. Como se ha visto, con las traducciones de los ejemplarios orientales se opera un nuevo sistema de integración del ejemplo con técnicas de unificación literaria oriental, lo que se

⁸⁴ Hay que tener presente que aquí «fabla» es empleado como sinónimo de «historia», o «narración».

⁸⁵ Alguna manifestación de esta intención satírica antifeminista ya se pudo detectar en el *Calila e Dimna*, en el cuento sobre «El carpintero, el barbero y sus respectivas mujeres».

podría resumir, según María Jesús Lacarra (1979: 47-76), en las siguientes estructuras narrativas:

Novela marco – el conjunto narrativo comprende una historia principal, cuyo desarrollo se interrumpe por la inserción de historias subordinadas, cuya funcionalidad está al servicio de la acción principal, siendo utilizadas por el narrador para resaltar la intencionalidad que persigue el conjunto. El ejemplo más relevante sería *Sendebär*, que empieza contando aventuras del joven infante condenado a muerte por falsa acusación de una mujer, que se interrumpe por la inserción de historias secundarias.

El otro tipo de unificación se estructura en forma de «caja china» – un personaje de la historia principal pasa a contar el otro relato, el cual, a su vez, contiene el otro y, así, sucesivamente. De esta manera, este procedimiento admite un número indefinido de ejemplos. El capítulo V del *Calila* sería el exponente más representativo de esta técnica.

La peculiar situación histórica de la península había hecho que desde fechas muy tempranas circularan una gran variedad de relatos orientales, como lo muestran la *Disciplina Clericalis* o las traducciones al castellano del *Calila e Dimna* y del *Sendebär*. Según María Jesús Lacarra (1998: 241), la mayor novedad de estas colecciones residía en sus aspectos formales, en la peculiar manera de subordinar los cuentos a unidades mayores que ejerce una cierta influencia a la construcción de las primeras obras castellanas 'originales', como *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, o el *Libro de buen amor*, cuyo autor se nos presenta como «Joan Royz, Arçipreste de Fita» (*LBA*, estrofa 19). En esta obra la poesía castellana del siglo XIV tiene su máximo exponente. Es un poema multiforme o una pseudo-autobiografía amorosa, consistente en catorce casos de amor distribuidos a lo largo de la narración en grupos o unidades, marcada por otros episodios o por digresiones, en su mayoría de carácter grave y doctrinal, pero frecuentemente matizado por los procedimientos paródicos, por lo que «a menudo resulta difícil determinar hasta donde llega la seriedad de sus frecuentes exhortaciones morales» (Deyermond, 2001: 213). Lo que a nosotros nos interesa es la parte narrativa constituida por treinta y dos fábulas⁸⁶ o apólogos, que derivan en su mayor parte de *Romulus* o *Isopete*⁸⁷, el libro ya mencionado, que suministra varias citas y un clima

⁸⁶ Treinta y tres según Lacarra, o treinta y cinco en el cómputo de Ian Michael, mientras que en Juan Carlos Temprano cuenta veinte y nueve.

⁸⁷ De los 33 cuentos incluidos en el *Libro de buen amor*, 25 responden claramente a las consideraciones de fábulas, de los cuales se han localizado 21 en la tradición esópica, o mejor dicho «fedriana», en palabras de Francisco Rodríguez Adrados. Algunas fábulas esópicas que allí se encuentran son: «Enxiemplo de las ranas en cómo demandavan rey a Don Júpiter» (*LBA*, estrofas 199-216), «Enxiemplo del ortolano e de la culuebra» (*LBA*, estrofas 1348-1356), «Enxiemplo de la raposa y del cuervo» (*LBA*, estrofas 1437-1444), entre otras.

sentencioso general; otras fábulas y cuentecillos vienen de tradiciones orales y escritas⁸⁸ comunes en la Edad Media escolar europea⁸⁹. En varios de ellos, los personajes argumentan por medio de *exempla* – las fábulas y cuentos. Por esta aportación, el Arcipreste se convierte en el primer fabulista de la historia literaria española. El Arcipreste no es original en sentido estricto, pero sí lo es por la gracia con que las fábulas están contadas y por haberlas sabido aclimatar a su época y a su patria.

Alberto Blecua, en la «Introducción» a su edición crítica del *Libro de buen amor*, comenta el uso de la fábula en dicha obra:

Una fábula, esópica o mitológica, podía desarrollarse en estilo sublime, medio o bajo; más abreviada o más dilatada – la *amplificatio* fue particularmente grata en estos años–; con diálogos de los protagonistas – *sermocinatio* – o sin ellos; comenzando por el principio –*ab ovo*–, por el medio –*in media re*– o por el fin –*a fine*–; con moralización inicial o final, o con ambas a la vez. Una sentencia o un refrán daban materia a un ejercicio de redacción con ejemplos y comparaciones. Así, estos ejercicios, que nacieron para funcionar como argumentos en un discurso extenso – las fábulas y cuentos, los *exempla*, constituían un método más sencillo y útil para argumentar que el silogismo, sobre todo en la predicación –, acabaron convirtiéndose en géneros literarios menores que podían funcionar aislados o integrados en un conjunto mayor, que es lo que lleva a cabo el autor del *Libro de buen amor* (Blecua, 1992: XXVII-XXVIII).

Las dichas fábulas o cuentos, todos con un origen anterior, intercalados a lo largo de la narración, se ponen en boca de los personajes que dialogan o aconsejan y sirven para respaldar la doctrina expuesta. Dos son los mecanismos utilizados por Juan Ruiz para insertar sus cuentos. Dirigiéndose directamente al lector u oyente del *Libro* o bien indirectamente, puestos en boca de un personaje narrador quien lo refiere a otro personaje. Lacarra sostiene que «los materiales que se acumulan al principio y al final, claramente paralelos en muchos casos, cumplen una función introductoria y epilodal, aunque también estén engarzados por un hilo conductor en primera persona» (1998: 272). Se trata de un modelo estructural que Lacarra denomina «ensartado» y que en su opinión representa – la forma organizativa más frecuente en los ejemplarios. Los distintos relatos independientes quedan unificados tan solo por «poseer un personaje central único o protagonista». Este personaje puede ser un mero espectador que relata un suceso en el que no interviene («ensartado cuento») o, por el contrario, puede participar en la acción confiriendo emotividad («ensartado activo»). En este

⁸⁸ Tres cuentos conectan con la tradición folclórica de cuentos cómicos, próximos a los populares *fabliaux*, sin que tengan exactos modelos conocidos. Otros tres corresponden a lo que Lecoy llama «cuentos eruditos», por estar más próximos a una tradición escrita. Finalmente, dos, «El ermitaño borracho» (*LBA*, Estrofas 529-543) y el «Enxiemplo del ladrón que fizo carta al diablo de su ánima» (*LBA*, estrofas 1454-1475), conectan con la literatura religiosa y ejemplar.

⁸⁹ La enseñanza medieval de la retórica tenía una vertiente práctica, en la que los escolares ampliaban, abreviaban o dramatizaban textos breves como las fábulas. Esto explica la enorme popularidad de esta tradición y a su vez la escasa fijeza de unos textos que se guardarían en la memoria.

sentido itinerante, el viaje fue utilizado como marco para ensartar y estructurar la materia de los ejemplarios.

Lacarra considera que los cuentos de Juan Ruiz suponen una gran innovación, tanto por su habilidad al contarlos como por la ironía con la que altera sus tradicionales lecciones. Su maestría nos devuelve las viejas fábulas esópicas abiertas a sugerentes lecturas (Lacarra, 1998: 237). La polisemia es una constante de la obra. No hay una clave de lectura uniforme, siendo ello la característica buscada intencionadamente por el autor. Expresiones como «Non ha mala palabra si non es a mal entendida» (*LBA*: estrofa 64), «razón encubierta» (*LBA*: estrofa 68), o la frase ya citada del epígrafe «sobre cada fabla se entiende otra cosa» (*LBA*: estrofa 1631) apuntan a una poética basada en el equívoco, el doble sentido y la ambigüedad semántica. Juan Ruiz, como todos los narradores de su tiempo, busca una aplicación moral a la anécdota, pero la necesidad de ajustar la lección al contexto en el que se inserta provoca a veces situaciones ambiguas o claramente irónicas.

Un autor coetáneo de Juan Ruiz, como es don Juan Manuel, muestra su familiaridad con la tradición de los ejemplarios cuando recrea artísticamente muchos de estos materiales en *El Conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, fechado en 1335. Esta obra marca la culminación del apólogo o *exemplum* en el siglo XIV. El libro se compone de dos prólogos y cinco partes, diferentes entre sí. La primera, muchas veces publicada independientemente, consta de una colección de cincuenta y un apólogos de la más variada naturaleza. Otras tres son formadas por proverbios y la última por un tratado doctrinal.

Don Juan Manuel concibe su obra con una misión específica, la de enseñar. Sin embargo, Alfonso Sotelo acentúa que no se trata de «un seco y árido tratado doctrinal, sino una obra de amenos ejemplos con una intención didáctica moral. [...] Su arte narrativo hace que sus ejemplos adquieran valor artístico propio, independiente de su contenido doctrinal» (Sotelo, 1995: 37). Don Juan Manuel logra reunir en su obra todos los procedimientos que la tradición oriental y europea le ofrecían como recursos didácticos: el diálogo, el *exemplum*, el proverbio y la exposición o argumentación. Sin embargo, él supo dar al material conocido, ampliamente divulgado por otras colecciones, un sello artístico y abrir con ellos el camino hacia la futura novela corta. En palabras de Sotelo, el mérito del procedimiento literario de Don Juan Manuel yace en su aptitud para asimilar, combinar y transformar con plena consciencia artística un material narrativo ya existente. El autor castellano

[...] varía la construcción, insiste en los detalles y situaciones que sirven a su propósito, gradúa los elementos de la intriga, varía la relación de las diferentes partes, los actualiza

incrustando en ellos observaciones de la realidad contemporánea y, sobre todo, humaniza los personajes y confiere la atmósfera novelesca, transformando los esquemáticos cuentos de los ejemplarios en verdaderas novelas cortas (Sotelo, 1995: 54).

De aquí se puede deducir que la obra de Don Juan Manuel representa un estadio evolutivo de la fábula esópica que apunta hacia el cuento de animales, cuya proximidad y presencia es notable en la fábula contemporánea, como se verá en los capítulos siguientes.

La primera parte del libro está construida por una serie de sucesivas cuestiones en la que se insertan unas historias que funcionan como argumentos probatorios (*exempla*) y se estructuran sobre un eje dialógico. El cuadro narrativo, en el que se van insertando los distintos ejemplos, se presenta como marco aglutinador que hace que las unidades, hasta cierto punto independientes, formen una obra completa y tengan una entidad propia, lo que nos interesa por su posible relación con los fabularios contemporáneos. Este modelo estructural está fundamentado tanto en los libros del origen árabe como en los arriba comentados, *Calila e Dimna* y *Sendebâr*, pero su autor se inspira también en *Disciplina clericalis*, Esopo y Fedro, si bien el resultado es una estructura fija y mejor organizada. Aparte de las estructuras arriba comentadas, que sirven para enmarcar los apólogos, fábulas o ejemplos que se insertan en ellos, detectadas por Lacarra, *El Conde Lucanor* tiene un marco dialogado donde se establece un diálogo previo entre los dos protagonistas de la historia, cuya función puede servir para asegurar la atención del público, mientras que los cuentos intercalados son utilizados por un maestro para responder a las preguntas de un discípulo o para que este demuestre sus conocimientos. Lo insertado ayuda a probar o refutar una idea; en otras palabras, a instruir, persuadir o argumentar.

Desde la segunda mitad del siglo XIII, en Europa se divulgan repertorios de ejemplos dispuestos en orden alfabético, auténtico instrumento auxiliar para la predicación, con el propósito de amenizar e ilustrar doctrinas predicadas, sistema muy cómodo y de muy rápida consulta: si el predicador tenía que disertar sobre la envidia, le bastaba con buscar esta rúbrica, y encontraba bajo ella una serie de ejemplos que reprobaban este pecado. La ordenación alfabética, sin marco narrativo alguno, es utilizada en el libro *Libro de los enxemplos por a.b.c.*⁹⁰ – la más extensa colección de ejemplos y sentencias de la literatura medieval española, compilada y traducida por Clemente Sánchez de Vercial, canónigo de la catedral de León, a principios del siglo XV. Según Lomax, el libro reúne 438 relatos que proceden de obras anteriores, dispuestos por orden alfabético de epígrafes como Avaricia, Blasfemia o Castidad. Es una forma organizativa que, por su estructura, recuerda al fabulario

⁹⁰ Las rúbricas o epígrafes del *Libro de los enxemplos* van desde 'Abbas' hasta 'ypocrita'.

de Demetrio de Falero, concebido, según Perry, para que sirviera como «a handbook of rhetorical materials useful for reference» (Perry en Carnes, 1988: 97).

El proceso de moralización de los ejemplos y fábula orientales, analizado por Nøjgaard y otros autores arriba citados, no fue irreversible. Lacarra nos informa de que el que lleva del «prodesse» al «delectare», con eslabones intermedios, en la cultura ibérica se produce con retraso. En España hay que llegar al Renacimiento para que se descubra el placer de contar por puro entretenimiento, aunque el peso del didactismo sea todavía visible en ocasiones. En palabras de Lacarra: «La utilización esencialmente didáctica del relato breve, bien sea con la finalidad instructiva que guiaba a Pedro Alfonso o con la intencionalidad religiosa de los predicadores, irá desapareciendo hasta que la aspiración principal de sus narradores sea divertir o entretener al lector» (2005: 125).

Según Ana Paiva Morais, el único libro medieval de fábulas en portugués fue encontrado por Leite de Vasconcellos alrededor del 1900 en un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Viena⁹¹, donde todavía se conserva (2011: 2). El libro, sin título, que data del siglo XV, contiene sesenta y tres fábulas precedidas por un prólogo. El estudioso portugués Leite Vasconcellos, a esta compilación procedente del ya mencionado *Romulus vulgaris*⁹², le otorga el nombre provisorio de «Fabulário Português» posteriormente alterado por Almeida Calado en «Livro de Exopo»⁹³. En su artículo «O Livro de Exopo: dos fabularios medievais a coleção de fábulas em língua portuguesa», Paiva Morais lanza una observación interesante acerca del estatuto genérico de la fábula medieval. La investigadora portuguesa sostiene que:

O género da fábula, considerado desde a Antiguidade como tendo um estatuto menor, sofre uma menorização suplementar ao ser submetido a tradução, a qual está expressamente assinalada em alguns prólogos: a sabedoria está associada à língua latina, enquanto as coleções traduzidas padecem, ao serem vertidas para a língua vulgar, de uma inferioridade (Paiva Morais, 2011: 6).

La autora recuerda que en el prólogo de *Isopet de Chartres*, así como también en el epílogo de *Isopet II*, se pone énfasis en el hecho de que el objetivo de la traducción es facultar «a um público de fraco entendimento ou iletrado, leigos ou crianças, o acesso a uma obra de sabedoria» (Paiva Morais, 2011: 6). La primera parte del prólogo de *Livro do Exopo* trae la biografía del supuesto autor de fábulas, Esopo, mientras que la segunda se dedica a caracterizar las fábulas y describir su funcionamiento retórico a partir del doble propósito de

⁹¹ Actual Biblioteca Nacional de Austria.

⁹² Es la colección, copiada y parafraseada numerosas veces, que constituye el punto de partida de las colecciones de fábulas latinas que alcanzan un alto nivel de circulación en la Edad Media. Así fue traducida posteriormente a las lenguas vulgares.

⁹³ Una solución apoyada textualmente en la fórmula latina del *explicit* y en la forma portuguesa del nombre de Esopo que aparece en el prólogo (Paiva Morais, 2008: 2).

la fábula esópica, de lo útil y lo agradable, de inspiración horaciana. Paiva Morais afirma que las fábulas del *Livro do Exopo* presentan marcas textuales de la cultura cristiana que confirman la finalidad didáctica de la obra y el carácter predominantemente moralizante, sin que eliminen otras vertientes de la fábula como, por ejemplo, la presencia de lo satírico o el elemento cómico, mucho menos pronunciado en el texto portugués que en las versiones francesas. Paiva Morais recuerda que el mismo prólogo del *Livro de Exopo* pone énfasis en la dicotomía «útil y agradable»; o sea, «das palavras doces e agradáveis contra as palavras proveitosas e sábias, é possível considerar que este tema apresenta um carácter metapoético, refletindo-se sobre a própria função da fábula como género que ultrapassa a mera organização e transmissão de uma lição singular e isolada» (Paiva Morais, 2011: 20).

Como se ha podido ver en esta breve revisión de la fábula que corresponde al periodo entre los siglos XI a XV, los propósitos de la misma varían entre la didáctico-moralizante y la crítico-satirizante, con esporádicas incursiones en los territorios de lo cómico. Es muy difícil hablar de un mensaje unívoco en las fábulas medievales, ya que los ejemplos observados confirman el carácter polisémico y ambiguo del texto fabulístico, abierto a distintas interpretaciones de sus consumidores, dependiendo de su formación o la falta de la misma. Un rasgo importante observado en la fábula medieval es su intertextualidad; es decir, las frecuentes referencias bíblicas, como también citas y alusiones, verdaderas o falsas, directas o indirectas, de los textos clásicos. También se han podido detectar la tendencia de trabajar el hipotexto clásico en el sentido de extenderlo, elaborarlo, otorgarle un sello personal y una marca autoral, especialmente en el caso de dos obras medievales originales que incorporan en su cuerpo fábulas de origen oriental o clásico.

Desde el siglo XV hasta el XVIII la fábula y el apólogo hay que rastrearlos entre las diversas obras dramáticas, históricas o ascéticas. Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón o Tirso de Molina, entre otros, intercalaron diversas fábulas en sus obras, si bien no consideramos relevante este tipo de inserción en cuanto al desarrollo de la fábula contemporánea. Esta investigación encuentra sus puntos de interés en el siglo XVIII europeo, cuando de nuevo surgen las colecciones de fábulas, y cuando el neoclasicismo francés prepara un ambiente propicio para el cultivo de la fábula tras hacer hincapié en el fin moralizador o educativo del género y al presentar la gran figura de La Fontaine. En España surgieron dos fabulistas de importancia, Félix María Samaniego y Tomás de Iriarte, cuyas colecciones representan el punto de referencia en cuanto al desarrollo de las funciones de la fábula neoclásica que, como se verá, otra vez en la historia se presentan en su plena dualidad.

III.2. La fábula neoclásica: del arte de imitar a «varia invención»

Los magistrados saben el suceso,
Y en su pleno congreso
La nueva ley al punto derogaron,
Porque se aseguraron
De que en vano intentaban la reforma,
Cuando ellos no sabían ser la norma.

Samaniego (1812: 121).

La crítica literaria tradicional ha sido a menudo dura con la literatura dieciochesca española por haberse convertido, según su juicio, en eco de modas extranjeras. En un estudio sobre la literatura de la época, Emilio Palacios Fernández señala: «A esto se añadió una visión negativa del Siglo de las Luces al que se acusaba de irreligioso, afrancesado [...], y metido en excesos progresistas que le llevan al olvido de los valores patrios» (2003: 67). Estas innovaciones en la literatura española se conocen bajo el nombre del Neoclasicismo, el estilo más importante del siglo XVIII, que se opone por igual al barroquismo extremo y al exótico y galante Rococó, derivado asimismo de las fuentes clásicas. Palacios Fernández destaca que el Neoclasicismo fue «resultado obligado del racionalismo filosófico que comienza a dominar las conciencias de los hombres de cultura» aseverando que «se trata de un nuevo clasicismo que intenta recuperar para la literatura la tradición de los autores griegos y latinos, y del Renacimiento español, convirtiéndose en un neorrenacimiento, interpretado con gran sentido de la utilidad y eficacia expresiva» (2003: 69). Esta tendencia en la literatura predica un arte sometido a una gran preocupación formal: un teatro sujeto a reglas y una poesía natural, sencilla, de equilibrada expresión, que recobra los motivos mitológicos, bucólicos, amorosos y épicos de siglo clásico español.

En base a estos presupuestos sería lógico deducir que en este entorno la fábula se mantuviera en sus moldes tradicionales y que se potenciara sus intenciones didáctico-moralizantes. Las consecuencias de estas ideas generalizadas limitan la concepción de la fábula en cuanto a su definición y hacen que las imágenes contemporáneas sobre la misma sean restringidas y parciales. Como se verá a continuación, la época en la que se produce un nuevo apogeo de la fábula aprovecha todas sus posibilidades, lo que incluye el aspecto crítico e incluso su potencial subversivo. En la época ilustrada, que supuestamente antepone la

imitación a la creación, la fábula se diversifica, se especializa y, al corpus esópico reelaborado innumerables veces, se le añaden formas originales.

En el capítulo dedicado a la Ilustración de su *Historia de la literatura española*, Juan Luis Alborg se pregunta por qué en el siglo XVIII reaparece el género de la fábula, olvidado desde la Edad Media. El propio autor responde a esta cuestión parcialmente, definiéndolo como un siglo dado a la didáctica (Alborg, 1993: 518). Por su parte, Ángel Valbuena Prat afirma que la fábula suele surgir en las épocas en que no predomina la creación, ofreciendo así una de las posibles respuestas. Dicho autor inmediatamente destaca el aspecto crítico y su relación con las sátiras, muchas veces desatendidos por los críticos, indicando que los autores neoclásicos posiblemente se valieron de la técnica del apólogo clásico como estrategia para evitar la censura del aparato gubernamental o eclesiástico.

En cuanto a la aseveración de Alborg sobre esa larga ausencia de la fábula en el horizonte literario español, coincidimos con este historiador de la literatura en parte, porque es válida solo si se toman en consideración las fábulas de las colecciones,⁹⁴ ya que en los llamados Siglos de Oro escasean las mismas⁹⁵. Sin embargo, la literatura de la época áurea está llena de fábulas-ejemplo incorporadas en obras mayores, en literatura ascética⁹⁶, libros didáctico-morales⁹⁷, crónicas, novelas⁹⁸, poemas épicos, sonetos y comedias⁹⁹. El dramaturgo hispano-mexicano Juan Ruíz de Alarcón, considerado por los críticos más reflexivo y

⁹⁴ En el artículo «La fábula esópica en España en el siglo XVIII», Santiago Talavera Cuesta distingue fábulas de colección y fábulas-ejemplo en los distintos autores de la época. Si se aplica esta clasificación a la época anterior se puede concluir que en ella domina la segunda, frente a la ausencia cabal del primer tipo de fábula.

⁹⁵ Martín García (1996: 32) afirma que los fabularios y ejemplarios medievales, como son el *Libro de los Gatos*, el *Ejemplario contra los engaños y peligros del mundo* de Juan de Capua, el *Espéculo de los legos*, el *Libro de los ejemplos* de Clemente Sánchez de Vercial y los fabularios en latín o/y en castellano de Lorenzo Valla, Juan y Pablo Hurus, Joaquín Romero de Cepeda, Pedro Simón Abril, Gabriele Faerno y Sebastián Mey circularon por España durante los Siglos de Oro; no obstante, según Palacios Fernández no existe un interés especial por las colecciones de fábulas en verso (1998: 82). Es curiosa la observación de Mañas Núñez al respecto, que, vista a la luz de otras investigaciones mencionadas, nos parece insostenible: «Durante los siglos XVI y XVII se siguen escribiendo fábulas, pero casi siempre en latín. Ahora el género fabulístico en vernáculo sufre un largo paréntesis y las pocas manifestaciones que hallamos se encuentran soterradas y refugiadas en el teatro y la novela picaresca» (2005: 56).

⁹⁶ Navarro González destaca que en fray Luis de Granada y en el padre Alonso Rodríguez, el mundo animal sigue dando lecciones al hombre a través una enseñanza directa y natural (1976: XLIII).

⁹⁷ El tema del parto de las montañas aparece en *Oráculo manual*, de Baltasar Gracián (Máxima 282: 549-550).

⁹⁸ Martín García señala que los autores de los Siglos de Oro muchas veces hacen referencia a las fábulas porque consideran que su contenido es ampliamente conocido por su público. Por ejemplo, en el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, se alude a la fábula del perro que llevaba un pedazo de carne (1967: 146) y también se cuenta la del asno vestido con piel de león (1967: 563), mientras que, en el *Quijote* (II, 51), se alude a la fábula de las ranas que pidieron rey.

⁹⁹ Para ofrecer solo un ejemplo, el tema de la fábula «El asno y el cochino» se encuentra en el segundo acto de la comedia de Lope de Vega *Con su pan se lo coma* y en *Adversa fortuna de D. Alvaro de Luna*, de Tirso de Molina (II, 4).

profundo que sus coetáneos, conocido por sus obras teatrales didácticas con un fondo moral, llega a quejarse de la multitud de ejemplos fabulísticos en el teatro de Siglos de Oro. En su obra *Los favores del mundo*, el autor critica el gusto de otros dramaturgos contemporáneos por poner en boca de criados un «cuento muy mohoso / o una fábula pueril / de la zorra y el león»¹⁰⁰ en un momento inapropiado porque no deberían figurar en obras de carácter serio. Por consiguiente, se puede suponer que debido a su divulgación en la escuela, la noción de la fábula que tienen los autores en la época áurea es de una literatura fácil pensada para complacer el gusto popular o agradar a un destinatario joven.

Consciente de la falta de referencias a la producción fabulística nacional, y al reflexionar sobre la obra de Samaniego, Alborg constata que el fabulista español desconocía los infinitos ejemplos diseminados en la literatura del Siglo de Oro (Alborg, 1993: 533). Al equiparar las fábulas de Jean de La Fontaine¹⁰¹ a las de Samaniego, Ernesto Jareño corrobora la idea, reconociendo en esta renovación ilustrada española del género «la ruptura histórica entre la vieja tradición fabulística medieval del *Sendebarr*, *Calila e Dimna*, *Barlaam e Josaphat*, *Libro de los gatos*, *Libro de Buen Amor* y *Conde Lucanor*, y de los cuentos, moralejas y chascarrillos con que solían aderezar sus comedias los autores teatrales del Siglo de Oro y esta nueva corriente suya del siglo XVIII, más ilustrada y pedagógica, que le venía de Europa» (Jareño, 1991: 28). El propio Samaniego coincide al afirmar: «Puede perdonármese bastante por haber sido el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera en que he caminado sin guía por no haber tenido a bien entrar en ella nuestros célebres poetas castellanos» (Samaniego, 1991: 55).

Claro está que Samaniego acude a los modelos anteriores, pero él los busca en la cultura francesa, especialmente en La Fontaine, cuya obra conoce en sus viajes por Francia¹⁰². «Después de haber repasado los preceptos de la fábula, formé mi pequeña librería de fabulistas; examiné, comparé y elegí para mis modelos, entre todos ellos, después de Esopo, a Fedro y Lafontaine [sic]» (Samaniego, 1991: 52). Es obvio que Samaniego se nutre de la cultura francesa, especialmente de su modelo declarado.

¹⁰⁰Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores de este mundo*, consultada en <http://www.gutenberg.org/files/18580/18580-h/18580-h.htm> [página consultada en 10/09/2014].

¹⁰¹ Las fábulas de La Fontaine se agrupan en doce libros. Los seis primeros, que contienen ciento veinticuatro, fueron publicados en 1668; los cinco siguientes (89), en 1678 o 1679, y el último (27), en 1694. Su título exacto, *Fábulas escogidas y puestas en verso*, declara ya la intención del autor: dar forma poética a las mejores composiciones de los maestros antiguos, el griego Esopo y el latino Fedro, y de otros autores modernos.

¹⁰² La primera versión de las *Fábulas* de La Fontaine en castellano (véase el estudio de Ozaeta Gálvez (2003a) sobre la traducción de Bernardo María de Calzada, fechada en 1787, es posterior a la publicación de las fábulas de Samaniego (*Fábulas morales* datan del 1781). Sin embargo, según Talavera Cuesta, el francés fue leído en España en su idioma original (Talavera Cuesta, 2007: 21).

Al reflexionar sobre la fábula neoclásica, prácticamente todas las historias de la literatura española se refieren a Félix María Samaniego y Tomás de Iriarte, dejando de lado al fabulista vasco y discípulo directo de Samaniego José Agustín Ibáñez de la Rentería. Alborg afirma que el siglo XVIII en España produjo dos únicos fabulistas que se han incorporado a la historia de literatura nacional y han conseguido dilatada popularidad. Aparte de estos nombres, a los que nos referiremos en este capítulo, en el periodo analizado aparecieron una serie de autores menores que cultivaban la fábula, entre ellos José Iglesias de la Casa Arcadio, Francisco Gregorio de Salas¹⁰³, Juan Pisón y Vargas, Cristóbal de Beña, Manuel Lassala¹⁰⁴, Miguel García Asensio¹⁰⁵ y Ramón de Pisón¹⁰⁶.

En el siglo siguiente la tradición se mantiene gracias a Miguel Agustín Príncipe¹⁰⁷, Juan Eugenio Hartzenbusch, Ramón de Campoamor y Pascual Fernández Baeza, entre otros. Esta popularización del género, que incluso llega a ser considerada epidemia literaria, provoca los comentarios furiosos de algunos críticos, siendo uno de ellos el corresponsal Sancho Azpeitia, quien se queja en el *Correo de Madrid*: «[...] no parece sino que la joroba de Esopo ha esperado a reventar en nuestra nación y en nuestro siglo, y que de ella ha salido una camada de Esopillos, para llenarnos de apólogos y no dejar que corra sentencia moral, política ni literaria que no tenga su fábula al canto» (No. 330, 1790: 2650).

Volviendo al tema de la importancia de la fábula en el Siglo de las Luces, cuando cobra un gran impulso, Palacios lo justifica afirmando que «es un género que se adapta perfectamente a la época por unir literatura e ideas» (1975: 161). José Agustín Ibáñez de la Rentería inicia su colección *Fábulas en verso castellano* con «El poder de las fábulas»¹⁰⁸, con una función metapoética. En ella, el autor alude al origen del género y explica su trascendencia y peso en cuanto a sus cualidades retórico-persuasivas. Un orador de Atenas que sube a tribuna se esfuerza por atraer la atención del público desinteresado: «Recurre á las figuras y expresiones, / Propias para mover los corazones / Los mas empedernidos y mas yertos, / Hizo hablar á los muertos» (Ibáñez de la Rentería, 1789: 1). Sus intentos quedan frustrados, por lo que recurre al cuento y comienza a relatar una fábula con el siguiente

¹⁰³ Escribe trece fábulas, entre ellas, una política.

¹⁰⁴ Manuel Lassala traduce de prosa árabe al verso latino las *Fábulas de Lokman: Fabulae Locmani sapientis: ex arabico sermone latinis versibus interpretatae ab Emmanuele Lassala*.

¹⁰⁵ Estas mismas fueron traducidas al castellano por Miguel García Asensio y publicadas en Madrid por D. Placido Barco López en 1784.

¹⁰⁶ Véase J. Camarena, «Bibliografía de fabulistas españoles», en *Revista de Bibliografía Hispánica*, V-VII (1945-47).

¹⁰⁷ En 1861-62 Miguel Agustín Príncipe publicó una colección de ciento cincuenta fábulas titulada *Fábulas en verso castellano y en varias rimas*, precedida por un estudio sobre la historia del apólogo.

¹⁰⁸ Las citas que siguen, como también los títulos correspondientes, son reproducidos fielmente de la edición original.

resultado: «El apólogo alerta / La multitud despierta: / Al Orador en adelante escucha; / Y como era su eficacia mucha, / Muy fácilmente á la razon los mueve: / Pero todo a Fábula se debe» (Ibáñez de la Rentería: 1789: 2).

Sin embargo, es Félix María Samaniego (1745-1801), quien nos interesa como introductor de la fábula a la literatura española ilustrada. Este escritor lanza la primera colección, constituida por cinco libros, titulada *Fábulas morales o Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado* (Valencia, 1781), y la segunda, formada por cuatro (Madrid, 1784), abarcando en total ciento cincuenta y siete piezas. En sus textos Samaniego ataca la vanidad, la soberbia, la pereza de un modo sencillo y de fácil comprensión. Según Palacios Fernández, se trata de composiciones escritas con gran facilidad: versificación variada, bien marcada rítmicamente, desnudez expresiva cercana al prosaísmo, lenguaje realista y preciso, adjetivación caracterizadora y funcional. Se atiene a la tradición del género renunciando a la originalidad en asuntos y buscándola tan solo en el modo de contarlos o en los diversos accidentes que añade o modifica:

[...] me resolví a escribir, tomando en cerro los argumentos de Esopo, entresacando tal cual de algún moderno, y entregándome con libertad a mi genio no sólo en el estilo y gusto de la narración, sino aún en el variar rara vez algún tanto, ya del argumento ya de la aplicación de la moralidad; quitando, añadiendo o mudando alguna cosa, que, sin tocar al cuerpo principal del apólogo, contribuya a darle cierto aire de novedad y gracia (Samaniego, 1991: 53).

Samaniego se nutre de la cultura francesa y, aunque no supera su modelo, lo cierto es que es más descriptivo y amplificador que su maestro y se diluye en la moraleja, que en ocasiones ocupa mayor extensión que la parte expositiva¹⁰⁹. Los críticos lo consideran el autor más europeo entre los ilustrados españoles por las influencias de La Fontaine, pero también por inspirarse en la obra del poeta y dramaturgo británico John Gay¹¹⁰. Al retomar las fábulas recogidas por Fedro y La Fontaine, «españoliza sus versiones y contemporiza los apólogos según los cánones políticos, religiosos y sociales de la España del siglo XVIII aprovechando para ello el espacio de la ‘moraleja’» (Mañas Núñez, 2005: 61).

En resumen, Samaniego interesa como autor que acude al género mediante la imitación, mientras que su contemporáneo canario nos importa por su intención innovadora, que consiste en limitar sus fábulas a un campo específico de la vida y canalizar las moralejas

¹⁰⁹ Esta característica probablemente se deba a la influencia del escritor inglés John Gay (1685-1732). Palacios Fernández afirma al respecto que las fábulas de Gay son originales, escritas «al estilo europeo moderno, lejos de la concisión clásica, en las que la moraleja toma una extensión desusada, haciendo la composición excesivamente pesada y anecdótica» (Palacios Fernández, 1992: 237).

¹¹⁰ Gay publica la primera parte de sus fábulas en 1727, y la segunda en 1738.

de sus *Fábulas literarias* hacia blancos específicos, como lo son los defectos literarios de la época. Iriarte publica sus sesenta y siete apólogos¹¹¹ en 1782, un año después de publicar Samaniego los suyos. En la «Advertencia preliminar» el canario puntualizaba que la suya era la primera colección de fábulas completamente original publicada en castellano y que, más que adoctrinamiento moral, apuntaba a corregir los «vicios literarios». Carlos Pignatelli, en su *Noticia histórica de la vida y escritos de don Tomás Yriarte*, afirma lo siguiente:

Yriarte, cuyo talento se extendía a varias clases de poesía, quiso también ensayar sus fuerzas en el Apólogo: más al ver que los mejores Fabuladores, empezando por el Fedro, se habían contentado, exceptuando una que otra Fábula, con glosar a su modo los cuentos inventados por Esopo o atribuidos a él, intentó separarse del camino trillado y se propuso presentar al Público una colección de Fábulas originales, no solo en la invención de los asuntos sino también en el objeto de la moralidad, dirigida únicamente a reprender y corregir los vicios de la profesión literaria, por cuya razón las dio el título de *Fábulas literarias* (Pignatelli en Alborg, 1993: 523).

Por lo visto, Iriarte retoma el lema de Fedro, convirtiéndolo en seña de identidad de su fabulario: «usus vetusto genere sed rebus novis» (Fedro IV en Perry, 1975: 298), y así hace una contribución personal a la tradición fabulística.

En cuanto a la intención, las fábulas de Samaniego acaban en *epimitio* con una moraleja explícita, mostrando así una fuerte preocupación del autor por su función moralizante y pedagógica. Por otro lado, este autor ilustrado refleja las contradicciones de la época en la que desarrolla su actividad artística al entrar en conflicto con la Inquisición por su obra. Esta, en efecto, abunda en elementos eróticos, donde pone de relieve sus convicciones libertinas y su escepticismo, y en ella salta a la vista una crítica directa de la Iglesia católica. Como descubre el propio título de la colección, las fábulas de Samaniego fueron compuestas a instancias del Conde de Peñaflores para la instrucción de los alumnos del Real Seminario patriótico Vascongado. En palabras del autor:

el director de la Real Sociedad Vascongada, mirando la educación como la base en que estriba la felicidad pública, emplea la mayor parte de su celo patriótico en el cuidado de proporcionar a los jóvenes alumnos del Real Seminario Vascongado cuanto conduce a su instrucción; y siendo, por decirlo así, el primer pasto con que se debe nutrir el espíritu de los niños las máximas morales disfrazadas en el agradable artificio de la fábula, me destinó a poner una colección de ellas en verso castellano, con el objeto de que recibiesen esta enseñanza [...] (Samaniego, 1991: 51).

Al comentar la obra de su precursor y modelo, en el «Prólogo» de sus *Fábulas*, Samaniego revela: «Un autor moderno en su tratado de educación dice que, en toda la

¹¹¹ Después de su muerte se les suman otros nueve.

colección de La Fontaine, no conoce sino cinco o seis fábulas *en que brilla con eminencia la sencillez pueril*, y aun haciendo análisis de alguna de ellas encuentra pasajes desproporcionados a la inteligencia de los niños» (Samaniego, 1991: 54). En contraposición, el español pretende reunir a un público más amplio y variopinto, deseando que sus fábulas tengan «igual acogida que en los niños en los mayores, y aun si es posible entre los doctos» (*ibid.*: 52). No obstante, unas páginas más adelante justifica la sencillez de sus versos por querer acomodarlos «a la comprensión de los muchachos» (*ibid.*: 54). De hecho, la mayor parte de los autores estudiados en este capítulo, al escribir fábulas, tienen en mente a un público lector infantil, si bien sus composiciones, como se verá a continuación, requieren conocimientos adicionales de los que carece dicho público. No es rara la ocasión en que los receptores jóvenes se ven imposibilitados para captar las intencionalidades que una fábula oculta.

En lo referente al público, La Fontaine subraya su intención universalista: se dirige a todos y sus mensajes pretenden ser generales. En la fábula «L’homme et son image» (Apéndice 10) declara: «Je parle à tous ; et cette erreur extrême / Est un malle que chacun se plaît d’entretenir» (La Fontaine, Livre I, Fable 11). Así, la fábula de La Fontaine incluye varios niveles de intertextualidad, hace referencias a la cultura clásica y al mito de Narciso, pero también evoca a los escritos de sus contemporáneos¹¹². Georges Van Den Abbeele señala que «its brief narration allegorizes the predicament of the reader of the *Maximes* seeking to escape the moralist's indictment» (Abbeele: 1994: 331). En resumidas cuentas, este texto requiere una lectura detenida y un lector preparado; por lo tanto, el público infantil, sin aclaraciones adicionales, queda prácticamente eliminado de su intelección.

Aunque la intención didáctico-moralizante ocupa un lugar primordial en los textos de Samaniego, el valor universal de su moraleja es dudoso. Las máximas de Samaniego, como los mensajes de su parangón francés, no se apoyan en la moral cristiana. En general, la suya es una moral de la experiencia, llevada con la serena aceptación de una realidad en la que domina el mal, y que impone la prudencia y la astucia. En su estudio sobre La Fontaine, Bernard Tocanne afirma:

Les *Fables* ne sont pas non plus l’écho de la théologie augustinienne : La Fontaine laisse à l’écart le domaine de la théologie. Mais en reprenant la théorie de Gassendi qui [...] attribue une âme matérielle commune à l’animal et à l’homme, il établit une sorte d’analogie de nature entre l’homme et l’animal qui modifie le statut de la fable (1990: 244).

¹¹² En la dedicatoria de esta fábula aparecen las iniciales de Francisco VI, duque de La Rochefoucauld, pues su contenido y el mensaje implican la lectura de su obra *Reflexiones o sentencias y máximas morales*, publicada en 1665.

La visión del mundo y de la sociedad que La Fontaine legó a la posteridad a través de sus fábulas es, así, irónica y un tanto escéptica.

Nos parece significativo examinar más detenidamente la posición del autor alavés a la hora de formular sus moralejas. Por ejemplo, Samaniego no simpatiza con la hormiga trabajadora, que para él es codiciosa por no querer compartir su despensa con la cigarra cantora (Apéndice 18); sin embargo, esa actitud suya tampoco sorprende, visto que sus orígenes se remontan a la fábula esópica «Zeus and the Ant» (Apéndice 1). Samaniego utiliza la misma para elaborar su versión titulada «Las Hormigas», donde cuenta la historia sobre los hombres que Júpiter transformó en hormigas por ser codiciosos y por aprovechar «de lo propio y de lo extraño» (Apéndice 17). Por consiguiente, la diligencia y la laboriosidad del insecto para este autor efectivamente representan vicios.

Para Samaniego el mundo es un espacio hostil y engañoso, donde prevalecen las apariencias frente a la virtud y la verdad. El hombre es un ser débil, interesado y malicioso. En sus fábulas se mantiene la crueldad de la enseñanza vital y pragmática, corroborada por las imágenes violentas: «Mata, trincha, devora, pillá y vase» (Samaniego, 1991: 63), o «Pilla, mata, devora, de manera / Que parecía la sangrienta fiera» (*ibid.*: 69). En ellas no hay piedad ni perdón: la estupidez, la imprudencia o la precipitación son castigadas con la muerte, como nos muestra el ejemplo de la Fábula XVI, sobre «El labrador y la cigüeña», donde el ave es castigada por ser encontrada en mala compañía, aunque no tenga culpa del delito:

Señor rústico, dijo
la cigüeña temblando,
quíteme las prisiones,
pues no merezco pena de culpados:
La Diosa Ceres sabe,
que lejos de hacer daño,
limpio de sabandijas,
de culebras y víboras los campos.
Nada me satisface,
respondió el hombre airado:
Te hallé con delincuentes,
con ellos morirás entre mis manos (Samaniego, 1991: 73).

El estudioso francés Bernard Tocanne detecta en las fábulas de La Fontaine un alto grado del pesimismo señalando que «(e)lles manifestent sans doute un fond de pessimisme [...] La Fontaine constate que l'humanité comporte plus de fous et de sots ou de méchants que de sages, sans nourrir toutefois un pessimisme systématique ni proposer de principe explicatif de la conduite humaine» (Tocanne, 1990: 244). De mismo modo, buena parte de los textos de Samaniego se ocupa de dotar al lector de habilidades y recursos que le permitan desenvolverse entre las trampas de la vida. Para ello debe saber hacerse valer, ser prudente y

aprovecharse de la sabiduría basada en la experiencia, incluso disimular y comportarse según la ocasión. En las moralejas no hay consistencia: una vez la buena obra es premiada¹¹³ y otra castigada por ingenua¹¹⁴.

En el caso de Samaniego, no todo son reelaboraciones del material esópico. El libro sexto contiene una serie de fábulas originales donde el autor, con un alto grado del realismo, describe la naturaleza humana y acusa a los hombres de avaros, crueles y beligerantes. En algunas de ellas aparecen anécdotas, carentes de moraleja, simplemente contadas con gracia¹¹⁵. Por ejemplo, en «El enfermo y la visión» (Apéndice 22) el pecador no aprende, no acepta los reproches, y tampoco desiste de sus planes. Así, Samaniego no es consistente cuando utiliza antiguos proverbios castellanos provenientes de la tradición judeo-cristiana. Por un lado, algunos sufren correcciones, como el que dicta: «Haz bien y no sepas a quien», mostrando a través del ejemplo del lobo y la cigüeña que hay que saber a quién se ayuda (Apéndice 23). Por otro lado, cuando estas máximas populares promueven una moral pragmática y utilitaria, el autor se apoya en ellas¹¹⁶.

A pesar de ignorar los procedimientos y funciones de su antecedente medieval, la fábula neoclásica muchas veces pretende decir otra cosa. Detrás de la moraleja y su aparente mensaje universalista se encuentra otra capa de significado no tan transparente que aprovecha el potencial crítico o subversivo del género, aunque en el primer plano se destaque su valor didáctico y moralizante. Cuando José Agustín Ibáñez de la Rentería en la «Advertencia» que precede a sus *Fábulas en verso castellano*, publicadas en 1789, pretende poner en aviso a sus lectores para que no entiendan mal sus intenciones desvela que los propósitos de algunos de los fabulistas coetáneos han sido los de criticar¹¹⁷:

Me resta por última advertencia, la de declarar que mi objeto no ha sido otro que el de mi instrucción, y pasatiempo particular, y su publicación, docilidad al consejo que se me ha dado; pero que no es, ni ha sido mi ánimo señalar á nadie en particular, satirizar, ni hacer aplicaciones personales: esta prevención que á algunos parecerá ociosa por todos aspectos, estoy obligado á hacerla, porque lo exige así el respeto y decóro que debo al Público (Ibáñez de la Rentería, 1789: x).

Al equiparar las fábulas de Samaniego a las de Iriarte, podemos deducir que las del último son mucho más específicas, no plantean amplios aspectos generales de la vida

¹¹³ De ejemplo nos puede servir la fábula sobre «El león y el ratón» (Apéndice 19), aunque en el fabulario de Samaniego dominan mensajes didácticos de signo negativo: o sea, muy pocas veces ocurre que una buena obra sea premiada.

¹¹⁴ Véase la fábula «El hombre y la culebra» (Apéndice 20).

¹¹⁵ Véase el ejemplo de «El camello y la pulga» (Apéndice 21).

¹¹⁶ La fábula «El pescador y el pez» (Apéndice 24) se basa en el refrán «Más vale pájaro en la mano...». Ni siquiera lo cita entero en el texto porque el autor considera que es un proverbio generalmente conocido.

¹¹⁷ Es muy probable que el autor se refiera a Tomás de Iriarte.

individual y nacional, sino que se restringen al tratamiento de cuestiones literarias¹¹⁸. Los preceptos que promueven sus textos están inspirados en firmes principios clásicos y, de hecho, constituyen una defensa de las reglas en la literatura. Según Alberto Navarro González, más que una preceptiva literaria, las fábulas de Iriarte presentan una ética literaria: 16 tratan de las condiciones que debe reunir una obra literaria, 26 se refieren a las cualidades no meramente literarias de los autores, y 29 a los críticos. Algunas abordan el problema del purismo¹¹⁹, reprenden la caprichosa introducción de vocablos extranjeros pero también el afectado uso de voces anticuadas¹²⁰. Sus moralejas prosificadas, presentadas en forma de *promitio*, coinciden con la estética de la época. El mensaje de «El burro flautista» dicta: «Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad» (Iriarte, 1976: 15); la de «El mono y el titiritero» afirma que sin claridad no puede haber buena obra (*ibid.*: 12), mientras que en «El jardinero y su amo» el autor promueve el lema horaciano: «La perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y de agradable» (*ibid.*: 67).

Sin embargo, sus críticas, que aparentemente tienen un carácter general y naturaleza universal, esconden intenciones canalizadas de modo mucho más particular. El autor dispara el dardo satírico contra un blanco concreto. Para él, *Las fábulas literarias* son la expresión polémica de sus desavenencias con el mundo de los literatos contemporáneos¹²¹. Iriarte apunta vicios de sus rivales e indica conclusiones morales, y en su caso estos vicios, según Emilio Cotarelo, llevan nombre y apellidos, y las generalizaciones morales sirven a las pasiones, motivadas por el odio o la defensa de su autor. Cada fábula de Iriarte tiene su objeto específico sin nombrar, pero que se podía reconocer fácilmente en la época en que fueron escritas. En las fábulas de Iriarte hay menos acción y más debate, o un animal, considerado más astuto o listo, imparte consejos o aclara las dudas de otros al ver que estos andan en equívocos presupuestos.

Las fábulas del autor canario fueron objeto de las críticas tanto de Samaniego como de Juan Pablo Forner, figura destacada en la polémica satírica, quien le acusa de que sus textos consisten en escribir con mucha difusión en prosa rimada lo que habían dicho en prosa suelta

¹¹⁸ En la polémica *Donde las dan, las toman*, que escribe contra los ataques de Juan José López de Sedano, Iriarte confiesa: «Estoy persuadido de que el tiempo que se emplea en censuras y defensas literarias se emplearía mejor en componer otras obras de más sustancia y utilidad», obra consultada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/donde-las-dan-las-toman-dialogo-jocoserio--0/html/002f178a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.htm [página consultada en 9/9/2014].

¹¹⁹ Véase la fábula «Los dos loros y la cotorra» (Apéndice 25).

¹²⁰ El *promitio* de la fábula «El retrato de Golilla» (Apéndice 26), en la que, según Cotarelo, alude a Meléndez Valdés, dicta: «Si es vicioso el uso de voces extranjeras modernamente introducidas, también lo es, por el contrario, el de las anticuadas» (Iriarte, 1976: 50).

¹²¹ Para más información, sirvanos de referencia la obra *Iriarte y su época*, donde Cotarelo reconoce y nombra a los autores víctimas de la sátira del canario.

millares de autores, y que tratan materias comunes. Forner agrega que las *Fábulas literarias* no contienen doctrina literaria de particular novedad o profundidad, y todas sus máximas vienen a ser como un catecismo literario, prácticamente ineficaz de tan genérico. Sin embargo, Iriarte anticipa este tipo de comentarios avisando que en una obra que otorga primacía a la funcionalidad, la originalidad no se considera un requisito ineludible, como señala en la Fábula XX, que lleva como título «La abeja y el cuclillo»: «En obra de utilidad, / la falta de variedad / no es lo que más perjudica; / pero en obra destinada / sólo al gusto y diversión, / si no es varia la invención / todo lo demás es nada» (Iriarte, 1976: 28). Si se compara con el del Samaniego, el lenguaje de Iriarte es menos pintoresco, varían sus sistemas de versificación pero coinciden en el mismo espíritu laico y práctico de sus moralejas¹²². De cualquier forma, Alborg afirma que Iriarte fue el único, después de La Fontaine, que logró crear una fórmula diferente.

Como se ha podido ver en el capítulo anterior, la intertextualidad ya aparece como ingrediente común en las fábulas medievales, por lo que se trata de un rasgo no exclusivo de la fábula contemporánea. En las versiones neoclásicas, las referencias transtextuales, sin pertenecer necesariamente al formato fabulístico, se convierten en práctica frecuente. En las fábulas de La Fontaine, el conocimiento de algunas obras se podría considerar incluso obligatorio para poder captar el sentido completo de sus composiciones. En las fábulas ilustradas se reconocen varios tipos de relaciones transtextuales, según la tipología propuesta por Gerard Genette en sus *Palimpsestos*. Aparte de las marcas paratextuales¹²³ que llevan los textos fabulísticos neoclásicos, los autores estudiados resaltan el carácter architextual de sus composiciones, lo que se refleja en frecuentes comentarios de carácter metaficcional que demuestran constantes preocupaciones por respetar los moldes genéricos en los que pretenden encajar sus composiciones. También se puede observar en términos architextuales el ambiente claramente delineado, práctica poco común entre los fabulistas tradicionales. Esto es perceptible en varias fábulas de Samaniego como «El león y la rana», que comienza con el verso «Una lóbrega noche silenciosa» (Samaniego, 1991: 128), configurando la atmósfera tras evocar al tono y ambiente de la obra *Noches lúgubres* de José Cadalso, escrita en 1775¹²⁴, lo

¹²² Iriarte introduce hasta cuarenta metros diversos, veinte de arte mayor y otros tantos de arte menor, entre ellos algunas formas olvidadas como el dodecasílabo y el alejandrino. Según Alborg, el autor canario no se propone renovar la métrica de la poesía española, sino tan solo presentar la mayor cantidad posible de metros empleados en el Parnaso castellano (Alborg, 1993: 527).

¹²³ Los títulos de las composiciones de Samaniego y de Iriarte, como también las de de Ibáñez de la Rentería, están precedidos por su adscripción genérica declarada, que aparece junto con el número correspondiente de cada una de ellas.

¹²⁴ La obra se publica por entregas en el *Correo de Madrid* entre diciembre de 1789 y enero de 1790, pero el manuscrito data del 1775. Es de suponer que Samaniego lo conocía, porque los dos autores coincidían en

que se reconocería más tarde como uno de los rasgos específicos de la poética del Romanticismo.

La intertextualidad que Genette entiende como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989: 10), en las fábulas neoclásicas, mayoritariamente, se realiza mediante referencias directas o indirectas a autores o recopiladores de fábulas¹²⁵, a sus obras o datos histórico-culturales¹²⁶. En las fábulas «El filósofo y el rústico» (Samaniego, 1991: 162) y «El cazador y los conejos» (*ibid.*: 188), de Samaniego, Jareño reconoce una clara reminiscencia cervantina¹²⁷.

En el siglo XIX, muy rico en fabulistas, aparte de la fábula de intención moral y literaria, surgen otras formas nuevas de contenido mitológico, político, social y hasta militar, que reflejan el momento histórico en que aquellos se hallan inmersos. Esta tendencia ya se había podido observar en La Fontaine, puesto que sus fábulas llevaban un color personal, como también marcas históricas y espirituales de la época:

Le premier recueil reprend le plus souvent la vieille sagesse des nations, faite de prudence et de méfiance devant les puissants ou de constats sans illusion sur le train du monde. Mais La Fontaine glisse parfois des réflexions plus personnelle, des allusions à la politique et aux affaires du temps, évoque à l'occasion la réalité française contemporaine, [...] ; il tend à sortir des thèmes traditionnels de la fable (Tocanne, 1990: 242).

Tocanne profundiza a continuación:

élargissant son inspiration, La Fontaine vise la société contemporaine, la Cour, aborde souvent les problèmes de la politique, dans un esprit d'ailleurs ambigu ou l'éloge du gouvernement royal s'accompagne d'un constat lucide sur les rapports de force et de ruse qui jouent entre les Etats. A côté d'antique morale ésoopique, toujours présente, il définit une attitude plus personnelle; il dénonce toutes les passions qui entraînent l'homme hors de soi, le détournant de la jouissance du présent (*ibid.*).

la conocida tertulia de la Fonda de San Sebastián, en Madrid, donde se reunían eminentes autores de la época que aspiraban a renovar la poesía y crear un teatro según los preceptos estéticos del Neoclasicismo.

¹²⁵ Samaniego menciona a Demetrio de Falero en la fábula VII del Libro VI, donde lo llama Demetrio el Faleriano; En la fábula «La mona corrida» hace referencia a Esopo: «¡Con qué chiste, qué gracia / y qué vivos colores / El jorobado Esopo me retrata! / Mas ya mis producciones miro con desconfianza, / Porque aprendo en la Mona / Cuánto el ciego amor propio nos engaña» (Samaniego, 1991: 112).

¹²⁶ Una clara referencia histórico-cultural aparece en la fábula «El leopardo y las monas», donde Samaniego compara el leopardo con el héroe castellano: «Pilla, mata, devora, de manera / Que parecía la sangrienta fiera, / Cubriendo con los muertos campaña, / Al Cid matando moros en España» (Samaniego, 1991: 69); En «El retrato de golilla» (Apéndice 26), Iriarte se refiere a Velásquez y a una serie de personajes históricos (Iriarte, 1976: 50-51).

¹²⁷ El comienzo de la fábula de Samaniego: «Poco antes que esparciese / sus cabellos en hebras / el rubicundo Apolo / por la faz de la tierra [...]» (Samaniego, 1991: 188-189) corresponde a la frase tomada del Quijote: «Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos [...]» (*Quijote* I, 2).

De igual modo, los textos fabulísticos de los autores españoles de la época a menudo van matizados por un color local, como se puede ver en el ejemplo de la moraleja de «El león y el asno cazando»: «Y es que jamás convino / Hacer del andaluz al viscaíno» (Samaniego, 1991: 109). Esta concreción del contexto y aplicación que la fábula da a ciertos oficios, clases sociales, orígenes, profesiones o sectores específicos de la vida lleva a una clasificación temática de la fábula, teniendo consecuencias en su desarrollo sucesivo como se reflexionará en el capítulo siguiente, centrado en la fábula en Iberoamérica.

En cuanto a la ramificación temática de la fábula en la centuria siguiente, Navarro González advierte: «Hay fábulas literarias (Hilario Blanco, Rafael José Crespo, José Manuel Tenorio, etc.) y morales, pero lo característico del revuelto siglo XIX es el florecimiento de la fábula política y social, intención que ya se ve en las de Ibáñez de la Rentería (1797)» (Navarro González, 1976: XLIV). El autor vasco reelabora una serie de fábulas tradicionales que transmiten una moraleja sabida, si bien en su colección aparecen también fábulas y mensajes originales que dan fe de su pensamiento ilustrado: en «El león en la trampa» (Ibáñez de la Rentería: 1789: 134) se critica la tiranía; en «El raposo» (*ibid.*: 109) el autoritarismo; y en «Astrea» (*ibid.*: 162-163) anarquía y falta de justicia, mientras en otras se defienden libertades civiles, convivencia, igualdad social, toda una constelación de ideas que le dan a sus composiciones esta particular dimensión de fábulas políticas. Las moralejas de Ibáñez de la Rentería a menudo son traspasadas a la esfera específica de la política global¹²⁸, nacional¹²⁹ o local¹³⁰. Entre otros cultivadores de la fábula política decimonónica recuérdese a Pascual Baeza Hernández, Hilario Blanco, Jérica D. C., Ramón Valvidares, y a los ya mencionados Hartzenbusch y Campoamor, que también cultivaron fábulas filosóficas.

En la fábula neoclásica, a partir de La Fontaine se nota un cierto distanciamiento de la concisión y sencillez de los modelos clásicos, así como también una cierta aproximación a otros géneros cortos que da lugar a hibridaciones genéricas en distintos grados. En el caso del fabulista francés, los primeros seis libros respetan discretamente los modelos y las formas

¹²⁸ Véase la fábula «El Labrador y sus Hijos» que enseña: «Cuando se halla el Estado / entre sí dividido, / Será muy fácilmente / Presa de su enemigo» (1789: 54) o «El Pastor y los Perros»: «De este mismo modo / Al hombre sucede / Quando despreciando / Un arrimo fuerte, / Al favor del Pueblo / Ligeramente se atiende; / Pues un patrocinio / Poderoso pierde, / Y el favor del Pueblo / En humo se vuelve» (1789: 63).

¹²⁹ El epíteto de la fábula titulada «Los Lobos y las Ovejas» transmite el mensaje: «Nunca puede el Estado / Fundar su confianza / En la paz que le dexa desarmado, / A merced del contrario, y su pujanza» (1789: 33); La fábula «El Pavón y la Urraca» declara: «El Estado que intenta / Tener Xefe sin fuerzas, haga cuenta / Que cuanto autoridad quita al de casa, / Al de los enemigos la traspa» (*ibid.*: 64); «Las Águilas y las Liebres»: «Un Pequeño Potentado, / Quando tiene diferencias / Con los Reyes poderosos, / En vano auxilios espera» (*ibid.*: 73).

¹³⁰ Véase la fábula «El Concejo de los Ratones»: «En un Ayuntamiento / Se verán mas de ciento, / Que son en las propuestas eloquentes; / Pero en la ejecución poco valientes» (*ibid.*: 23).

tradicionales, aunque más adelante los argumentos sean tratados cada vez con mayor libertad, de modo que los viejos asuntos resultan transformados y renovados, a veces con sabor de cuento¹³¹. Toccane afirma que las fábulas de La Fontaine

[...] sont comandées par une esthétique de la diversité, dans leur thèmes, dans leur matière [...] Dans le cadre de la fable, La Fontaine a fait entrer tous les genres et tous les styles. Certaines fables sont écrites en style marotique avec une note discrète d'archaïsme; d'autres rappellent les fabliaux, se rapprochent du conte merveilleux, de l'élegie, se développent en discours philosophique ou se haussent au ton de l'éloquence [...], beaucoup adoptent le ton de la comédie, d'autres, plus sombres, évoquent des tragédies (Tocanne, 1990: 234).

Los registros estilísticos que aparecen en la segunda parte alcanzan tonos burlescos, cómico-heroicos, elegíacos, líricos, trágicos o épicos. La fábula alcanza amplitud de sátira política¹³², disfraza una crítica social que denuncia el egoísmo y la hipocresía del clero¹³³, se proyecta a las esferas filosóficas¹³⁴ o se convierte en tierna elegía¹³⁵. En ellas aparece lo que puede traicionar las expectativas de un lector de fábulas, una más decidida entrega a lo lírico y lo fantástico, abriendo de este modo un espacio de maniobras muy amplio a sus seguidores y marcando el camino a las futuras reelaboraciones del material esópico.

Volviendo a la cuestión de la popularidad de la fábula, Alfonso Sotelo, en su Introducción a las *Fábulas* de Samaniego, lanza una aseveración algo problemática:

La fábula, que desde siempre fue un instrumento didáctico, se desarrolló ampliamente en el XVIII como género pragmático y de instrucción pública; florece ahora, cuando los escritores se sienten fascinados por los problemas de conducta moral y cuando la teoría literaria apoya y defiende la función didáctica del arte; el género decaerá cuando el público empiece a perder interés por las normas de conducta social y por los tipos sociales en cuanto desviados de esas mismas normas (1997: 53).

Si fuera así, la fábula u otro tipo de poesía o prosa didáctico-moralizante no se escribirían en la época actual¹³⁶. Sin embargo, hasta el momento se ha podido ver que el género fabulístico

¹³¹ Véase el ejemplo de «La Jeune Veuve» (Apéndice 11) que los críticos destacan como composición muy cercana al cuento.

¹³² Véase el ejemplo de «Les animaux malades de la Peste» (Apéndice 12).

¹³³ De ejemplo nos puede servir «Le Rat qui s'est retiré du monde» (Apéndice 13).

¹³⁴ En la fábula «Un Animal dans la lune» (Apéndice 14), La Fontaine aborda una serie de problemas filosóficos.

¹³⁵ Un tono elegíaco se siente en las fábulas «Les deux Pigeons» (Apéndice 15) y «Les deux Amis» (Apéndice 16).

¹³⁶ El ejemplo que mejor lo aclara es el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) de Baltasar Gracián, una obra literaria perteneciente a la prosa didáctica en la que, a través de trescientos aforismos comentados, se ofrece un conjunto de normas para triunfar en una sociedad compleja y en crisis, como lo era la del Barroco. Este «arte de prudencia» ha tenido vigencia incluso en la actualidad, como demuestra el hecho de que una versión en inglés, titulada *The art of worldly wisdom: a pocket oracle* llegó a vender más de ciento cincuenta mil ejemplares en el ámbito anglosajón, al ser presentado como un manual de autoayuda para ejecutivos. En 1992, permaneció dieciocho semanas en la lista de los más vendidos del *Washington Post* en el apartado *Nonfiction/General*.

siempre se ha conseguido acomodar al espíritu de los tiempos. Aun cuando la teoría literaria no esté interesada por la conducta moral y las reglas de comportamiento social o literario, la fábula no pierde su atractivo para los escritores, ni siquiera para los contemporáneos. Aunque Navarro González asevera que la fábula está escasamente representada en la literatura del siglo XX, acierta cuando dice que el género seguirá siendo «natural disfraz de toda sátira y enseñanza moral, política o literaria, y lógicamente los animales seguirán teniendo un alto puesto en la literatura» (1976: XLIV).

III.3. La fábula en Iberoamérica como instrumento de crítica social y política

[...] Estaban juntos al fogón
Las aves criollas, y a una
Que contemplaba la luna
Con grave y noble expresión,

Le preguntaron: – Y tú,
siempre solo y siempre triste,
¿qué gran gaucho conociste
a la sombra del ombú?

Y oyóse al Cóndor decir,
mientras fuera ladró un perro:
–Yo conocí a Martín Fierro:
Fue él quien me enseñó a sufrir.

Héctor P. Blomberg (1946: 93).

Para elaborar este capítulo nos hemos apoyado en la valiosa investigación emprendida por Mireya Camurati, de la que proviene una cantidad considerable de datos que nos han ayudado a formar una idea sobre la llegada, la divulgación y la popularidad de la fábula en Hispanoamérica durante casi cinco largos siglos. Su estudio incluye una serie de datos esparcidos e ignorados sobre el estado del género hasta el momento de su publicación. El libro se cierra con una antología de fábulas imprescindibles aparecidas en la prensa a lo largo de un extenso período histórico, las que, consideradas mayoritariamente marginales, ni siquiera fueron incluidas en las obras completas de sus autores, personalidades literarias como por ejemplo Rafael Pombo, José María Heredia, Andrés Bello o Rubén Darío, y aún menos editadas en el caso de escritores menos conocidos que practicaban el género.

Hay que reiterar que de este análisis queda excluida la fábula indígena por no haber sido escrita en los idiomas colonizadores (español o portugués), sino contada en las lenguas nativas, y por formar parte de un patrimonio cultural imbricado íntimamente con la oralidad. En este estudio, como se ha podido ver, encontramos apoyo en la tradición básicamente europea con sus distintas vertientes e influencias. Del mismo modo, la investigación de la fábula iberoamericana se fundamenta en las influencias procedentes de las literaturas española y portuguesa. Sin embargo, cuando se discurre sobre la fábula en el contexto iberoamericano no se puede descartar la importancia de los animales y las plantas en la historia precolombina

y en la tradición indígena. En su ensayo sobre la literatura peruana, Luis Alberto Sánchez destaca como uno de los rasgos principales de la mentalidad del indio peruano una

[...] constante alusión a los animales domésticos o muy desconocidos; introducción de ellos como término de comparación para las acciones de los hombres; multiplicación de los casos en los que se compara a la mujer con una liana, una flor silvestre, una paloma (urpi) o una tórtola (cuculí); y al hombre, según sus dotes, con el zorro, el cóndor o el puma (Sánchez, 1949: 183).

En su trabajo, Camurati hace hincapié en «la íntima relación que el indio establece con los seres y cosas que lo rodean, en especial con los animales, a los que ve como semejantes aptos para realizar acciones privativas de los humanos, o con suficiente fuerza representativa para suponerlo de esa manera» (Camurati, 1978: 39). Se trata de un imaginario que no forma parte de la herencia hispana, por lo que suponen un material para un estudio aparte. A pesar de lo dicho, opinamos que esta actitud se puede observar en las obras del autor brasileño Wilson Bueno, objeto del análisis que se lleva a cabo a continuación.¹³⁷

Sea como fuere, el lugar privilegiado que ocupa el animal en el imaginario indígena explica la permanencia y perpetuidad de estos motivos y, por consiguiente, de los géneros relacionados con el mundo zoológico en el contexto literario iberoamericano. Consideramos de suma importancia la observación de Camurati, según la cual en los países «con fuerte tradición indígena como Guatemala, Paraguay, México, Perú o Ecuador, abundan las fábulas de esquema más tradicional y espontáneo» (Camurati, 1978: 40), mientras que en Argentina, Chile o Uruguay, donde la población india es escasa, «la fábula es mucho más elaborada y lo que refiere está relacionado generalmente con usos y costumbres del paisano hasta llegar a confundirse frecuentemente con el cuento campero o folklórico» (*ibid.*). La tendencia que muestra la fábula de hibridarse con los géneros afines nos parece significativa en cuanto al proceso evolutivo de la misma y el diagnóstico de su estado actual que se pretende realizar en este estudio.

Al comentar la poesía guaraní, Walter Wey destaca que lo que domina dentro de la expresión autóctona es la lírica satírica, humorística e ingenuamente sentimental, ya que según los paraguayos, en la lengua guaraní el humorismo satírico gana en sabor y penetración (Wey, 1951:104). En Paraguay, los apólogos son numerosos y populares, pero siempre transmitidos de forma oral en lengua indígena, por lo que constituyen un elemento importante para conocer la cultura guaraní. En palabras de Juan Natalicio Gonzales:

¹³⁷ El grado exacto de la influencia de la fábula autóctona/indígena en la obra de Wilson Bueno se quedará en suposiciones debido a las pocas fuentes que nos podrían aclarar este problema.

En las noches invernales, en torno al fogón criollo, entre sorbos de mate, el campesino recompone en su parla indígena las viejas fábulas intencionadas, haciendo dialogar y discutir a los animales, de acuerdo a su índole y a sus costumbres; pero como cada cual adereza la fábula conforme a su fino propósito humorístico, ella contiene siempre un fondo de alusión en la actualidad social o política (Gonzales, 1959: 60).

Por consiguiente, la influencia de la oralidad en la fábula cultivada en Iberoamérica es indiscutible, si bien, por razones obvias, imposible de abordar en esta tesis, por lo que nos queda centrarnos en sus relaciones con los modelos occidentales.

Los fabularios llegaron a Ultramar en las primeras décadas de la Conquista. El decreto real conocido como la Real Cédula de Ocaña de 1531¹³⁸ y otro posterior del año 1543, justifican así la prohibición de exportar libros de caballería al Nuevo Mundo:

De llevarse a las dichas Indias libros de romance y materias profanas y fábulas, así como son libros de *Amadís* y otros desta calidad de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes, porque los indios que supieren leer, dándose a ellos, dexarán los libros de sana y buena dotrina y leyendo los de mentirosas historias, deprenderán en ellos malas costumbres e vicio; y demás desto, de que sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos sin haber pasado así, podría ser que perdiesen el abtoridad y crédito de nuestra Sagrada Scriptura y otros libros de doctores santos, creyendo, como gente no arraigada en la fee, que todos nuestros libros eran de una abtoridad y manera (Archivo de Indias, 158-2-4, publicado por Toribio Medina, 1898-1907: xxvi-xxvii).

La prohibición no alcanzó otras formas literarias que se pensaba podrían ser útiles para la política de colonización y evangelización. Entre ellas figuraba la fábula y, según los datos que presenta Giovanna Minardi, la prueba está en que en uno de los manuscritos más antiguos del Virreinato de la Nueva España se encontraba, junto a otros textos sacros, una versión de las *Fábulas de Esopo* (Minardi, 2013: 32-33). El manuscrito está escrito en náhuatl,¹³⁹ con signatura 97 (15-3-97) en la Biblioteca Nacional de México, y reúne varios folios de poemas fechados entre 1532 y 1597. Los folios del 179 a 191 contienen la traducción en lengua indígena de cuarenta y siete de las más conocidas fábulas de Esopo, si bien los animales tradicionales son reemplazados por la fauna autóctona.¹⁴⁰ Camurati señala a Fray Bernardino de Sahagún como el supuesto autor de este manuscrito, debido a que en el mismo volumen aparecen otras dos obras de su 'autoría': *Cantares mexicanos* y el *Calendario latino, mexicano y castellano*. A esta información se suma la tomada del libro de José Torre Revello titulado *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, en cuyo apéndice se dice que, en un cargamento destinado al virrey de México, en 1586 se

¹³⁸ Cfr. Mirjana Polić-Bobić, *Radanje hispanskoameričkog svijeta*, p. 156.

¹³⁹ Lobera Serano señala que el monarca castellano Felipe II, en 1570, aceptó la oficialidad del náhuatl para los indios del virreinato de Nueva España como medio necesario para la difusión de la fe cristiana (Lobera Serano, 2010: 173) y de la transmisión de la cultura latino-hispana a los indios, lo que tuvo como consecuencia la fundación de la cátedra de náhuatl en la Universidad de México.

¹⁴⁰ Por citar un ejemplo, en las fábulas referidas el lobo se ve sustituido por el coyote.

encontraban «Sinco libros de fabulas deysopo» (Torre Revello, 1991: xxx). Estos datos muestran que la presencia de la fábula en el Nuevo Mundo se puede rastrear prácticamente desde los primeros años de la Conquista.

En el artículo «Na convergencia da materialidade e da memória esópicas (Séculos XVII e XVIII)», Teresa Araújo comenta la presencia de la fábula esópica en la literatura portuguesa en los siglos de la Ilustración y aporta un dato significativo que confirma la presencia y la importancia del género en el sistema educativo promovido por los jesuitas:

Os relatos foram utilizados nas escolas portuguesas para o ensino de várias disciplinas. Constituíram-nos instrumentos didáticos, por exemplo, os influentes estatutos pedagógicos da Companhia de Jesus concluídos oficialmente em 1599 e publicados na mesma data, *Ratio atque instituto studiorum*, que regulam a educação ministrada pelos jesuítas também em Portugal até a expulsão da Companhia em 1759 (Araújo, 2010: 3-4).

Dada la importancia de las instituciones jesuíticas¹⁴¹ de enseñanza en las dos Américas de habla portuguesa como de la española, incluyendo tanto los territorios del Sur como también de la parte septentrional, es de suponer que la fábula estuviera presente como herramienta didáctica en las escuelas jesuíticas en todos los territorios ultramarinos¹⁴². Osorio Romero sostiene que su influencia era decisiva en cuanto a la formación del gusto literario de la capa novohispana ilustrada. Las respectivas normas para los profesores de las clases superiores de gramática suponían el análisis y lectura «dos autores gregos, S. Joao Crisóstomo, Esopo, Agapetos e outros semelhantes» (Código pedagógico, 2009) durante el segundo semestre del aprendizaje de la disciplina. Araújo agrega que Luis Antonio Verney, el reformador del sistema y las prácticas pedagógicas jesuíticas promovidos a mediados del siglo XVII, reconoce la utilidad y «a adequação dos textos de Fedro e Ovídio a instrução da gramática, latim e retórica e das fábulas de Esopo ao ensino de grego» (Araújo, 2010: 4). Su presencia en la escuela supone el mantenimiento de la fábula en la memoria de los sujetos del sistema educativo y su posible reactivación en algunas situaciones circunstanciales.

Otra herencia del sistema de enseñanza jesuítico son las academias literarias, o justas poéticas, tan en boga en los siglos áureos en la España peninsular. En la América virreinal esta tradición de las academias en las que los nobles convocaban en sus palacios a los exponentes culturales de la época para debatir sobre temas humanísticos o literarios se

¹⁴¹ La Compañía de Jesús nace en 1540 como una orden dedicada esencialmente al apostolado y libre de las reglas monásticas, cuya consecuencia es la gran movilidad de sus miembros y la importancia concedida a las misiones en los extremos del mundo conocido.

¹⁴² Ignacio Osorio Romero constata que en el año de la expulsión de los jesuitas de Nueva España en 1776, ciento noventa y cinco años después de su llegada, contaban con treinta colegios y monopolizaban prácticamente la enseñanza del latín, política aplicada del mismo modo tanto en Europa como en América (1988:84).

mantiene bien viva en el siglo XVIII. Las actas¹⁴³ sobre las reuniones de la Academia organizadas a principios del siglo XVIII¹⁴⁴ en la Lima virreinal bajo el orden del virrey del Perú, Don Manuel de Oms y Santa Pau, de Sentmanat y de Lanuza, marqués de Castell-dos-Rius, desvelan que en la sexta de las veintiuna sesiones de la Academia, se repartieron diferentes fábulas de Esopo para que los participantes del dicho concurso las tradujeran o glosaran «en diferentes metros castellanos, sacando la moralidad de cada una» (Rodríguez de Guzmán, 1899: 47). Cuando se refiere a las fábulas de la Academia de Castell-dos-Rius, Camurati destaca que se trata de obras «redactadas con artificio (en muchos casos llevado a extremos de mistificación y violencia sumas para someterlas a las normas o cánones establecidos [...]» (1978:166). Autores del calibre del erudito Pedro de Peralta Barnuevo¹⁴⁵ se ejercitaron en la actividad de rimar versos, que fue entendida en la época como selecta. Para la sesión dedicada a la fábula Paralta Barnuevo, en vez de seguir la tradición esópica y producir un texto ligero y breve, elaboró la «Fábula de las raposas», que constaba de once octavas, o sea, ochenta y ocho versos de complicada sintaxis, léxico rebuscado y estilo amanerado.

La tradición de torneos y premios literarios resulta relevante en cuanto a la incentivación y cultivo de la fábula. La noticia sobre uno de ellos nos llega a través de Raúl Silva Castro, quien, en su *Panorama literario de Chile* publicado en 1961, cita las normas y criterios de participación en el certamen que, en 1887, organizó el mecenas Federico Varela y que consiguió reunir a un jurado de gran prestigio¹⁴⁶ y obras de alta calidad¹⁴⁷. El concurso se centró en seis temas o, más precisamente, en seis grupos determinados genéricamente, entre los que nos interesa el último, que requiere la redacción de una colección de fábulas:

1) Canto épico a las glorias de Chile en la Guerra del Pacífico; 2) Poesías líricas. A la mejor colección de (doce a quince) composiciones inéditas de poesías del género sugestivo o insinuante, de que es tipo el poeta español Gustavo A. Bécquer; 3) Didáctica. Al mejor tratado elemental de versificación castellana destinado a la enseñanza; 4) Un estudio político-social referente a Chile; 5) al mejor estudio de costumbres nacionales; 6) A la mejor colección de fábulas originales, en verso, que no bajen de diez (Silva Castro, 1961: 529).

¹⁴³ Las actas de esas tertulias se conservaron en el manuscrito titulado *Flor de Academias*, publicado por Ricardo Palma en 1899, el dato confirmado por Emilia Romero en su *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines* (1966: 120).

¹⁴⁴ Las tertulias en la corte del virrey se celebraron los lunes por la noche desde el 23 de septiembre de 1709 hasta el 24 de marzo de 1710, o sea, hasta la muerte del marqués de Castell-dos-Rius, ocurrida treinta días después de esta última fecha.

¹⁴⁵ Figura destacada en los círculos académicos y culturales de la época, rector de la Universidad de San Marcos de Lima y miembro de la Academia de Ciencias de París. También conocido como fundador de la publicación anual peruana más famosa, *Conocimiento de los tiempos* (1731-1798).

¹⁴⁶ Los miembros del jurado en 1887 fueron algunos de los intelectuales, políticos y literatos chilenos más importantes de la época: José Victorino Lastarria, Diego Barros Arana y Manuel Blanco Cuartín.

¹⁴⁷ Una de las obras galardonadas en dicho concurso fue el «Canto épico», de Rubén Darío, quien compitió en el primer y segundo de los temas (Camurati, 1978: 99).

El comentario del propio promotor del concurso, Francisco Varela, nos puede ayudar a comprender en qué posición se encontraba la fábula en aquel momento: «Este género merece, a mi juicio, ser cultivado, y por lo tanto, ya que entre nosotros es escaso, conviene estimularlo» (Silva Castro, 1961: 530). Del mismo modo, la revisión de los catálogos de las bibliotecas privadas más importantes de la época evidencia la presencia casi obligatoria de las colecciones de fábulas de los autores clásicos.

El periodo más fértil para la fábula hispanoamericana se corresponde con el periodo del florecimiento de la fábula en España, o sea, el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, lo que se explica por una cierta afinidad de instancias filosóficas y artísticas entre literatos españoles y latinoamericanos, que tomarían como punto de referencia las fábulas clásicas, las de sus colegas españoles (Iriarte sobre todo)¹⁴⁸, y las de los escritores franceses, con La Fontaine como maestro indiscutible (Camurati, 1978: 28). Las modas francesas, que erigen el racionalismo como base del sistema, ponen sus exigencias sobre el arte, que se convierte en el medio para la transmisión de la finalidad utilitaria moral. En literatura se cultivan formas didácticas como la oratoria, la investigación filológica y normativa, y en el terreno de la poesía, la fábula. Lo que dio el mayor empuje al género fue la nueva forma de divulgarlo a través de la prensa periódica, que se convierte en el canal de comunicación de noticias e ideas entre la población letrada. La fábula aparece con frecuencia en las páginas de periódicos como la *Gaceta de México*¹⁴⁹, la *Gaceta de Guatemala*¹⁵⁰, la *Gaceta de Lima*¹⁵¹, el *Papel Periódico de La Habana*¹⁵², el *Mercurio Peruano*¹⁵³, el *Telégrafo Mercantil*¹⁵⁴ de Buenos Aires y muchos otros incentivados por una creciente preocupación sociocultural.

Los pioneros del periodismo hispanoamericano aprovechaban el formato fabulístico, ya fuera para expresar opinión, criticar la actitud expresa o simplemente para dar respuesta a

¹⁴⁸ Camurati menciona al autor ecuatoriano Vicente Solano, quien en su voluminosa obra con frecuencia cita al fabulista canario, lo que prueba que este tenía sus *Fábulas literarias* al alcance. El autor colombiano José María Vergara y Vergara compone una colección de fábulas bajo el título *Variaciones sobre Iriarte*. Otro ejemplo sería el del cubano Francisco Javier Balmaseda, quien en su fábula «El pavo desplumado» cita a Iriarte.

¹⁴⁹ La primera publicación periódica conocida en América es la *Gaceta de México*, boletín de carácter informativo publicado en dos series diferentes en 1722 y 1742.

¹⁵⁰ Fundada en 1729. Después se publica entre 1731 y 1814. A partir de la década de 1780 la gaceta local se transforma en periódico de opinión y polémica.

¹⁵¹ Bajo este nombre se publica entre 1743 y 1767 y después con nombres diferentes hasta 1821.

¹⁵² Activo entre 1790 y 1804.

¹⁵³ En 1791 nace el *Mercurio Peruano*, que edita tres publicaciones semanales y estuvo precedido por el *Diario de Lima* (1790-1793), primer cotidiano americano. En los años y meses que preceden a la Independencia, Lima, como también otras grandes ciudades coloniales, conocerá un verdadero florecimiento de diarios.

¹⁵⁴ En Buenos Aires la publicación del primer diario se retrasa a 1801 debido a la resistencia de las autoridades virreinales a conceder el permiso necesario. En el año indicado sale el primer número del *Telégrafo Mercantil Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata*.

otros autores. El guatemalteco José Domingo Hidalgo (fines del siglo XVIII), cuyos artículos y composiciones breves se publican en la *Gaceta de Guatemala*, utiliza la estructura de la fábula para responder en tono crítico a un coetáneo suyo, cuyos artículos aparecen en el mismo periódico bajo el seudónimo de «Anti-Hurón». Hidalgo lo compara con el perico por sus enunciados exentos de significado, pero no queda bien clara la razón de su descontento, ni tampoco el objeto de sus críticas. La fábula de Hidalgo (Apéndice 27) merece mención por su carácter metafabulístico e intertextual:

Del gran Iriarte quejosos
se juntan los animales
para disponer de acuerdo
un modo de qué vengarse,
porque sienten que sus culpas
al público se las saquen
para deducir doctrinas
que los hombres tanto aplauden (Apéndice 27).

Otro guatemalteco, Pedro Molina (1777-1854), en su poema «El lobo y la oveja»¹⁵⁵ (Apéndice 28) se dirige a un cierto señor Tixera,¹⁵⁶ aprovechando la fábula para aleccionarle en comportamientos políticos. El objetivo de Molina es exaltar los ideales revolucionarios, por lo que requiere de Tixera una actitud más firme y atrevida, aunque sin quitar la ambigüedad de su mensaje.

Entre los numerosísimos cultivadores iberoamericanos de la fábula en el siglo XIX citamos solamente a un par de los nombres más conocidos; a saber, al cubano José María de Heredia, quien en sus *Ensayos poéticos* (1819) incluye dieciocho fábulas que considera como ejercicios poéticos primerizos; al ecuatoriano Juan León Mera, en cuyo libro *Poesías* (1858) encontramos veintiocho fábulas; al mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, cuya antología completa de fábulas se publica en 1818 con el título de *Fábulas del pensador mexicano*; al peruano Mariano Melgar, y al guatemalteco Juan Diéguez Olaverri, para más tarde abordar algunas de sus fábulas que consideramos representativas.

A pesar de su pretendida intención de alcanzar un valor universal, hemos podido ver en los capítulos anteriores que la fábula actúa como una especie de indicador de las corrientes, modas, preocupaciones y tendencias del periodo histórico de su producción. Camurati ve en ella una importante herramienta de crítica, que en sus manifestaciones particulares puede llegar a una especie de sátira costumbrista contra determinadas profesiones o actividades

¹⁵⁵ La fábula fue publicada en el periódico *El Editor Constitucional* en el número del lunes, 28 de agosto de 1820.

¹⁵⁶ El autor se dirige a su oponente y comienza la fábula de siguiente modo: «El cuento de tío Coyote / quiero contarte Tixera, / escúchame atentamente, / después dirás lo que quieras» (Camurati, 1978: 244).

(médicos o farmacéuticos, escritores, abogados, políticos, etcétera.), crítica de los matrimonios desiguales por interés o a deshonra, o de los azares de la vida amorosa, sátira del academicismo, burla de los procedimientos legales, comentario sobre los episodios y circunstancias de la vida moderna y su complicación social. Dicho de otra forma:

Entendemos que en las circunstancias de su aparición y difusión, en los temas y motivos que plantea, en el análisis de las actitudes de los personajes, en la tabla de valores que propone y en muchos otros aspectos de su anunciación, la fábula nos proveerá de importantes elementos de juicio para apreciar la época y la sociedad en que aparece (Camurati, 1978: 45-46).

Como se ha podido ver en los capítulos anteriores, la fábula figura siempre como un reflejo del *Zeitgeist*, espíritu del tiempo: en cuanto a la literatura en la época neoclásica, promueve el regreso a las tendencias de la antigüedad y el respeto de las reglas del arte, si bien en el siglo XIX las corrientes románticas estimulan las innovaciones y la introducción de la emoción en la poesía¹⁵⁷. Incluso la moraleja padece de alteraciones de acuerdo con las modas y tendencias dominantes, como queda patente en la fábula «Desquite de la cigarra»,¹⁵⁸ del venezolano Francisco Pimentel (1888-1942), uno de los principales poetas humorísticos venezolanos, que publicaba bajo el pseudónimo de Job Pim, y que por su ironía mordaz durante los gobiernos autoritarios sufrió persecuciones y cárcel. Pimentel aprovecha el aspecto metaficcional del género para comentar la condición cambiante de la moral y su fuerte vinculación con el contexto sociopolítico en el que se produce, lo que deriva en los numerosos cambios que la fábula sufre en distintas épocas históricas:

De La Fontaine acá
el concepto moral variado ha
por mucho que se hable
de que nuestra moral es inmutable (Camurati, 1978: 321).

El humorista venezolano, al constatar que con bailar y cantar en su época se asegura el sustento, concluye que la moral de La Fontaine era distinta a la de su tiempo:

De lo cual se deduce claramente
que la moral actual es diferente,
pues aunque habrá quien lo contrario diga,
en la era presente
ser Cigarra es mejor que ser Hormiga (Camurati, 1978: 321).

¹⁵⁷ Defendiendo una posición romántica, el autor colombiano Adolfo León Gómez (1857-1927), en su fábula «El ruiseñor y el papagayo» (Apéndice 29), satiriza el academicismo. En la fábula, publicada en 1890, el pájaro parlanchín defiende las reglas y métodos clásicos del canto, mientras el pájaro que canta con emoción despierta la admiración en el público.

¹⁵⁸ Recordemos que, anteriormente, Samaniego, en «La Cigarra y la Hormiga», ya había demostrado cierta animadversión hacia el egoísmo de «la codiciosa Hormiga» (Samaniego, 1991: 60). En su versión el fabulista español mantiene la moraleja heredada de sus precursores, pero simpatiza abiertamente con la cigarra.

En las épocas marcadas por las crisis y tensiones sociales y políticas, la fábula se convierte de nuevo en un vehículo de crítica que sobrevive a cualquier tipo de represión y encuentra el camino hacia su público lector. Al analizar la poesía del autor criollo novohispano José Joaquín Fernández de Lizardi, Jacobo Chencinsky ofrece un diagnóstico de la literatura mexicana de las primeras dos décadas del siglo XIX y afirma que los autores mexicanos bajo la amenaza de la censura gubernamental buscaban modos de expresión que les permitieran evitar compromisos y sospechas, encontrando la mejor solución en los géneros de la fábula y el epigrama:

[...] ligadas a la sátira dentro de la corriente de emancipación literaria que viene manifestándose, las fábulas adquieren un matiz peculiar, si bien accidental, al convertirse en arma a veces sutil, a veces descarada, de censura política, en sustituto temporal donde desahogan su impaciencia los espíritus rebeldes (Chencinsky, 1963: 67).

Estas afirmaciones nos remontan a los inicios esópicos de la fábula, que fue utilizada como estrategia o instrumento de crítica en la sociedad esclavista del mundo grecolatino. Aunque el propio Fernández de Lizardi, en el prólogo a sus fábulas,¹⁵⁹ constata que su intención es educativa, o sea, «corregir las costumbres con la moralidad, divirtiendo al lector con lo agradable de la ficción, haciendo de este modo que beba el amargo de la corrección en la dorada copa del chiste» (Fernández de Lizardi, 1963: 285), Chencinsky considera que es precisamente la posibilidad de poder «disfrazar una crítica mordaz sobre la situación política bajo una inocente moralidad difícil de ser impugnada por la censura» (Chencinsky, 1963: 69) lo que la hace atractiva para Lizardi.

León Sigüenza (1895-1942), el autor de *Fábulas* (1942), libro publicado póstumamente que lo convirtió en el mejor y más conocido fabulista salvadoreño, recurre al género para ironizar contra dictadores políticos, malos gobiernos, estafadores y todos los males de su época que aún hoy perduran, agravados. El autor lo explica: «Donde la libertad no se conoce y el gobierno es despótico, aun el pensamiento debe velarse. Los oídos de un tirano no soportarían la verdad desnuda y el ingenio tiene que revelarse en una forma que al expresarse, sea tolerada» (Sigüenza, 1998: 12).

Cuando el mensaje de la fábula se relaciona con la realidad política de los países latinoamericanos, las posturas tomadas en ella pueden variar, como es lógico, de acuerdo con las posiciones ideológicas de sus autores. Nos puede servir de ejemplo la fábula de «El indio, el cisne y el cuervo» (Apéndice 31), del argentino Domingo de Azcuénaga, donde el autor

¹⁵⁹ Fernández de Lizardi publica su primera fábula, «La abeja y el zángano», en el *Diario de México*, el día 14 de febrero de 1812. La primera edición completa de sus *Fábulas* aparece en 1817.

considera a los indios y sus aspiraciones de igualdad desde una posición hegemónica, etnocéntrica y conservadora:

Vaya que los indios
En chanzas o en veras,
Suelen decir cosas
Que no se creyeran (Apéndice 31).

No queda muy clara la intención del autor porque su mensaje aparece en distintas posiciones que pueden dar como resultado diferentes interpretaciones: el epígrafe en latín reza «Ex Adamo, pariterque ex / Eva nascimur omnes / Dissimiles bombix lanaque / sola facit» (Apéndice 31), mensaje que se repite en el cuerpo de la fábula entre los animales, para posteriormente ser comentado por un indio viejo que lo confirma. Al final se le agrega el comentario arriba citado, cuyo sentido entra en contradicción con lo expuesto anteriormente. Esta estrategia dificulta el entendimiento del mensaje que, sin conocimientos adicionales sobre el autor y sobre sus actitudes políticas, queda impreciso. Según Ernesto Morales, el argentino se mostró adverso al movimiento revolucionario y fiel al pensamiento colonial, lo que nos lleva a la conclusión de que sus fábulas se revelan como respuesta escéptica en cuanto a los ideales progresistas y cambios revolucionarios (Morales, 1926: 29).

El contrapunto de la actitud anteriormente expuesta lo encontramos en la fábula «El Mono vano» (Apéndice 34), de Fernández de Lizardi, cuyos deseos protoliberales de reforma global, a pesar de actuaciones a veces contradictorias, lo llevaron a jugar un papel vital en la transición de México hacia su independencia. El *epimitio* de dicha fábula demuestra una actitud progresista que propaga el dogma de la igualdad, prácticamente considerada una herejía en la época en la que fue escrita:

De un padre descendemos;
mil pasiones sentimos;
enfermamos, morimos
todos y ser iguales no queremos (Apéndice 34).

A su contemporáneo Mariano Melgar (1791-1815), uno de los pioneros en cultivar la fábula en Perú, encarcelado y fusilado en Arequipa a la edad de veintitrés años por haber participado en una sublevación contra el poder colonial español, le podemos agradecer la incorporación oficial del elemento indígena a la poesía decimonónica. Su fábula «El cantero y el asno» (Apéndice 32), en la que denuncia las crueldades de los amos al tratar a sus animales de carga, traza paralelismos con el trato a los indígenas y condena las condiciones en las que viven y trabajan defendiendo sus capacidades laborales, viene rematada por los versos siguientes: «Un indio si pudiera / ¿no diría lo mismo?» (Apéndice 32).

En la edición crítica de Miguel Salinas de las fábulas de Fernández de Lizardi, cada texto va acompañado de una explicación adicional para asegurar que a los receptores les llegue un único mensaje. El editor explica que la fábula «La Vaca, el Becerrillo y los Ordeñadores» (Apéndice 33), en la que la vaca se niega a alimentar a su hijo mientras que felizmente deja a los ordeñadores que se aprovechen de su leche, tenía un final distinto del citado en su edición y que el Pensador mexicano con él aludía disimuladamente al estado en que se encontraba México bajo la dominación española. En palabras de Salinas, «la vaca representa a México; el Becerrillo a mexicanos; y los Ordeñadores a españoles que explotaban el país y se aprovechaban de sus productos» (Salinas, 1918: 58). Esta fábula, que supone una severa crítica al gobierno colonial, le valió a Lizardi prisión de parte de los virreyes.¹⁶⁰ En la conclusión o el *epimitio* que aparece en la edición de Salinas el autor se pregunta:

¿Mas qué podrá responder
el padre que ha disipado
su fortuna, y ha dejado
a sus hijos perecer?¹⁶¹ (Salinas, 1918: 58).

En su breve exposición sobre Lizardi, Camurati destaca que se trata de un autor que «defendió nuevas ideas y censuró costumbres arraigadas que consideraba impropias para su tiempo», agregando que sus «teorías e ideas progresistas¹⁶² se apoyaban, en gran parte, en la importancia de la educación y de la instrucción» (Camurati, 1978: 114), la que según este autor debería ser racional, universal y obligatoria, y representar una plataforma para facilitar una discusión libre de ideas por medio de la prensa. En palabras de Alba-Koch, se trata de un «escritor prolijo y polémico que en sus novelas, poemas, fábulas, obras dramáticas, folletos y periódicos discutió los problemas de la sociedad en que vivía» (Alba-Koch, 2010: 511) por medio de la sátira y el sermón. Sin embargo, las *Fábulas del pensador mexicano* frecuentemente ofrecen mensajes difícilmente descifrables, a primera vista poco acordes con la visión del mundo de Lizardi.

¹⁶⁰ Entre los fabulistas mexicanos Camurati menciona a Mariano Barazábal (¿1772?-1807), quien, de igual modo que Fernández de Lizardi, padeció severos castigos que incluyeron cárcel por sus fábulas de intención política, publicadas en el *Diario de México*.

¹⁶¹ En la edición de Chencinsky y Schneider de 1963, el mismo mensaje es expresado en otras palabras: «Mas ¿Qué ha de responder /el padre cruel que afana / porque su hijo perezca, / disipando él con otros su substancia?» (Apéndice 33).

¹⁶² Fernández de Lizardi aprovecha el formato genérico de la fábula para exponer sus ideas políticas y sociales avanzadas contra la xenofobia: «[...] pero tened entendido, / pues viene la cosa a cuento, / que debemos tener siempre / bondad para el extranjero, // y tratarlo con finura, / comedimiento y respeto; / pues *no es crimen para un hombre / nacer en distinto suelo*» (Apéndice 39).

La primera lectura de algunos de sus textos, como «El Martillo y el Yunque» (Apéndice 35), nos puede dejar un poco perplejos por el mensaje conservador que transmite, ya que aboga por el mantenimiento del *status quo* de la sociedad mexicana:

¡Oh, qué Yunque tan docil! ¡Qué Martillo
tan justo en sus palabras y discreto!
Yo os elogiara más si contemplara
que los hombres siguieran vuestro ejemplo,
conformándose todos con su suerte
y adorando del cielo los decretos (Apéndice 35).

La fábula citada se puede entender mejor si se observa a la luz de las dificultades sufridas por el autor, ya que en su caso las ideas liberales e innovadoras divulgadas en la prensa periódica conllevan castigos y censuras más severos. Según Jacobo Chencinsky, en la producción de Fernández de Lizardi existe una identidad significativa entre su vida y su obra, «no la identidad obvia entre el autor y su creación, sino la que se produce en virtud del vaivén dialéctico que resulta de la interacción de ambos factores» (Chencinsky, 1963: 10). El crítico profundiza agregando que «la literatura constituyó para él un medio vital, no solo porque vivía de ella, sino porque vivía a través de ella, trascendiendo así la mera necesidad de expresión hacia objetivos concretos de orden social, político, económico y humanos en general» (*ibid.*).

Por lo visto el Pensador Mexicano, en los años en que se suprime la libertad de prensa¹⁶³, acude a géneros alegóricos como la fábula, o escritos ficcionales como las novelas, mientras que, en las épocas en las que la libertad se reestablece, parece preferir los géneros periodísticos y la escritura no-ficcional. Según señala Mirjana Polić-Bobić, Fernández de Lizardi empleaba esta forma breve en sus novelas, junto a las citas de las autoridades de la cultura occidental, como una especie de herramienta retórica con la que pretendía ilustrar la vida estática de algunos de sus protagonistas y que le servía de pretexto para introducir exposiciones eruditas que otorgaban a su novela el estatuto de texto verosímil. Mediante esta estrategia, el autor convierte sus novelas en funcionales y operativas en cuanto a su utilidad social, pues en ellas domina el comentario en detrimento de la acción y la narración de lo ocurrido.

En el «Prólogo» de las *Fábulas* del poeta mexicano, editadas por Miguel Salinas en 1918, su editor se refiere al prefacio de una edición anterior, en el que José Rosas Altamirano

¹⁶³ La Constitución de Cádiz concedió la libertad de prensa el 19 de marzo de 1812, si bien el virrey de la Nueva España, Francisco Xavier Venegas, la dio a conocer casi siete meses más tarde, para suspenderla pronto. Como consecuencia de esta decisión, Fernández de Lizardi estuvo encarcelado siete meses. El 31 de mayo de 1820 se reestablece la Constitución y la libertad de prensa.

las acompaña con un comentario no muy elogioso y confirma el carácter ambiguo de sus mensajes:

Los asuntos de estas fábulas son casi siempre nuevos; pero ni muy ingeniosos ni bien desarrollados, carecen a veces de la concisión propia del *Apólogo*, y la moraleja obligada de ellos no se deduce con la naturalidad requerida, para que sea eficaz. Por otra parte, el estilo es, como el que reconocemos del *Pensador*, extremadamente incorrecto, salpicado de locuciones de una vulgaridad innecesaria. Defectos que si en la prosa parecen disimulables, no lo son en el verso, en el que, si es verdad, tratándose del *Apólogo*, que debe campear una gran sencillez, esta no debe degenerar nunca en trivialidad (Altamirano en Salinas, 1918: iii).

Aparte de la extensión, la introducción de ambientes domésticos y personajes humanos con nombres propios que interactúan con los seres irracionales y entablan diálogos con ellos¹⁶⁴, la tercera supuesta innovación implementada por Lizardi y criticada por Altamirano es la conclusión sin moraleja explícita. En la fábula «El Payo y el Colegial» (Apéndice 36), el autor deja el final abierto e incluso subraya este recurso, lo que no apreciaban ni su editor ni tampoco los críticos y eruditos de la época:

Si en lo dicho habló verdá
este pobre payo bruto,
allá el lector lo sabrá,
que yo por mí no disputo
cosa que tan clara está (Apéndice 36).

Por lo visto, la apertura o la falta de moraleja no representan ningún rasgo endémico en Lizardi. Su contemporáneo, el poeta nacional cubano José María de Heredia (1803-1839), en «El filósofo y el búho» (Apéndice 40) ni siquiera articula el mensaje en forma de *epimitio*, y deja que el lector llegue libremente a su propia conclusión: «Nada les hice, el ave le responde; / el ver claro de noche es mi delito» (Apéndice 40).

Un recurso, poco común en épocas anteriores, cuando la fábula procuraba universalidad y contaba acontecimientos acaecidos en un pasado indeterminable, aparece en las fábulas del *Pensador Mexicano*. Para conseguir el efecto de verosimilitud, Fernández de Lizardi recurre a ‘su propia’ experiencia y cuenta un episodio de ‘su vida’ en primera persona¹⁶⁵, como se ve en «Los Lisiados al Espejo, y el Autor» (Apéndice 37), donde la primera autorreferencia aparece en el mismo título, para ser recalcada en los primeros cuatro versos:

Por sólo ver dos hermosos
espejos que yo tenía,
fueron a mi casa un día

¹⁶⁴ Véase la fábula titulada «Celia y la mariposa» (Fernández de Lizardi en Salinas, 1918: 55).

¹⁶⁵ En su comedia «No hay mal que por bien no venga» Juan Ruiz de Alarcón, al narrar una fábula, también habla en primera persona. No obstante, es un recurso natural en cuanto que en el género dramático los protagonistas o comentaristas pronunciaban fábulas para ilustrar algún episodio de la comedia.

unos pobres defectuosos (Apéndice 37).

Para rematar la fábula, el autor se dirige a los protagonistas, a los que les reprocha su comportamiento, aunque al mismo tiempo extiende el círculo de receptores al pasarles la moraleja a sus lectores:

Dije, y se acabó, señores,
Toda la riña al momento.
¡Ojalá entiendan el cuento
Algunos de mis lectores! (Apéndice 37).

Otro ejemplo en el que el autor recurre a la formulación tradicional lo podemos encontrar en la parte final de la fábula titulada «La Rosa y la Amapola» (Apéndice 38), donde aparece la voz autoral, que procura ser más convincente y pronuncia el mensaje en forma de aviso, por lo que sale del dominio ficcional y salta de lo metafórico a lo concreto:

Esto parece cuento;
mas sin duda aseguro
que habló con gran talento
la Rosa, y aún lo juro:

*Oíganlo las doncellas
que tienen un lugar entre las bellas* (Apéndice 38).¹⁶⁶

Lo mismo demostrarán los ejemplos que se citan a continuación en el contexto del análisis formal o temático: las fábulas de Fernández de Lizardi deben ser leídas con precaución. El lector ha de estar preparado para detectar su ironía y también descifrar las moralejas que en una primera lectura pueden enviar un mensaje ambiguo. En el capítulo anterior hemos podido observar que la fábula neoclásica española revela por lo menos dos capas del significado: la primera coincide con la intención universalista, mientras que la segunda esconde un nivel semántico más personal y subjetivo que exige conocimientos más profundos del momento histórico en el que aparece. El poeta guatemalteco Simón Bergaño y Villegas (1781-1828), una de las figuras más interesantes y reveladoras del ambiente de los últimos años de la Colonia, publicó distintas fábulas en la revista *Gaceta*, la primera publicación periodística de Guatemala, en las que sus coetáneos reconocieron las alusiones satíricas a personajes reales. El autor lo desmintió inmediatamente, pero lo que nos queda es la idea de que el carácter ambiguo de sus composiciones permite llegar a estas suposiciones. Estas grietas y fisuras, las intencionalidades y significados secundarios escondidos en la primera lectura, suponen un valor añadido a la fábula, y podrían representar un reto interpretativo en la época actual. Son

¹⁶⁶ Citamos la versión de la edición de Salinas por ser su formulación en discurso directo más apropiada para demostrar nuestra afirmación.

incógnitas que, manejadas adecuadamente, pueden revelar datos menos conocidos sobre la mentalidad y sensibilidad de la época.

Como hemos podido observar hasta aquí, el modelo de la fábula cultivada en Iberoamérica en los siglos XVIII y XIX no viene radicalmente alterado, pero en el interior de este esquema canónico se introducen elementos de diversidad, como las menciones a lugares geográficos locales, la presencia de aspectos costumbristas, el choque entre lo extranjero y lo americano. Mireya Camurati dedica un capítulo entero a las peculiaridades que adquiere la fábula en Hispanoamérica, porque le interesa saber hasta qué punto la distinción que se produce es profunda o superficial. Al revisar los numerosos ejemplos que presenta, se puede deducir que la actitud de los autores en búsqueda de la originalidad es diversa. Según Camurati: «Algunos insistirán en la factura artística de la composición; otros en la intención que los anima, sea esta política, de crítica costumbrista, retórica o de otra clase» (Camurati. 1978: 33).

Desde la llegada de la fábula al Nuevo Mundo, los misioneros que la empleaban como instrumento de cristianización habían adquirido la costumbre de alterar los animales europeos por los autóctonos para respetar y adherirse a las costumbres y al mundo imaginativo de los naturales que eran el objeto de la evangelización. Un ejemplo de este tipo de intervención en el texto fabulístico, no tan temprano pero revelador, se lee en «Los animales congregados en Cortes», del autor ecuatoriano Rafael García Goyena (1766-1823), en el que uno de los mejores fabulistas hispanoamericanos describe una auténtica reunión de especies americanas:

El huanaco, el espín, el ocelote,
El babirusa, el llama, y el zorrillo,
El tardo armado, el corzo y el pizote;
El bravo jabalí de cruel colmillo,
El gordo tepezcuinte, grato al gusto,
El onagro también y el huroncillo (Chávez Franco, 1940: 160).

Sin alterar las bases de la fábula, se utilizan como personajes los seres y las cosas peculiares del Nuevo Mundo, a los que se les asigna una función que, en nuestra opinión, no se puede considerar siempre característica o estereotipada. Dos compatriotas y contemporáneos, los cubanos Francisco Javier Balmaseda (1823-1907) y Rafael Otero (1827-1876), explotan el mismo tema utilizando representantes de la fauna local como protagonistas, majá y jutía, con una diferencia: el primero premia el coraje de la jutía, que en una situación sin salida se lanza al abismo donde «[...] entre hojas, troncos y ramas / halló vida y libertad, / triunfando de la maldad / y de sus pérfidas tramas» (Apéndice 41); mientras que en la fábula de Otero la víctima no consigue escapar y la moraleja que de ahí se deduce es la siguiente:

Así el hombre que es honrado
y que cree en el honor
se encuentra por su candor
ahogado por la falsía,
como se ve la Jutía
presa del Majá traidor (Apéndice 42).

Uno de los elementos sociocostumbristas introducido en el apólogo del siglo XIX que hoy se aprecia, aunque en épocas anteriores fue motivo de severas críticas, es el empleo de la jerga, modismos o hablas regionales, como se puede advertir en el ejemplo arriba comentado del Pensador Mexicano, quien, para dotar de un tono costumbrista fidedigno a «El Payo y el Colegial» (Apéndice 36), introduce el habla vulgar de los protagonistas incultos:

Muy lleno de admiración,
¡Estudiar! –el payo dice –;
Esa es jerrada opinión.
No estudie, que en conclusión
Se hará así infelice.

Para que vea que lo quiero,
Voy a hacerle una alvertencia:
Sea tonto, sea majadero,
Que si tiene usted dinero
El será un pozo de cencia (Apéndice 36).

En su edición de las fábulas de Fernández de Lizardi, Salinas se disculpa por esta supuesta dejadez del autor mexicano y avisa al lector culto, en un enunciado que hoy en día puede ser interpretado como políticamente incorrecto, de que el volumen va dirigido al público juvenil, ni siquiera perteneciente a todos los estratos de la población mexicana, por lo que contradice así el credo literario y humano del Pensador Mexicano:

Los que no pueden prescindir los encantos de la forma, los literatos, los artistas, los que gustan de los refinamientos de la Poesía, no podrán tolerar la vulgaridad de estas fábulas. Repito, pues, que no es a ellos a quienes están dedicadas; no buscan estos pobres apólogos un grupo selecto de lectores: quieren ser leídos por los niños del proletariado mexicano. Con la publicación de esta obra, no pretendo llevar a cabo una labor literaria, sino una labor de educación moral (Salinas, 1918: vi).

Por la misma razón, en su reedición de 1918 Salinas reconoce haber suprimido dos apólogos impropios de un libro dedicado a la niñez.¹⁶⁷ Según nos informa Jacobo Chencinsky en su estudio preliminar de las *Fábulas* del 1963, estas mantuvieron su función a lo largo del siglo

¹⁶⁷ Se trata de «La paloma celosa» (Fernández de Lizardi, 1963: 331-332), cuyo *epimitio* se dirige a las mujeres que se dejan dominar por un celo irracional: «Mujeres desdichadas / que os dejáis dominar de un celo necio: / sed más consideradas; / no hagáis de las sospechas tanto aprecio, / que el celo que no rige la prudencia / pinta una realidad de una apariencia» (*ibid.*: 331), y «El médico, la enfermedad y el paciente» (*ibid.*: 323-324), cuya supresión, a pesar de la moraleja bien clara y útil, probablemente sea fruto del juicio subjetivo de su editor.

XIX y fueron adoptadas en 1886 como texto oficial para las escuelas municipales de la capital y de los estados (Chencinsky, 1963: 9).

Al analizar la fábula iberoamericana, hemos llegado a la conclusión de que su mayor auge coincide con las guerras de la independencia en Hispanoamérica. Mariano Picón-Salas (1965) considera que toda época de cambios sociales y de sustitución de formas históricas viene precedida por un auge de lo burlesco y lo satírico. La anarquía de los años que siguieron a los sucesos revolucionarios dio motivos de inspiración a los fabulistas. Aunque los autores criollos siguen los modelos españoles de los grandes fabulistas del siglo XVIII, como se ha podido ver hasta aquí, la mayoría hace hincapié en la veta crítica del género. El material temático apto para ser plasmado y comentado en esa forma literaria son las luchas fratricidas, las alianzas con las fuerzas imperiales, los comportamientos de los gobiernos coloniales, las distintas orientaciones políticas, la competencia y los antagonismos entre los pueblos vecinos. Dada su brevedad, la fábula es un formato fácilmente integrable en la prensa periódica, que también cobra importancia en la época comentada, lo que asegura el mayor incentivo del género. En «El hombre, el caballo y el toro» (Apéndice 35), el gran maestro venezolano Andrés Bello (1781-1865) concluye la fábula de Estesícoro¹⁶⁸ con un explícito mensaje aleccionador patriótico:

Pueblos americanos,
si jamás olvidáis que sois hermanos
y a la patria común, madre querida,
ensangrentáis en duelo fratricida,
¡ah! no invoquéis, por Dios, de gente extraña
el costoso favor, falaz, precario,
más de temer que la enemiga saña.
¿Ignoráis cuál ha sido su costumbre?
Demandar por salario
tributo eterno y dura servidumbre (Apéndice 35).

Camurati destaca que casi la totalidad de los fabulistas hispanoamericanos llevaron a cabo también actividad política, lo que necesariamente se refleja en su labor literaria. Rafael Pombo (1833-1912), considerado el más importante poeta colombiano y uno de los fabulistas más fecundos de Hispanoamérica,¹⁶⁹ agrega a sus fábulas animales mensajes políticos generales, como por ejemplo: «Gobiernos dignos y timoratos, / donde haya queso no mandéis gatos» (Pombo, 1916: 476), pero también acude a las referencias particulares relacionadas con las situaciones políticas concretas, como se verá a continuación. Un ejemplo de explotar una

¹⁶⁸ Es la fábula que Aristóteles usó en su *Retórica* para ejemplificar la función de la fábula como la herramienta de persuasión.

¹⁶⁹ En el tomo IV de sus *Poesías completas*, que lleva el título «Fábulas y verdades», aparecen 222 fábulas.

situación política concreta lo encontramos en el mensaje de la fábula «La cocinera, las gallinas y las palomas» (Apéndice 36), de uno de los mejores fabulistas hispanoamericanos, el ecuatoriano-guatemalteco Rafael García Goyena (1766-1823), cuyos temas predilectos, aparte de la política, son los vicios, costumbres, vanidades y prejuicios de la sociedad:

Ciudadanos españoles,
los que en Guatemala estáis,
las gallinas os enseñan
cuál es la *Acción popular*.

Quien agravia al individuo
ofende la sociedad,
y da motivo a la queja
y clamor universal (Apéndice 36).

Un mensaje que generalmente muestra tendencia hacia el universalismo aquí se traslada al dominio de lo específico refiriéndose a la situación histórica en la que se encuentra Guatemala en ese momento particular. Del mismo modo, el jesuita mexicano decimonónico Luis de Mendizábal¹⁷⁰, también conocido como Ludovico Lato-Monte, escribe fábulas de intención política con mensajes explícitos:

[...] Pues, perdonad, europeos,
la fabulilla os despacho.
Cuando queráis, sin empacho,
del Criollo decid ufanos;
decid de los mexicanos
vicios, maldades y horrores;
pero ellos son, mis señores,
hechura de vuestras manos (Apéndice 37).

El elemento cronotópico, prácticamente inexistente hasta entonces por el afán universalista de la fábula, empieza a cobrar importancia por estas fechas. En la fábula «El majá y la jutía», arriba comentada, Francisco Javier Balmaseda ubica con precisión la acción en su patria cubana que describe con elogios:

En
una áspera montaña
de Cuba, mi patria hermosa,
tierra la más deliciosa
que el sol con sus rayos baña [...] (Apéndice 33).

En cambio, las coordenadas temporales en la fábula citada quedan sin ser marcadas, tal y como solía ocurrir con frecuencia; la moraleja también mantiene la atemporalidad y universalidad cuando concluye:

¹⁷⁰ No disponemos de la fecha de su nacimiento, ni tampoco la de fallecimiento. Sus obras se publican en las primeras décadas del XIX.

*El instinto salvador
nos manda, que cuando estemos
entre dos males extremos,
escojamos el menor;
más para el hombre cobarde
no es de esta fábula el fruto,
que el ánimo irresoluto
siempre se decide tarde (Apéndice 33).*

que se puede traducir en el famoso decir de que «la fortuna acompaña a los valientes». Un ejemplo poco común en el género lo ofrece otro escritor cubano Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), conocido por su seudónimo Plácido, quien aprovecha la estructura de la fábula para lanzar un discurso político patriótico a sus compatriotas:

Si agora os degolláis padres e hijos,
cuando torne la patria a verse en riesgo
¿Quién la libertará de extraño yugo?
las mujeres, los niños y los viejos
no la habrán de salvar. ¿Será preciso
sacar a combatir los esqueletos? [...] (Apéndice 38).

Camurati recuerda que la fábula, desde su calificación como medio retórico, reserva para sí el empleo en el terreno político. Los fabulistas decimonónicos en sus textos comentan con frecuencia las riñas entre las nuevas repúblicas que vieron nacer. Fray Vicente Solano (1791-1865) se sirve del formato fabulístico para criticar las rivalidades, las disputas jurisdiccionales y los errores políticos de Ecuador, Colombia y Perú. En «La garza y la tortuga» (Apéndice 47), el polémico periodista y polígrafo ecuatoriano dice:

Si el Ecuador, como afirmas,
Es nación degenerada
Yo te digo de mi parte:
También la Nueva Granada.
[...]
Son dos hermanas coquetas
Que de una madre nacieron:
Colombia las engendró
Y ellas serán lo que fueron (Apéndice 47).

El comentario que el autor le agrega a la fábula nos parece más que curioso, especialmente porque altera los versos con la prosa, si bien parece indicativo en cuanto a las libertades que se toman los propios fabulistas a la hora de reelaborar el género: «Si padeces de insomnios y quieres dormir como una marmota, conversa con ciertos políticos granadinos y ecuatorianos. Y si duermes mucho, la vocinglería de los peruanos te quitará el sueño» (Apéndice 47).

Uno de los temas recurrentes de los fabulistas hispanoamericanos desde las últimas décadas del siglo XIX es la relación de las repúblicas latinoamericanas y los Estados Unidos.

En su estudio sobre los tres siglos de la historia cultural hispanoamericana, Picón-Salas cita al estadista visionario conde de Aranda, quien, en su *Memorial* datado en 1783, acierta el futuro de los Estados Unidos:

Esta República ha nacido por así decirlo, pigmea, y ha necesitado del auxilio y apoyo nada menos que de los estados tan poderosos como Francia y España para conquistar su independencia; pero vendrá un día en que ella será gigante, un verdadero coloso temible en aquellas comarcas, y entonces, olvidando los beneficios que ha recibido, solo pensará en su propio interés y crecimiento (Picón-Salas, 1965: 206).

Para ilustrarlo recurrimos de nuevo al colombiano Rafael Pombo quien, en su fábula titulada «Una visita larga» (Apéndice 48), se refiere a uno de los episodios más conocidos de la historia hispanoamericana decimonónica:

Hay pues entre los perros
anexionistas galgos
que juegan la de Walker
al centroamericano (Apéndice 48).

Se trata de la intervención armada de los EE.UU. en Nicaragua; es decir, la invasión estadounidense de ese país centroamericano, encabezada por William Walker en 1855, y la instalación de este personaje como presidente de la república.

En el estudio histórico de la fábula hispanoamericana de Mireya Camurati figura sólo una mujer fabulista, la cubana Aurelia Castillo de Gonzales (1842-1920), mientras que en el capítulo dedicado a la fábula y sus derivaciones en el siglo XX se analiza la fábula dramatizada de la escritora uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1979). No obstante, en este apartado nos parece pertinente destacar el ejemplo de la primera periodista latinoamericana¹⁷¹ y única mujer digna de ser citada en la primera antología poética uruguaya publicada en tres tomos bajo el título *El Parnaso Oriental*, Doña Petrona Rosende de la Sierra (1787-1863), quien emplea el género fabulístico como plataforma para exponer sus ideas protofeministas. En la fábula «La Cotorra y los Patos» (Apéndice 49), «la primera dama uruguaya que escribió y publicó versos» (Visca, 1978: 95) responde a los ataques de los hombres a las mujeres, que al mismo tiempo ignoran sus propios defectos, similares o peores, y de este modo revela tímidamente sus ideas sobre la emancipación femenina.¹⁷²

¹⁷¹ Doña Petrona Rosende de la Sierra fue editora y directora de la revista femenina *La Aljaba*.

¹⁷² Aunque el lema de su revista *La Aljaba* decía: «Nos libraremos de las injusticias de los hombres solamente cuando no existamos entre ellos», otras poesías de Rosende de la Sierra publicadas en *El Parnaso Oriental* muestran una preocupación didáctica y se ocupan de temas más adecuados a los ‘intereses y deberes femeninos’ en una sociedad hispanoamericana conservadora y tradicional como la ubicada en las primeras décadas del siglo XIX.

Aparte de servir como medio para presentar las observaciones sociocostumbristas, ideológicas o políticas de sus autores, algunos fabulistas se sirven del género para comentar los sucesos del momento, divulgar noticias curiosas o narrar episodios y circunstancias de la vida moderna. En la fábula «La ballena y el telégrafo subatlántico» (Apéndice 50), el autor guatemalteco Juan Diéguez Olaverri (1813-1866), al anunciar la instalación del primer cable transatlántico entre Francia y América en 1866, alaba los alcances tecnológicos de su siglo y, al mismo tiempo, critica a los brutos, representados por la ballena, que no entienden el desarrollo de la ciencia y tecnología:

El monstruo audaz de su poder celoso
que más grande que el suyo presumiera,
la obra del genio destruyó rabiosos
con la innata maldad de toda tierra
de la fuerza brutal he aquí la gloria.
Dígalo Atila, dígalo la historia (Apéndice 50).

Otro ejemplo nos lo proporciona el argentino Héctor Blomberg, poeta atento a la descripción realista de ambientes y personajes desubicados, en su fábula «Una audición artística» (Apéndice 43):

Por la Radio Santos Vega,
instalada en la laguna,
los bichos hicieron una
gran transmisión veraniega (Apéndice 51).

El mayor número de ejemplos comentados en este capítulo se publicó como casos sueltos en la prensa periódica de su época. Dicho de otro modo, no forman parte de las colecciones. Una de las excepciones, aparte de las *Fábulas del Pensador Mexicano*, la encontramos en Blomberg, quien publica su colección titulada *Fábulas de la pampa y la selva* en 1946. Para estructurar su libro, el autor argentino utiliza la técnica del encuadre. Su libro se inicia con una escena de fogón en la que un boyerito pide al viejo pastor que le narre cuentos:

—Cuénteme, abuelo, esos cuentos
que tan bien sabe contar;
nunca los voy a olvidar
con sus lindos pensamientos.
[...]
En aquel invierno largo,
de creciente y quemazón,
entre el humo del fogón
y el color del mate amargo.

En las lluviosas mañanas
y las noches al llegar
el viejo empezó a narrar
estas fábulas pampeanas (Apéndice 52).

Blomberg cierra la primera parte de su colección poética titulada «Fábulas de la pampa» con la composición «Los sueños del gauchito»:

Cuando llegaba al final
la fábula del abuelo,
acurrucado en el suelo
de la cocina rural.

El gauchito dormilón,
por el cansancio rendido,
se iba quedando dormido
junto al muriente fogón.

Y soñaba sin cesar,
con la mejilla en la mano,
en los cuentos del anciano
le acababa de contar [...] (Blomberg, 1946: 152).

A pesar de no encontrar una estructura similar en la segunda parte de la colección comentada, titulada «Las fábulas de la selva», el apartado concluye con una composición que se distingue de otras fábulas por no contar ningún episodio ejemplar de la vida de los animales. En el poema «Los epitafios de la selva», donde se hace referencia a los animales que protagonizan sus fábulas, el último de los cinco epitafios trae una referencia metaficcional al fabulista:

Y aquí fue donde, al llegar
en noche lunada y quieta,
el fabulista-poeta
les dedicó este cantar (*ibid.*: 235).

Como se ha observado en los capítulos anteriores, más que cualquier otro género, la fábula cultiva la conciencia metaficcional,¹⁷³ lo que no se reserva exclusivamente para la época posmoderna, donde el recurso se hace emblemático en prácticamente todos los géneros literarios. En la historia milenaria del apólogo, los autores, compiladores o traductores sentían la necesidad de comentar el carácter del género o de sus intencionalidades, como también de justificar su empresa dirigiéndose al lector.

Aparte de la architextualidad que se refiere a la estructura genérica de la fábula, en los textos comentados hasta el momento hemos podido identificar todos tipos de relaciones palimpsésticas, de acuerdo con lo observado por Genette. Por ejemplo, la fábula «Un congresista», del fabulista colombiano José María Vergara y Vergara (1831-1872), establece

¹⁷³ En la fábula «Los asnos quejosos de los fabulistas», del cubano Francisco Javier Balmaseda, la preocupación metaficcional salta a la vista desde el mismo título. En esta fábula, los protagonistas se quejan ante Jove porque los fabulistas los pintan siempre como necios.

un diálogo intertextual lúdico con «El burro flautista», de Iriarte¹⁷⁴, retoma su estructura métrica y repite a modo de estribillo, igual que el fabulista canario, la frase «por casualidad»:

Esta fabulilla
salga bien o mal,
la he plagiado ahora
por casualidad (Camurati, 1978: 196-197).

Otro tipo de intertextualidad se encuentra en los versos de Blomberg citados en el epígrafe que hace referencia a Martín Fierro, el protagonista de la obra fundamental de la poesía gauchesca. Por lo tanto, la intertextualidad no puede ser considerada la característica paradigmática de la «nueva fábula», tal y como suelen destacar los críticos dedicados a la misma.

Hasta aquí, prácticamente todas las fábulas analizadas en este capítulo han sido escritas en verso. No obstante, las producidas a principios del siglo XX muestran cierta tendencia hacia la prosa; son más extensas, perdiendo su formato breve original; se parecen más a los cuentos de animales o leyendas, pero mantienen el mensaje final o una especie de la moraleja. Uno de los pocos autores que figura en la extensa lista de Camurati y cuya producción fabulística está escrita en prosa es el poeta, dramaturgo y político uruguayo Adolfo Montiel Ballesteros (1888-1971), quien publica su libro *Fábulas y cuentos populares*, en 1923, y las *Nuevas fábulas. Motivos americanos*, en 1932. Alberto Lasplaces comenta los textos breves de este autor de principios del siglo XX, mientras que, en su texto crítico, vincula por primera vez el género con el nuevo arte cinematográfico. Esta relación será productiva a la hora de analizar los textos contemporáneos del brasileño Wilson Bueno:

Fauna y flora criolla se abrazan allí en un haz fresco y armonioso de pequeñas narraciones en que brillan las virtudes cardinales de este escritor: la sobriedad y la ironía. Son como pequeños poemas llenos de sugestivo encanto y de intención picaresca, que se leen con la sonrisa en los labios. No hay nada semejante en nuestra literatura a esos esquemas casi cinematográficos, llenos de color y de movimiento (Lasplaces, 1939: 71-72).

En los textos de Montiel Ballesteros encontramos algunos rasgos que nos parecen significativos en cuanto al desarrollo de la fábula actual. Las fábulas del uruguayo se caracterizan por su incursión en el lirismo y su curiosa combinación con el lenguaje coloquial, pero también por el uso de la sátira, que el poeta emplea como un fuerte instrumento de crítica social. Lo primero lo ilustra el párrafo tomado de su fábula «El clavel del aire», un eco distante del cuento brevísimo «El nacimiento de la col», de Rubén Darío, que a modo de mito

¹⁷⁴ Recordemos sus versos iniciales: «Esta fabulilla, /salga bien o mal, / me ha ocurrido ahora / por casualidad. // Cerca de unos prados / que hay en mi lugar, / pasaba un Borrico / por casualidad» (Iriarte, 1976: 15).

cuenta la forma en que la planta homónima encontró su hábitat, y que se inicia con las palabras: «Como la Santa Lucía celeste buscó la sombra junto a la tierra húmeda, y el Camalote, de un pálido violeta azulado, la ribera mojada por la inquietud de la onda, el Clavel del Aire eligió para residencia el rugoso tronco de los árboles» (Montiel Ballesteros, 1928: 18). El autor remata a su fábula con una frase poética exenta de moraleja: «El Clavel del Aire paga su palacio aéreo en poesía» (*ibid.*: 19).

Para ilustrar su faceta crítica, sírvanos de ejemplo «El maizal y los loros», que se inicia con un discurso directo que implica al lector:

Tú sabrás que las haciendas, las naciones, las empresas, necesitan personas aptas que las dirijan; por eso cuando el maizal rumoroso y verde comenzó a engrosar sus apretadas mazorcas, promisoras de óptima cosecha, se llamó a los ciudadanos para encargarlos de su cuidado (*ibid.*: 65).

La fábula en cuestión está constituida por tres partes, de las cuales la segunda representa una especie de explicación de la situación en la que se encuentra el maizal:

Aún continúan discutiendo, proponiendo mejoras, redondeando proyectos y recitando bonitos discursos... No dejando por eso de cobrar sus dietas y comerse una parte elegida de la cosecha.

Los ciudadanos a veces protestan... Algunos sonríen; otros, amigos de los Loros, se hacen regalar buen maíz o chalas elegidas... (*ibid.*: 66).

La indeterminación indicada por los puntos suspensivos continúa en la tercera y última parte, que, en vez de ofrecer una clausura al cuento, deja el final abierto, reclamando de nuevo al lector implícito del texto: «Y el maizal, imagínate como irá» (*ibid.*).

En la lengua portuguesa, la práctica del género fue esporádica y no aparecen nombres de grandes fabulistas hasta bien entrado el siglo XX. En Brasil, la mejor producción fabulística se ve inspirada por el folklore y la literatura oral. Como ejemplo nos pueden servir Luis de Vasconcelos con sus *Fábulas*, Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) con *Fábulas e alegorias* teñidas de un tinte lírico¹⁷⁵ y Antônio Sales (1868-1940), autor de *Fábulas brasileiras* dedicadas al público infantil. Entre los cultivadores brasileños de fábulas también cabe mencionar al escritor, filósofo y político Mariano José Pereira da Fonseca, marqués de Maricá (1773-1848); el dramaturgo, poeta parnasiano, filólogo y anarquista José Rodrigues Leite e Oiticica (1882-1957); y, especialmente, a uno de los autores brasileños más influyentes del siglo XX, José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948).

¹⁷⁵ La cita de unos versos tomados de la fábula «A Vela e a Lanterna» demuestra la veta lírica de las fábulas de Catulo da Paixão Cearense: «E a Lanterna se abriu, fazendo-lhe a vontade. // Um ventoinho brando / foi soprando!... / Foi soprando, e tão forte soprou, / que a Vela, chamejando, / foi com o vento lutando, / foi lutando, / até que enfim, agonizando, // deu à Noite – Boa Noite! – e se apagou!» (Apéndice 54).

A principios del siglo pasado, el cuentista, ensayista y traductor brasileño Monteiro Lobato emprende un proyecto complejo que implica la reescritura de las fábulas de Esopo y La Fontaine en clave nacional, pero con propósito de acercarlas al público infantil, ampliando las historias y reelaborando su estilo originariamente escueto. En una carta escrita en 1916 a Godofredo Rangel, Monteiro Lobato explica su intención:

Ando com várias idéias. Uma: vestir a nacional as velhas fábulas de Esopo e La Fontaine, tudo em prosa e mexendo nas moralidades. Coisa para crianças. Veio-me diante da atenção curiosa com que os meus pequenos ouvem as fábulas que Purezinha lhes conta... Guardam-nas de memória y vão recontá-las aos amigos – sem entretanto prestarem atenção a moralidade, como é natural. A moralidade nos fica no subconsciente para ir se revelando mais tarde, a medida que progredimos em compreensão (Souza, 2004: 43).

En la práctica, en sus fábulas infantiles, Monteiro Lobato mantuvo la moraleja original de las fábulas esópicas o las de La Fontaine, pero también les añadió un anexo original: consistía en una conversación mantenida entre los personajes creados por el autor, siendo ellos en su mayor parte los niños y el personaje doña Benta, que les acercaba la lección moral y la interpretaba para que el público infantil pudiera entenderla mejor. En el caso de la fábula «La rana sabia» donde la rana, debido a su prudencia, es el único animal que no participa en los preparativos para la fiesta de la boda del jaguar por prever sus posibles consecuencias, mientras que el resto de los animales se alegran con sólo pensar en la perspectiva de la fiesta, señala doña Benta.

–Esta fábula nos muestra – disse dona Benta – que quem so enxerga um palmo adiante do nariz esta desgraçado. As criaturas verdadeiramente sabias olham longe. Antes de fazerem uma coisa, refletem em todas as conseqüências futuras de seu ato.

–Eu exergo cem metros adiante do meu nariz! – Gabou se Emilia.

Narizinho fez um muxoxo.

–Gabola! Vovó já disse que louvor em boca própria e vitupério. [...] (Lobato, 1982: 425).

Lobato utiliza el apéndice en forma del diálogo para hacer comentarios acerca de la moraleja original heredada de la fábula antigua, resumida en el *epimitio*: «Pior que un inimigo, dois: pior que dois, três...» (Lobato, 1982:425) y al mismo tiempo la aprovecha para añadir una nueva lección moral a la fábula antigua utilizando el léxico y el registro lingüístico cercano a los niños.

–Mas é verdade! – insistiu Emília. Naquele caso da compra das fazendas para aumentar o Sítio do Pica-Pau Amarelo, quem viu mais longe? Dona Berta, Pedrinho o eu? Eu...

–Perfeitamente, não nego – disse a menina. Mas o feio é andar gabando. Espere que os outros te gabem. Posso dizer assim, vovó – «espere que os outros te gabem?»

Dona Berta riu-se.

–Pode, mina filha, porque não há nenhuma gramática por perto... (Lobato, 1982:425)

Las composiciones de Montiel Ballesteros y Monteiro Lobato apuntan las direcciones del desarrollo de la fábula en los siglos XX y XXI, y las estrategias que adoptarán sus cultivadores: unos para alejarse de los esquemas tradicionales y para incursionar en diversas hibridaciones genéricas, y otros para volver a los modelos clásicos, como se verá en los análisis del corpus contemporáneo de esta tesis.

Para concluir este capítulo, haremos nuestras las palabras de Mireya Camurati:

Con la simple lectura de algunas fábulas se puede ir formando un panorama bastante completo de las costumbres, vicios y virtudes de una sociedad en un momento determinado. Por supuesto que detrás de cada composición se esconden con frecuencia intenciones no declaradas o intereses particulares del autor que es necesario considerar para no tomar siempre como moneda de buena ley lo que puede ser una opinión completamente subjetiva o parcial. Pero aun así siempre queda un residuo cierto y digno de tomar en cuenta para aproximarnos a la sensibilidad de una época (Camurati, 1978: 60).

III.4. Camino a la nueva fábula

A wolf came to the stream, and the lamb ran away.
«Stay,» said the wolf. «You're not disturbing me.»
«No, thank you,» said the lamb. «I've read my Aesop.»

Helmut Arntzen, *Kurtzer Prozeß: Aphorismen und Fabeln*¹⁷⁶

A partir de los años sesenta el estructuralismo, hasta el momento dominante en la vida intelectual occidental, comenzó a ser reemplazado por un movimiento antinormativo que primero sería llamado postestructuralismo para luego ser divulgado, estudiado y hasta utilizado abusivamente bajo el marbete de posmodernismo. Inseparable de la política radical del 1968, año en el que los estudiantes de París, Berlín, Berkeley y Tokio se alzan en protesta contra sus gobiernos y empiezan a experimentar con las nuevas formas de la vida pública, cuando el ejército soviético invade Checoslovaquia y el hombre prepara su primer aterrizaje lunar, el postestructuralismo en sí mismo empieza a promover una desmantelación radical de algunos de los presupuestos más importantes en los que se basaban la filosofía y sociedad occidentales. En ese mismo año se publica un ensayo del teórico de la literatura y cultura estadounidense Leslie A. Fiedler bajo el título «The Case for Post-Modernism»¹⁷⁷, que populariza no solo la palabra 'posmodernismo' sino una serie de nuevas nociones que dominan discursos teóricos en las últimas tres décadas del siglo XX. El postestructuralismo, la *posthistoire*, la filosofía postanalítica, el postfeminismo, la era postmetafísica, los estudios postcoloniales y un largo etcétera se han tornado parte integral del inventario teórico cotidiano.

Los valores y normas de la filosofía y de la forma de vida occidentales se empiezan a concebir como algo caracterizado por el movimiento, el cambio y la multiplicidad más que por la lógica, la regularidad y la identidad. La razón, en vez de ser un instrumento de entendimiento se percibe como un recurso de dominio, disciplina y control social. El lenguaje

¹⁷⁶ La traducción es de Pack Carnes, citada en su artículo «The Fable and the Anti-fable: The Modern Faces of Aesop» (1992a: 29-30).

¹⁷⁷ En ese mismo año se publicó en la revista *Playboy* su artículo «Cross the Border – Close the Gap», donde Fiedler observa la literatura de la época como un signo de la resistencia a los aspectos opresivos de la modernidad. El autor estadounidense constata que la nueva literatura representa un puente entre la alta cultura de grupos selectos y la cultura de masas, un cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción, un vínculo entre el gusto de élites y el gusto popular; saluda la aparición del *pop art*, la poesía de los Beatniks, autores como Kurt Vonnegut, John Barth, Thomas Pynchon, la música de John Cage o las películas de Godard, Antonioni y Woody Allen.

está sujeto a la contingencia, la indeterminación y a la generación de significados múltiples. Las consecuencias para la crítica literaria de este cambio intelectual fueron profundas. A un poco más de treinta años de la publicación de la *Condición postmoderna*¹⁷⁸, de Jean-François Lyotard, Adolfo Vásquez Rocca revisita algunos de los tópicos que se han debatido hasta la saciedad en las pasadas décadas:

La ruptura con la razón totalizadora supone el abandono de los *grands récits*. Es decir, de las grandes narraciones, del discurso con pretensiones de universalidad y el retorno de las *petites histoires*. Tras el fin de los grandes proyectos aparece una diversidad de pequeños proyectos que alientan modestas pretensiones. Aquí se insiste en el irreductible pluralismo de los juegos de lenguaje, acentuando el carácter local de todo discurso, y la imposibilidad de un comienzo absoluto en la historia de la razón. Ya no existe un lenguaje general, sino multiplicidad de discursos. Y ha perdido credibilidad la idea de un discurso, consenso, historia o progreso en singular: en su lugar aparece una pluralidad de ámbitos de discurso y narraciones (Vásquez Rocca, 2011: 4).

Estas tendencias de poner énfasis en las dimensiones del lenguaje, la psicología y la vida social que debilitan precisamente los órdenes estables de significado, identidad y verdad se verán reflejadas en la manera de escribir fábulas tanto en el siglo XX como en el XXI.

Somos conscientes de que el consenso acerca de la posmodernidad no existe y que la noción representa, en palabras de Ihab Hassan¹⁷⁹, «an essentially contested category». No obstante, nos sentimos alentados por las palabras que uno de los pensadores pioneros de la posmodernidad profiere en su artículo «From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context»: «Let us not despair: though we may be unable to define or exorcise the ghost of postmodernism, we can approach it, surprising it from various angles, perhaps teasing it into a partial light. In the process, we may discover a family of words congenial to postmodernism» (Hassan, 2000: 1). Al referirse a distintos dominios paradigmáticos de la cultura global actual, Hassan recuerda que los ejemplos que observa comparten unos rasgos resumibles en una lista de términos repetidos en los debates relativos al tema. Estos, en palabras de Hassan, son: «fragments, hybridity, relativism, play, parody, pastiche, an ironic, anti-ideological stance, an ethos bordering on kitsch and camp» (Hassan, 2000: 2). Así pues,

¹⁷⁸ François Lyotard publica su obra más influyente, *La condición postmoderna*, en 1979, después de haber viajado por EE.UU. y haber estado en contacto con las ideas de Ihab Hassan

¹⁷⁹ El escritor y teórico de origen egipcio, radicado en los EE.UU., es el autor de la influyente obra *The Dismemberment of Orpheus*, publicada en 1971, donde se aplica el término *posmodernidad* en el contexto de la literatura. Con el curso del tiempo, Hassan cambia sus posturas y en 1987 publica *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, donde afirma que el posmodernismo debe ser observado como continuidad y discontinuidad simultáneamente y no en términos de oposiciones binarias. La desilusión con las consecuencias concretas de la condición posmoderna en el arte lo lleva a retirarse de los debates sobre el fenómeno para reincidir en ellos a principios del nuevo milenio. Véanse sus artículos «Postmodernism Revisited: A Personal Account» (1998), «From Postmodernism to Postmodernity: The Local/Global Context» (2000), «What Was Postmodernism and What Will It Become?» (2000a), «Postmodernism: What Went Wrong?» (2003).

si no hay una definición, por lo menos existe un grupo de palabras que se aplican a la posmodernidad y empiezan a crear un contexto para ella, lo que intentaremos abordar en la segunda parte de este capítulo.

Como se ha visto hasta aquí, hemos intentado demostrar que las características de la literatura que la crítica considera propiedades de la posmodernidad como, por ejemplo, la ironía, el humor, la parodia, la metaficción, la apertura, la hibridez o la intertextualidad, han estado presentes en la fábula, en mayor o menor grado, en todas las épocas abordadas en esta tesis. Sin embargo, no podemos negar que su presencia es más pronunciada en la época en la que surge la denominada ‘nueva fábula’, que se comenta a continuación.

All this is to say that a persuasive model of postmodernism requires a constellation of particular styles, features, attitudes, *placed in a particular historical context*. Anyone of these features alone – say parody, self-reflection, or black humor – may find antecedents a hundred or a thousand years ago, in Euripides or Sterne. But together, in their present historical context, these features may cohere into a working model of the phenomenon called postmodernism (Hassan, 2000).

Por su parte, Fredric Jameson señala que por estar inmersos en el Posmodernismo¹⁸⁰, que el crítico y teórico marxista estadounidense observa como fenómeno cultural de la sociedad contemporánea, la reflexión crítica sobre el fenómeno se ve dificultada, ya que nos falta una necesaria distancia crítica¹⁸¹. De cualquier forma, Hassan coincide con Jameson cuando constata que el paradigma posmoderno prevalece aún hoy en día:

Only in the late sixties and early seventies, in various essays by Leslie Fiedler and myself, among others, does postmodernism begin to signify a distinct, sometimes positive, development in American culture, a critical modification, if not actual end, of modernism. It is in this latter sense, I believe, changing masks and changing faces, that postmodern theory persists today (Hassan, 2000).

Ya que los mecanismos de la poética posmoderna aquí mencionados siguen productivos en la época actual les dedicamos más atención al analizar el corpus contemporáneo de esta tesis.

¹⁸⁰ Es preciso subrayar que en esta reflexión sobre el fenómeno posmoderno no nos referimos al uso hispánico del término «Posmodernismo» en tanto denominación de las manifestaciones literarias, especialmente poéticas, posteriores al Modernismo rubendariano. Para que quede claro, en el mundo hispano-hablante el término fue empleado por primera vez en 1934 por Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, para designar la estética literaria, una especie de transición entre el modernismo y la vanguardia, desarrollado a inicios del siglo XX en Hispanoamérica. Existe una radical diferencia entre este sustantivo y el de «Posmodernidad» (y en consecuencia, el adjetivo «posmoderno») que se relaciona con la Modernidad, no con el «modernismo».

¹⁸¹ Fredric Jameson señala al respecto: «The point is that we are within the culture of postmodernism to the point where its facile repudiation is as impossible as an equally facile celebration» (Jameson, 1991: 62).

Dada la coincidencia cronológica de la formalización del pensamiento posmoderno y el auge de la fábula en el siglo XX¹⁸², a nosotros nos interesa observar, por una parte, la ‘nueva fábula’ como producto de la posmodernidad histórica, es decir, como reflejo de la *episteme* posmoderna, para continuar y finalmente cerrar la reflexión diacrónica sobre este fenómeno literario. Por otra parte, de acuerdo con Hassan, pretendemos subrayar lo posmoderno como condición y no como periodo y aprovechar sus potencialidades teóricas: «More importantly, postmodernism can not serve simply as a period, as a temporal, chronological, or diachronic construct; it must also function as a theoretical, phenomenological, or synchronic category» (2000). Por lo tanto, nuestra intención es emplear la poética de la posmodernidad como método, categoría interpretativa o herramienta hermenéutica en el análisis de la fábula, en la que se identifica la presencia de elementos como la crítica de los discursos de autoridad, el escepticismo, la heterodoxia, el pastiche, la apertura que requiere participación activa del lector, la influencia de la cultura de masas, entre otros rasgos que señalan la disolución de las normas estéticas modernas y el cambio, o variación, de paradigmas anteriores donde la idea de totalidad, razón y orden ha sido sustituida por lo fragmentario, irracional y caótico, el universo donde las ‘verdades’ son desplazadas por operaciones como el desmontaje, la apropiación, la hibridación, la fragmentación y la doble codificación.

En los trabajos de los teóricos y críticos dedicados al estudio de la poética de la posmodernidad o al análisis literario de distintos géneros literarios a la luz de esta poética existen puntos de convergencia que se comentarán en el capítulo dedicado a la fábula contemporánea donde se equiparan los estudios fundamentales de Linda Hutcheon, Brian McHale, David Lodge y varios pertenecientes al ámbito hispánico que aplican la poética de la posmodernidad al análisis de la minificción: el de Francisca Noguero, Lauro Zavala y de Antonio Garrido Domínguez. Las categorías que han cristalizado durante el análisis diacrónico, así como también tras este breve estudio comparativo, y que consideramos relevantes en cuanto al estudio de la fábula contemporánea son: transgresiones e hibridaciones genéricas; ambigüedad y apertura; humor, ironía y parodia; metaficción; e intertextualidad.

Antes de pasar al comentario detallado de la poética de la posmodernidad y su relación con el género analizado, nos ocuparemos de la fábula literaria cultivada en el siglo XX: se comentarán tanto sus posibles denominaciones como también las definiciones propuestas por

¹⁸² En su tesina inédita *Aparte del león. La oveja negra y demás fábulas de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula*, Anne Karine Kleveland (2000), dedica un capítulo a la poética de la posmodernidad y la nueva fábula empleando como base el artículo de Francisca Noguero al que nos referimos a continuación.

Mireya Camurati, Pack Carnes, Esperanza López Parada y Ruth Koch, y se delinearán sus principales características, sus intencionalidades, lenguaje, personajes y su aspecto formal con el fin de observar las posibles divergencias o convergencias respecto a su modelo clásico. Atendiendo a las obras representativas, se pretenderá establecer las fronteras cronológicas del fenómeno estudiado y defender la afirmación acerca de la renovada popularidad del género. Las conclusiones de este capítulo nos servirán de plataforma para el posterior análisis del último eslabón en el desarrollo de la fábula que representa el objeto de esta tesis.

III.4.1. Denominación

Entre los escasos autores y críticos que se han dedicado al estudio de la fábula cultivada en el siglo XX, la mención del estudioso estadounidense Pack Carnes (1988, 1992, 1992a) se hace obligatoria en todos los puntos arriba expuestos. Por consiguiente, empecemos con la denominación de las piezas literarias que este crítico analiza en sus trabajos¹⁸³, centrados en el problema de la diferencia entre el género antiguo y sus variantes contemporáneas. Los términos más comunes que encontramos en sus artículos, mediante los cuales pretende marcar las diferencias de la fábula perteneciente al siglo XX y la fábula tradicional son: «modern fable», «modern literary fable» (1988, 1992) o incluso «anti-fable» (1992a). La investigadora alemana Ruth Koch (1982), citada por Carnes y Kleveland, también utiliza el término «*die modern Fabel*», pero a su vez introduce otras denominaciones alternativas, como por ejemplo «*die neue Fabel*» y «*die zeitgenössische Fabel*». En su tesina sobre las fábulas de Monterroso, Anne Karine Kleveland (2000: 19) discute la nomenclatura de estas breves composiciones literarias. A diferencia de Carnes, Kleveland descarta términos como «fábula moderna», «*modern fable*» y «*moderne Fabel*» debido a la polisemia del término *moderno*. En este sentido, a pesar de reconocer en la fábula producida en la época

¹⁸³ En sus artículos, Carnes observa las obras de autores de habla inglesa como, por ejemplo, Ambrose Bierce con su libro *Fantastic Fables: Aesopus emendatus* (1899), James Thurber y sus dos fabularios *Fables for Our Time and Famous Poems Illustrated* (1939), y *Further fables for Our Time* (1956), Arnold Lobel y sus *Fables* (1980), Reed Whittemore, autor del libro *A Packet of Fables* (1988), a William March con *99 fables* (1960), Fritz Eichenberg con *Endangered Species and Other Fables with a Twist* (1979) y por último Alan Neidle con su colección titulada *Fables for the Nuclear Age* (1989). También estudia las obras de los autores japoneses Iwakura Ichio, Hoshi Shin'ichi, Inoue Akira, cuyos libros de fábulas fueron publicados respectivamente en 1932, 1971, 1977, así como también Seki Keigo, que edita sus fábulas en tres volúmenes en el periodo entre 1950-57; los escritores alemanes Wolfdietrich Schnurre (1971), Helmut Arntzen (1966), Gerhart Branstner, cuyos fabularios aparecen entre 1966 y 1977; luego *Fables* (1962), del escritor francés Jean Anouilh, y finalmente a Augusto Monterroso y su libro *La oveja negra y demás fábulas*, publicado en 1969.

comentada los rasgos de la poética de la posmodernidad, desecha el sintagma «fábula posmoderna» para designar la última producción fabulística. Finalmente, Kleveland se decide por una serie de términos que conllevan connotaciones temporales o implican, aun en la nomenclatura, las innovaciones en cuanto a su predecesora clásica. Se trata de expresiones como «nueva fábula», «fábula contemporánea» y «fábula actual».

Cuando reflexionan sobre los cultivadores de la fábula en el siglo XX, Kleveland¹⁸⁴ y López Parada se refieren a «nuevos fabulistas», «fabulistas del siglo XX» o «fabulistas contemporáneos» (Kleveland, 2000: 19; López Parada, 1993: 319). Sin embargo, en su análisis predomina el calificativo ‘nueva’, que se utilizará también en este trabajo para denotar la fábula analizada en los trabajos citados; o sea, la escrita desde la década de los 50 hasta los años 80 del siglo XX.

Siguiendo la analogía con los términos empleados por Wolfgang Mieder (1982: vii-xvi) «Anti-Sprichwort» or «anti-proverb» en su libro homónimo, Carnes introduce el término «anti-fable». La antifábula se apoya en el conocimiento previo de sus lectores y utiliza el hipotexto de la fábula clásica para convertirlo en parodia o sátira de la misma. Se mantienen los protagonistas y la situación, pero cambia la intencionalidad (1992a:2). Esperanza López Parada coincide con Carnes cuando denomina las fábulas de Monterroso «antifábulas», porque invierten la ideología, alteran la conclusión, en ellas se quiebra, se desvanece, se disipa la norma, se burla y se deja sin posible respuesta la antigua tentación de obtener sentido y encontrar fundamento (1993: 325).

No podemos negar el hecho de que la fábula esópica publicada en nuestra época experimenta una revisión y actualización radicada en el escepticismo posmoderno. Sin embargo, es preciso recordar el hecho de que las fábulas contemporáneas vuelven a sus orígenes y que en ellas se «percibe un nuevo cambio en la intención retórica del género. Junto con los temas políticos y sociales se vuelve al antiguo significado de la conclusión esópica» (Kleveland, 2002:126). Kleveland se refiere aquí a la función de la fábula de ‘mostrar’, y no de ‘enseñar’, aspectos de la sociedad y el comportamiento humano sin pretensiones moralizantes. De igual modo, es preciso tener en cuenta que el *epimitio* no formaba parte integral de la fábula desde sus inicios esópicos y que, una vez asumido como parte de su estructura, tampoco se caracterizaba por la estabilidad. El *epimitio* de la fábula muchas veces

¹⁸⁴ La mayor parte de los autores pertenecientes a otras literaturas nacionales que se citan a continuación, cuyos fabularios o bestiarios analizan o solo mencionan Kleveland, López Parada, Camurati y Carnes, en las notas van designados con el título y el año de su publicación porque nuestro único interés ha sido delimitar el fenómeno al que atribuimos el nombre de «la nueva fábula» y observar la producción fabulísticas que corresponde al siglo XX en términos cuantitativos.

transmitía un mensaje polisémico y ambiguo o fue añadido posteriormente como una especie de interpretación de acuerdo con las necesidades e intencionalidades de la época en la que se reproducía. En la nueva fábula el *epimitio* se convierte en el lugar de experimentación: desaparece totalmente o recibe mayor hincapié a través de la subversión o reelaboración lúdica. No obstante, no estamos de acuerdo con Carnes y López Parada por su decisión de llamar antifábula a la fábula producida en el siglo XX, hecho que nos parece demasiado radical. Quizás ella pierda su valor didáctico, pero bien es cierto que gana el paréntico: el *ethos* de la nueva fábula es difícil de articular pero, sin lugar a dudas, existe, y, por lo tanto, no encontramos ningún argumento que nos convenza de que la denominación propuesta sea adecuada.

Como se puede ver en el título de esta tesis, para designar la última producción fabulística hemos optado por el término ‘contemporánea’. Aunque las fábulas escritas en los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI comparten rasgos con la nueva fábula, se han podido detectar en ellas algunas diferencias sustanciales a las que nos referiremos a continuación. Por consiguiente, para poder manejar las dos categorías comparativamente y marcar estas diferencias entre las dos se emplearán los sintagmas ‘nueva fábula’ y ‘fábula contemporánea’, respectivamente.

III.4.2. Autores, obras y límites cronológicos

Las obras estudiadas por los críticos nombrados corresponden en gran medida al periodo entre los años 50 y los 80 del siglo pasado, con pocas excepciones que excedan este marco cronológico. Anne Karine Kleveland constata que las obras enumeradas a continuación se publican simultáneamente con la formalización del pensamiento posmoderno, y como consecuencia reconoce en ellos trazos de la poética de la posmodernidad. De igual modo que Esperanza López Parada, trabaja los ejemplos tomados de *La oveja negra y las demás fábulas* de Monterroso y algunos otros autores, cuyas obras corresponden al período de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Kleveland analiza las fábulas de los autores alemanes Helmut Arntzen, Wolfdietrich Schnurre y Günter Anders¹⁸⁵, el norteamericano James

¹⁸⁵ Helmut Arntzen, *Kurtzer Prozess. Aphorismen und Fabeln*, 1966; Wolfdietrich Schnurre, *Der Spatz in der Hand*, 1973; Günter Anders, *Der Blick vom Turm*, 1968.

Thurber¹⁸⁶ o el argentino Eduardo Gudiño Kieffer¹⁸⁷. En su trabajo comparatista incluye tanto algunos predecesores, como, por ejemplo, Ambrose Bierce y sus *Fantastic Fables*, *Aesopus Emendatus*, *Old Saw With New Teeth*, publicados en 1899, en el contexto universal, o Álvaro Yunque y Francisco Monterde¹⁸⁸ en el hispanoamericano, como sus seguidores, siendo uno de ellos Manuel Fernández Perera con la colección de fábulas *La especie desconocida*, de 1987.

Por su parte, López Parada se centra más en la producción hispánica, seleccionando ejemplos del ya referido libro de Yunque o de Gudiño Kieffer, seguido de Armando Chulak y Rogelio Llopis¹⁸⁹. En la parte de la tesis dedicada a la fábula contemporánea, López Parada a la vez reflexiona sobre una serie de bestiarios, como, por ejemplo, los de Jaime Lopera, Marco Denevi, Leopoldo Lugones, Juan José Arreola y René Avilés Fabila, Alberto M. Salas, Rafael Pérez Estrada, Onelio Jorge Cardoso¹⁹⁰, entre otros, sin hacer distinción entre los dos géneros referidos, ya que los observa desde otra óptica. Lo que le interesa a López Parada es la función del animal en esas composiciones breves que retratan al hombre a través del reino animal, así como la coexistencia de ambas fórmulas zoológicas, su compenetración y el diálogo que se establece especialmente en los tiempos medievales. Le atrae esta especie de panteísmo aristotélico que compenetra toda la cadena de seres vivos desde Dios a la ameba y que, necesariamente, tiene su repercusión en la presente producción literaria.

Aparte de Monterroso, que forma parte de las investigaciones de todos los críticos hasta ahora mencionados, los artículos de Pack Carnes se centran en la producción fabulística en inglés de James Thurber, Arnold Lobel, Reed Whitemore y Alan Neidle; en alemán, de los ya mencionados Wolfdietrich Schnurre y Helmut Arntzen; y, especialmente, sobre la más curiosa, en japonés, de autores como Seki Keigo y Hoshi Shin'ichi, cuya producción fabulística corresponde en mayor grado al periodo comprendido entre los 50 y los 80 del siglo XX. A pesar de las diferencias culturales, las fábulas escritas en el siglo pasado, tanto en Japón como en los países iberoamericanos, muestran unos rasgos comunes que se comentarán a continuación.

La lista de los autores pertenecientes al siglo XX que aborda Mireya Camurati difiere sustancialmente de las hasta ahora comentadas. Al distinguir dos tipos de fábulas menciona a

¹⁸⁶ James Thurber, *Fables for Our Time*, 1939 y *Further Fables for our Time*, 1956.

¹⁸⁷ Eduardo Gudiño Kieffer, *Fabulario*, 1970.

¹⁸⁸ Álvaro Yunque, *Los animales hablan*, 1930; Francisco Monterde, *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, 1943.

¹⁸⁹ Armando Chulak, *Fábulas inmorales*, 1972; Rogelio Llopis, *El fabulista*, 1963

¹⁹⁰ Jaime Lopera, «Los animales» en *La perorata*, 1967; Marco Denevi, *Cuentos de hombres y de animales*, 1987; Leopoldo Lugones, «Yzur», 1906; Juan José Arreola, *Bestiario*, 1952; René Avilés Fabila, *Los animales prodigiosos*, 1989; Alberto M. Salas, *Para un Bestiario de Indias*, 1967; Rafael Pérez Estrada, *Bestiario de Livermoore*, 1988; Onelio Jorge Cardoso, *Cuentos*, 1975.

autores como los argentinos Gotardo Croce¹⁹¹, Joaquín V. Gonzales¹⁹², Pilo Mayo¹⁹³, Hector P. Blomberg¹⁹⁴; los colombianos Víctor Eduardo Caro¹⁹⁵, Francisco Antonio Gutiérrez y Gutiérrez¹⁹⁶ y Rafael Pombo¹⁹⁷; el costarricense Juan Garita¹⁹⁸; el salvadoreño León Sigüenza¹⁹⁹; el nicaragüense Santiago Argüello²⁰⁰; el uruguayo Adolfo Montiel Ballesteros²⁰¹; o los venezolanos Víctor Manuel Pérez Perozo²⁰² y Francisco Pimentel²⁰³, quienes la siguen cultivando de una forma más o menos tradicional, pero muchas veces matizada por una aguda ironía que subraya su intención crítica. Camurati reconoce que, a la par de la anterior, «existen numerosos intentos de adaptarla a la sensibilidad moderna o de utilizar algunos de sus elementos para redactar composiciones que sin ser exactamente fábulas se relacionan o apoyan en ellas» (Camurati, 1978: 143), que la investigadora argentina llama «derivaciones» y no propiamente fábulas.

Entre los autores de esas fábulas nuevas Camurati menciona al mexicano Francisco Monterde y sus *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos*, publicados en 1942, donde «el énfasis no está en el desenlace sino en la intensificación de sensaciones e imágenes en cualquier momento del relato» (Camurati, 1978: 144); el venezolano Antonio Arráiz y sus «Cuentos de animales», publicados en la *Revista Nacional de Cultura* desde 1938 y luego en forma de volumen independiente bajo el título de *Tío Tigre y tío Conejo. Cuentos*, que parecen ser cuentos para niños; sin embargo, se trata de textos «escritos para un público no solo adulto sino además preocupado por los problemas y defectos de una sociedad que debe mejorarse» (Camurati, 1978: 147).

¹⁹¹ Gotardo Croce publicó dos colecciones de fábulas: *Fábulas para un martes 13* en 1963 y *Fábulas en órbita* en 1967.

¹⁹² Joaquín V. Gonzales, *Fábulas nativas. Divididas en dos libros: I. Sinfonía de la calandria; II. Fábulas*, 1924.

¹⁹³ Las siete fábulas de Pilo Mayo aparecen en la colección *Fábulas americanas* en 1942.

¹⁹⁴ El escritor argentino Héctor Pedro Blomberg publica el ya comentado libro *Fábulas de la pampa y la selva* en 1946.

¹⁹⁵ Víctor Eduardo Caro incluye en su libro *A la sombra del alero*, publicado en 1964, diecisiete composiciones bajo el título «Fábulas».

¹⁹⁶ En el volumen de la Biblioteca Aldeana de Colombia consagrado a *Los Poetas. Fábulas y cuentos* (1936) figuran tres composiciones de este autor.

¹⁹⁷ Sus 222 fábulas se encuentran reunidas en el tomo IV, bajo el título *Fábulas y verdades*, de una edición oficial de sus poesías, publicada en 1916.

¹⁹⁸ Juan Garita editó en 1908 sus *Composiciones poéticas. Fábulas y fabulillas*.

¹⁹⁹ En las *Fábulas*, publicadas póstumamente en 1942, León Sigüenza ironiza contra dictadores políticos, malos gobiernos y todos los males de su época, como ya comentamos en el capítulo anterior.

²⁰⁰ Santiago Argüello, *El libro de los apólogos y de otras cosas espirituales*, 1934.

²⁰¹ Adolfo Montiel Ballesteros, *Fábulas y cuentos populares* se publican en 1923, comentados en el capítulo anterior.

²⁰² Víctor Manuel Pérez Perozo, *Fabulillas*, 1941.

²⁰³ Francisco Pimentel, conocido como uno de los principales poetas humoristas venezolanos. En la *Antología* de Pimentel, publicada en Caracas en 1950, figuran quince fábulas de este autor.

A partir de los años 60, las fábulas parecen estar en boga de nuevo en Iberoamérica: Augusto Monterroso publica en 1969 *La Oveja negra y demás fábulas*, el mismo año en que se edita *Fabulario*, del argentino Eduardo Gudiño Kieffer. Dos años más tarde se imprimieron el *Fabulario*, de Juan Gelman y *La gran asamblea (Fabulario)*, de Julio Cesar Silvain; en 1972 Armando Chulak publica *Fábulas inmorales*; en la década de los 60, Marco Denevi escribe fábulas y cuentos de animales que se reúnen finalmente en sus *Obras completas* bajo el título «Cuentos de hombres y de animales». En la misma década, en Brasil, Millôr Fernandes publica más de un centenar de fábulas reunidas en tres colecciones: *Fábulas fabulosas* (1963), *Novas fábulas* (1978) y *Eros uma vez* (1987).

Aunque salga del arco cronológico aquí marcado, consideramos absolutamente necesario tomar en consideración la producción fabulísticas del escritor estadounidense Ambrose Bierce, publicada en 1899, ya que en sus composiciones breves vienen reunidas todas las características que determinarían el desarrollo del género en el ámbito de unas nuevas condiciones contextuales. Bierce ha marcado profundamente el periodo que vincula la fábula comentada en el capítulo anterior con la cultivada en el siglo pasado. En este trabajo, aparte de los autores hispanoamericanos ya mencionados (Álvaro Yunque, Augusto Monterroso, Gudiño Kieffer, Rafael Junquera o Fernández Perera), también se han incluido las obras del autor brasileño arriba mencionado, al que consideramos importante en cuanto a la evolución del género en el siglo XX. Se trata de Millôr Fernandes, uno de los grandes nombres de la literatura brasileña, traductor, humorista, cronista y caricaturista, conocido como autor de un gran número de fábulas que muchas veces parafrasean a las antiguas, distorsionando el original énfasis dado a la moraleja y desconstruyendo el cuerpo narrativo de la fábula a través de procedimientos satírico-humorísticos. Es el tipo genérico que corresponde a lo que Camurati denomina «derivaciones» de la fábula esópica.

A diferencia de Monteiro Lobato, pero de igual modo que las fábulas de Augusto Monterroso, las de Millôr están destinadas a un público culto y maduro, apto para interpretar el mensaje del cuento a través de las relaciones intertextuales y conocimientos socio-históricos y culturales, dada la presencia constante de la ironía e irreverencia. Millôr aprovecha el material esópico, mantiene los personajes, el ambiente e incluso algunas frases pronunciadas por los protagonistas en el hipotexto para darle un giro inesperado, cambiando el sentido original de la fábula. Este autor brasileño continúa la conocida fábula sobre «La zorra y las uvas», cuyo final citamos para demostrar una serie de procedimientos que emplean los autores contemporáneos en cuanto al manejo del material esópico. La zorra de Millôr, al

pronunciar las palabras «Estas uvas no están maduras» (Esopo, 2010: 67) no desiste de su primordial intento de saciar su hambre y continúa buscando la manera de alcanzarlas:

[...] Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos da uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e... conseguiu! Com avidez colocou na boca o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente, as uvas estavam verdes!

MORAL: A FRUSTRAÇÃO É UMA FORMA DE JULGAMENTO TÃO BOA COMO QUALQUER OUTRA (Fernandes, 1985:118).

III.4.3. Definiciones

Al ofrecer una definición de la fábula fundamentada en el corpus clásico, Mireya Camurati considera que para que esta exista deben aparecer tres elementos o características principales: la acción, vista como un esquema dramatizado con diálogos en estilo directo o indirecto; tipificación²⁰⁴, que consiste en presentar a los personajes como tipos característicos que sostienen una relación característica; y finalmente la intención, que entiende como la determinación de la voluntad en orden a un fin que necesariamente apunta hacia los terrenos de la retórica (1978:18-21). Por consiguiente, Camurati sostiene que existen dos tipos de textos contemporáneos relacionados con la fábula: uno tradicional, que se acopla a su definición, y otro más radical, que busca apoyo en el corpus clásico o aprovecha algún elemento formal/estructural de la fábula, pero en realidad no lo es desde un punto de vista restringido.

Los cultivadores de la nueva fábula, según Carnes, subrayan la relación intertextual con los fabulistas tradicionales manteniéndose fieles a la estructura, motivos o caracterización: «The modern fabulists want their fables to be recognized as such. They claim the genre for their work, usually by simply calling them fables in the titles of their collections» (Carnes, 1992: 23). Según Camurati, el valor poético aparece en aquellas fábulas que no lo son en su forma más pura, sino que están lindando con la leyenda, el cuento o el mito. Consideramos que esta dicotomía no es algo que introduce el siglo XX, sino que estos dos modos de utilizar la fábula como hipotexto, o en el sentido más amplio como architexto, han coexistido a lo largo de la historia.

²⁰⁴ Las primeras dos parecen derivadas de los estudios del crítico alemán Klaus Doderer, quien concibe la fábula como una pieza de teatro ejecutada por los actores en un escenario que carece de especificaciones del tiempo y del espacio, mientras que sus personajes son tipos y no individuos (Doderer en Van Dijk, 1997: 17).

Cuando comenta *La gran asamblea (Fabulario)*, del poeta argentino Julio César Silvain, o *La oveja negra y demás fábulas* de Monterroso y *Fabulario*, del argentino Eduardo Gudiño Kieffer, sus juicios se radicalizan, pues subraya: «[...] su mención puede ser confusa y hasta errónea. En efecto, las mismas poco o nada tienen que ver con la fábula que se ciñe al concepto tradicional y con la definición de forma literaria que he venido utilizando. [...] esto es útil para comprobar hasta qué punto puede llegar la transformación de una modalidad artística, o como pueden utilizarse ciertos términos y rasgos en un contexto cada vez más apartado del primitivo que lo originó» (Camurati, 1978: 152).

En las ‘fábulas’ de Silvain solo dos satisfacen los requisitos de acción, tipificación e intención que Camurati considera necesarios para la existencia de una fábula, mientras que predomina un tono lírico que «solo cede lugar a un propósito de idealismo didáctico» (Camurati, 1978: 152). En cuanto a Monterroso, Camurati señala que, aunque en su forma se acercan a la fábula, «su preocupación primordial es expresar una crítica de la sociedad y de sus defectos con el uso de la sátira velada o manifiesta, no exenta a veces de cierto triste desencanto» (*ibid.*). Debido al hecho de que Camurati reconoce que no son solamente «el pedagogo o el moralista quienes se inclinan a utilizar la fábula, sino todos aquellos para cuyos fines es conveniente dominar los medios persuasivos» (1978: 155), es decir, —el político, el crítico de costumbres, el crítico literario, el líder—, no queda claro su escepticismo hacia la fábula monterroseana.

En cuanto a la obra de Gudiño Kieffer, considera que, de las tres partes de su libro, interesa la primera, que lleva el título «Fábulas con moralejas», con personajes bíblicos, mitológicos o históricos. Lo que marca las narraciones de Gudiño Kieffer es una prosa ágil, con un fondo de cáustica ironía y un ataque a convenciones, creencias y dogmas. Aquí la palabra fábula se utiliza en un sentido más amplio que puede tanto significar relato, mito, ficción, como conservar la intención didáctica o la conclusión retórica propia de la acepción más restringida (Camurati, 1978: 153). Cada historia de Gudiño Kieffer culmina con la ‘amoraleja’, acentuando la sátira. Otro ejemplo de inversión de la moraleja aparece en los textos de Armando Chulak donde, según López Parada, la lección se transforma en ‘inmoraleja’, demostrando así que se ha extraviado su papel reivindicativo, pedagógico o disciplinar. López Parada afirma que toda moralidad se suspende, no hay conclusiones, se paraliza el sentido, se impiden las interpretaciones siguiendo los viejos y sabios dictados (1993: 323), y nosotros agregamos: como muchas veces en la historia.

En estos textos, la mención de la fábula o moraleja, según Camurati, sirve para eximir al autor de aclarar o justificar la intención de estas obras y, al mismo tiempo, sitúan al lector

dentro de un cierto esquema que, aun con variantes extremas, lo refiere a un campo familiar que no necesita ser explicado. Los autores de la nueva fábula, siendo uno de ellos James Thurber, en palabras de Carnes, se apoyan en «readers responses to the inherited idea of a fable» (1992: 23). Los lectores de las nuevas fábulas no estarían contentos con el simple recuento del material antiguo, sino que esperarían una inversión, parodia o algún tipo de transformación.

La definición de la fábula clásica propuesta por López Parada destaca el esquematismo y la simplicidad de la narración, reducida a un mensaje que conlleva una especie de lección o moralidad:

La fábula reduce a un esquema y sintetiza la totalidad de la vida, su variedad. El más grave asunto, el más complejo – nuestra presencia en esta tierra y las relaciones que en ella entablamos con sus otros pobladores – aparece reducido a una forma útil, clara y a una dicción didáctica. Los animales protagonizan en ella un conflicto, una situación agónica de la que se deduce un consejo y una lección (López Parada, 1993: 312-313).

No obstante, reitera que en la nueva vida de la fábula: «[...] ya no hay ética posible, ni ley a defender, ni lección demostrable» (López Parada, 1993: 323). Simplemente se las ha abandonado y en su lugar se levanta la risa y la comedia. A una fábula no le pediremos ya que nos lleve a recordar, que fije en nosotros unos principios y unas reglas, sino que nos distraiga de toda regla y todo principio, que nos haga olvidar y sonreír (*ibid.*). Del mismo modo, Pack Carnes reconoce el humor y la ironía como ingredientes indispensables de la nueva fábula. Sin embargo, a nuestro parecer, la risa provocada por la nueva fábula no es siempre relajante sino más bien amarga; no nos hace olvidar, sino que por el contrario – invita a la reflexión.

Por ejemplo, Augusto Monterroso es consciente de que recurrir al modelo de la fábula significa reconocer de manera explícita la construcción de un artificio literario que le permite establecer una relación lúdica con distintos estilos y registros literarios:

[...] en un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos a una pulga, los lectores sí lo aceptan, porque entonces creen que se trata de una broma y se ríen y la cosa elevada no les hace ningún daño, o ni siquiera la notan (Monterroso, 2014: 33).

Jorge Rufinelli comenta a propósito: «[...] la forma fabulística le permite recuperar ciertos temas que parecían propios de la *sublimitas*, quitándoles toda actitud acartonada o solemne, y ante todo le facilita la posibilidad [...] de reflexionar sobre la condición humana y sus flaquezas» (Rufinelli, 1986: 31). En la sonrisa que provocan sus textos breves, Monterroso

nos tiende una trampa²⁰⁵, sus fábulas abordan algunos de los problemas más complejos y dolorosos que padece nuestra civilización, los lúgubres complejos psicológicos y las conductas anómalas, pero el humorismo, que para él no es una evasión de la realidad sino la inmersión más radical en la misma, lo salva de incurrir en cualquier patetismo. A las fábulas de Monterroso hay que acercarse con precaución, hay que tomar en serio las palabras de Domingo Ródenas de Moya cuando nos avisa de que a este gran autor guatemalteco:

[...] le basta con una página, incluso con las pocas líneas de un párrafo (cuando no un párrafo o una única línea) que tiene mucho de cebo para lectores incautos en su ligereza aparente, en el sabroso humorismo que destila, en la rapidez con que promete ser despachable. Nada de eso es verdad, puro trampantojo, de suerte que el lector que se enfrente con estos cuentos y microensayos (o ensayitos) como una lectura *light*, hipocalórica y de tentempié, se llevará la corteza y se dejará la pulpa. Los de Monterroso no son canapés literarios sino plantas carnívoras dispuestas a engullir al insecto que las sobrevuele sin prevención (Ródenas de Moya, 2013: 7).

Al mostrar su escepticismo ante cualquier intento de ofrecer una definición cerrada de la fábula, tanto de la nueva como de la tradicional, Kleveland opta por apoyar sus postulados en las conclusiones que Ruth Koch presenta en su artículo «Erneuerung der Fabel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts», apuntando que «la nueva fábula debe presentar algo nuevo, tanto en la temática como en la expresión formal-estructural, que logre marcar un nuevo capítulo en la larga historia de la fábula» (Kleveland, 2000: 21). Este criterio nos parece extremadamente vago e impreciso, ya que las fábulas cultivadas en distintas épocas históricas aportaban novedades al género. Recordemos las fábulas medievales de Odón, empleadas para criticar la vida monástica pasando así del dominio de lo universal a lo específico, o las de Iriarte, que introdujeron asuntos nuevos y que, al criticar oblicuamente los hábitos literarios de sus contemporáneos, pusieron en funcionamiento la intencionalidad subversiva del género. No olvidemos que la inversión como estrategia fue aplicada por distintos autores, en mayor o menor grado, a lo largo de su vida milenaria. Por lo tanto, determinar el tipo de innovación que le pueda asegurar el derecho de entrar en esta categoría llamada ‘nueva fábula’ no puede ser, de ningún modo, estable u objetivo.

Por su parte, Pack Carnes propone una definición arbitraria de la fábula clásica en la que reconoce tres elementos necesarios para su existencia: «1) short narrative, with a fairly

²⁰⁵ En el libro *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, publicado en 1995, en el que se analiza en detalle el tipo de humor que aparece en los textos de Monterroso, Francisca Nogueroles reitera que el propio autor se negaba a ser considerado humorista y siempre destacaba el trasfondo amargo de sus textos, sin negar la importancia del humor utilizado como ingrediente indispensable de la sátira (Nogueroles, 2000: 154).

standard structural format 2) it generally contains a single motif or narrative type or a short concatenation of simple motifs and 3) it is an implicit or explicit general metaphor (generally explicit in its more modern forms, as a ‘moral’ tag line or epimythium), that is instructive, prescriptive, descriptive, and paranaetic» (Carnes, 1992a: 7). Para Carnes, la moralidad, que puede ser identificada con la resolución de la metáfora, suele ser polivalente y depende de la lectura individual «admitting of a wide variety of possibilities (despite any given author’s attempt to ‘channel’ that resolution with his ‘moral’ epimythium)» (Ibíd.). Carnes destaca que el uso de los materiales tradicionales por autores contemporáneos difiere sustancialmente del procedimiento literario de La Fontaine, si bien depende, en gran medida, de la forma y los materiales que le proporciona el modelo clásico. No obstante:

The twentieth-century fable is, generally speaking, a new type of fable, with a different relationship to the ancient corpus, when compared to the centuries of intertextually-connected replications that connected these motifs to their beginnings in the ancient world (Carnes, 1992: 11).

El estudioso estadounidense se corrige a sí mismo inmediatamente en la nota al pie de página y reconoce que las fábulas clásicas fueron objeto de parodia e ironización en el siglo XVIII. En este trabajo se ha comprobado que eso había ocurrido mucho antes y siguió en práctica a lo largo de su camino diacrónico. Sin embargo, coincidimos con Carnes cuando insiste en el hecho de que el simple recuento de las viejas narraciones en la actualidad ya no interesa a su público:

The modern fabulist writes with a different set of standards and purposes than the classical one. In fact, in some cases, modern versions go so far as to demonstrate that fables are no longer to be trusted, and as a true ‘anti-fables’ in the structural, parodying sense, they demonstrate the ineffectiveness of fables and other gems of proverbial wisdom in our contemporary society (1992: 6).

Carnes, de igual modo que Camurati, distingue dos tipos de fábulas: la reelaboración tradicional²⁰⁶, que aún pervive en las versiones infantiles en el mayor número de los casos, y los textos que él denomina ‘modern fables’ o, incluso, ‘anti-fables’, como se ha visto arriba, y que cambian los motivos heredados de un modo sustancial. En ellas se parodian las formas tradicionales en el nivel micro o macroestructural. En muchos casos, la fábula se individualiza y ya no sirve como ejemplo general con un valor universal; es decir, «the promotion of a generalized course of action, is denied» (Carnes, 1992: 15). Nuestro estudio demuestra que desde sus manifestaciones más tempranas la fábula ha vacilado entre los dominios de lo

²⁰⁶ En su artículo «The Japanese Face of Aesop: Hoshi Shin'ichi and Modern Fable Tradition», Carnes se refiere a «traditional reworkings» (1992:3) de la fábula esópica.

universal y lo particular, entre lo críptico y lo manifiesto, entre los registros serios y humorísticos.

López Parada señala que en los textos contemporáneos somos testigos de la institucionalización del reverso a través de la participación constante de la ironía. Los motivos antiguos se conservan dándoles la vuelta, narrándolos por su otra cara lo que acaba por expresar lo contrario de lo que en realidad se está diciendo. López Parada insiste en la inversión²⁰⁷ como en el elemento clave de la nueva fábula para más tarde dismantelar ese presupuesto:

La inversión de la metáfora que permite su estabilidad, no es tan inocua como la suponíamos en un primer momento; y no se realiza sin costes, sin sufrir una merma en la confianza con que antes se escuchaba cualquier historia como portadora de una razón y una esencia. El motivo, cambiando su dirección, trueca asimismo la fe en un conocimiento del que era cifra y símbolo. Se sigue transmitiendo, se sigue relatando; pero, desprovisto de la transcendencia que antes le cobijaba y le hacía operante, ofrece una apariencia nula y un interés vacío (López Parada, 1993: 295-296).

No estamos de acuerdo con López Parada porque, como se ha demostrado en los capítulos anteriores, el mensaje de la fábula de ninguna forma puede ser considerado estable y unívoco. Rodríguez Adrados sostiene que el adoctrinamiento, unido a la risa y al drama, es esencial en la fábula de Esopo, y que desde su génesis existió una básica reflexión e inversión de valores, de situaciones, la ambigüedad y bivalencia en ella (1991: 12); por lo tanto, la inversión le es consustancial e intrínseca. López Parada corrige su anterior postura:

Si la estimábamos específica de estos últimos, ahora la descubrimos eterna, continua y parte de su esencia más genuina. Invirtiendo motivos, los autores apenas innovan. En realidad, proceden tradicionalmente; conservan un rasgo de estilo y una costumbre heredada; respetan una convención y una exigencia ancestral del género (López Parada, 1993: 339-340).

Al final, llega a reconocer los paralelismos entre la nueva fábula y la antigua, donde la ironía fue empleada como disfraz, como camuflaje para una literatura que pretende relatar disimuladamente lo que en un primer nivel parece mencionar. «Esta máscara bajo la que se esconde le permite decir aquello que de otro modo le sería imposible» (López Parada, 1993: 332). Así volvemos al inicio, la nueva fábula regresa a su intención retórica para captar mejor el espíritu de la época y demostrar las flaquezas y deformaciones de nuestro tiempo escéptico. En ella se pone en funcionamiento lo que Jaime Alazraki identifica como ‘transvalorización’

²⁰⁷ López Parada ha llegado a distinguir tres movimientos o modalidades de inversión: primero, la que afecta a la dirección narrativa de un argumento; segundo, el cambio en su gravedad y empaque con la convivencia y mezcla de estilos, y tercero, la alteración de una ideología o de una moral consuetudinaria; sin embargo, su clasificación no resulta productiva para nuestro análisis.

o, dicho de otro modo, «modificaciones de valores del hipotexto valorizando o desvalorizándolo o viceversa» (Alazraki, 1984: 298).

III.4.4. Las características e intencionalidades de la ‘nueva fábula’

Como punto de partida en el análisis de las características de la fábula cultivada en el siglo XX, nos sirven los títulos de las colecciones de fábulas de dos autores anglosajones que sugieren la dirección del desarrollo de la misma en las condiciones contemporáneas. El autor estadounidense Ambrose Bierce publica su libro *Fantastic fables* en 1899, exponiendo en los subtítulos de las secciones de dicha obra las líneas principales de un proyecto literario en el que reelabora el corpus esópico. «Aesopus emendatus» y «Old Saws with New Teeth» marcan los rasgos de un camino transitorio hacia la nueva fábula. Bierce era un lúcido observador del caótico devenir de la humanidad durante el tiempo que le tocó vivir y la sátira que impregna sus pequeñas composiciones es mordaz y alcanza a todos los aspectos de la vida de su época. En sus fábulas, el blanco frecuente de sus críticas es la incompetencia profesional y corrupción política en Estados Unidos, como se ve en «The Ants and the Grasshopper». Este texto pertenece al apartado del libro con el título revelador de «Sierras viejas con dientes nuevos», donde Bierce emplea los títulos de las más populares fábulas esópicas para evocar el conocimiento previo de sus lectores y luego referirse a una situación de cariz universal pero, aun así, relacionable con un particular momento y lugar de producción. El cuerpo textual de sus fábulas tiene que ver con la economía política, los problemas sociales o la vida cultural de la época, con los sustratos profesionales que se presentan en sus breves composiciones fabulísticas a través de sus respectivas jergas o argots específicos, como refleja el ejemplo siguiente:

Some Members of a Legislature were making schedules of their wealth at the end of the session, when an Honest Miner came along and asked them to divide with him. The members of the Legislature inquired:

«Why did you not acquire property of your own?»

«Because,» replied the Honest Miner, «I was so busy digging out gold that I had no leisure to lay up something worth while.»

Then the Members of the Legislature derided him, saying: «If you waste your time in profitless amusement, you cannot, of course, expect to share the rewards of industry» (Bierce, 2011: 112-113).

Tanto en esta como en la parte titulada «Fables», los protagonistas son hombres caracterizados por sus profesiones, posiciones políticas, sociales o su pertenencia étnica,

conceptos abstractos con frecuencia acompañados por un calificativo que los determina²⁰⁸, objetos o animales, mientras que en el apartado titulado «Aesopus emendatus» prevalecen animales. Como se ve de los ejemplos aquí citados, el autor no ofrece ninguna clausura o *epimitio* a sus composiciones; es decir, se espera que el lector llegue a sus propias conclusiones.

En sus textos, marcados por la misantropía y el pesimismo, Bierce se posiciona con claridad como un escritor que descrea de la bondad humana defendida por siglos, como se ve en «The Kite, the Pigeons, and the Hawk»:

Some Pigeons exposed to the attacks of a Kite asked a Hawk to defend them. He consented, and being admitted into the cote waited for the Kite, whom he fell upon and devoured. When he was so surfeited that he could scarcely move, the grateful Pigeons scratched out his eyes (Bierce, 2011:100).

Su reelaboración de la fábula sobre el campesino y sus hijos nos desvela las alteraciones que conlleva el espíritu de un tiempo marcado por una fuerte orientación materialista, que anula cualquier sentido de moralidad y respeto y niega los valores tradicionales:

A farmer being about to die, and knowing that during his illness his sons had permitted the vineyard to become overgrown with weeds while they improved the shining hour by gambling with the doctor, said to them:

«My boys, there is a great treasure buried in the vineyard. You dig in the ground until you find it.»

So the sons dug up all the weeds, and all the vines too, and even neglected to bury the old man (Bierce, 2011: 94).

Esta característica de la época en la que el materialismo nos hace olvidar todos los principios éticos se ve subrayada en la fábula con marcado carácter metaficcional que inaugura su colección. «The Moral Principle and the Material Interest» (Apéndice 59), protagonizada por valores abstractos, que demuestra los cambios que padece el sistema de valores morales en el transcurso del tiempo. El Principio Moral, enfrentado con el Interés Material, cambia su actitud varias veces en el curso de una acción extremadamente breve, primero intentando imponer su autoridad, luego procurando igualdad de oportunidades para los dos pretendientes que quieren cruzar un puente, más tarde mostrándose indulgente para evitar cualquier conflicto y, finalmente, acaba en total sumisión, contradiciendo su supuesta esencia. Mientras

²⁰⁸ «A Rich Man» y «Editor» son los protagonistas de la fábula «The Wolf and the Crane» (Bierce, 2011: 111); «An Indian» y «A White Settler», de la fábula «The Wolf and the Lion» (*ibid.*: 114), etcétera.

tanto, el Interés Material se mantiene firme sin mostrar un mínimo de tolerancia hacia su antagonista, expresando de este modo el credo principal de una sociedad y una época.

Conocido por sus contemporáneos como Bierce «el Amargo», el «Hombre Más Malvado de San Francisco», el «Lexicógrafo del Diablo» o el «Samuel Johnson de la Costa Oeste», durante cuatro décadas se había enfrentado con su prosa acerba a todos los estratos de la sociedad de su tiempo, que le admiraba, odiaba y temía. A finales de 1868 fue nombrado editor del *San Francisco News Letter*, donde su ingenio y mordacidad convirtieron su columna *The Town Crier* en un auténtico fenómeno de masas. Aunque hoy en día una prosa tan corrosiva sería probablemente ilegal, Bierce fue tremendamente popular en sus cuarenta años como columnista y editor.

Por un lado, nos puede parecer paradójico que el cínico y escéptico norteamericano acudiera a un género didáctico-moralista para emplearlo como herramienta crítica. Si, por otro, consideramos la fábula en su sentido esópico, todo se explica: a través de historias de apariencia inocente, bajo el disfraz de emblemas, animales o personificaciones, Bierce denuncia los vicios, las corrupciones, las bajezas y la estupidez que parecen consustanciales a la naturaleza humana. El autor estadounidense recurre a Esopo, pero al mismo tiempo lo «enmienda», lo reacondiciona a la mentalidad de su tiempo porque el Esopo clásico ya no sirve al lector experimentado. La estrategia que aplica Bierce al género se refleja adecuadamente en el ejemplo siguiente y ejercería una fuerte influencia en los fabulistas del siglo XX:

A Farmer who had a deadly and implacable hatred against a certain Fox, caught him and tied some tow to his tail; then carrying him to the centre of his own grain-field, set the tow on fire and let the animal go.

«Alas!» said the Farmer, seeing the result; «if that grain had not been heavily insured, I might have had to dissemble my hatred of the Fox» (Bierce, 2011: 97).

Los títulos de los libros *Fables for Our Time* (1939) y *Further Fables for Our Time* (1956), de uno de los cultivadores y renovadores estadounidenses de la fábula esópica, el humorista e ilustrador James Thurber, resumen la esencia de este género cultivado en el siglo XX e indican lo que le está ocurriendo a la fábula a lo largo de su viaje diacrónico. La fábula se adapta a las costumbres y usos de la época y, al mismo tiempo, potencia una de las intencionalidades históricas de acuerdo con las necesidades y afinidades de su tiempo. Las fábulas de Thurber, publicadas en la revista *New Yorker*, representan las variantes más alejadas de la fábula esópica, unas derivaciones que entran en el juego intertextual con otros géneros breves dando como resultado unos híbridos que toman prestados los motivos y personajes de cuentos de hadas, cuentos populares, proverbios u otros materiales folklóricos,

mientras que la estructura con el final epimítico se adapta a la de la fábula de la antigüedad clásica tardía o de la temprana Edad Media. De ejemplo nos puede servir el texto «The Little Girl an the Wolf» (Apéndice 66), con su clara alusión a Caperucita Roja mezclada con una serie de referencias contemporáneas²⁰⁹:

[...] She had approached no nearer tan twenty-five feet from the bed when she saw that it was not her grandmother but the wolf, for even in a nightcap a wolf does not look any more like your grandmother than the Metro-Goldwyn lion looks like Calvin Coolidge. So the little girl took an automatic out of her basket and shot the wolf dead.

Moral: It is not so easy to fool little girls nowadays as it used to be (Apéndice 66).

A través de su moraleja Thurber pretende transmitir la idea de que ya no podemos creer en los antiguos clichés. La moralidad de sus fábulas es cambiante, reflejando el escepticismo y la inestabilidad de cualquier gran metarrelato que nos pueda servir de apoyo en una época en la que todo se vuelve relativo. Así se aprecia en la moraleja de «The Fairly Intelligent Fly»: «*Moral: There is no safety in numbers, or in anything else*» (*ibid.*, 11), o en el título de la fábula monterroseana «La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo» (Monterroso, 2013: 194).

De igual modo, en la moraleja de la fábula «Os gastos dispensáveis», el escritor brasileño Millôr Fernandes invierte su función y pretendida universalidad. Así hace hincapié en la relatividad de las verdades consideradas absolutas –«*MORAL: OS NOSSOS PONTOS DE VISTA NÃO SÃO NECESSARIAMENTE OS ALHEIOS*» (Fernandes, 1985:40) –, o la ambivalente interpretación que merece cualquier acontecimiento: «*MORAL: NÃO É O FATO QUE IMPORTA, MAS SUA INTERPRETAÇÃO DIALÉCTICA*» (*ibid.*:52), lo que se confirma en «O rei dos animais», que se cierra con la moraleja siguiente: «*MORAL: CADA UM TIRA DOS ACONTECIMENTOS A CONCLUSÃO QUE BEM ENTENDE*» (*ibid.*:14).

La nueva fábula, tanto estadounidense como iberoamericana, en vez de explicar o enseñar alimenta dudas porque sobrentiende que no hay verdades absolutas, que todo es relativo y que es imposible confiar en nada o en nadie. Este hecho encuentra su confirmación en el breve e irónico comentario que sirve de introducción a las *Fábulas fabulosas* del autor brasileño:

Muitas das fábulas aqui presentes já eram velhas no banquete de Baltazar e ainda serão novas quando o Brasil for uma democracia. Não pretendem ensinar nada senão que a paz na terra independe de nossa boa vontade, que vitória na vida vem mais de nossos defeitos do que de nossas qualidades, e que só no dia em que um industrial espirituoso chamar de FÉ as suas escavadeiras, a FÉ removerá montanhas. Este é, em suma, um livro como todos os outros –

²⁰⁹ Es curioso el efecto que Thurber consigue al equiparar al conservador Calvin Coolidge, el trigésimo presidente de los EE.UU., conocido como «hombre que dijo poco», «representante del genio mediocre de la nación», con el león emblemático del estudio de cine estadounidense Metro Goldwyn.

perfeitamente dispensável. Mas seja tudo pela vontade de Alá – que é Deus – e de Maomé que, felizmente, não é o seu único profeta (Fernandes, 1985:7).

En cuanto a su aspecto formal, las fábulas millorianas imitan la estructura de la clásica, lo que supone la existencia del *epimitio* físicamente separado del cuerpo del texto. En las fábulas de Fernandes, la moraleja aparece escrita en mayúsculas y adicionalmente acentuada por el uso de la negrita. Nos parece que este doble énfasis produce como resultado la negación del propósito original de la moraleja o de la función ético-didáctica destacada por algunos teóricos. Los *epimitios* de Fernandes con frecuencia vienen subrayados por lo que el propio autor llama ‘submoral’, contradiciendo su mensaje principal. A veces la moraleja va seguida por la «Nota Explicativa» (*ibid.*:56) o «Explicação oportuna» (*ibid.*:76-77), que de igual modo que la ‘submoral’ hacen desaparecer la moraleja apuntando hacia una pluralidad de significados, alejándose de este modo de la definición de la fábula tal y como la concibe Perry. Estas adiciones ‘oportunas’ demuestran el modo en que el autor desmantela la función primordial de la moraleja de la fábula clásica: «Aos mais precipitados dos meus leitores, que acusam minhas morais de serem usualmente imorais ou amorais, peço que atendem sempre para o mais profundo sentido moral que empresto às minhas MORAIS» (*ibid.*:76). La paradoja de las fábulas de Millôr consiste precisamente en la insistencia y el énfasis que el autor pone en la moraleja, lo que en última instancia dispersa su valor y universalidad, anulando así su función didáctico-moralizante.

El resultado de este escepticismo presente en la fábula thurberiana, monterroseana o milloriana encuentra su manifestación en la aversión de predicar una moral. En la fábula contemporánea con frecuencia aparecen las moralejas tergiversadas o anti-moralejas, los textos se abren a múltiples lecturas e interpretaciones condicionadas por el empleo de la ambigüedad, la sátira, la ironía y la parodia.

Al comentar las fábulas de Thurber, el estudioso norteamericano Pack Carnes profiere unas palabras teñidas de pesimismo que parecen anunciar una especie de ocaso de la fábula y que entran en contradicción con sus propias afirmaciones acerca del humor como ingrediente obligatorio de la nueva fábula. Si lo consideramos desde otro ángulo, quizás sin darse cuenta y referirse concretamente al asunto, Carnes especifica el tipo de humor que en ellas prevalece:

They are new fables in content, but fables that cannot help or really instruct, save to tell us that there is no real help to be found in past human experience. [...] There is no safety in numbers or in anything else and too many of us are fooled too much of the time. The established values and standards are no longer applicable. It is every man for himself, and mankind as a whole has not much of a future. There is a little room in there for proverbs, maxims and old saws. The endless refashioning of traditional sayings and actions gives us a truer picture of reality

or, more precisely, a truer picture of our inability to pin down and then to predict from that platform of «reality» (Carnes, 1988: 328).

A pesar de todo lo dicho las fábulas se siguen escribiendo y no han perdido su atractivo para los autores contemporáneos. Aunque la nueva fábula, sin duda alguna, desarrolla al máximo su potencial crítico, no podemos incurrir en el constante error que repiten los críticos que se dedican al estudio de la misma y pasar por alto algunos de sus otros aspectos o intencionalidades otrora importantes. Aunque aquí no nos interesa tanto, no podemos olvidar su carácter eminentemente pedagógico, el grado de didactismo que suele encerrar como texto benigno siempre presente en la educación familiar o básica. Y este tipo de texto, en palabras de López Parada, «contribuye a difundir valores correctos y a orientar conductas, consolida los principios rectores de la sociedad que la produce y expone su código ético» (López Parada, 1993: 314). Esta función le garantiza la presencia en amplios círculos de público con su profunda penetración en el tejido cultural de la civilización posmoderna y permite su reelaboración constante. Le garantiza, según Carnes, «a long history of adjustments or mutations in its long lifetime as a genre» (Carnes):

New fables are successful, no longer quite on the rhetorical level of the traditional Aesopic fable, nor on the poetic-genre level of the seventeenth-century followers, not even on the somewhat «higher» moral plane of the fable of the sixteenth century, but on the level of common knowledge and utility, and especially on the plane of traditional, familiar materials presented in a somewhat untraditional manner, mostly for fun (Carnes, 1993:15).

En su artículo «The Japanese Face of Aesop: Hoshi Shin'ichi and Modern Fable Tradition», Pack Carnes considera que las fábulas de Hoshi corresponden fielmente a la tradición moderna de reelaboración de los motivos esópicas. Tanto como los textos fabulísticos de Thurber, los de Hoshi parodian los tipos genéricos familiares, a la vez que mantienen la estructura y el formato de las narraciones esópicas otorgándoles un toque humorístico: «His use of these tale types claims an attachment to the nearly universal appeal of these short narratives just as his specific use of these tale types provides a commentary upon modern society in general and modern Japanese society in particular» (Carnes, 1992: 1).

Aunque comparten los valores de la misma época histórica, algunos fabulistas contemporáneos acuden al género para enfrentar temas existenciales sin excesiva solemnidad y los emplean para subrayar la cara carnalesca de la realidad. Giovanna Minardi, en su artículo «Los microrrelatos de Augusto Monterroso: una lectura anticanónica de la fábula», afirma que las fábulas de Monterroso «oscilan, con un delicado equilibrio, entre respeto y disolución de las reglas y de los contenidos del género fabulístico» (Minardi, 2013: 32). Se

trata precisamente de lo que Charles Jencks²¹⁰ denomina «la codificación doble», término acuñado para explicar los cambios de paradigmas en las tendencias arquitectónicas pero empleado posteriormente en los contextos crítico-literarios. Tanto la arquitectura posmoderna como el arte en general acuden a los modelos antiguos para ofrecer su reelaboración contemporánea, lo que implica un procedimiento crítico o irónico. Minardi sostiene que «detrás de la aparente ingenuidad de estas fábulas se esconde la subversión en el sentido más amplio del término; no se trata de una continuación de la tradición, sino de su parodia y de su cuestionamiento» (*ibid.*). Pese a su intención de subvertir los modelos tradicionales, no se puede hablar de la ruptura con la tradición, sino de su continuación. Además, la relación lúdica o subversiva en Monterroso no se establece con el género antiguo sino con sus derivaciones históricas, especialmente con la ingenuidad de sus variantes didácticas dirigidas al público joven. Minardi sostiene que Monterroso no rechaza lo ético que pueda haber en una fábula sino más bien la definición ideológica de este *ethos*: en sus fábulas no existe propuesta alguna y la eliminación de la moral es altamente significativa.

No podemos estar de acuerdo con Minardi cuando afirma que «[s]us fábulas, en lugar de preservar los secretos de la cultura inmemorial, como pretendían hacer, con optimismo y seguridad, las fábulas tradicionales con su misión didáctica, se proponen como reveladoras de la esclerosis mental sobre la que el género basa su autoridad» (Minardi, 2013: 33). Y esto porque ella, como tantos otros críticos, suele olvidar la función original parenética de la fábula, malinterpretando la frase formulaica *Ho logos deloi* y atribuyendo erróneamente a la fábula el «optimismo y seguridad».

En contraste, Fulvia Maria Giarretta de Almeida Furquim, en su tesina de maestría inédita *Pontes e rupturas no fabular do Wilson Bueno* (2008), señala que Millôr Fernandes, considerando la época en que aparece el mayor número de sus textos, ha podido aprovechar el formato de la fábula y su carácter alegórico, como estrategia para evitar la censura durante el régimen militar en Brasil. Es este periodo histórico lo que lo ubica en una posición parecida a la sufrida por el esclavo Esopo o la de los pioneros de la independencia hispanoamericana, que encuentran justamente en la fábula un formato apropiado para criticar la situación sociopolítica de sus países y de su época. Millôr aprovecha este género literario marginal como una de las herramientas oblicuas que le permiten expresar su opinión y criticar, de un

²¹⁰ El término «double coding» fue empleado por primera vez por el teórico de la arquitectura Charles Jencks en su obra *The New Paradigms in Architecture* (1977) para sugerir que la arquitectura posmoderna representa el lenguaje que transmite mensajes/significados múltiples simultáneamente. La arquitectura del siglo XX aprovecha nuevas tecnologías y avances científicos pero al mismo tiempo emplea los elementos constructivos o decorativos que pertenecen a la tradición, manifestando al mismo tiempo una distancia crítica al respecto.

modo indirecto, a las autoridades brasileñas²¹¹ de los años 60 y 70 del siglo XX. Almeida Furquim no profundiza en el tema, si bien la crítica social que toca la cuestión de la pobreza dominante en Brasil en la época de la dictadura es evidente en gran número de sus fábulas²¹².

En su análisis de las fábulas de Monterroso, Jorge Von Ziegler afirma que «la fábula edificó una taxonomía social rígida, una algebra 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 los capítulos 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. Respecto a los protagonistas animales de la nueva fábula, Carnes señala:

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, 1992: 14).

Es una de las estrategias que aprovechan los nuevos fabulistas cuando acuden al género, como bien se observa en la fábula metaficcional monterroseana «El zorro es más sabio» (Apéndice 60), 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,

²¹¹ Uno de los ejemplos que podrían justificar su afirmación viene dado por la moraleja de la fábula «O trágico precedente (À maneira dos ...Hindus)», que reza: «MORAL: É POR ISSO QUE HOJE EM DIA QUALQUER MUAR ACHA QUE PODE FAZER PARTE DO GOVERNO E VIRAR MANDA-CHUVA.» (Fernandes, 1985:44).

²¹² Nos lo muestra un ejemplo tomado de la fábula «A barata e o rato»: «[...] comendo calmamente a sua refeição composta de um pedaço de batata podre e um pedaço de tomate podre¹. [...] 1. Causando inveja a muita gente» (Fernandes, 1985:81-82), o de la titulada «O problema educacional (Ou sacrificios de mãe)»: «So gostava de comer o impossível². [...] 2. Como metade da população brasileira cujo prato predileto é comida» (Fernandes, 1985:109-110).

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 (Apéndice 60).

En las fábulas de Monterroso y 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 animales 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» (Apéndice 56):

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 psicologia 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 (Apéndice 56).

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 autoritario²¹³ en la mayoría de los casos en que aparece en la tradición fabulística grecolatina²¹⁴, parece ser aventajado por un grupo de zorros que, a diferencia del felino, mantienen su proverbial astucia:

²¹³ 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).

²¹⁴ 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

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.

«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 Bechelor 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 clases 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:

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).

[...] 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 de nuevo 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 quizá 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 Thoreau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo); nunca Anónimo; siempre Lui Môme, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre (Monterroso, 1994: 93).

En cuanto al lenguaje de la nueva fábula, es posible apreciar una serie de cambios en el mismo. En este estadio de desarrollo se puede observar la transformación de un lenguaje – que en la fábula esópica se caracterizaba tanto por su movilidad y generalidad como por su multiplicidad–, en un registro sólido, particular y único, rasgos de la escritura artística (Jolles, 1972: 185). La fábula contemporánea no aparece como una simple reescritura de la esópica, visto que esta sufre unas transformaciones y elaboraciones artísticas en todos sus aspectos, del mismo modo que también permite el uso del lenguaje coloquial, familiar o incluso ordinario, o altamente especializado, científico o tecnológico, lo que le sirve como una especie de marcador de la actualidad.

Como se ha visto en los ejemplos citados, Thurber emplea refranes y frases proverbiales que forman parte de la idiosincrasia de sus fábulas. En palabras de Carnes: «For Thurber the fable is as much a vehicle for word play with the smaller elements of traditional

materials as it is a carrier of a new or reversed moral in the macrostructure» (Carnes, 1988: 321).

José María Carranza describe la intención de «Boroboboo», un híbrido entre la fábula y el cuento de animales del autor argentino Marco Denevi, como «netamente crítica». En el texto, cuya «crítica es social y está dirigida a la denuncia de una sociedad enferma y deshumanizada por los adelantos de la tecnología y las características que esta imprime a las culturas industrializadas» (Carranza, 1972:480). En el bosque, donde los animales vivían tranquilos y felices en su bendita ignorancia, un día apareció un mono, emisario de la remota Ciudad de los Monos que les pretendía vender una máquina supuestamente multi-práctica y al mismo tiempo perfectamente inútil considerando sus hábitos y condiciones de su entorno vital. Para describir sus ventajas el autor le hace al protagonista pronunciar un torrente de términos inusuales en cuanto al contexto fabulístico:

–Amigos míos – dijo–, la Compañía Cibernética acaba de inventar una máquina que suma, resta, multiplica y divide; resuelve problemas de regla de tres simple y compuesta, [...] extrae raíces, logaritmos y antilogaritmos; en menos de un segundo halla la incógnita de una ecuación, microecuación o macroecuación de hasta segundo grado; reduce metros a yardas y libras esterlinas a francos franceses y viceversa; [...] traza la bisectriz, la directriz, el eje radiado, las isobaras, las isoclinias, las isohietas y las isonefas; conjuga los verbos regulares y los irregulares; [...] dada una palabra, enumera sus sinónimos, antónimos, homónimos, homólogos, homógrafos y homófonos [...] redacta correspondencia comercial y privada y ciertos géneros menores de literatura de ficción, como por ejemplo el apólogo; [...] piensa, recuerda, pregunta, contesta; está dotada de memoria, voluntad, entendimiento; acumula datos sin límite de saturación, no comete errores, no se fatiga, no se rebela, es amable, dócil y de aspecto agradable (Denevi, 1964: 200).

El empleo de palabras técnicas como «overflow», «bifurcar», «bit», «impriming», etcétera, que introduce Denevi al mundo de los animales imprimen en su fábula trazos de los tiempos actuales y al mismo tiempo producen un efecto humorístico:

[...] A veces se los oía murmurar [a los animales] palabras misteriosas:
–Si hay *overflow*, bifurcar.
–La primera vez va a *impriming*.
O se enredaban en ininteligibles polémicas:
–Es sin *bit*.
–Con *bit*, pero inverso.
–Te estaba hablando del código BCD (Denevi, 1964: 203).

Esta comedia animal pronto se convierte en tragedia cuando los animales ocupados con el aprendizaje se olvidan de sus costumbres y pasan por alto de la explotación excesiva de su entorno natural que gradualmente se está convirtiendo en desierto y consecuentemente llevando todos a la extinción final:

Hasta que llegó el día en que el último árbol del bosque cayó. Ya no hubo bosque, ni arroyo, ni nada, sino la llanura amarilla y desnuda como un páramo.

Los animales, calcinados bajo el sol implacable, oían la conferencia del Mono. Habían llegado al curso superior de cibernética, y el lenguaje que usaban era tan altamente científico, que apenas necesitaba de las palabras vulgares (Denevi, 1964: 204).

El giro humorístico-irónico novedoso, la introducción de léxico de lenguas extranjeras o del lenguaje coloquial, las referencias a la cultura popular, la intelectualización de los animales y una encubierta crítica social, todo ello características de las fábulas de Thurber, se encuentran también en las fábulas de Millôr Fernandes. Estas novedades se pueden observar en «O lobo e o cordeiro», adaptación moderna de la fábula esópica anteriormente citada²¹⁵. En el momento en que el cordero está siendo devorado por el lobo en la versión antigua, Millôr Fernandes le proporciona la continuación con el propósito de divertir el lector, pero también de introducir una crítica política evocando al nombre de Bernard Shaw en el contexto de las elecciones políticas²¹⁶. La moraleja mantiene su formato original del aviso y se refiere, de modo tradicional, al perdedor. El cambio que se produce en la versión contemporánea es que las malas intenciones del lobo se castigan, pero el cordero no se salva por su inteligencia sino por pura casualidad:

[...] «Ein moment! Ein moment!» – gritou o cordeirinho tracando la o seu alemão kantiano. «Dou-lhe toda razão, mas faço-lhe uma proposta: se me deixar livre atrairei para cá todo o rebanho». «Chega de conversa» – disse o lobo – «vou comê-lo logo, e está acabado». «Espera aí» – falou firme o cordeiro – «isso nao é ético. Eu tenho pelo menos, direito a três perguntas». «Está bem» – cedeu o lobo irritado com a lembrança do código milenar da *jungle*. – «Qual é o animal mais estúpido do mundo?» «O homem casado» – respondeu prontamente o cordeiro. «Muito bem, muito bem!» – disse o lobo, logo refreando, envergonhado, o súbito entusiasmo. «Outra: a zebra é um animal branco de listras pretas o um animal preto de listras brancas?» «Um animal sem cor pintado de preto e branco para não passar por burro» – respondeu o cordeirinho. «Perfeito!» – disse o lobo engolindo em seco. «Agora, por último, diga uma frase de Bernard Shaw». «Vai haver eleições em 66» – respondeu logo o cordeirinho mal podendo conter o riso. «Muito bem, muito certo, você escapou!» – deu-se o lobo por vencido. E já ia se preparando para devorar o cordeiro quando apareceu o caçador e o esquartejou.

MORAL: QUANDO O LOBO TEM FOME NÃO DEVE SE METER EM FILOSOFIAS (Fernandes, 1985:20-21).

²¹⁵ La traducción de la fábula esópica por Laura Gibbs: «A wolf once saw a lamb who had wandered away from the flock. He did not want to rush upon the lamb and seize him violently. Instead, he sought a reasonable complaint to justify his hatred. 'You insulted me last year, when you were small' said the wolf. The lamb replied, 'How could I have insulted you last year? I'm not even a year old.' The wolf continued, 'Well, are you not cropping the grass of this field which belongs to me?' The lamb said, 'No, I haven't eaten any grass; I have not even begun to graze.' Finally the wolf exclaimed, 'But didn't you drink from the fountain which I drink from?' The lamb answered, 'It is my mother's breast that gives me my drink.' The wolf then seized the lamb and as he chewed he said, 'You are not going to make this wolf go without his dinner, even if you are able to easily refute every one of my charges!» (Perry 155).

²¹⁶ Posiblemente se refiere al coqueteo, tanto de Shaw como también del presidente de Brasil en aquella época, João Goulart, con los regímenes comunistas dictatoriales: el primero de Stalin y el segundo de Castro y de Mao Zedong. De ahí que, la frase, supuestamente proferida por el autor irlandés, pueda ser entendida irónicamente.

Otra de las innovaciones millorianas estructurales se produce en la esfera paratextual, o sea, en los títulos de las fábulas que aparecen en forma de exclamaciones²¹⁷ o preguntas²¹⁸, llevan subtítulos que funcionan como comentarios irónicos en portugués o incluso en lenguas extranjeras²¹⁹, completan los títulos indicando entre paréntesis su supuesta procedencia²²⁰, contienen dedicatorias²²¹ y léxico en inglés o exigen complementos en forma de nota a pie de página que, en vez de asegurar la explicación adicional, proporcionan a la fábula una nueva dosis de inestabilidad. Este hecho es promovido de manera constante por el autor con el propósito de darle al lector un mayor grado de libertad en cuanto a la interpretación: tanto, que hasta llega a articular e invitar al lector a que escoja una de las opciones ofrecidas, como se ve en la fábula «Todo o bajulador tem sua hora»²²².

En cuanto a la actualización del género, también es frecuente la introducción del léxico anglosajón, donde se observa una tendencia general a internacionalizar el lenguaje contemporáneo, fenómeno de dimensiones globales presente en todos los niveles o registros sociolingüísticos. Así se aprecia en, manifestaciones, ya observadas, tanto en la fábula de Fernandes como de la de Wilson Bueno, donde las referencias al mundo cinematográfico estadounidense y a la cultura pop en el sentido más amplio son muy frecuentes

Para cerrar este capítulo, volvemos una vez más a la cuestión de la inversión que supone un poderoso baño revitalizador para la fábula. Es más, en los fabularios del siglo XX y XXI el recurso es práctica cotidiana. El sistema de invertir los modelos, desviándose de sus normas, se institucionaliza en ellos. Los motivos experimentan un cambio, un trueque en la orientación con que se les solía tratar. Ambrose Bierce emplea la fábula «The Man and the Viper» del conocido hipotexto fedriano para denunciar el mundo caótico en el que vive, donde todos los valores han sufrido una especie de inversión, pues los protagonistas también alteran sus papeles:

A Man finding a frozen Viper put it into his bosom.

«The coldness of the human heart,» he said, with a grin, «will keep the creature in his present condition until I can reach home and revive him on the coals.»

But the pleasure of hope so fired his heart that the Viper thawed, and sliding to the ground thanked the man civilly for his hospitality and glided away (Bierce, 2011: 101-102).

²¹⁷ «Cão! Cão! Cão!» (Fernandes, 1985: 102).

²¹⁸ «Aonde vai o homem novo?» (Fernandes, 1985: 121).

²¹⁹ «A galinha reivindicativa, Ou *The hen's liberation*» (Fernandes, 1985: 22).

²²⁰ «A ambição superada (À maneira dos... Finlandeses» (Fernandes, 1985: 26).

²²¹ «O leão fugido (Ao José Carlos de Oliveira» (Fernandes, 1985: 93).

²²² El número de llamada de nota al pie de página está colocado inmediatamente detrás del título, como sigue: «Todo o bajulador tem a sua hora!» «[...] 1. A frase é dúbia como a bajulação. Pode ser a favor ou contra; escolha» (Fernandes, 1985:129-131).

En la fábula «Monólogo del Bien», de Augusto Monterroso, se ejecutan varias inversiones en el nivel micro o macro-estructural.

«Las cosas no son tan simples» – pensaba aquella tarde el Bien – «como creen algunos niños y la mayoría de los adultos».

«Todos saben que en ciertas ocasiones yo me oculto detrás del Mal, como cuando te enfermas y no puedes tomar un avión y el avión cae y no se salva ni Dios; y que a veces, por lo contrario, el mal se esconde detrás de mí, como aquel día en el que el hipócrita Abel se hizo matar por su hermano Caín para que este quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás».

«Las cosas no son tan simples» (Monterroso, 1994: 59).

La fábula modifica la regla genérica que prescribe el empleo de los diálogos, ya que muestra la preferencia por monólogos. En ella tampoco hay acción, sustituida por la reflexión. El texto se puede leer independientemente, pero el lector que haya accedido a la colección entera puede buscar relaciones y vínculos con el texto titulado «Monólogo del mal» (Apéndice 61), que lo antecede y donde también se explota el mismo tema de la relatividad de los conceptos del bien y mal y la imposibilidad de clasificaciones maniqueas en el mundo. La lección moral es reemplazada por un enunciado simple carente de valor universal y sin el peso de un dictamen. Al acoplarse al formato fabulístico, el tema filosófico pierde su seriedad, o, como diría Rufinelli, su «sublimitas», pero el propósito de concientización del lector sobre un cierto problema se cumple. En el nivel micro-estructural de motivos intertextuales, se invierten los roles de los personajes bíblicos Caín y Abel. En la nueva fábula la moraleja quizás ya no tenga sentido, pero la estrategia de subvertirla, omitirla y atacar los postulados que defienden una moralidad pétreas se vuelve muy productiva en cuanto a la escritura. Así, los textos de los nuevos fabulistas pueden estar exentos de moraleja, pero permiten a sus autores cuestionar la estabilidad de las verdades, los sistemas cerrados del pensamiento, el supuesto sentido común, la razón y las verdades consideradas estables en épocas anteriores.

IV. LA FÁBULA A TRAVÉS DE LA POÉTICA DE LA POSMODERNIDAD

Asumido el hecho de que la fábula se hiciera eco de los valores de cada época de su producción y siguiendo la metodología hasta el momento practicada, en el presente capítulo se pretende analizar de qué modo se ha reflejado la *episteme* posmoderna en esta modalidad genérica escrita en los siglos XX y XXI²²³. En la segunda parte del capítulo, realizaremos una aproximación a la última producción fabulística a través de una herramienta hermenéutica que optamos por llamar la poética de la posmodernidad, como ya se ha destacado en un lugar previo, pero no sin revisar antes las reflexiones críticas desarrolladas en el ámbito de la literatura que nos ayudarán a extraer una serie de categorías analíticas que consideramos relevantes. Al repasar los estudios seminales de Linda Hutcheon, Brian McHale y David Lodge en el ámbito de la literatura en general (comparada), así como también los artículos de Lauro Zavala, Francisca Noguerol y Antonio Garrido Domínguez que reflexionan sobre la relación de la poética de la posmodernidad con la minificción contemporánea, pretendemos llegar a unas categorías analíticas operativas que nos puedan ayudar a la hora de aproximarnos al último escalón en el desarrollo de la fábula y a diagnosticar su condición actual.

La teórica canadiense Linda Hutcheon, en sus obras imprescindibles *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, de 1988, y *The Politics of Postmodernism*, publicado un año más tarde, no quiere caer en la trampa de sugerir una especie de «identidad trascendente» y tampoco persigue la esencia de la posmodernidad.²²⁴ Todo lo contrario, comenta un proceso o actividad cultural en movimiento que evita cualquier intento de definición, mientras que apunta hacia una estructura movediza que, en su opinión, podría

²²³ En la primera parte de este capítulo nos ha interesado la posmodernidad entendida como dominante cultural de las últimas décadas del XX y primeras del XXI, tal y como la explica Fredric Jameson (2001: 121): «One of the concerns frequently aroused by periodising hypotheses is that these tend to obliterate difference and to project an idea of the historical period as massive homogeneity (bounded on either side by inexplicable chronological metamorphoses and punctuation marks). This is, however, precisely why it seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate, features».

²²⁴ Al explicar la posmodernidad desde un punto de vista filosófico, Vásquez Rocca señala que aparece como una conjunción ecléctica de teorías; es decir, una amalgama que va «desde algunos planteamientos nietzscheanos e intuitivistas hasta conceptos tomados del Pragmatismo anglosajón hasta pasar por retazos terminológicos heideggerianos, nietzscheanos y existencialistas. Se trata, pues, de un tipo de pensamiento en el que caben temáticas dispersas [...]» (Vásquez Rocca, 2011: 1).

denominarse poética de la posmodernidad; es decir, «an open, ever-changing theoretical structure by which to order both our cultural knowledge and our critical procedures» (Hutcheon, 2000: 14).

Como ya se ha visto, los discursos o cuerpos doctrinales herederos del racionalismo y los sistemas de valores establecidos que pretendían coherencia y singularidad no aseguraban ninguna respuesta definitiva, satisfactoria, ni la explicación única del mundo, de la sociedad y la cultura, mientras que las promesas liberadoras de los grandes metarrelatos modernos se vieron frustradas por la vigencia de una razón instrumental rígida y totalitaria que buscaba una homogeneización, eliminando toda diversidad y pluralidad. Hutcheon explica las alteraciones ocurridas en el ámbito de esta nueva aprensión de cambios culturales:

[...] provisionality and heterogeneity contaminate any neat attempts at unifying coherence (formal or thematic) [...] The center no longer completely holds. And, from the decentered perspective, the marginal and what I will be calling the ‘ex-centric’ (be it in class, race, gender, sexual orientation or ethnicity) take on new significance in the light of the implied recognition that our culture is not really the homogeneous monolith (that is middle-class, male, heterosexual, white, western) we might have assumed (Hutcheon, 2000:12).

De ahí se deduce que en la literatura se prefieran márgenes, fragmentarismo y todo tipo de mezcolanzas. La linealidad o el narrador omnisciente ya no pueden ser entendidos como la opción natural para contar racionalmente una historia, sino como opciones seleccionadas entre otras posibilidades igualmente válidas. Este carácter fragmentario, parcial y descentrado afecta también a las instancias narradoras: «The perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate [...] or resolutely provisional and limited – often undermining their own seeming omniscience» (*ibid.*: 11).

Uno de los principales términos manejado por los teóricos de la posmodernidad, que Hutcheon retoma de Jencks y aplica a la literatura, es la ‘codificación doble’. En el ámbito literario, la noción implica una vuelta no nostálgica a la premodernidad a través de la cual se establece un cuestionamiento crítico y un diálogo irónico con la historia de la literatura y de la sociedad, creando de este modo una relación paródica con la tradición. Hutcheon considera la parodia una modalidad paradigmática de la posmodernidad porque supone la doble codificación, ya que paradójicamente incluye y niega lo que reelabora, estableciendo así una relación dialógica de identificación y de distanciamiento. Este sistema de codificación posmoderno se refleja en la metaficción historiográfica, sintagma creado por Hutcheon, que la crítica canadiense reconoce como uno de los paradigmas/modelos de la literatura posmoderna, el que opera, de igual modo, dentro de las convenciones para subvertirlas.

Si aplicamos este principio a las normas genéricas, llegamos a la conclusión de que las fronteras entre géneros literarios devienen fluidas y el papel dominante de la ironía permite que estas nuevas combinaciones lleguen a ser hasta sacrílegas en términos tradicionales, ya que permiten diálogos e hibridaciones entre registros y géneros una vez considerados de alta cultura con otros populares o con la cultura de masas. Lo científico se mezcla con lo literario, mientras que las fronteras entre distintas artes y medios se vuelven porosas, como bien se verá en el caso de la última producción fabulística.

Hutcheon señala que los elementos comunes a todas las formas de la cultura posmoderna son una problematización de la noción de autoridad y de originalidad autorial, que se realizan a través del empleo obligatorio de la intertextualidad, las citas y la parodia, así como también un cuestionamiento de los límites entre la ficción y la realidad referencial; es decir, entre el arte y la vida, planteados en distintas estrategias metaficcionales a las que recurren los autores contemporáneos con frecuencia.

En la obra *Postmodernist Fiction*, Brian McHale (1987), al acercarse a la poética de la posmodernidad, desplaza el interés de las formas retóricas a las estrategias cognitivas de la Posmodernidad. En un intento de delimitar la literatura posmoderna de la moderna, retoma el concepto formalista del ‘dominante’ para explicar cómo una serie de formas literarias emerge del históricamente previo grupo de formas literarias. Dadas las estrategias que desarrolla la literatura moderna su dominante es, según McHale, epistemológica, mientras que la dominante de la ficción posmoderna se puede considerar ontológica.

McHale retoma la noción genettiana de metalepsis, que explica como «the violation of narrative levels» (1987: 120), donde el autor, protagonista o lector salta a un nivel ontológico que no le es natural. Uno de los modos/métodos literarios paradigmáticos del dominante posmoderno relacionado con la metalepsis es la *mise-en-abîme*²²⁵ o la estrategia de cajas chinas, por no respetar la común jerarquía de niveles ontológicos, lo que provoca una especie de corto circuito dentro de la estructura ontológica. Dada la estructura simple de la fábula no es de esperar encontrar en ella ejemplos de estas estrategias narrativas, si bien los ejemplos medievales anteriormente comentados nos muestran lo contrario. Del mismo modo, Wilfredo Machado las pone en funcionamiento al proporcionar a su fabulario una construcción enmarcada, mientras que las colecciones de fábulas de Jaime Alberto Vélez pueden ser

²²⁵ Según Mieke Bal, el fenómeno es comparable a la regresión infinita y procede de la heráldica, donde ocurre en la representación pictórica. En narratología el término es utilizado para designar «la regresión infinita en el ámbito lingüístico» (Bal, 1990: 150). Bal agrega que lo que se pone en la perspectiva de la regresión infinita no es el texto entero, sino solo una parte de él o un cierto aspecto del mismo.

observadas como una variedad de la regresión infinita por emplear en su colección el patrón fractal, repetición del todo en los fragmentos que lo constituyen.

Según McHale la literatura posmoderna es el reflejo de la realidad, pero la realidad no es una sola, sino múltiple. El espacio que puede englobar una gran variedad de mundos que se solapan y excluyen al mismo tiempo se llama *heterotopia*, concepto retomado de Foucault²²⁶. De igual modo que Hutcheon, McHale destaca que la literatura posmoderna problematiza los límites entre la ficción y la realidad, pero también los límites dentro de la ficción misma. La estrategia más simple relacionada incluye la frecuencia. Dicho de otro modo, la diégesis primaria no se interrumpe una o dos veces sino con frecuencia, introduciendo mundos hipodieéticos hasta que el horizonte ontológico de la ficción efectivamente se pierde (McHale, 1987: 113-114).

Otro término empleado por el estudioso estadounidense es *heteroglosia*,²²⁷ o pluralidad de discursos; es decir, su orquestación polifónica. Siguiendo los postulados bajtinianos, McHale destaca el carnaval como uno de los rasgos de la literatura posmoderna. En su opinión la literatura posmoderna es una literatura carnavalizada, exenta de su limpieza ontológica, lo que implica hibridación genérica, empleo de géneros intercalados, heteroglosia estilística, intertextualidad, *collage* o pastiche. Para McHale el tema de la muerte es uno de los dominantes de la literatura posmoderna, puesto que cualquier límite ontológico representa una analogía o metáfora de la muerte. Destacamos este punto en particular por ser productivo en cuanto al análisis del *Libro de animales*, de Wilfredo Machado.

A su vez, en el libro *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, David Lodge (1977) relaciona el estilo ‘moderno’ con la concepción metafórica del discurso. En cambio, el enfoque ‘antimoderno’ se basa, para él, en la concepción metonímica del texto, según la cual el contenido de un texto se estructura internamente por medio de relaciones metonímicas entre sus temas. En palabras de Lodge: «metaphor juggles with selection and substitution; metonymy juggles with combination and context» (Lodge, 1993: 11). Lodge considera que la organización posmoderna del texto

²²⁶ Michel Foucault emplea el término entre 1966 y 1967 en tres ocasiones: primero, en el prefacio de su libro *Les mots et les choses* (1966); después, en un programa radiofónico sobre el tema de la utopía y, finalmente, en 1967, en una conferencia presentada a un grupo de arquitectos y publicada un poco antes de su muerte en 1984. La primera explicación se refiere a los espacios textuales o discursivos, las otras dos conciernen a los espacios sociales y culturales, que de algún modo implican diferencia, incompatibilidad, contradicción, transformación, intensidad y desconcierto. La noción ha suscitado numerosas interpretaciones y aplicaciones en distintas disciplinas y profesiones a nivel global.

²²⁷ Concepto tomado de Mijaíl Bajtín, quien lo emplea para designar la coexistencia de distintas variedades dentro de un código lingüístico en su artículo «Slovo v romane» de 1934, posteriormente traducido al inglés como «Discourse in the Novel» (Bajtín, 1981: 269-422).

rompe con esta dicotomía, a veces utilizando ambos o forzándolos y parodiándolos a los dos. En el capítulo titulado «Postmodernist Fiction», enumera una serie de características de la escritura posmoderna cuya presencia, según este autor británico, no comprueba el carácter posmoderno del texto, sino que nos sirve como indicador que invita a una lectura posmoderna. Estos indicadores son la contradicción²²⁸, la permutación²²⁹, la discontinuidad²³⁰, la aleatoriedad²³¹ y el cortocircuito. Lodge explica este último del modo siguiente:

This process of interpretation assumes a gap between the text and the world, between art and life which postmodernist writing characteristically tries to short-circuit in order to administer a shock to the reader and thus resist assimilation into conventional categories of the literary (Lodge, 1993: 239-240).

Los modos de hacerlo se plasman en estrategias como la combinación de fuertes contrastes, obviamente ficticios o aparentemente factuales; se introduce el autor o la cuestión de la autoridad en el texto; juegos con la idea de ilusión, autoría y convenciones literarias; se exponen/descubren las convenciones literarias al emplearlas. Son estrategias tan remotas que las encontramos en *Don Quijote* o *Tristram Shandy*, pero aparecen con inusitada frecuencia en los textos posmodernos y llevan a nuevos desarrollos. En cuanto a la clausura del texto, Lodge agrega:

Instead of the close ending of the traditional novel, in which mystery is explained and fortunes are settled, and instead of the open ending of the modernist novel, 'satisfying but not final' as Conrad said of Henry James, we got the multiple ending. The false ending, the mock ending or parody ending (Lodge, 1993: 226).

Desde el inicio de esta investigación, hemos intentado demostrar que el auge de la fábula en el siglo XX coincide con la popularidad creciente de la minificción. Visto que la fábula, junto con el bestiario, tiene un lugar, si no privilegiado por lo menos asegurado en cualquier intento de clasificación de la minificción, como se demostrará en el capítulo

²²⁸ Se trata de todo tipo de ambigüedad o ambivalencia presente en los textos posmodernos, donde se pretende dismantelar y enfrentar el sistema de oposiciones binarias.

²²⁹ La manera metafórica o metonímica de escribir implica selección, lo que significa que hay que omitir algo. En la escritura posmoderna se explotan todas las posibilidades; es decir, todas las permutaciones posibles: «every posible combination of a set of variables is exhausted» (Lodge, 1993: 230). Se intenta imponer el orden matemático para compensar la ausencia de cualquier orden metafísico.

²³⁰ Es a través de la continuidad que el texto discursivo convence al lector o reemplaza el mundo real con el mundo imaginado, donde el lector vive indirectamente una vida 'alternativa'. La posmodernidad reta la continuidad, lo que, en última instancia, resulta preferente por la fragmentariedad. La continuidad se interrumpe con el cambio imprevisible del tono, comentarios metaficcionales al lector, vacíos en el texto, contradicciones o permutaciones. En el texto se siente la ausencia de vínculos causales por el frecuente uso del principio que podemos denominar *non-sequitur*.

²³¹ En los textos posmodernos predomina la lógica del absurdo: el texto lanza una invitación al lector a barajar las páginas o fragmentos para crear su propia obra. De este modo, se rompe el sistema metafórico o metonímico de componer el texto.

dedicado a la posición de la fábula en el ámbito minificcional, nos permitimos aprovechar los estudios que relacionan la minificción, o mejor dicho, el microrrelato, con la poética de la posmodernidad para luego aplicarlos al análisis de la fábula.

En su artículo «Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio», Francisca Noguerol recuerda el hecho, a veces olvidado, de que la minificción

[...] aunque ha contado con prestigiosos antecedentes en la historia de la literatura, se ‘categoriza’ como nueva forma literaria en los años setenta, cobrando especial auge en los setenta y ochenta para llegar a nuestros días con enorme vitalidad. El establecimiento del ‘canon’ del micro-relato es paralelo, por consiguiente, a la formalización de la estética posmoderna (Noguerol, 1996: 51).

Por su parte, Kleveland reitera que las fábulas escritas a partir de 1957 y hasta comienzos de los 70 también coinciden en términos temporales con la consolidación del pensamiento posmoderno, por lo que identifica en ellas los rasgos de la poética de la posmodernidad según los postulados presentados en el artículo citado, donde Noguerol destaca seis características de la literatura llamada posmoderna y las aplica al microrrelato. Se pretende demostrar que el carácter posmoderno de los textos analizados radica en los siguientes rasgos:

1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción.

2) Textos excéntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano.

3) Golpe al principio de la unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística.

4) Obras «abiertas», que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como alegoría.

5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia).

6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno (Noguerol, 1996: 53).

A su vez, Antonio Garrido Domínguez, en el artículo «El microcuento y la estética posmoderna», reitera la idea, ya destacada por Noguerol, de que vincular el cuento con la modernidad y el microcuento con la posmodernidad es un prejuicio que se sustenta en bases poco fiables, ya que ambas modalidades cuentan con orígenes remotos (Garrido, 2009: 49), si bien reconoce que «su cultivo se ha potenciado muy notablemente en la literatura posromántica y, especialmente, a lo largo del siglo XX (sobre todo, en lo que al microcuento se refiere)» (*ibid.*).

En su opinión, las cualidades más sobresalientes de la cultura posmoderna desde una perspectiva general son:

la importancia del mundo urbano y de la sociedad de consumo, la exacerbación del individualismo, la globalización (y el neoliberalismo), el multiculturalismo, el rechazo radical del poder establecido, la desmitificación en grado extremo (igualitarismo: todos al mismo nivel), la primacía de lo económico, el hedonismo, la omnipresencia de los media, el auge de la interpretación (la Posmodernidad ha hecho suyo el aforismo nietzscheano de que no hay hechos, solo interpretaciones), el retorno de lo sentimental (en sus más diversas manifestaciones: melodramas radiofónicos y televisivos), la novela rosa (novela sentimental en los países anglo-parlantes [...]) (Garrido, 2009: 50).

No se debe abordar el asunto de la posmodernidad y su relación con las formas breves sin referirse a una serie de artículos del investigador mexicano Lauro Zavala. En «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio», Zavala establece una relación lúdica con el libro de Italo Calvino titulado *Seis propuestas para el próximo milenio* (2002)²³². En su texto Zavala enumera los problemas a los que se enfrenta la minificción en relación con la teoría, la lectura, la publicación, el estudio y la escritura en seis aspectos: brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, fugacidad y virtualidad. El autor aborda cada uno de esos problemas mientras desarrolla una tesis central en la que sostiene que la minificción es la escritura del próximo milenio, por ser «muy próxima a la fragmentariedad paratáctica de la escritura hipertextual, propia de los medios electrónicos» (Zavala, 2000: 50).

Aunque reconoce que la práctica de la lectura y de la escritura rebasa toda taxonomía, en su texto «Características del cuento clásico, el moderno y el posmoderno», Zavala propone la distinción entre los tres tipos de narrativa breve, como el propio título enfatiza. Según el investigador mexicano, el tiempo en el cuento clásico obedece un orden secuencial; el espacio es descrito de manera verosímil, siguiendo el efecto de realidad propio de la narrativa realista; los personajes son convencionales, contruidos desde el exterior; el narrador es confiable y omnisciente, y el final, epifánico, es decir, en sus últimas líneas revela una verdad (Zavala, 2004: 57-58).

Por su parte, en el cuento moderno, también llamado relato, el tiempo está reorganizado a partir de la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, es decir, el tiempo narrativo se reconstruye y presenta con la lógica simultánea del espacio, y no con la lógica secuencial del tiempo lineal; el espacio es presentado desde la perspectiva

²³² Se trata de las seis conferencias de Calvino preparadas para ser leídas en la Universidad de Harvard durante su estancia docente prevista para el año académico 1985/86, si no fuera por su repentina muerte, ocurrida una semana antes de emprender el viaje. En ellas Calvino se refiere a cinco temas estrechamente relacionados con la literatura del futuro –levedad, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad–, situándolos en la perspectiva del nuevo milenio, a ellos se agrega el tema sobre el arte de empezar y el arte de acabar que el autor italiano considera fundamentales en cuanto a la construcción de un texto narrativo.

distorsionada del narrador o protagonista que se centra en ciertos elementos específicos del mundo exterior; los personajes son poco convencionales por estar contruidos desde sus conflictos personales; el narrador suele ocupar distintos niveles narrativos, y la voz narrativa puede ser poco fiable, contradictoria y muchas veces irónica; el final es abierto sin una única epifanía, en otras palabras, ofrece una serie de epifanías implícitas o sucesivas. Zavala opina que estos textos cuestionan las formas convencionales de representación de la realidad apoyándose en la experimentación y el juego.

Coincidimos con Zavala cuando afirma que «no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos, sino tan solo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica [...] y elementos de naturaleza moderna [...]» (Zavala, 2004: 51). Por otro lado, la elaboración de las características del cuento posmoderno fundamentada en el modelo del simulacro²³³, es decir, en la presentación de una realidad textual autónoma, nos parece demasiado restrictiva. Sin embargo, reproducimos las conclusiones de Zavala:

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está contruido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella) (*ibid.*: 63).²³⁴

Además de presentar una realidad exclusivamente textual, en el cuento posmoderno la autoridad se desplaza del autor –o del texto– al receptor en cada una de sus lecturas del cuento. En el «Glosario para el estudio del cuento» (*ibid.*: 317-329), que acompaña a su libro *Cartografías del cuento y la minificción*, Zavala recurre a McHale y recuerda que el cuento posmoderno es marcadamente irónico, lúdico y autorreferencial, características destacadas en nuestro estudio de la fábula contemporánea.

²³³ Para crear su concepción de la sociedad de simulacro Baudrillard se inspira directamente en la realidad americana. Simulacro es un modelo que con el paso del tiempo se convierte en algo más real que la realidad misma. De ejemplo nos pueden servir los datos publicados en Internet, que al ser citados varias veces se convierten en referencia obligatoria y la suma autoridad aunque se trate de una cita de las citas de una obra posiblemente inexistente o de un dato que no tiene su referente en la vida real. Los medios de comunicación masiva sitúan al individuo en el universo del simulacro, donde no puede distinguir entre el espectáculo y la realidad. Se trata de la pérdida de cualquier tipo de conexión entre el signo y su referente real. Se crean modelos que no tienen su fuente o confirmación en la realidad y se crea lo que Baudrillard suele llamar el estado de la *hiperrealidad*. Los signos auto-referenciales construyen el mundo del simulacro sin referentes (Baudrillard, 1978). A pesar de todas sus imperfecciones, la teoría del simulacro de Baudrillard, liberada de la pretensión a un valor totalizador, apocalíptico, nos puede servir como un instrumento para describir los inúmeros fenómenos de la condición posmoderna y lo consideramos aplicable al caso literario de la minificción contemporánea.

²³⁴ Las cursivas son del autor.

Los teóricos de la posmodernidad coinciden en que hay varios rasgos que han de tomarse en consideración a la hora de acometer una definición de la narrativa posmoderna, entre ellos la revisión del canon y el hibridismo. De acuerdo con Garrido:

Abanderada del mestizaje en el plano social, la Posmodernidad ha potenciado muy notablemente rasgos de tanto arraigo literario como el hibridismo genérico-textual y la dimensión intertextual. Libre de prejuicios, el texto literario se ha vuelto muy receptivo a cualquier variedad genérica o textual que se le presente hasta formar, en no pocos casos, un verdadero collage: textos científicos, filosóficos, religiosos, canciones, el comic, el culebrón, relatos policíacos, de ciencia ficción [...] (Garrido, 2009: 56).

La fábula contemporánea no es una excepción. Todo lo contrario, también se hibrida para dar como resultado unas mezcolanzas excepcionales en términos tradicionales. Al lado del hibridismo, la intertextualidad y la preferencia por el fragmento, Garrido destaca la metaficción, entendida bien como «una reflexión en torno al propio ser o bien como un dejar al descubierto el andamiaje de la narración» (2009: 57), y agrega que muchas veces están teñidas por la ironía o transformadas en parodia «con fines destructivos, regeneradores o simplemente lúdicos» (*ibid.*).

Este autor recuerda que la revisión se lleva a cabo «a la luz de los valores de la cultura de masas y se manifiesta, en primer término, en la indistinción entre lo popular y lo culto a través de la parodia y la ironía» (Garrido, 2009: 52), es un rasgo de carácter general que traslada al mundo del arte un derecho fundamental como es el de igualdad ante la ley: «si todos somos iguales, tan respetable es el teatro de Shakespeare o Calderón como un drama chicano de denuncia» (*ibid.*), se atreve a afirmar.

Al tema de los límites entre la realidad y ficción, este estudioso español se acerca a través del constructivismo, es decir, la teoría de los mundos posibles que se ha desarrollado en paralelo al movimiento posmoderno. En palabras de Garrido:

Lo que se esconde tras este supuesto es una nueva noción de realidad fundamentada a su vez en la idea de que construimos continuamente los mundos que habitamos, mundos instaurados, en el caso de la literatura, con el concurso de la imaginación y las estrategias textuales. Se trata de mundos cuyo número es ilimitado – tantos como obras – y no necesariamente conectados, en los planteamientos más extremos (Dolezel), con la realidad empírica, que ha dejado de contar con una prioridad ontológica (lo que, desde otro punto de vista, refuerza la idea de que son mundos del mismo nivel e igualmente importantes, por consiguiente). Mundos, en definitiva, poco estables puesto que mezclan, de forma casi sistemática, diversos niveles de realidad, además de voces y perspectivas; de ahí la simbiosis entre lo histórico y lo fantástico, la novela polifónica y, sobre todo, el difuminado de las fronteras entre lo real y lo que transgrede sus límites (Garrido, 2011: 54-55).

A modo de conclusión podemos aventurar la afirmación de que en el tiempo del escepticismo las clasificaciones difícilmente pueden tender a la estabilidad, tener pretensiones de un significado eterno o universal o suponer fundamentación en las categorías objetivas. Por

lo tanto, cualquier estructuración o taxonomía de este tipo es siempre apta para ser reinterpretada. A pesar de ello, hemos podido detectar unos puntos en los que convergen todos los trabajos arriba comentados y que se muestran como una herramienta auxiliar interpretativa útil a la hora de acercarnos a la última producción fabulística. Estos rasgos, que comentaremos a continuación, son: a. Hibridación y transgresiones de los límites genéricos; b. Presencia de humor, ironía, parodia; c. Final abierto y ambigüedad de los mensajes; d. Intertextualidad; y finalmente e. Metaficción, de los que cuatro casan con el escepticismo posmoderno y el último con la inestabilidad de los niveles ontológicos y la falta de integridad del sujeto que narra.

IV.1. Transgresiones e hibridaciones genéricas

El universo ordenado donde anida una teoría rígida de géneros literarios ya no satisface las necesidades contemporáneas de representar el mundo, así que los autores empiezan a practicar una literatura fragmentada, híbrida e inclasificable. En Monterroso, Benedetti o Cortázar se encuentra planteado de una forma central el problema de la distancia entre la vida y la literatura, como leemos en el texto que introduce *Movimiento perpetuo*, donde Monterroso explica el sentido del título de su libro con una aclaración inicial:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo (Monterroso, 1995: 23).

La realidad contemporánea metamorfoseada y fragmentada exige otras formas de representación, requiere unos modelos nuevos e híbridos, o en palabras de José Luis Martín Nogales:

La realidad del mundo se ha manifestado esencialmente fragmentaria. El espejo ya no puede ser compacto, global y unitario, porque el mundo es múltiple, diverso y siempre parcial. El espejo del mundo se ha roto en múltiples fragmentos y el escritor intenta recomponer los vidrios rotos de un paisaje que antes aparecía cerrado y construido (Martín Nogales, 1996:34).

Del mismo modo que la vida, la literatura se caracteriza por su naturaleza movедiza y difícilmente taxonomizable. Sin embargo, Nogales ve en el cuento una vía literaria adecuada para recoger los fragmentos dispersos de un mundo dividido y un modo apropiado para indagar a través de la literatura en una realidad difusa. «Precisamente porque el cuento se basa

en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que pueda ser revelador» (Martín Nogales, 1996: 34). Teniendo en cuenta la proximidad de la fábula contemporánea y el cuento, en estas afirmaciones reconocemos una cierta analogía con la situación en que se encuentra el género en su último desarrollo.

Uno de los rasgos innovadores de la fábula contemporánea es su afán de fusionarse con otras formas genéricas, dando como resultado unas hibridaciones sorprendentes. La intención principal de este trabajo ha sido apuntar la capacidad camaleónica que ha ido adquiriendo la fábula en la época contemporánea. Lo que se ha intentado comprobar es la hipótesis de que la fábula adquiere unas características nómadas que migran de un territorio a otro²³⁵ en el contexto de la posmodernidad. Los textos breves protagonizados por los animales cercanos al bestiario, que conforman *Jardim zoológico* de Bueno, convergen con la poesía, mientras que en las fábulas de Vélez se observan elementos ensayísticos. Las fábulas del autor argentino contemporáneo Mario Satz, recogidas en la colección titulada *La cola del pavo real*, implementan elementos místicos, cabalísticos o filosóficos provenientes del esoterismo islámico o del budismo. Por otro lado, las de Machado adoptan formas insólitas, estableciendo relaciones lúdicas con varios géneros, entre ellos el diario de viaje o, más precisamente, de a bordo, hecho que se observará en el análisis dedicado al *Libro de animales*.

Sin embargo, el intento de abordar los libros del escritor venezolano Wilfredo Machado, el brasileño Wilson Bueno y el colombiano Jaime Alberto Vélez desde el punto de vista genérico, acudiendo a la catalogación o la clasificación de tipo formal, nos sitúa en un territorio movedizo, puesto que el término *género* solo puede ser utilizado «siendo sumamente flexible, ya que el hibridismo en literatura es más una regla que una excepción», señala Violeta Rojo (2009: 1), y nos atrevemos a agregar que la afirmación es válida especialmente dentro del contexto posmoderno, que estimula todo tipo de mezcolanza genérica y permite que los textos literarios entren en diálogo con otros géneros o medios, tales como el cine, la televisión o la música. A pesar de ello, la crítica se esfuerza por trazar fronteras, cartografiar territorios, mientras que la escritura peregrina en un viaje inacabable. En el caso de *Libro de animales* esta tarea nos parece particularmente difícil, ya que se trata de un libro con una estructura mucho más compleja que las de otros textos analizados en esta tesis.

²³⁵ Esta formulación debe su planteamiento al texto de José Manuel Trabado Cabado *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, donde el autor discurre sobre la relación del cuento actual con la lírica, la novela y el ensayo.

No se puede discurrir sobre la hibridación genérica sin acudir repetidamente al escritor brasileño Millôr Fernandes, quien introduce una serie de novedades en el género de la fábula. Entre las comentadas en los capítulos anteriores la más llamativa, junto con las caricaturas de su autoría²³⁶, es la presencia de las notas a pie de página, un marcador de la escritura científica no-ficcional utilizado en *Fábulas fabulosas* para subrayar aún más la intención irónica de su autor, tanto en los contenidos conocidos como en los de su invención. Es un recurso común que se repite con frecuencia, concretamente en cuarenta y dos de las sesenta y ocho fábulas millorianas, y que puede alcanzar la extensión de una fábula o incluso excederla, como ocurre en el caso de «A descoberta» (1985:89-90). La función y la naturaleza de estos comentarios de Millôr giran en torno de su intención irónico-humorística; es decir, muchas veces las notas a pie de página desestabilizan el sentido comunicado en la fábula, ya que vienen en forma de preguntas que muestran el escepticismo del propio narrador en cuanto a lo narrado²³⁷. Así, en algunas ocasiones hacen comentarios metalingüísticos irrelevantes para el desarrollo argumental²³⁸ o entablan el diálogo con un lector implícito²³⁹, sirven para extender la crítica social de un caso particular al nivel universal que abarca el momento histórico y la sociedad brasileña en general²⁴⁰, introducen paródicamente lemas o refranes²⁴¹, hacen referencias literarias introduciendo juicios de valor personales y subjetivos²⁴², o incluso simulan citas de obras científicas o filosóficas²⁴³ a modo de Borges, incluyendo digresiones con referencias al universo extraficcional y el mundo del espectáculo con marcas pronunciadas de la contemporaneidad, completan el argumento del cuento o representan un comentario

²³⁶ Thurber también ilustra sus libros de fábulas. Vid. al respecto *Fables for our Time and Famous Poems Illustrated*, la edición original de 1939 reproducida en 1990, New York: Harper & Row, Publishers y *Further Fables for Our Time*, New York, Simon and Schuster, 1957.

²³⁷ El ejemplo de este uso se ve en la fábula que lleva como título «O acordo (à maneira dos... Turcos)»: «2. Esta história é do tempo em que os animais falavam. Percebe-se?» (Fernandes, 1985: 48).

²³⁸ En la fábula «O trágico precedente (à maneira dos... Hindus)» aparece la frase siguiente marcada por la llamada en forma numérica: «Fá-lo-ei¹ meu ministro! (Fernandes, 1985: 44). En la nota a pie de página correspondiente aparece el comentario metalingüístico referente a las normas gramaticales de la lengua portuguesa sin cualquier conexión con el argumento de la misma: «1. Que língua, a nossa!» (*ibid.*)

²³⁹ Esto ocurre en la fábula «Os gastos dispensáveis»: «1. Maneira sutil do autor mostrar que o conto se passa na França ou possessão francesa. [...] 4. Ia dizer onça mas lembrei-me de que o conto se passa na França. Deixo à escolha do leitor.» (Fernandes, 1985: 42).

²⁴⁰ Utiliza la nota para convertir un asunto particular contado en la fábula «O dinheiro não traz felicidade» en crítica social: «[...] ele morava na sua loja humilde, trabalhando dia e noite para ganhar o que mal e mal lhe bastava para sustentar-se¹. [...] 1. Era como qualquer um.» (Fernandes, 1985: 24).

²⁴¹ De ejemplo nos sirve la nota 2 de la fábula arriba mencionada «O dinheiro não traz felicidade»: «2. “Insista, não desista”» (Fernandes, 1985: 25).

²⁴² El juicio da valor se expresa en la nota 2 de la fábula «Prova de amor (à maneira dos...Turcos)»: «2. Diga-se a bem da verdade: foi-lhe difícil (pensamento mais o menos cretino de Saint Exupéry.» (Fernandes, 1985: 30).

²⁴³ En la fábula «O renascer dos belos sentimentos, uma vez satisfeitas as necessidades básicas» el autor supuestamente cita a San Agustín: «1. “Para se exercer as virtudes do espírito é necessário um mínimo de conforto material”. (Santo Agostinho)» (Fernandes, 1985: 68).

autoconsciente –es decir, metaficcional– sobre la naturaleza del propio cuento. Citamos la última de las cuatro notas que complementan la fábula titulada «O homem feio e o homem mais feio» (Apéndice 57), que suma los últimos rasgos enumerados:

4. A historia literalmente, termina aquí porque este é o ponto dela que interessa, mas, em verdade, ela termina com a funda consciência de Hong-Fung-King em ser o homem mais feio sobre a face da terra. Se vivesse na era atual e em Hollywood, no mínimo ganharia um Oscar. Não sendo assim destinou a si próprio a bala que reservara ao homem mais feio que ele e foi direto ao limbo, que é, tudo somado, o mais perfeito salão da beleza, pois não ha morto feio, mau, pérfido, covarde ou salafrário (Apéndice 57).

Otro ejemplo de la transgresión de los distintos niveles genéricos, pero al mismo tiempo estilísticos, o lo que McHale denomina «heteroglosia estilística», lo encontramos en las fábulas del escritor mexicano Rafael Junquera, en las que el hipotexto esópico se expande para convertirse en cuento de animales. En ellas ocurre lo que ya había sucedido con la fábula en tiempos medievales: se elaboran o enfocan unos detalles, se sitúa la historia en un cierto espacio precisado por una descripción minuciosa, se introducen otros animales para profundizar la distancia y diferencia entre los habitantes del reino animal, se destacan las diferencias sociales y se introducen unos elementos filosóficos. El prologuista de *El recinto de animalia*, Alfredo Peruyero Sánchez, revela sus dudas acerca de la adscripción genérica de los textos que lo constituyen: «En estos dieciséis textos narrativos (que no acierto a calificar, ni mucho menos a clasificar como fábulas, parábolas o ejemplos – *exemplos* como los llamaría don Juan Manuel, sino como un género alternativo)» (Junquera, 1999: 7-8).

Esa curiosa mezcla, que se podría identificar con la ya mencionada heteroglosia estilística, se produce en las fábulas de Junquera, en cuyos inicios suena el eco de las historias esópicas o clásicas donde se emplean unas fórmulas de cuentos infantiles con el frecuente uso de diminutivos, para luego evolucionar en ejemplos de una brutalidad y violencia casi tarantinesca en las resoluciones y finales sin *epimitio*, pero con un mensaje enfatizado. La fábula «El sapito estanzuilino» comienza con las siguientes palabras, que evocan un cuento dirigido al público joven: «La historia del sapo que por burlón quedara fuera de una fiesta, era muy conocida por Estanzuilino, un sapito reconocido en el reino animal por su gran destreza para cazar insectos al vuelo» (Junquera, 1999: 83). El contrapunto al empleo del registro lingüístico cercano a la expresión juvenil en la fábula «Un león desgraciado», que comienza con las palabras: «Un león se trepó a una enorme roca para remarcar su señorío sobre el reino animal» (Junquera, 1999: 47), se encuentra en un final que sorprende por su fría crueldad. La fábula cuenta la historia del león inmóvil, moribundo, cuya ferocidad se encuentra reducida por haber caído en una trampa. El león desgraciado establece un diálogo –en el que se tocan

algunos temas relacionados con las categorías abstractas de la amistad y el valor de ciertas virtudes o vicios– con distintos animales, intentando inútilmente suscitar su compasión. Al final se le acerca un ratón, a su juicio el más insignificante de los animales, quien al cabo de una conversación larga supuestamente se deja convencer por los argumentos del rey de los animales y decide socorrerle. La ayuda, en este caso concreto, consiste en solicitar la intervención de zopilotes y está teñida de ironía, otra característica de la fábula contemporánea que se comenta más adelante.

–No se irán, amigo león. Han acudido a mi llamado. Y se prepararán a realizar una buena obra.

[...]

–No se irán... Ellos te ayudarán, pedazo a pedazo, a salir de esta trampa en que te encuentras. Puedes descansar tranquilo, hermano –dijo el ratón por último (Junquera, 1999: 52-53).

La tremenda crueldad de los animales y el espíritu vengativo destacan en «El cuervo olvidadizo», que revisita el proverbio «Cría cuervos y te sacarán los ojos», en la que un ave vieja, que «cuando encontraba críos mal protegidos o abandonados solía atacarlos inmisericordiosamente hasta darles muerte» (Junquera, 1999: 65), finalmente decidió salvar a un corvato. Sin embargo, el motivo no es la misericordia y el humanismo repentino del viejo cuervo, sino su pragmatismo y deseo de asegurar que la cría lo mantenga en su vejez. Las lecciones que el anciano da a su protegido consisten en transmitir las artimañas, la astucia y el artificio de engañar. «El joven discípulo aprendió a volar, a engañar y a robar. Asimiló las enseñanzas de su senil maestro y pareció superarlo en todo, por lo que pasó de la ignorancia a la arrogancia, y de la sencillez a la soberbia» (Junquera, 1999: 67). El aprendizaje culmina cuando el joven, irritado por el tratamiento caprichoso del anciano, decide aplicar literalmente lo aprendido:

El joven repasó las lecciones que recibiera y no tardó en reconocer que no estaba actuando como verdadero cuervo. Esa tarde no esperó más y se lanzó sobre su benefactor. Con certeros picotazos le sacó los ojos, sumiéndolo en el dolor y en las tinieblas permanentes (*ibid.*: 69).

A través de estos diálogos, a veces divertidos, pero inquietantes a la vez, el autor nos descubre, usando el disfraz y las máscaras animales, realidades que vivimos en nuestra sociedad actual.

Las fábulas de Wilson Bueno, reunidas en su libro *Cachorros do Céu*, ofrecen un buen ejemplo a propósito de la hibridación générica. Se trata de «[...] um fabulario no mau sentido da palavra, pois, nele, longe de os textos se revelarem morais, são escárnios demoralizantes em si mesmos e desmoralizadores das intenções construtivas das fábulas convencionais»

(2005, alas), según constata el prólogo, ubicado en las alas del libro y escrito por el poeta, ensayista y traductor Ivo Barroso. Wilson Bueno abre su fabulario citando a Ovidio en el epígrafe: «Se os bichos falassem, nada diriam» (Bueno, 2005: 4), planteando así el problema acerca del silencio de los animales, que, entre otras cosas, cuestiona el carácter didáctico-moral de sus enunciados. Esperanza López Parada ofrece otra visión del silencio de los protagonistas fabulísticos:

Es la palabra misma, el alcance efectivo de su acción en el mundo, lo que la fábula contemporánea pone en entredicho. El lenguaje, aquel arma que el hombre enarbola como su superior diferencia, trabaja ahora en contra suya. No se trata ya de que los animales no puedan decir; la cuestión estriba en que se niegan a hacerlo (López Parada, 1993: 352).

En la obra de Bueno ocurre lo contrario: los animales de su fabulario hablan en exceso, pero en suma no dicen nada, como presagia el epígrafe ovidiano. Esa verborrea, que se opone al «silencio eterno de todas las especies; su intención zoológica de permanecer mudas frente a los parlanchines seres humanos» (López Parada, 1993: 355), los reduce a una trivial existencia parecida a la humana. Los diálogos de los animales en Bueno no representan canales de comunicación, sino todo lo contrario, reflejando las barreras de la incomprensión. Así se trazan los paralelismos con las fábulas de Fernandes, donde la insistencia en la moraleja simplemente la desconstruye y a veces lleva a su completa anulación. Del mismo modo opera la inflación y el exceso de palabras que intercambian los animales de Bueno. El resultado es la cancelación del mensaje: ellos hablan, como el hombre posmoderno, pero nada dicen.

En el libro referido se producen algunas hibridaciones de toque posmoderno. A cuatro de sus fábulas, Bueno les otorga forma de diálogo, género didáctico-ensayístico de expresión dramática (García Berrio, 2006: 218-219) por tratar de materia doctrinal y no ficcional. El uso del diálogo es una herencia del pasado que debería responder a una estrategia precisa, a la necesidad de expresar con claridad las teorías propias en una confrontación abierta entre los contrarios, a la voluntad de educar al mismo tiempo que se comunica una nueva idea. En ellos la lengua sirve para la comunicación del pensamiento –en este caso particular de cariz pseudo-filosófico –, dejando el propósito estético subordinando a los fines ideológicos. El diálogo se estructura de forma tradicional, mediante una caracterización estilística de las voces, una tentativa de conjugar un personaje y un proyecto pedagógico. Diálogo representa una forma discursiva muy común en la fábula esópica, especialmente la que Rodríguez Adrados denomina «fábula de debate» (1979: 194-195), que reproduce una situación comunicativa simple en la que contrastan dos posiciones cuyas ventajas o inconvenientes se intentan elucidar mediante una conversación. En este caso la fábula carece de acción y las

inferioridades o superioridades del adversario no se convierten en la muerte o la fuga, sino que la derrota o la victoria son solamente verbales. En la fábula «Las artimanhas da Pressa» (Bueno, 2005: 15) se reúnen tres animales para entablar un diálogo en clave irónica acerca de la prisa. El autor sitúa a los dos animales, la tortuga y la oruga, diametralmente opuestos en cuanto a su longevidad, en una posición paradójica donde los dos, concedores de la vida, representan la sabiduría vital y ofrecen respuestas al unísono a las preguntas absurdas del mono.

–Adianta nada apressar o tempo... – disse a lagarta para o Cágado.

–Quem apressa o tempo apressa a chegada da morte... – complementou o Cágado.

O Macaco, que tudo observava perfeitamente sentado debaixo de uma árvore, reticenciou – ainda com menor pressa –, soberbamente filosófico:

–É por isso... então... que os atarantados... não têm... direção...

–Só têm pressa – acusaram, em unísono, num lento lentíssimo, como recomendava o momento, a Lagarta e o Cágado, cientes da Vida (Bueno, 2005: 15).

En los escritos de Bueno esta búsqueda alcanza el extremo de la caricaturización y, por consiguiente, se convierte en toda una negación de la intencionalidad didáctica de la fábula. El autor trivializa los temas filosóficos y concede un amplio espacio a la ironía. Sin embargo, en los diálogos de Bueno el propósito filosófico y la intencionalidad moralizante, vienen reducidos al absurdo, rasgo que los acerca al diálogo lucianesco²⁴⁴. Cabe destacar que las fábulas dialogadas disponen de una microforma: entre ocho y treinta y dos líneas. En la fábula titulada «Coisas da Vida» (*ibid.*: 43), el autor enfrenta a dos ofidios de la misma especie, pero de carácter distinto: una serpiente malhumorada e irritable que inmediatamente muestra la naturaleza de su especie y la otra dulce y amable, características inesperadas en el submundo de crótalos. Las dos entablan una conversación sobre la esencia de su naturaleza que acaba en demostración del carácter viperino auténtico, ofreciendo una nueva versión del antiguo refrán *vulpes pilum mutat, non mores*:

–Não me sinto casmurra, Cobra. Vivo apenas o sentimento, sincero, de que sou uma cobra.

–E cobra tem sentimento? – retrucou a cobra que, de tão afável, nem parecia uma cobra.

Só que, num bote certo, esta, a Sweet Snake, nhocht!!!, cravou as presas, as duas, na jugular de outra cobra que, no afã enfezado de se mostrar cobra, esquecera de que conversava com uma cobra de verdade (Bueno, 2005: 43).

²⁴⁴ El último eslabón del diálogo socrático llamado el diálogo lucianesco presenta los siguientes rasgos: aumenta el elemento humorístico; presenta una gran libertad de invención narrativa; gusta de crear situaciones excepcionales para provocar y experimentar la verdad; afán experimental representando estados psíquicos inhabituales o anormales: la locura, el desdoblamiento de la personalidad, los sueños...; el propósito filosófico de tipo universalista sin una idea dogmática *a priori* (García Berrio, 2006: 222).

La última fábula, que lleva el título de «Diálogos Terminais», adopta forma de diálogo dramático, con la indicación de los personajes, lo que le confiere aspecto de un texto pensado y escrito para su representación teatral:

SERPENTE 1: Boa-tarde, Serpente 2!

SERPENTE 2: Boa-tarde, Serpente 1! Continua sendo a número 1 e A Primeira? O Rei não deixa voce sem o título, né? (Bueno, 2005: 89).

Otra forma de la hibridización genérica que se lleva a cabo en las fábulas de Bueno no se refiere al aspecto formal de las mismas, sino a su contenido. Por su naturaleza intermedial podría perfectamente figurar en el capítulo sobre la intertextualidad, si bien consideramos que la estructuración presente queda justificada por el enfoque genológico de nuestra investigación.

El factor contundente que revela la condición posmoderna de los mismos viene dado por el uso de los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, que se ha desarrollado desde los años cincuenta del siglo pasado. De hecho, Stanley J. Grenz afirma que la televisión es el medio más importante para diseminar el *ethos* posmoderno: lo que no pasa el «examen ontológico» de ser transmitido por televisión está condenado a ocupar una posición marginal o periférica en la sociedad contemporánea. La cultura mediática se muestra de varios modos como sinónimo virtual de la condición posmoderna (en Woods, 1999: 194).

Además del descentramiento posmoderno –al privilegiar los márgenes–, el fragmentarismo y la prevalencia del simulacro, de los que ya se ha hablado anteriormente, Frederic Jameson también enumera otros fenómenos como, por ejemplo, el auge del populismo estético que asume la cultura de masas y el *kitsch*, lo que en un grado muy alto se refleja en la literatura, ya que se incorpora a las narrativas latinoamericanas consideradas significativas para el curso de la cultura en que se inscriben. En palabras de Lidia Santos, el número de artistas en América Latina que se aprovechan del *kitsch* e introducen la cultura de masas en sus obras va en aumento:

[...] escritores y artistas plásticos que, a partir de los años sesenta parodian la cultura de masas en sus obras, especialmente los productos construidos en torno a lo kitsch. Radio y telenovelas, folletines y novelas rosas, ritmos considerados fuera de moda, como el tango y el bolero, y narrativas cinematográficas serie b pasan a ser citados, de varias formas, en las obras de esta vertiente artística (Santos, 2004: 21-22).

Graciela Tomassini y Stela Maris Colombo detectan diferentes afinidades entre la minificción y los medios televisivos y afirman que la minificción exige una lectura interactiva, acercándose en ese aspecto a la dinámica de los medios de masas. Según las

autoras, todo cambio producido en la red mediática influye en la literatura, ya que le aporta nuevas técnicas narrativas o nuevas concepciones de la perspectiva:

La minificción contemporánea constituye una clase textual notoriamente comprometida con el modo de producción discursiva en la era massmediática. Sus rasgos textuales – brevedad, concisión, hibridez genérica, incompletud, densidad de las operaciones textuales, explotación lúdica de fenómenos lingüísticos como la polisemia, homonimia, paronimia, lexicalización, son señales de un tipo específico de cultura y de la tecnología que le es propia. Esta textualidad supone ciertas formas de aprehensión puestas en vigencia por los medios de masas, aunque el modo de lectura propuesto se orienta hacia la desautomatización de estos estereotipos (Tomassini/Colombo, 1996).

En muchas ocasiones, la minificción contemporánea emplea cualquier información canalizada a través de la radio o de la televisión, en la que la referencialidad se instaure por la mención, lo que supone un receptor inmerso en un flujo informativo constante aunque fragmentario. Consideramos que estos postulados teóricos se aplican perfectamente a la fábula contemporánea, especialmente al caso de Bueno, quien nos presenta una selva habitada por animales «masmediatizados», siendo algunos de ellos perseguidores del falso brillo «hollywoodiense». Sin embargo, la interacción que aquí se produce no es siempre oportuna para los medios de comunicación de masas. En los textos de Bueno, la fábula contemporánea escapa muchas veces de las reglas impuestas por la comunicación masmediática para desmantelarlas, romper los estereotipos y problematizar los prejuicios sobre los que descansa la vida contemporánea.

El cuento «Dog, o Facínora» incorpora a la forma genérica de la fábula un *topos* específico que requiere un código semiótico determinado implícito en las películas o novelas localizadas en el lejano oeste. Cabe destacar que no se trata de un aporte del todo original, ya que, a su vez, lo había hecho Millôr Fernandes introduciendo en su fábula «O rapto (Ou mundo marcha)» el léxico propio del cine, simulando parcialmente la estructura del guion cinematográfico, como muestra el siguiente ejemplo: «Consuelo beija a Carlos Magno e Carlos Magno, num requinte de vingança, beija-a também. *Fade in*» (Fernandes, 1985: 116). En la fábula de Bueno arriba referida, el autor introduce unas estrategias semióticas que apelan a los códigos genéricos del cine clásico²⁴⁵. Para recrear el ambiente que domina en la novela del oeste, el autor emplea el léxico en inglés y usa imágenes estereotipadas en el acto de recrear un escenario y la atmósfera de los «espagueti western» al estilo de Sergio Leone:

A tarde em que Dog, o Facínora, apeou de seu cavalo em frente ao *saloon* de Rabbit, o Coelho Anão, todos os que se encontravam dentro o fora da taverna temeram dele, de Dog, o

²⁴⁵ Según Lauro Zavala, el cine clásico establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo dada la existencia de una fuerte tradición, es decir, se respetan las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones (Zavala, 2005).

Facinora, o duro previsível olhar. [...] a sua figura – forasteiro, errante, matador contumaz daqueles oestes de outrora. Uma mão no coldre, outra no palito entre os dentes, Dog, o Facinora, observou em torno – vagaroso, ferino, quase cruel (Bueno, 2005: 9).

Al ambiente *western* se le junta un cierto espírito de la comedia *slapstick* protagonizada por el mono, agente provocador de todo el enredo del que sale salvo y sano corriendo y saltando a modo de Charlie Chaplin: «E foi então o chuvaréu de bala, e bala, e bala, com o Macaco ileso saltando entre uma e outra feito dançasse a tarantela» (Bueno, 2005: 11). A diferencia del mono, la tortuga cae víctima inocente de esta situación dramática presentada en clave humorística: «O jabotí, não precisa dizer, virou sopa de tartaruga» (*ibid.*). El cuento termina con la invocación «Ah, o Macaco!»²⁴⁶ que se transforma, a lo largo de la obra, en una especie de estribillo repetido en ocasiones para enfatizar la situación absurda²⁴⁷ que subraya la apertura de las fábulas.

En cuanto a la actualización del género y su interrelación con el mundo de la cultura pop, también es frecuente la introducción del léxico anglosajón en las mismas. Este fenómeno de dimensiones globales, presente en todos los niveles o registros sociolingüísticos, se observa tanto en obra de Fernandes como en la de Bueno, donde las referencias al mundo cinematográfico estadounidense y a la cultura pop son muy frecuentes, a diferencia de las fábulas de Monterroso o Machado, que establecen otros tipos de relaciones con el contexto contemporáneo:

De nada adianta chorar se a Lebre se aferra a certeza mortal de que Erivelto, o gato, seu namorado, e assim igual que uma mistura do Brad Pitt com o Tom Cruise (*ibid.*: 71).

[...] já não se usa mais bolsa de couro e ningem toma banho em Woodstock [...] (*ibid.*: 38).

Estos últimos rasgos vienen ilustrados por la cita tomada de la fábula «O Macaco Cantor» que demuestra el modo en que el escritor brasileño incorpora estas nuevas expresiones típicas del registro lingüístico periodístico a sus textos literarios:

Carregado por dois seguranças e tendo a cabeça permanentemente acarinhada em profuso cafuné por três bilheteiras, Eusébio Motta Paranhos foi conduzido ao hotel, na *van* da produção do *show*. [...] mas dizem *paparazzi* e caçadores de *gossips* que ainda assim gemia e, entre um sonho e outro, de pura aflição, nosso barítono clamava pela Sharon Stone, que não é, convenhamos, propriamente uma macaca (Bueno, 2005: 48).

²⁴⁶ López Parada observa que desde los griegos, el mono en las escrituras representa conductas negativas y ocupa papeles reprobables. En la tradición del Occidente a ese animal se le asocia con las más bajas pasiones y es utilizado para simbolizar lo más bestial en el hombre: su lujuria, gula, avaricia y desvergüenza (1993: 273).

²⁴⁷ Como ya queda indicado, este procedimiento se puede apreciar en Tomás de Iriarte siendo el mejor ejemplo su célebre fábula «El burro flautista» (1976: 15) donde aparece una repetición burlona de la frase «por casualidad». Esta exclamación enfática armada de ironía tiene equivalente función, tanto en la fábula de Iriarte como en las de Bueno.

Unas hibridaciones estilísticas particulares, que no encontramos en Machado o Vêlez, aparecen en textos de Bueno y pueden ser resumidas en los puntos que señalamos a continuación. Su estilo se distingue por el empleo de algunos recursos poéticos: aliteraciones²⁴⁸, onomatopeyas²⁴⁹, repeticiones o el empleo del lenguaje coloquial²⁵⁰. En las frases de Bueno los ritmos acelerados de la narración cambian de tempo con frecuencia, mientras que las enumeraciones, inversiones²⁵¹ o las frases elípticas son recursos obligatorios. La construcción específica de las frases extensas que ocupan un párrafo entero²⁵² supone concatenación, comentarios intercalados, combinados con una sintaxis muy particular que puede observarse en el ejemplo siguiente:

Rápido foi o tempo de chamar a um canto a Hiena e dizer-lhe de perto, baixinho, vede que Corvo, o seu corvo marido, que apuro de vôo e que de negras asas bailarinas, vede lá, o que de malabarismo e voejante coreografia, e enquanto via, a dentuça Hiena, de cruento focinho, apertando contra o céu os olhos pequeninos, prontas ao ataque não hesitamos – num bote, um bote apenas, cravámos-lhe as presas, as duas, no grosseiro calcanhar de Aquiles (Bueno, 2005: 67).

Las fábulas escritas en prosa incluyen rimas consonantes simples de tipo «sapo-papo²⁵³», recurso que encuentra su precedente en las fábulas de Millôr,²⁵⁴ o la repetición de una frase equivalente al estribillo que adquiere la función del comentario del contenido argumental, siendo este el caso de la frase repetida en varias ocasiones a lo largo de la obra: «Ah, o

²⁴⁸ Como se observa en la frase siguiente: «[...] aquele papo de pato pachola» (Bueno, 2005: 21).

²⁴⁹ Algunas de ellas observables en la cita: «[...] não, a ratatuiá dos baixos da Floresta limitava-se a invejar, aos gritos e ginchos, finos, agudos, pipilantes, ratos, roeres, a invejar a dentadura luminosa de Rildo – um brilho, um gozo, laminterna, rac-rac, nhoque-nhoque, uis, assim num triz, putzgrila, ah que roto, kranke!, a ratarada a espalhar dele, mais do que sobre o caráter e altivo dom de rato, o de rildo ra-ra-ra do riso» (Bueno, 2005: 37). La imitación lingüística de un sonido natural o de otro acto acústico tiene su posible precedente en Fernandes, quien en su fábula «O inimigo» introduce la onomatopeya que imita al sonido del tren, lo que comenta entre paréntesis: «Depois, foram deitar-se. Poloc, cotrock, morock, bodoque, poloc cotroc. (Efeito de som do trem varando a noite.)» (Fernandes, 1985: 52).

²⁵⁰ El ejemplo siguiente lo ilustra adecuadamente: «Pelamordedeus, gente, pelamordedeus, ficámos já áquela altura da existência, estupefactas – onde já se viu um sapo namorar uma girafa? Acabámos?» (Bueno, 2005: 56).

²⁵¹ Veamos un ejemplo de la inversión: «Não, ele, Lino, o Lhano, com nenhum dos dois parecia, e tivera a vida casta feita de obediência e coice de mula, um puro» (Bueno, 2005: 53).

²⁵² Optamos por ubicar la cita en la nota por su extensión: «E isso: Lino, o Lhano, está sempre com medo de que possa ser, entre vós, apenas un excedente tratado a milho e sal. Mal sabe de nós que nos movemos pelos quartos sufocados, andando com páсарos agitados nos seios, e foi daqui que assistimos, meio sem ar, quando a Mó partiu-se em duas e deslocando-se, aos pescoções, pôs Lino, o Lhano, para bem longe do moinho e com tal vento, tamanha cervantina tempestade, que voaram, Mó e Burro, dizem que voaram, por longo vale, quase ave, e ali onde foram parar, dali para diante do Outeiro D'Anta, dali nunca mais o burrico saiu, para sempre amarrado a um pedaço de pedra, por pura demonstração de força e fraco heroísmo» (Bueno, 2005: 55).

²⁵³ Nos sirve el ejemplo tomado de la fábula «O Sapo Papudo»: «Nhocht! Engole sapo, papo, e o que estiver por perto» (Bueno, 2005: 57).

²⁵⁴ En la fábula «O julgamento do burro», Fernandes (1985: 65-67) al mencionar el protagonista salamandra, repite lúdicamente la rima «Salamandra malandra».

Macaco!» (Bueno, 2005: 11, 26, 69, 73, 79, 85). Como se ha observado en un lugar previo, en Iriarte y La Fontaine a veces se produce una repetición de frases que viene a servir de estribillo a algunas fábulas célebres, como, por ejemplo, la burlona repetición de la frase «por casualidad» (Iriarte, 1976: 15) de «El burro flautista», y que en la adaptación francesa de Jean-Pierre Clarice de Florian, aunque pronunciada una sola vez, se convirtió en enfática exclamación, no desprovista de ironía: «O hasard incroyable!» (Florian, 1792).

El último tipo de heteroglosia estilística detectado en las fábulas de Bueno viene dado por la introducción del lenguaje infantil aun cuando se abordan temas de gran peso existencial, o la introducción de frases formularias generalmente empleadas en otras convenciones narrativas, como los cuentos de hadas. Uno de los recursos frecuentes es su tratamiento lúdico, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

A Raposa chamava-se Galdina, e era, mais uma vez, uma vez (Bueno, 2005: 29);

Ha muitos e muitos anos, escondida no mais profundo coração da floresta, viveu, dedicada e sempre notável, uma Rã insegura do seu próprio destino (*ibid.*: 34);

Adolfo, o nome do sapo; e era, de novo, uma vez (*ibid.*: 56);

O lobo se chamava Niépcy. E era uma vez (*ibid.*: 74);

Há muitos e muitos anos, era uma vez um jaboti (*ibid.*: 76)

En suma, creemos haber demostrado a través de los ejemplos comentados arriba que las hibridaciones genéricas otorgan a las fábulas contemporáneas un hálito de posmodernidad. En los textos de Bueno, este género antiguo se acerca al diálogo lucianesco pero también al diálogo dramático, reanima unos ambientes fílmicos evocando la atmósfera de las películas del lejano oeste y la comedia *slapstick* recurriendo a los códigos discursivos del séptimo arte, estableciendo relaciones frecuentes con la cultura pop. Se puede agregar que la fábula contemporánea quiebra los moldes genéricos tradicionales mostrando su naturaleza proteica, capaz de adaptarse a algunos géneros breves cercanos, pero también a los más alejados en el sentido taxonómico. Como se ha observado en Bueno, la fusión de varios géneros o modelos discursivos en el espacio narrativo de la fábula puede compararse con el procedimiento de montaje o *bricolage*, que supone un trabajo con un gran número de elementos heterogéneos preexistentes. De ahí la resistencia de la fábula contemporánea a ser englobada en una categorización rígida y excluyente.

IV.2. Humor, ironía y parodia

Recordamos una vez más que Brian McHale observa la literatura posmoderna como carnavalizada, exenta de limpieza ontológica. Del mismo modo, Pack Carnes reconoce en el humor y la ironía las características esenciales (1992a: 9) de la nueva fábula porque los autores contemporáneos, a través de ambos, adquieren una actitud distanciadora que les permite burlarse de temas serios y solemnes. Wayne Booth define la ironía como una figura oblicua de expresión esencialmente negativa, que refleja la distancia entre apariencia y realidad.²⁵⁵ Hemos visto que las fábulas de Monterroso, Fernandes, Thurber, Junquera, Gudiño Kieffer, etcétera, que reproducen situaciones del universo contemporáneo humano protagonizadas por animales antropomorfizados o héroes mitológicos y que relatan generalmente unos episodios dramáticos o presentan unos momentos de crisis existencial, sufren a menudo giros humorístico-irónicos, marcadores de una actitud distanciadora que abre espacio para maniobras al lector culto. Este debe reconocer el doble fondo de las nuevas fábulas, detectar los procesos transtextuales que operan entre los textos antiguos y las nuevas creaciones literarias e identificar personajes de la cultura literaria, así como temas y preocupaciones filosóficos. El sentido caótico de la risa entra para desarmar un orden lógico, una representación absoluta y jerárquica con el fin de mostrar otras posibilidades. Todos los aspectos arriba comentados se ven reflejados en la fábula «La verdad sobre Helena» (Apéndice 64), del escritor argentino Gudiño Kieffer. Tras una descripción detallada del estado psicológico del marido espartano de la bella, hacia el final del texto se pone en funcionamiento la desacralización de los motivos y objetivos heroicos:

[...] —¡Menelao, Menelao! Menelao se detuvo y se volvió lentamente llevando la mano al pomo de la espada vengadora. Helena estaba allí, apoyada lánguidamente en una columna, tendiéndole los brazos. Menelao tardó en reconocerla. Porque durante el larguísimo sitio de Troya, e impulsada por el aburrimiento, Helena había comido demasiado. Además... los años no habían pasado en vano. El rostro de Helena era abotagado, flácido y muy parecido al de una foca. Los cabellos pringosos, la túnica sucia (no de sangre sino de grasa) y el cuerpo de una obesidad desbordante. Al acercarse un poco más, todavía incrédulo, pobre Menelao comprobó que el aliento de su mujer olía a cebollas. Envainó resignadamente la espada y, casi sin darse cuenta, dijo: —Querida, ¿no crees que ya es hora de que volvamos a casa?

“No es tan lindo vengarse de una vieja gorda y fea, como de una joven hermosa”
(Apéndice 64).

Cuando del mito se eliminan seriedad y solemnidad con todas sus consecuencias trágicas, se reduce a preocupaciones profanas y prosaicas, desembocando en la problemática de la

²⁵⁵ Cfr. Wayne Booth (1989), *La retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

cotidianeidad. Es el caso de la hermosa Helena, tan delicada y deseada, motivo del conflicto bélico entre aqueos y la ciudad de Troya, que con el pasar de los años, en la fábula de Gudiño Kieffer, se convierte en una mujer gorda y frustrada. La frase inesperada, pronunciada por el guerrero vengativo Menelao «–Querida, no crees que ya es hora de que volvamos a casa?» (*ibid.*) funge como gatillo que anula la *sublimitas* del mito para otorgar a la fábula una especie de la atmósfera hogareña. Junto con el empleo de la ironía, en este texto se identifica de nuevo una especie de ‘heteroglosia estilística’.

Otro empleo de la ironía como consecuencia de la incongruencia entre un motivo clásico y la situación moderna se plantea en la fábula «Cosa de hombres», de Guillermo Bustamante Zamudio, tomada de su libro *Oficios de Noé* (2005):

- Mujer, nuestro Señor me ha hecho un pedido —dijo Noé.
 - ¿Y por qué Él siempre se dirige a ustedes los hombres?
 - No sé. En todo caso, ve el mal lo suficientemente propagado como para hacer inútil una catequesis personalizada. Quiere pasar a las vías de hecho y acabar de una vez con todos.
 - ¿Todos y todas?
 - Y, ¿a qué viene esa pregunta, mujer?
 - Si Dios ve el mal igualmente distribuido entre hombres y mujeres, que acabe con todos y con todas.
 - En realidad no me parece haberle entendido que el mal esté distribuido de manera homogénea entre hombres y mujeres...
 - ¿Sí, ves? Bueno, ¿y por qué tú habrías de sobrevivir?
 - Él me ha escogido por ser temeroso del Señor.
 - Perdóname, pero esa virtud la veo redoblada en la mayoría de las mujeres, temerosas no sólo del Señor, sino también de nuestros esposos.
 - ...
 - Bueno, ¿y por qué también habrían de salvarse nuestros hijos? ¿Se salvarán porque para Yavé los atributos de la personalidad son hereditarios? De ser así, todos tendríamos los atributos del Señor y, en tal caso, Él también debería perecer en el diluvio...
 - ¡Cuida tu lengua, mujer! ¿Te das cuenta por qué el asunto es entre hombres?
- (Zamudio, 2005: 24).

El libro de Zamudio se centra en la historia bíblica sobre Noé, reescrita en sesenta y ocho variaciones por el autor colombiano, quien lo sitúa en un espacio fronterizo donde conviven el mito y la modernidad. Los textos de Zamudio oscilan, según su prologuista Pablo Montoya, «entre la imaginación de la fábula, la burla del dicho popular, la gravedad de la sentencia, la invención de la poética, los reclamos feministas, las implacables leyes de la selección natural, las trabas burócratas de los Estados, los fantasmas del escepticismo y el relativismo de toda fe y creencia» (Montoya Campuzano, 2005: 6). El elemento crítico de estos textos se presenta a través del humor negro o absurdo, que surgen de las situaciones cuando, en palabras de Noguero, «el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuentra. El humor absurdo

critica la falsedad de los principios que rigen nuestra existencia [...] enfatizando la trivialidad de su vida diaria» (Noguerol, 2000: 30).

Según Bajtín, la ironía va de la mano con el humor. Los fabulistas contemporáneos necesitan este efecto que a sus textos proporciona la risa, que en su caso «no excluye lo serio, sino que lo purifica y completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento» (Bajtín, 1989: 112).

Los textos breves del autor costarricense Rafael Ángel Herra que constituyen su libro *La divina chusma* representan, en palabras de Albino Chacón, ejemplos «lentos de cáustico humor negro, ironía y fina observación de conductas, cada uno un juego divertidísimo de espejos, cuando no de reescritura paródica de textos clásicos, alegorías crueles de lo absurdo y contradictorio de la condición humana» (Chacón en Herra, 2011: contratapa del libro). En este sentido, véase la fábula «La ratita y los murciélagos» en la sección titulada «Animal sapiens»:

Si la ratita observa por la noche a los murciélagos, se imagina que son ángeles de la guarda.

Cuando los murciélagos perciben a las ratas entre la maleza, piensan que son ángeles caídos.

Las serpientes no somos tan complicadas y no nos importa comer ángeles caídos o ángeles de la guarda (Herra, 2011: 90).

Una de estas actitudes lúdicas con tendencia hacia el absurdo, que representan una constante en la colección *Cachorros do céu* de Wilson Bueno, puede observarse en el tratamiento del final trágico del protagonista sapo enamorado de una boa. El acto de devorar al sapo, visto desde la perspectiva de otra serpiente narradora de la fábula «O Sapo Papudo», se convierte en una anécdota al estilo de las comedias del grupo británico Monty Python debido al uso de la ironía:

Mas pensam que se deu por vencido? Qual nada! No papo da Jibóia ainda inflou o papo dele, esplendoroso, e alardeou, abafado: isto é que é intimidade, ora veja, Cobra Cética, ora, ora, lá vamos nos para a Polinésia Francesa, pescar, de escafandro, um espadarte.

E então, de vez, zapt! (Bueno, 2005: 58).

Como ya se ha visto, la utilización obligatoria de modos oblicuos de expresión, como la alegoría o la metáfora, crea ciertas expectativas en sus receptores, lo que asegura un gran espacio de maniobras en el caso de emplear las expresiones en su aprensión literal. Así ocurre

en algunas fábulas de Monterroso²⁵⁶ o cuentos de Juan José Arreola²⁵⁷, quienes aprovechan los proverbios y dichos populares de común conocimiento para dismantlar su contenido semántico literal. Las discrepancias entre lo metafórico y figurado muchas veces llevan a la ironía. En el caso de un trato irónico del material narrativo, se le pide al receptor que rehaga la respuesta original y que adopte una dirección totalmente nueva²⁵⁸. Según Noguero, «[l]a ironía mantiene su naturaleza ejecutiva y se presenta a múltiples interpretaciones gracias a que no ofrece pistas» (2000: 27), lo que nos lleva al rasgo siguiente de la fábula posmoderna, donde el escritor irónico busca la complicidad de un receptor cualificado y preparado para entrar en el juego y buscar múltiples significados, los propuestos y los que puedan surgir inesperadamente.

IV.3. Ambigüedad y apertura

En la actualidad, el mundo ya no se conceptualiza como un libro abierto que se puede leer y descifrar de una manera única. Según Lauro Zavala, la escritura es producto de estrategias, que él llama dialógicas, que dominan no solo en la creación literaria sino también en las investigaciones científicas, humanísticas y sociales. La hermenéutica demuestra que el significado no es inherente al texto, sino que aparece solamente cuando el lector entra en diálogo con la obra, lo que tiene como consecuencia las numerosas lecturas de un mismo texto literario. Ya en 1969 Umberto Eco afirmaba que la obra de arte transmite «un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante» (Eco, 1992: 34). Zavala agrega que «esta especie de giro hermenéutico es una manera de replantear la posibilidad de establecer un diálogo entre autor y lector, y entre texto y lector, pero también, y sobre todo, entre lectores (y lectoras) entre sí» (Zavala, 2011: 30). El hecho de que cada uno lea de manera distinta se puede aplicar a la ‘realidad’, al mundo, que

²⁵⁶ Véanse las fábulas «La fe y las montañas» (Monterroso, 1994: 19), «El rayo que cayó dos veces en el mismo lugar» (*ibid.*: 39), «Sansón y los filisteos» o «Los cuervos bien criados» (*ibid.*: 89) de *La oveja negra y demás fábulas*, que se apoyan en la estrategia de la literalidad.

²⁵⁷ Véanse textos de Arreola «Parturient montes», «En verdad os digo» y «Pueblerina» (Arreola, 1997: 65-67; 68-71; 90-92), que ofrecen una lectura deconstructivista irónica y paródica de la sentencia horaciana, una bíblica y un dicho popular, respectivamente. En los tres textos se produce lo que podríamos identificar como literalización del significado, lo que permite al autor establecer una relación irónico-humorística con el hipotexto y su mensaje original.

²⁵⁸ Cfr. Booth (1989).

es algo que queda fuera de nosotros y que no se puede entender de un modo objetivo. En este sentido el trabajo científico es un condicionante cultural e histórico y, por consiguiente, la verdad es algo relativo, relacionado con el tiempo y la comunidad con que nos identificamos.

Como ya se ha visto previamente, la nueva fábula, tanto hispánica como brasileña, en vez de moralizar o enseñar, alienta dudas, porque el *logos* posmoderno sobrentiende que no hay verdades absolutas, que todo es relativo y que es imposible confiar en grandes utopías modernas. El resultado de este escepticismo encuentra su manifestación en la aversión a ofrecer una sola lectura del texto. Las fábulas con frecuencia tienen doble fondo y se abren a distintas lecturas e interpretaciones. En la fábula contemporánea faltan los mensajes de contenido moralizante o aparecen las moralejas tergiversadas o anti-moralejas, los textos se abren a múltiples lecturas e interpretaciones, condicionadas por el empleo de la ambigüedad, la sátira, la ironía y la parodia.

En la fábula «El niño que gritaba “¡Ahí viene el lobo!”», de Guillermo Cabrera Infante, se establece un juego inesperado con el género; el cuerpo del texto consiste en la explicación de la frase temática y titular de la conocida fábula esópica y el *epimitio* se convierte en un comentario metaficcional de la misma. El desentendimiento que representa el nudo de la misma se basa en la confusión que provoca el aspecto fonético de las palabras proferidas por el protagonista.

Un niño gritaba siempre «¡Ahí viene el lobo! ¡Ahí viene el lobo!» a su familia. Como vivían en la ciudad, no debían temer al lobo, que no habita en climas tropicales. Asombrado por el a todas luces infundado temor al lobo, pregunté qué pasaba a un fugitivo retardado que apenas podía correr con sus muletas tullidas por el reuma. Sin dejar de mirar atrás y correr adelante, el inválido me explicó que el niño no gritaba ahí viene el lobo si no hay viene Lobo, que era el dueño de la casa de inquilinato, quintopatio o conventillo donde vivían todos sin (poder o sin querer) pagar la renta. Los que huían no huían del lobo, sino del cobro –o, más bien, huían del pago.

Moraleja: El niño, de haber estado mejor educado, bien podía haber gritado «¡Ahí viene el Sr. Lobo!» y se habría ahorrado uno todas esas preguntas y respuestas y la fábula de paso (Cabrera Infante en Turpin, 2005: 50).

La fábula citada procede del libro *Exorcismos de esti(l)lo*, donde el autor cubano, en su búsqueda de la autonomía del significante, lleva al extremo su obsesión con los juegos verbales en el que el estilo, según Stephanie Merrim, deviene estilización²⁵⁹. La primera y principal categoría de la estilización en el libro referido es la parodia; es decir «la escritura que cita, de alguna manera, a otra escritura, comprobando así el hecho consabido de que la literatura es un sistema autosuficiente que se cita más a sí mismo que a la realidad» (Merrim,

²⁵⁹ Susan Sontag define la estilización como una subordinación consciente del fondo a la forma, lo que deriva en una escritura casi autosuficiente en el sentido de que su referente es más estilo que la realidad. *Cfr.* Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

1978: 277). Cabrera Infante en las «Fábulas rasas», como el propio título de la sección indica, vacía las fábulas de su contenido semántico conocido para poner en práctica el puro placer de la palabra, prácticamente sin ningún hilo narrativo, que en sus grietas, a través del humor e ironía, deja vislumbrar indicios de una crítica social. Para Cabrera la escritura parece ser no tanto la creación como la revelación de significados inesperados que surgen del diálogo lúdico que establecen los significantes entre sí. Esta ambigüedad abre el espacio de cooperación entre el autor y sus lectores, ensancha las posibilidades de una interacción que otorga un papel activo al público.

El escritor estadounidense John Barth comparte con Borges la concepción del texto como materia en proceso de composición, fruto de la colaboración entre el autor y el lector. Esta noción del autor como lector y del lector como creador pone en entredicho los roles tradicionales de ambos. Los autores ‘posmodernos’ otorgan al lector un papel decisivo y procuran un lector cómplice que debe estar familiarizado con la tradición literaria para comprender el juego subversivo al que el autor lo somete. El texto abierto se convierte en una entidad dinámica en la que tanto el autor como el lector participan activamente. El autor reconoce la importancia fundamental de la lectura, puesto que utiliza la tradición literaria conscientemente para construir su propio universo diegético, lo que nos lleva a la noción siguiente, la de la intertextualidad.

IV.4. Intertextualidad

El germen del término intertextualidad, hoy en día imprescindible en los estudios literarios, se sitúa en la teoría de la literatura de Mijaíl Bajtín, formulada en las primeras décadas del siglo XX, donde el teórico soviético reflexiona sobre el carácter plural y polifónico de todo discurso. La concepción bajtiniana de los procesos literarios es dialógica; en otras palabras, todo emisor de texto ha sido antes receptor de textos configurados con intenciones ajenas, con los que establece un diálogo en el que convive una pluralidad de voces superpuestas. Al introducir el término de intertextualidad, Julia Kristeva²⁶⁰ disuelve la noción

²⁶⁰ Julia Kristeva acuñó el término en 1967, en su influyente artículo «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», publicado en la revista *Critique*, en el que pretendía acercar las nociones bajtinianas del dialogismo literario al ambiente intelectual francés.

del texto como una unidad cerrada y lanza el postulado de que el texto siempre está en relación dinámica con otros.

En sus *Palimpsestos*, Genette afirma que el objeto de la poética no es el texto en su singularidad sino el architexto, para él el conjunto de categorías generales o transcendentales, tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera, del que depende cada texto singular. La transtextualidad es el término *paraguas* que engloba todo lo que relaciona a un texto secreta o manifiestamente con otros textos e incluye o sobrepasa cinco tipos de transcendencia textual o relaciones transtextuales, entre ellos: intertextualidad²⁶¹, paratextualidad²⁶², metatextualidad²⁶³, hipertextualidad²⁶⁴ y architextualidad²⁶⁵. Este último se refiere a la percepción genérica de la obra.

La intertextualidad para Genette representa la copresencia entre dos o más textos que se realiza de tres formas principales: como cita (con o sin referencia precisa), como plagio (copia no declarada pero literal) o como alusión (un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo) (Genette, 1989: 10).

En el artículo «La intertextualidad moderna y la postmoderna»²⁶⁶, el profesor de literatura comparada, investigador y narrador croata Pavao Pavličić distingue dos tipos de intertextualidad: la moderna y la posmoderna, que se articulan a través de su actitud hacia el pasado, tanto como tradición artística como historia en general. En contraste con la intertextualidad moderna, que establece una relación con lo individual, la posmoderna no se vincula con un texto concreto sino con un grupo de textos, remite «a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. [...] De ahí que en la literatura posmoderna, por

²⁶¹ Genette se refiere a Kristeva y explica que la noción le sirvió como base de su paradigma terminológico (Genette, 1989: 10).

²⁶² Para Genette, la paratextualidad implica la relación del texto literario con el título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, fajas, sobrecubierta, manifestaciones icónicas (ilustraciones) y materiales (tamaño de letra, diseño, etcétera), así como muchas otras señales accesorias (Genette, 1989: 11). En su libro *Seuils*, define el paratexto como lo que hace que el texto se transforme en libro.

²⁶³ Es el comentario o la relación crítica del texto con otro texto sin citarlo o nombrarlo explícitamente (Genette, 1989: 13).

²⁶⁴ Según Genette es el cuarto tipo de la transtextualidad, a saber, cualquier relación que une el texto B (hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto). Se trata de la transformación del texto A que se evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette, 1989: 14).

²⁶⁵ Una relación completamente muda o quizás explícita a través de una mención paratextual de orden taxonómico. El texto no está obligado de conocer en sí, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. Sin embargo, la percepción genérica orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector, y por lo tanto la recepción de la obra (Genette, 1989: 13). Es un aspecto comúnmente explotado en el caso de la fábula.

²⁶⁶ Vid. Pavao Pavličić (2006), «La intertextualidad moderna y la postmoderna», el texto originalmente publicado en la edición especial de la revista *Cristerios. Teoría de la literatura y de las artes, estética y culturología*, con motivo del Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtín, en julio de 1993.

ejemplo, haya tanto juego con la literatura de género, tanto retorno a diversos periodos históricos y tanta puesta a prueba de diversas convenciones literarias» (Pavličić: 2006:91). Para él la relación entre el texto nuevo y el viejo en la Modernidad es metafórica, por lo tanto el texto moderno entra en diálogo con alguna obra a partir del principio de semejanza, sea temática o de motivos. Mientras tanto, en el la Posmodernidad este vínculo es metonímico; dicho de otro modo, los textos se vinculan a través de alguna consideración lógica o de sentido. En palabras de Pavličić: «el viejo texto no tiene la tarea de describir el nuevo, de ser una metáfora para él, sino solo de complementarlo e ilustrarlo, al ser puesto junto a él» (*ibid.*: 110). Por lo tanto, la intertextualidad posmoderna, por su carácter abierto, muchas veces no queda manifiesta, lo que al mismo tiempo le exige del lector un alto grado de competencia, primero para identificar el vínculo y después para participar en su interpretación. En los textos analizados en esta tesis se reconocen los dos tipos de intertextualidad, en primer lugar con el género fabulístico, con la historia de la literatura en general, los temas clásicos y bíblicos, con distintas convenciones literarias, pero también con algunas obras canónicas particulares.

En el *Fabulario* de Eduardo Gudiño Kieffer, publicado en 1969, el vínculo architextual con el género que nos interesa se establece desde el ámbito paratextual. El autor demuestra su actitud hacia el género clásico a través del subtítulo de la primera sección, «Fábulas con amorelas», formada por diez textos narrativos que establecen relaciones intertextuales tanto con las obras particulares como con distintas épocas históricas o diferentes convenciones genéricas o literarias en general. Dado el manejo particular del género, los textos de Gudiño Kieffer se extienden, el autor procesa el material conocido pero no necesariamente vinculado con el dominio fabulístico, y obedece la estructura que incluye el *epimitio*, cuyo contenido no es un mensaje didáctico-moralizante, sino una «amorela». El autor conoce las convenciones genéricas y juega con ellas, pero sus textos, especialmente los de la segunda y tercera sección, se alejan completamente del género. El único enlace que se mantiene son los subtítulos, aunque en sus contenidos las «Fábulas de la Nochebuena española» y las «Fábulas para embrujados» no guardan ningún rasgo genérico. Los títulos de los cuentos anuncian la presencia hipotextual de otros textos literarios: en «La Nochebuena de Trotaconventos» está presente *Libro de buen amor*; en «La Nochebuena de Maritornes», las novelas de caballería y *Don Quijote*; en «La Nochebuena de Lazarillo», evidentemente *Lazarillo de Tormes*, que condicionan intertextualmente la lectura del hipertexto.

Incluso en el primer apartado las fábulas son entendidas en un sentido más amplio, lo que nos recuerda la situación histórica como la plantea Marc Soriano en el *Dictionnaire des genres et notions littéraires*:

Comment oublier aussi qu'au XVII^e et au XVIII^e siècle le mot *fable* est couramment employé au sens de *mythe*, comme le montrent bien les innombrables «dictionnaires de la fable» du temps, consacrés aux dieux, demi-dieux et héros du Phanteon Antique? Autre ambigüité: des expressions courant comme *fabuleux* ou *affabulation* ne renvoient pas à des récits sur les animaux, mais au merveilleux et à la fiction en général (1997: 283-284).

A nuestro parecer, Gudiño Kieffer aquí debe referirse a la fábula como a una «relación falsa, mentirosa, de pura invención, carente de todo fundamento»²⁶⁷; es decir, la ficción en general, proponiendo a través de la evocación explícita del género antiguo un comentario metaficcional sobre la relación entre la literatura/ficción y la realidad referencial/verdad, o más bien los sistemas extraficcional que reclaman la (posesión de la) verdad. Los hipotextos de sus fábulas son los temas, personajes o motivos recuperados de la mitología grecolatina o bíblica, de la hagiografía, literatura o historia entendida como texto, todos reducidos al mismo estatus, que anula todo tipo de jerarquías y que sirve para presentar una apología de la imaginación y la libertad del espíritu practicadas a través de la literatura.

El primer cuento de Gudiño Kieffer, ubicado en la sección titulada «Fábulas con amoralejas», nos ofrece una versión alternativa de la «Caída» bíblica, donde al principio el lenguaje poético acompaña el estado idílico de inocencia y pureza de la primera pareja humana, que se interrumpe simbólicamente con la introducción del léxico contemporáneo en distintos idiomas, como por ejemplo: *excusado*, *watercloset*, *petit coin*, para ser conducido por el autor a un final grotesco. El árbol prohibido del cuento, el árbol del conocimiento, objeto de tantas discusiones filosóficas, no es un manzano sino un árbol de galletas, cuya consumición implica un proceso digestivo y la eliminación de residuos de comida procesada, que provocan en los primeros hombre y mujer unas necesidades fisiológicas desconocidas hasta el momento. Cuando piden ayuda al Ángel de la Espada Flamígera, él les enseña el lugar reclamado diciendo: «– ¿Veis aquel pequeño planeta, grande como nada, que está a unos sesenta millones de kilómetros de aquí? Pues bien: es la Tierra, retrete del Universo. Id lo más rápido posible y quedaos allí; es el sitio que os corresponde...» (Gudiño Kieffer: 1984: 17). La amoraleja anunciada desde el subtítulo de la sección afirma, ironizándolo, el texto bíblico, pero también la pretendida racionalidad y superioridad de la raza humana: «“*Gracias a la galleta entramos en la Historia. Y gracias al proceso digestivo de la galleta tenemos consciencia de nosotros mismos*”» (*ibid.*).

El segundo texto del *Fabulario*, «La sirena en el Arca», ofrece ya desde el título varias pistas para reconocer las relaciones intertextuales que el autor emplea. Consideramos que el

²⁶⁷ Véase la sexta entrada de la palabra «fábula» en el *Diccionario de la RAE* disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=f%C3%A1bula>, [fecha de consulta 01/07/2015].

texto podría leerse como un comentario metatextual que destaca el carácter libre de la literatura que ha sobrevivido a todos los esfuerzos históricos de distintos factores represivos estatales, eclesiásticos o sociales por limitar sus alcances, objetivos y funciones. Noé bíblico, hombre justo y obediente, el portavoz divino y guardián del orden del poder establecido y el sistema jerárquico petrificado, reconoce una amenaza en la sirena:

¡Oh el monstruo! ¿Cómo la demoníaca criatura ha logrado colarse en el Arca? ¿Cómo ha aparecido allí un ser que no existe, producto de una mitología aún no inventada? Noé se siente burlado. Y ni siquiera sabe que nota que mientras arroja a la sirena por la borda, está arrojando al agua su propia imaginación que lo traiciona, y que seguirá traicionándolo porque las sirenas cantaran siempre, no solo para Noé sino para sus hijos, para los hijos de sus hijos, para los hijos de los hijos de sus hijos, etcétera (Gudiño Kieffer, 1983: 22).

El autor establece un juego con el género fabulístico introduciendo novedades pero, a su vez, manteniendo su naturaleza alegórica y su estructura acabada con el *epimitio* en cuyo mensaje debemos reconocer la ironía: «*“Pero nunca digas que oyes cantos de sirena, porque te acusarán de no descender de Noé. O de tener imaginación (que es casi peor)”*» (*ibid.*). El hipotexto de la fábula de Gudiño Kieffer es la historia bíblica con elementos míticos provenientes de dos épocas cronológicamente incompatibles, situación que se comenta en forma metaficcional en la cita anterior.

En la fábula «El Faunito», el hipotexto se sitúa en la mitología griega: sin limitarse a un solo episodio, el autor se refiere a varios personajes que no forman parte de un mismo mito. Como rasgo estilístico de la escritura de Gudiño Kieffer se aprecia el empleo de una digresión o la introducción de una frase que difiere del registro lingüístico usado en el resto del texto, como ya se ha visto en la primera fábula comentada. Por ejemplo, la descripción poética de la música divina que produce el Faunito tocando la siringa se interrumpe con un comentario ‘metamitológico’ de naturaleza prosaica: «Pero cuando se oyó la siringa, Ganimedes volcó la copa sobre la túnica de Zeus, que por azar no estaba en ese instante transformado en animal para seducir a alguien» (*ibid.*: 26). El cuento termina con un mensaje que, en vez de tener carácter general, como sugiere el empleo milenarior de la fábula, pasa al dominio de lo concreto, al avisar: «*“No desafíes a los dioses, so pena de descubrir que tienes patas de chivo”*» (*ibid.*). Una de las posibles lecturas del *epimitio* sugiere que, al entrar en competición con los poderosos, hay que estar preparado para un duelo injusto, porque son ellos los que establecen las reglas del juego.

En la fábula protagonizada por Simeón el estilita se reconoce una especie de interdiscursividad²⁶⁸; es decir, la intermedialidad²⁶⁹, que no se limita a relacionarse solo con otros textos, sino que abarca todo un sistema de referencias heterogéneas: en este caso particular se trata de discursos literarios, cinematográficos y pictóricos. En el texto de Gudiño Kieffer se reconoce la influencia de la película *Simón del desierto*, dirigida por Luis Buñel en 1965, ya que las referencias directas a las tentaciones carnales en forma de una bella cortesana no aparecen en las descripciones hagiográficas que describen la vida del primer estilita. En cambio, la película de Buñel y el cuento de Gudiño Kieffer se centran precisamente en este detalle. En esta ‘fábula’ Gudiño Kieffer establece la jerarquía de milagros logrados por el santo: entre resucitar a un muerto, devolver la vista a los ciegos y multiplicar panes, se encuentran «otros más importantes aun: hacer que los prestamistas redujeran sus intereses e influir sobre los altos negocios de la Iglesia» (*ibid.*: 34). Nos parece que el autor, al dirigir una crítica severa a las estructuras eclesiásticas, reflexiona indirectamente sobre el estatuto y función de la fábula, que durante siglos fue empleada como una herramienta didáctico-moralizante por el clero y, posteriormente, en las escuelas pertenecientes a distintas órdenes religiosas. La fábula termina con la ‘amoraleja’: «*Nada hay tan oportuno como arrepentirse del arrepentimiento*”» (*ibid.*: 35).

Esta misma estrategia se encuentra en el texto titulado «Los votos de la Hermana Fessue», en el que, aparte de establecer los vínculos intertextuales con Voltaire²⁷⁰ y Rabelais²⁷¹, se critica la hipocresía de la iglesia. La monja Fessue, que supuestamente elige martirio y decide quedarse en el convento amenazado por el ejército, «las hordas del demonio» que derribarán las puertas, «[c]orrerán por los claustros, penetrarán en las celdas y en la capilla, caerán sobre [las monjas] como lobos famélicos» (*ibid.*: 43), tiene la conciencia tranquila «puesto que guardaba el voto de no salir de allí. Cumplía hasta el final las reglas de clausura. Y –esto lo pensó mientras se quitaba la toca, soltaba su espléndida cabellera rojiza y se rasgaba los hábitos–, nunca había hecho votos de ser violada». El comentario en forma del *epimitio*, prácticamente redundante, enfatiza la ironía de la última afirmación, que justifica moralmente la decisión de la protagonista: «*Nunca dejes pasar la ocasión de guardar un juramento*”» (*ibid.*: 45).

²⁶⁸ Término empleado por Cesare Segre para denotar la relación del texto literario con otros lenguajes humanos de naturaleza artística.

²⁶⁹ Heinrich F. Plett así denomina la relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etcétera).

²⁷⁰ Cfr. Voltaire, «Providence» en *Dictionnaire philosophique* (1936: 166-167).

²⁷¹ Cfr. Rabelais, «Pantagruel» (1820: 295-296).

La referencia intertextual del cuento titulado «Paracélsica», que a primera vista muy poco o nada tiene a ver con el género fabulístico, hay que buscarla en la filosofía del médico, astrólogo y alquimista suizo del siglo XVI. No obstante, en el *epimitio* escrito en latín reconocemos la frase que, aparte de ser conocida como el lema de Paracelso, remite al mundo fabulístico: «Alterius non sit, qui suos esse potest» es la conclusión de una de las fábulas adscritas a Esopo, en concreto la titulada «De ranis a Iove querentibus regem» (Apéndice 2), que figura en el Anonymus Neveleti²⁷² bajo la referencia 21b. En la fábula referida las ranas piden a Júpiter que les asigne un rey para que controle sus hábitos licenciosos. Cuando les manda un tronco no están contentas, puesto que es demasiado pasivo, y luego les envía una serpiente acuática que las devora sin compasión, por lo que se quejan de nuevo y le solicitan que las libere de la desgracia. A lo largo de la historia el mensaje de esta fábula ha sufrido varias alteraciones que se reducen a lo siguiente: es mejor conformarse con el bien que uno disfruta que sustituirlo por un mal. Fedro envuelve su fábula en un marco por el que Esopo la narra a los atenienses quejosos de la tiranía de Pisístrato. Francisco Rodríguez Adrados subraya que Fedro justifica «en cierto modo dicha tiranía por las licencias de la democracia anterior». Para el estudioso español, la fábula presenta «una lección de conformidad: la que Esopo da a los atenienses y Fedro a los romanos, aunque éste deje implícito que todo poder es pesado para los acostumbrados a la libertad» (Rodríguez Adrados, 1984: 26), a la par que señala que el tema de la resignación ante un poder menos duro que otro representa uno de los temas característicos de la fábula cínica. En la versión que aparece en la edición de Neveleti, aparte del mensaje conocido figura la frase arriba citada, que se puede traducir como: «Que no fuera del otro, el que puede ser suyo», o en otras palabras «Que no dependa de nadie quien puede ser dueño de sí mismo». En el contexto en que lo sitúa Gudiño Kieffer es posible interpretarlo como una defensa del pensamiento libre e independiente, así como una sutil llamada a subvertir los sistemas de conocimiento petrificados y de confiar en las propias capacidades intelectuales. Del mismo modo, se puede entender como la negación de la univocidad y singularidad del mensaje, que aquí puede ser interpretado como un comentario irónico del género. Como en tantos otros fabulistas contemporáneos, la moraleja de Gudiño Kieffer juega con las verdades anteriormente consideradas absolutas y con los conceptos relacionados con la religión, pero también con la ciencia o con cualquier otro tipo de autoridad.

²⁷² La colección de fábulas de Gualterius Anglicus, anteriormente conocida como *Anonymus Neveleti* en referencia al erudito Isaac Nicolas Nevelet, recopilador suizo que la recogió en su edición de las fábulas de 1610, conocida como *Mythologia Aesopica*, está disponible en: <http://www.thelatinlibrary.com/anon.nev.html>, [fecha de consulta 06/07/2015].

Como oposición a la imagen del lenguaje científico único, el mundo posmoderno crea una multiplicidad de textos y discursos. De hecho, conocemos el pasado solo a través del texto. Este cambio en la perspectiva teórica ha llevado a ampliar el concepto de intertextualidad para dar lugar al de inter(con)textualidad, ya que todo texto está ligado al contexto de enunciación y al contexto de interpretación que lo producen. A diferencia del modelo lineal de la modernidad, dentro de la posmodernidad domina el paradigma de la red, cuyo ejemplo más ilustrativo sería, sin duda alguna, Internet, sustituyendo así a la máquina, símbolo de la modernidad, por el ordenador, que viene a representar la posmodernidad. Por consiguiente, es de esperar que las relaciones intertextuales que existen tanto en las fábulas individuales como también en las colecciones contemporáneas tengan una estructura pluridimensional que abarque todo tipo de relaciones con otros textos, otros códigos artísticos pero también con los contextos de su creación y de su lectura/interpretación.

IV.5. Metaficción

Se ha señalado en este capítulo que la narrativa metaficcional se encuentra muy ligada a la posmodernidad como época, ya que aquella se establece como vehículo ideal para representar sus valores y concepciones como la relativización de la realidad, el escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la racionalidad, la crisis del sujeto como un todo completo y definible o la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal, o de los límites entre la realidad referencial y su representación ficcional. Hutcheon señala que la metaficción autorreflexiva ha estado presente en la literatura probablemente desde Homero y seguramente desde el Quijote, pero lo que ha cambiado al respecto de la misma en la literatura posmoderna es que «[t]he more complex and more overt discursive contextualizing of postmodernism goes one step beyond this auto-representation and its demystifying intent, for it is fundamentally critical in its ironic relation to the past and to the present» (Hutcheon, 1988:41).

Pavličić considera que el arte posmoderno se ocupa menos de la realidad y más del arte en sí, lo que necesariamente conduce a las convenciones y procedimientos artísticos que determinan una obra literaria. A la literatura posmoderna, de acuerdo con Pavličić, no le interesa «prestar atención a lo que fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra» (Pavličić, 2006: 90). En este sentido, Patricia

Waugh define la metaficción del modo siguiente: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose question about the relationship between fiction and reality»²⁷³ (Waugh, 1984: 2). Sin embargo, la estudiosa va mucho más allá afirmando: «In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (*ibid.*).

Este proceso ‘transfusional’ entre el universo extraficcional y el universo de la ficción había sido reconocido y articulado por Borges en su ensayo «Magias parciales del *Quijote*». Borges no nombra el proceso que posteriormente se llamaría metaficción o metalepsis, pero al incluir al lector ingenuo en su disquisición lo lleva hasta sus últimas consecuencias:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en *el mapa* y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (Borges, OC I: 47).

Para Brian McHale (2002, 180), el procedimiento que subentiende la transgresión de niveles narrativos es solo una forma de la pluralidad ontológica que coexiste con otros motivos o estrategias de la misma, siendo algunos de ellos creación de mundos alternativos, mundos paralelos o mundos ‘otros’, empleo de la metaficción o *mise-en-abyme*.

En su *Metalepsis*²⁷⁴, Genette define el concepto como el traspaso de la frontera entre el nivel diegético del narrador y diégesis. El narratólogo francés comenta al respecto de ese contagio que se produce entre el mundo extradiegético y el mundo diegético, o sea narrado:

This perpetual and reciprocal transfusion from the real plot to the fictional plot, and from one fiction to another, is the very soul of fiction in general, and of every fiction in particular. All fiction is shot through with metalepsis. And all reality when it recognizes itself in a fiction, and when it recognizes a fiction in its own universe (Genette, 2004: 131).

²⁷³ Waugh destaca al novelista estadounidense William H. Gass como el padre del concepto, estrenado en 1970 en su libro de ensayos *Fiction and the Figures of Life* (Waugh, 1984: 2), mientras que Neumann y Nüning,, junto con Gass, mencionan en este sentido a Robert Scholes, quien lo empleó el mismo año en su artículo «Metafiction» para designar la ficción que incorpora varias estrategias de la crítica en el mismo proceso ficcional con el objetivo de llamar atención a ciertos problemas estructurales, formales o filosóficos que un texto ficcional posee. El concepto ha venido a sustituir al término «narración autoconsciente» analizada por Wayne Booth en su artículo «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy» publicado en 1952 (Neumann y Nüning, 2009: 205-206).

²⁷⁴ En este libro monográfico, Genette utiliza el término como sinónimo de metaficción, aunque anteriormente ella fuera entendida por él como la transgresión de niveles narrativos.

El contagio entre el mundo ficcional y el mundo referencial está llevado al extremo en la fábula «La especie desconocida» del autor mexicano contemporáneo Manuel Fernández Perera, donde el representante de la fauna natural busca la confirmación de su existencia e identidad a través de la ficción.

Hasta el estudio del más famoso de los fabulistas llegó un día una mariposa de especie desconocida que le reclamó su ignorancia sobre ella y sus congéneres. Cuando el increpado le preguntó su nombre con la noble intención de enmendarse, la pobre tuvo que confesar que lo ignoraba. Y lo mismo sucedió al querer conocer sus hábitos, vicios y virtudes porque después de haber leído a todos los fabulistas no había encontrado uno solo que se refiriera a ella, y así, sin fábula que le atribuyera alguna identidad, vivía acosada de su posible inexistencia (Fernández Perera, 1987: 11).

Al mismo tiempo, en el ámbito anglosajón se desarrolla la teoría de la ya comentada metaficción, que por su carácter más general parece tener mayor alcance. Aunque algunos críticos no hacen distinción entre los términos en cuestión, Monica Fludernik critica esta imprecisión terminológica del discurso teórico sobre la metaficción –«the term metafiction has been used randomly in English critical prose to refer to all sorts of techniques that explicitly or implicitly ‘break’ what is called the mimetic illusion generated by fictional narrative» (Fludernik, 2003: 11)– y sugiere una subdivisión que nos parece demasiado detallada para nuestro propósito. Refiriéndose a la tipología que distingue la metaficción de la metanarración²⁷⁵, Fludernik sugiere la subdivisión de la segunda categoría en elementos metadiscursivos, metanarracionales, metaestéticos y metacomposicionales, y también destaca su variabilidad histórica. Cuando un personaje o el narrador autorial parecen superar literalmente la frontera entre el mundo real y el mundo diegético, se moviliza lo que Fludernik denomina ‘metalepsis ontológica’. Para ella se trata de una técnica narrativa en la cual el autor parece desplazarse literalmente desde el mundo real hacia el mundo del libro, o en la cual un personaje del libro parece salir del mundo del libro. La transgresión entre distintos niveles ontológicos ocurre en «El perico fabulista» (Apéndice 65), que comienza con las palabras «Hubo un perico que se propuso escribir fábulas y desmentir de una buena vez todas las infamias que sus predecesores habían perpetrado contra el indefenso reino animal» (Apéndice 65), para llegar a la conclusión de que el mundo extra-ficcional se encuentra tan contagiado con lo ficcional originario de las fábulas que ya no es posible conocer el origen de este y distinguir los límites entre los dos mundos equiparados.

²⁷⁵ Metanarración se refiere a las reflexiones del narrador sobre el proceso de narración, lo que significa que ciertos tipos de metanarración se pueden encontrar en géneros no-ficcionales y distintos medios y disciplinas.

Siguiendo la analogía de la formación de los conceptos comentados, podríamos proponer la construcción y aventurar la definición del término ‘metafabulístico’, que a nuestro entender podría designar cualquier comentario autoconsciente que reflexiona sobre la naturaleza del propio género fabulístico: su estructura, personajes, funciones, intencionalidades, etcétera. Como ejemplo ilustrativo nos puede servir la versión de la fábula sobre el grillo y las hormigas²⁷⁶ del autor japonés contemporáneo Hoshi Shin’ichi, comentada en el artículo «The Japanese Face of Esop: Hoshi Shin’ichi and Modern Fable Tradition» de Pack Carnes (1992). En su reelaboración de la fábula babriana, Hoshi cuestiona la estrategia a la que recurre con regularidad y que venimos comentando desde el inicio de esta tesis; es decir, la relación de la fábula con el espíritu de la época en la que es reescrita. En la versión de Hoshi, las hormigas invitan al grillo a que pase el invierno con ellas para que coma sus antiguas reservas de alimentos y, a cambio de ello, se convierte en una especie de *jukebox* que canta lo que le piden sus anfitrionas. El grillo las enseña a beber el grano fermentado convertido en alcohol, lo que lleva, según el viejo sabio, a la ruina el sistema de valores tradicionales. Al final, el abuelo que se oponía sistemáticamente a las decisiones de las hormigas jóvenes se resigna a la situación y empieza a beber para olvidar sus problemas constatando: «The world has to change, I suppose, but I’ve gotten so old that I no longer understand why» (Hoshi en Carnes, 1992: 9). En este texto del autor japonés identificamos los procedimientos propios de la nueva fábula que parodian o cuestionan el resultado de la clásica. Sin embargo, Hoshi no se conforma con ello: en su caso el propio procedimiento de reescribir la antigua fábula esópica en tono irónico está siendo ironizado y cuestionado simultáneamente. Hoshi, cogiendo de sorpresa al lector, muestra la preocupación metaficcional; es decir metafabulística, relacionada con la función didáctico-moralizante que él mismo parodia: «No matter how much society changes because of its prosperity, is one still allowed to rewrite an ancient story to suit oneself?» (Hoshi en Carnes, 1992:10).

En el análisis diacrónico de la fábula, igual que en el de la contemporánea, hemos podido observar que la fábula en sus distintas manifestaciones históricas recurre a distintos procedimientos autoconscientes para comentar las características propias del género; es decir, tiene carácter predominantemente metafabulístico, mientras que los textos contemporáneos acuden con más frecuencia a la metaficción o metalepsis ontológica, que consiste en la transición entre distintos niveles diegéticos o entre el mundo real y el de la ficción. Los procedimientos metaficionales son también una de las características de las fábulas de Millôr

²⁷⁶ La fábula con el título «Ants and Cicada» figura en el índice de Perry bajo la referencia P373, mientras que en el de Aarne Thompson aparece con el número AT280A.

Fernandes. Como se ha podido apreciar en este capítulo, el espacio donde sus maniobras autoconscientes se revelan en mayor número de ocasiones son las notas al pie de página, donde aparecen comentarios autoriales que pretenden entablar un diálogo fingido con sus lectores, subvirtiendo así el modelo clásico, permitiendo que se establezcan canales de comunicación entre el mundo supuestamente cerrado de la fábula y la realidad contemporánea.

En las fábulas de Bueno, amén de la calidad del texto autoconsciente comentado con anterioridad, otro procedimiento metaléptico al que recurre el autor es la *mise-en-abyme*. Así sucede en la fábula «O Sapo e o Sonho», que reproducimos en su totalidad ya que su extensión no sobrepasa unas cuantas líneas:

O Sapo apaixonou-se perdidamente pela Rã. Achando que esse amor daria em nada e sofrendo muito com isso, decidiu entrar para o convento e ordenar-se padre. É ele, pois, este Sapo que reza e clama, no banhado, toda vez que chove, e a gente pensa que dorme; mas não só dorme também sonha – com um sapo que, apaixonando-se por uma rã, e, considerando que este amor daria em nada, decidiu ordenar-se padre... E aí, era uma vez, de novo, um sapo que apaixonando-se perdidamente por uma rã... (Bueno, 2005: 51).

Lo que se reproduce infinitamente en la fábula citada es el concepto del sapo soñador que sueña a otro sapo soñador que sueña al sapo y así eternamente, creando un cuento sin clausura pero cerrado sobre sí mismo, es decir, con el inicio en su propio fin o viceversa al modo del conocido texto de Chuang-Tzu.

Como se ha podido ver a lo largo del estudio diacrónico de la fábula, los rasgos subrayados y teóricamente elaborados en este capítulo fueron reconocidos en el análisis del material histórico. No obstante, es preciso destacar que, por un lado, su empleo en la fábula contemporánea es mucho más significativo, tanto en el sentido cuantitativo como también en el cualitativo, y por otro, observar el último escalón en el desarrollo de la fábula a través de la poética de la posmodernidad representa una aproximación innovadora al género.

V. LA FÁBULA CONTEMPORÁNEA IBEROAMERICANA

V.1. Renovación de moldes genéricos antiguos: la fábula en el ámbito de la minificción contemporánea

El microrrelato por su condición extrema, supone una nueva mirada sobre el mundo, mostrándonos su terrible extrañeza, poniendo en evidencia otras realidades insólitas [...]

Fernando Valls (2008: 11).

En la convocatoria que anuncia el Primer Simposio Canario de Minificción²⁷⁷, los organizadores constatan que «de un tiempo a esta parte, la minificción se ha convertido en un auténtico fenómeno social y cultural». En el mismo texto se habla de «una nueva supracategoría artística desarrollada en múltiples campos, desde la creación literaria (con géneros como el microrrelato, el poema en prosa breve, el aforismo literario, la greguería, el microteatro, etcétera), el corto, el nanometraje, el cineminuto, el spot publicitario, etcétera». Aparte de la conflictividad que anida en la afirmación citada en el ámbito del debate sobre el estatuto genérico de la minificción²⁷⁸, nos parece llamativo que la invitación, por más breve que fuera, enfatice la existencia de diversos géneros antiguos que se han revitalizado gracias a la difusión de la minificción, destacando entre ellos la fábula y el bestiario (es un hecho visto en repetidas ocasiones en textos de distinta índole y grado de pericia en cuanto a la problemática). En los textos consultados en nuestras investigaciones sobre esta modalidad literaria que se caracteriza por la hiperbrevedad y condensación, la fábula está necesariamente presente en los debates sobre su estatuto genérico, incluso tiene un lugar privilegiado en algunos intentos de clasificación tipológica, como se comenta a continuación.

²⁷⁷ Dicho congreso tiene lugar en noviembre de 2015 en la Universidad de la Laguna. La información se encuentra disponible en la página web: <http://ficcioinminima.blogspot.hr/2015/03/primer-simposio-canario-de-minificcioin.html>.

²⁷⁸ En su texto «Sobre la esquivo naturaleza del microrrelato», David Roas afirma que, a pesar de la bibliografía abundante sobre el tema, las investigaciones sobre esta forma narrativa realizadas en español suelen tener un carácter crítico o historicista descuidando, frecuentemente, la necesaria dimensión teórica (Roas, 2010: 10).

En la historia han sido distintos los factores que han despertado el interés por la fábula, y en la época actual uno de ellos es la creciente popularidad de las formas breves y su tamaño fácilmente adaptable a formatos electrónicos. La revitalización de la fábula en el contexto contemporáneo tiene lugar en el ámbito de esa modalidad literaria proteica e híbrida llamada minificción, que algunos críticos consideran un nuevo género narrativo²⁷⁹, mientras que otros sostienen que se trata de una especie extremadamente corta del cuento²⁸⁰, sin que haya que descartar a quienes lo consideran una especie de-generada de texto²⁸¹, un «intergénero»²⁸² que se ha ido consolidando en las últimas décadas o a quienes rechazan cualquier tipo de categorización²⁸³. La mayoría de los autores que cultivan estas formas breves en prosa disponen de textos que se pueden reconocer, en el sentido más amplio, como fábulas o como bestiarios. Para acercarnos a la fábula contemporánea, en la presente tesis doctoral hemos escogido autores de prosa minificcional cuya producción relacionada con la ficción bestial no es accidental ni esporádica, ya que cada uno de ellos, en su obra, cuenta con unos cuantos libros que, por su adscripción genérica, podrían formar el corpus de este trabajo. A pesar de las analogías que se pueden reconocer entre la minificción y la fábula aparecida en el contexto contemporáneo, hay que destacar que esta última tiene un desarrollo independiente, por lo que no se observará exclusivamente como un fenómeno dentro de la minificción. Sin embargo, es incuestionable la minificción ha sido un factor importante que ha contribuido a que la fábula, y en mayor grado el bestiario, haya suscitado la atención de críticos de la talla de Lauro Zavala, Francisca Nogueroles Jiménez, David Roas, Violeta Rojo, David Lagmanovich, Irene Andres-Suárez y muchos otros.

²⁷⁹ Cfr. Edmundo Valadés, «Ronda por el cuento brevísimo», en Carlos Pacheco y Luis Chitaroni (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1993, pp. 281-289; Irene Andres-Suárez, «El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines», en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang, 1995, pp. 86-102; David Lagmanovich, «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4 (1996), pp. 19-37; Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo, «La minificción como clase textual transgenérica», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4 (1996), pp. 79-94; Raúl Brasca, «Los mecanismos de la brevedad: constantes, variables y tendencias en el microrrelato», *El cuento en red*, No. 1 (2000); Lauro Zavala, «El cuento ultracorto bajo microscopio», *Revista de literatura*, No. 128 (2002), pp. 539-553.

²⁸⁰ Cfr. Philip Stevick (ed.), *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, New York, The Free Press, 1971; Irving Howe, «Introduction», en Irving Howe e Ilana Weiner Howe (eds.), *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*, New York y London, Bantam Books, 1982; David Roas, «Sobre la esquiua naturaleza del microrrelato», en *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros S.L., 2010, pp. 9-42.

²⁸¹ Cfr. Violeta Rojo, «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1-4 (1996), pp. 39-47.

²⁸² Cfr. Ibrahim Taha, «La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco Libros., 2010, pp. 255-272.

²⁸³ Cfr. Wilfrido H. Corral, «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: forma breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, (1996), pp. 451-487.

V.1.1. Popularidad de lo breve

Las expresiones literarias mínimas, cuya historia es tan antigua como la misma literatura, han experimentado un extraordinario desarrollo en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, desde las postrimerías del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX se inicia en las artes una moda estética marcada por la brevedad, el fragmentarismo y la concisión. Leticia Bustamante explica del modo siguiente el contexto en el que nace el microrrelato:

En el ámbito literario, los factores estéticos que favorecieron e impulsaron esta estética de lo breve en que se enmarca el vacilante nacimiento del microrrelato son variados: búsqueda de la esencialidad, que se manifiesta especialmente en el poema en prosa de raíz simbolista; influjo de la formulación aforística propia del idealismo alemán; rechazo de la representación mimética, objetiva y totalizadora del mundo que había predominado en el Realismo; y tendencia a la disolución a los géneros, o al menos, a la hibridación genérica iniciada en el Romanticismo, continuada en el Modernismo y asentada en las Vanguardias (Bustamante, 2011: 587).

Si bien la búsqueda de lo esencial se produce desde los principios del cuento literario, el proceso de reducción no tiene solamente implicaciones estéticas, sino que también está ligado a las exigencias de brevedad de las publicaciones periódicas, lo que del mismo modo produce la popularización de la fábula en el contexto iberoamericano tanto a finales del siglo XVIII como a principios del siglo XIX, como se ha visto en alguno de los capítulos anteriores.

Cuando comenta la popularidad de lo breve en el ámbito literario, David Lagmanovich acude a la metáfora de las flores que saltan las barreras del invernadero para convertirse en «democráticos racimos, aparecidos como si fuera por generación espontánea, a la vera del camino» (Lagmanovich, 2005: 9-10) y agrega que «se producen continuamente, pero también se los puede hallar en nuestros autores clásicos, así como antes y después de ellos; [...], aparecen en la prensa periódica o diaria; ingresan en las aulas [...]; hay concursos con los que incita a escribirlos y presentarlos [...]» (*ibid*: 10).

Los títulos, como el del prólogo del libro monográfico sobre esta modalidad literaria de Irene Andres-Suárez, que anuncia el microrrelato como «La literatura del nuevo milenio», el de las Actas del II Congreso Internacional de Minificción organizado en la Universidad de Salamanca y coordinado por Francisca Noguero, *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, o incluso el de su artículo ya comentado, que reza «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio», otorgan a la minificción un papel privilegiado y la

posicionan como literatura emblemática de nuestro tiempo. Ana Calvo Revilla sostiene que «la revolución tecnológica y multimedia, el protagonismo de la imagen y la cultura oral con la Galaxia Marconi» (2012: 16), la crisis de los grandes metarrelatos y las consecuencias de la posmodernidad han transformado la estética de los siglos XX y XXI y las maneras habituales de consumir cultura, «inspirando en gran medida el minimalismo, como principio artístico constructivo, presente en el ámbito arquitectónico, pictórico, escultórico o literario» (*ibid*: 17).

Los factores que han contribuido enormemente a la popularización, creación y difusión de esta modalidad literaria entre los lectores, según Fernando Valls, son «la proliferación de clubs de lectura, de talleres literarios y nuevas tecnologías, sobre todo la aparición de numerosas bitácoras literarias en la red» (Valls, 2008: 12). Las formas breves han sido las más beneficiadas con la expansión y difusión de la literatura a través de la red.²⁸⁴ El espacio virtual también ha contribuido a que se sobrepasen las barreras nacionales y que se rompan los marbetes que separan la literatura latinoamericana de la española, creando un territorio único donde el principal condicionante es el conocimiento de la lengua española.

Para resumir, haremos nuestras las palabras de Andres-Suárez, quien sostiene que el proceso de miniaturización que se produce en el mundo de la tecnología necesariamente tiene sus efectos en la literatura, siendo un ejemplo evidente el éxito de las formas breves textuales, que han logrado «imponerse como el molde más apropiado para una época marcada por el ritmo frenético de la vida cotidiana, el influjo de los medios de comunicación de masas y el impacto de las nuevas tecnologías» (Andres-Suárez, 2010: 13).

V.1.2. Denominación

El tema de este capítulo es la relación de la fábula con el minicuento, minificción, microrrelato, también denominado microcuento, minitexto, arte conciso, cuento instantáneo, cápsula o revés de ingenio, ficción mínima, síntesis imaginativa, relato enano, relato vertiginoso, relato pigmeo, semicuento, ultracuento, ficción súbita, cuento liliputiense, bonsái, jibarizado, cuentículo, cuento pulga, nanoficción, relato telefónico, textículo, artefacto, caso,

²⁸⁴ En esta sección del capítulo no nos hemos centrado en datos concretos relativos a las manifestaciones (congresos internacionales, talleres, jornadas, encuentros) y publicaciones concretas (libros monográficos, antologías, revistas, actas de congresos) relacionadas con la minificción porque lo que nos interesa son las condiciones generales que incentivaron la producción y crítica, tanto sobre la minificción como sobre la fábula en condiciones contemporáneas.

crónica o varia invención, una categoría textual a la que se le han otorgado todos esos nombres en diversos estudios de acuerdo con las premisas del análisis o con las características que cada crítico pretende destacar de ellos.

Las investigadoras Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo distinguen entre minificción y mini- o microcuento. Los términos «minificción» y «ficción brevísima» enfatizan la brevedad y el estatuto ficcional de las entidades que designan, sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. Mientras tanto, «minicuento», «microcuento», «microrrelato», «cuento brevísimo», «cuentos en miniatura» comparten rasgos que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. La primera sería una categoría transgenérica que engloba un área más vasta que la del minicuento y que trasciende las restricciones genéricas. La segunda designaría un tipo de texto sumamente breve con no más de una página impresa, en el que el desarrollo de la acción está narrado de manera extremadamente económica en sus medios expresivos. La característica más importante de esta segunda categoría sería, sin duda, su narratividad (Tomassini/Colombo, 1996).

Para Violeta Rojo, el microrrelato o minicuento posee los mismos rasgos que el cuento, pero «a escala más reducida». Por esto, señala Rojo, agudiza sus rasgos:

la unicidad del efecto es mayor y, por supuesto, la economía es más grande, igual que el rigor y la condensación más apretada, ya que las palabras a utilizar son pocas y el espacio menor. Además, puede ser reconstruido lineal y cronológicamente, narra una acción ejecutada por personajes, se desarrolla dentro de un eje temporal, despierta en el narrador el criterio de interés, posee intensidad, la historia es recuperable desde el punto de vista cognoscitivo y provoca impacto en el lector (Rojo, 1996: 35).

El problema de la denominación no es ingenuo, ya que implica una decisión sobre el estatuto genérico. Al emplear el término microrrelato o cuento ultracorto, por nombrar solo algunos, ya se lo está considerando parte de una familia genérica; es decir, se le reconoce la pertenencia a los géneros narrativos. A pesar de nuestras preferencias por el término minificción, que englobaría en sí todas las modalidades encima tratadas, dada la divulgación y dominación de los dos términos principales en la literatura crítica se mantienen tanto microrrelato²⁸⁵ como minificción²⁸⁶, que son los dos nombres que los críticos suelen usar para denominar esta modalidad literaria caracterizada por su brevedad y concisión, y que subsumen el resto de las denominaciones utilizadas a ambos lados del Atlántico.

²⁸⁵ Según Irene Andres-Suárez, es el término preferido por la crítica española (2010: 26).

²⁸⁶ Más divulgado en los círculos críticos hispanoamericanos (Zavala, 2000, 2002, 2004, 2008; Valadés: 1990; Tomassini/Colombo, 1996).

V.1.3. Adscripción genérica

Explicada así la situación parece clara, pero podemos preguntarnos por qué entonces el debate sobre el estatuto genérico se mantiene. Aunque algunos teóricos, entre ellos Jean-Marie Schaeffer, han considerado que es el teórico literario quien elige las fronteras del género y el modelo explicativo (Schaeffer, 1988: 158-159), otros, en la línea de Claudio Guillen, defienden que no son los críticos, sino los escritores, quienes van definiendo los modelos de la tradición literaria (Guillen, 2005: 137). En cambio, la teoría contemporánea privilegia el carácter abierto de la literatura y considera insoslayable la acción del lector. En virtud de estas ideas, Guillermo Silles deduce que

[...] la tradición no puede ser comprendida como un patrimonio dotado de valores estéticos inmutables ni puede permanecer idéntica en el transcurso del tiempo. (Es necesario que un público lector la reciba y la reinterprete; en consecuencia, la relectura continua de la tradición, por parte de públicos situados en diferentes horizontes de expectativas, genera las sucesivas transformaciones que experimenta la literatura (Silles, 2006: 25).

Por esta razón permitimos que el debate sobre la cuestión siga vivo.

En su artículo «El minicuento, ese (des)generado», Violeta Rojo discurre sobre el carácter proteico e híbrido de esta modalidad literaria; es decir, lo que ella denomina minicuento: una forma narrativa que se relaciona con otros géneros y sub-géneros literarios y con formas escriturales no consideradas literarias:

Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa. Pero aunque tengan cualquiera de estas formas siguen teniendo, primordialmente, un carácter narrativo y ficcional. Siguen siendo un cuento. Su género, entonces, es indiscutiblemente el narrativo, pero se vincula simultáneamente con muchos otros géneros, aunque con ninguno de ellos en propiedad (Rojo, 1996: 62).

Por consiguiente, la investigadora venezolana defiende su estatuto como «des-generado».

David Lagmanovich, a su vez, considera que «cuando un microtexto es ficcional, y cuando la consiguiente minificción es esencialmente narrativa, estamos en presencia de un microrrelato» (Lagmanovich, 2006: 27); es decir, desde el punto de vista de su entidad literaria, el microrrelato «en sí mismo es perfectamente identificable como tal: no es producto de un cruce de géneros sino una especie narrativa de gran pureza» (Lagmanovich, 2005: 31).

Wilfrido H. Corral, al rechazar la tiranía taxonómica asume una actitud transgresora, lo estudia al margen de toda clasificación y lo denomina fragmento (Corral, 1996). A pesar de

la evidente diversidad estructural, Tomassini y Colombo observan la minificción como una categoría transgenérica, ya que a menudo toma «en préstamo los moldes de la fábula, la parábola, el caso, la leyenda, el mito, el cuadro de costumbres, el retrato, la epístola, el aforismo, la sentencia, el informe científico, el aviso publicitario [...]» (1996). Según sostiene Irene Andres-Suárez, «es una modalidad del cuento literario moderno que posee sus propias exigencias estructurales y formales. Puede adoptar múltiples formas y estilos con tal de ser muy corto y de conservar un componente de ficción, aunque sea mínimo» (Andres-Suárez, 1997: 99). Por todo lo arriba expuesto, la minificción es una supracategoría literaria poligenérica, un hiperónimo, no reducible a solo un género literario,

que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (el microrrelato, por supuesto, pero también las otras manifestaciones de la microtextualidad narrativa, como la fábula, la parábola, la anécdota, la escena o el caso, por ejemplo) como a los que no son narrativos (por ejemplo, el bestiario [...], el poema en prosa, la estampa o el miniensayo)²⁸⁷ (Andres-Suárez, 2010: 30).

Para Andres-Suárez, minificción y microrrelato no pueden ser empleados como sinónimos porque, por un lado, la minificción está conformada por un gran número de géneros independientes con sus propias características, mientras que, por el otro, el microrrelato posee un estatuto genérico propio. Entre tanto, han surgido algunas voces que no concuerdan con lo expuesto y que defienden que el microrrelato, subgénero o variante dentro del cuento, forma parte del proceso de renovación del cuento contemporáneo. El defensor vehemente de esta postura es David Roas, para quien el microrrelato posee el mismo modelo discursivo que regula la poética del cuento y, consecuentemente, no existen razones discursivas, formales, temáticas o pragmáticas que lo doten de un estatuto genérico propio. Son diversos rasgos recurrentes los que intervienen en la construcción formal y semántica del microrrelato pero ninguno de ellos, ni siquiera sus combinaciones, en opinión de Roas, le permiten establecer un estatuto genérico autónomo, de modo que se trata de «una variante más de la continua reinención que caracteriza al género cuento» (Roas, 2010: 40). Evidentemente, surge la pregunta de por qué y de qué modo, entonces, la fábula se relaciona con la minificción.

²⁸⁷ Andres-Suárez elimina el aforismo, la sentencia, la máxima, la greguería, la *boutade* o el chiste lingüístico del ámbito minificcional debido a la carencia de la dimensión ficcional en ellos; es decir, por emplear discursos expositivo-argumentativos o por ser pensamientos, reflexiones u ocurrencias (2010: 30).

V.1.4. La fábula en el ámbito minificcional

Aunque no se debe identificar/confundir la fábula contemporánea con el microrrelato, cabe destacar los puntos que las dos categorías textuales comparten, aparte de la brevedad obligatoria en ambos. En su trabajo, Lauro Zavala pone de relieve el carácter pedagógico de la minificción por su extensión mínima: «El cuento muy breve está siendo revalorado por su valor didáctico en los cursos elementales y avanzados para la enseñanza de lenguas extranjeras, y en los cursos elementales y avanzados en teoría y análisis literario. En una hora de clase se puede explorar un texto muy breve con mayor profundidad que una novela o una serie de cuentos» (Zavala, 2000: 51). El uso de textos literarios muy breves en la enseñanza se ha mostrado productivo y conveniente, puesto que precisamente en las formas breves se condensa la mayor complejidad literaria²⁸⁸. Para corroborarlo, Zavala menciona formas breves didácticas de larga tradición, p. ej., parábolas, aforismos, adivinanzas, relatos míticos. A esta lista hay que sumar la fábula, cuya intencionalidad didáctico-moralizante se ha discutido a lo largo de estas páginas.

Otro rasgo compartido entre la minificción y la fábula es su intención crítica y su potencial subversivo. En cuanto a la primera, que se encuentra en un territorio genéricamente fronterizo e inestable, podemos constatar que los autores que cultivan una escritura mestiza tienden a interesarse más por transgredir reglas que por fijar rótulos o definir compartimentos. También se podría constatar que las formas de extrema brevedad buscan subvertir los cánones tradicionales atacando su dimensión. Entre los rasgos temáticos del microrrelato, David Roas destaca la intención crítica (2008: 50), que es, como queda demostrado, una de las características más longevas y perdurables de la fábula. En su forma clásica, la fábula cumple su potencial subversivo a través de la crítica social, expresada de modo explícito o encubierto. El microrrelato, a su vez, a menudo representa una desacralización paródica del pasado que es, en palabras de Roas, «un efecto válido también para otras reelaboraciones modernas y posmodernas de formas narrativas hiperbreves tradicionales como la fábula y el bestiario» (Roas, 2010: 19). Por lo tanto, las analogías son evidentes.

Las características de la minificción destacadas por Tomassini y Colombo son una articulación interna basada en operaciones de repetición y variación y en la hibridación, ya que en una misma minificción podemos encontrar una amalgama de distintos tipos del discurso y un vasto despliegue de operaciones transtextuales, que consisten en la

²⁸⁸ Cfr. Gordana Matić (2008), «La minificción aplicada a la enseñanza de las literaturas hispánicas», *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, No. 52, pp. 317-336.

reelaboración de mitos clásicos o fábulas, leyendas, estereotipos lingüísticos, postulados científicos, ideas filosóficas o religiosas, creencias o refranes procedentes de la cultura popular. Lo mismo ocurre con la fábula contemporánea, que en raras ocasiones es ejemplo de pureza genérica.

Tanto en el ámbito minificcional como el fabulístico deberíamos partir de las tesis formuladas sobre la flexibilidad vital que caracteriza a los géneros literarios, teniendo en cuenta el doble horizonte de expectativas que entrañan los dos géneros, dado que afecta tanto al proceso de emisión como al de recepción: los autores contemporáneos a menudo parten de los moldes de la tradición literaria aunque sea para negarla, lo que entraña un aviso para el lector, que obtiene así un idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una colección de fábulas o un libro de microrrelatos/minificciones. La noción sobre los géneros nos ayuda a reconocer las intenciones subversivas de sus autores.

En el artículo anteriormente citado, Roas recuerda que, en sus cuentos muy breves, Edgar Allan Poe²⁸⁹ anticipa lo que sería un recurso habitual entre los autores de «microrrelatos en la segunda mitad del siglo XX: el juego intertextual con formas narrativas hiperbreves tradicionales (la parábola, la fábula, el bestiario, etcétera) (Roas, 2010: 31). Por su parte, Rafael Pontes Velasco considera que la microficción²⁹⁰ «con pasmosa adaptabilidad, puede asumir los rasgos del haiku, de los textos inspirados en los bestiarios medievales, de las fábulas, sentencias, apólogos, aforismos, diarios, greguerías, palíndromas, esbozos dramáticos, microrrelatos, informes policiales [...]» (Pontes Velasco, 2004: 267). Haciendo referencia a los subgéneros con los que el microrrelato se emparenta (y muchas veces se confunde), conviene recordar una observación de Enrique Anderson Imbert, que se resume en la afirmación de que el microrrelato se apropia de los géneros discursivos de la tradición para someterlos a sus propios intereses significativos:

La nomenclatura de las formas narrativas cortas es extensísima y con frecuencia las áreas semánticas de los términos se intersectan: tradiciones, poemas en prosa, fábulas, «fabliaux», alegorías, parábolas, baladas, apólogos, chistes, fantasías, anécdotas, milagros, episodios, escenas, diálogos, leyendas, notas, artículos, relatos, crónicas y así hasta que agotemos el diccionario. El cuento anda paseándose siempre entre esas ficciones, se mete en ellas para dominarlas y también se las mete adentro para alimentarse (Anderson Imbert, 1990: 39).

Según Ródenas de Moya, el microrrelato comparte con estas formas breves tradicionales, fábula incluida, la economía verbal, pero también un modo singular de recepción marcado por la instantaneidad e intensidad de la carga semántica que conllevan.

²⁸⁹ Se trata de dos de sus cuentos que apenas alcanzan tres páginas: «Shadow: A Parable», de 1835, y «Silence: A Fable», de 1837.

²⁹⁰ Se mantiene la terminología que emplea este autor.

Como ya queda dicho, la minificción se apropia de esos géneros discursivos de la tradición, los adapta y mixtifica, a menudo con irreverencia e intención satírica, pero su carácter proteico ni menoscaba ni deroga su condición narrativa (Ródenas, 2010: 186).

Entre los rasgos principales del minicuento, Violeta Rojo destaca su capacidad de participar de los rasgos de otros géneros, bien como de una gran cantidad de formas literarias breves. Como ya se ha visto en un lugar previo, Rojo enumera una larga lista de entidades entre las que figura la fábula. Como se ha visto hasta aquí, entre estas formas literarias, caracterizadas por la microtextualidad, el lugar prominente lo ocupa la fábula, que junto al bestiario conforma uno de los cinco tipos fundamentales del microrrelato que define David Lagmanovich en *El microrrelato. Teoría e historia* (2006: 123-138). Las características que comparten estos dos géneros próximos –antigüedad, brevedad y presencia de los animales– y su mención obligatoria en el ámbito minificcional ha llevado a un tratamiento erróneo de los dos géneros históricos, confundiéndolos por falta de rigor teórico y desconocimiento de sus características genéricas.

En cuanto a la tipología referida, Lagmanovich forma sus criterios en base a la observación, aclarando que no se fundamentan en temas, sino en actitudes que tienen que ver con el lenguaje y con la intencionalidad de la construcción narrativa. (Lagmanovich, 2006: 138). Son: 1.) los ejemplos de reescritura y parodia, estrechamente relacionados con la intertextualidad; 2.) el discurso sustituido, es decir, una alteración de la sustancia lingüística que produce la extrañeza; 3.) la escritura emblemática, que propone una visión trascendente de la experiencia humana; 4.) el discurso mimético, una modalidad lingüística que se esfuerza por recrear con la máxima fidelidad las características del habla vernácula, y finalmente, 5.) la fábula y el bestiario, dos tipos textuales que comparten la común referencia al mundo animal (Lagmanovich, 2006: 127-137). En cuanto al último tipo, enfoque de nuestro interés, agrega que los dos tipos textuales referidos representan géneros muy antiguos que «han sido recuperados por los escritores del siglo XX, especialmente por los creadores de microrrelatos» (Lagmanovich, 2005: 28). Nos parece que tanto la fábula como el bestiario cultivados en el siglo XX pueden observarse como entidades pertenecientes a cada una de las restantes categorías propuestas por Lagmanovich; es decir, fácilmente pueden ser identificados como ejercicios de reescritura y parodia²⁹¹, pueden contener en sí las manifestaciones del discurso

²⁹¹ Para observar el procedimiento de reescritura o parodia, muy habitual en la nueva fábula, véanse los ejemplos de «La parte del león» (Apéndice 62) y «El burro y la flauta» (Apéndice 63); «A raposa e as uvas» (Apéndice 55) y «A galinha dos ovos de ouro» (Apéndice 58), o «Variations on the Theme» (Apéndice 67) de James Thurber.

sustituido²⁹², la escritura emblemática²⁹³ o el discurso mimético²⁹⁴, todo ello características de la fábula contemporánea.

En su artículo «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», Domingo Ródenas de Moya llama la atención a una tesis doctoral leída en 2005, en la que Pilar Tejero examina de manera rigurosa la tradición occidental de la anécdota remontándose a sus orígenes griegos. Tejero llega a la conclusión de que:

la anécdota y los géneros afines tienen origen en el cuento folklórico surgido en las sociedades anteriores a la escritura y la aproximación teórica actual al microrrelato, atrapada por la epistemología fragmentaria y relativista de nuestro tiempo, «ha creído ver el nacimiento de un nuevo género literario» donde solo había reacuñación o reapropiación moderna de un género, la anécdota, antiguo y tradicional, proteico y multiforme (Ródenas de Moya, 2010: 182).

No obstante, nos ha parecido de suma importancia destacar las distintas analogías que existen entre la minificción y la fábula y relacionar la renovada popularidad de esta por su obvia vinculación con la primera. Por esta razón, terminamos estas observaciones volviendo al inicio y recurriendo a Fernando Valls, para quien la minificción abre nuevos caminos para acceder a la tradición literaria: «Se trata, en concreto, de un caso típico en que la literatura actual condiciona nuestra mirada sobre el pasado literario, transformándolo» (Valls, 2008: 11).

²⁹² El ejemplo del discurso sustituido, es decir, del lenguaje poético dentro de una ficción que podría ser identificada como fábula, lo encontramos en la «Metamorfosis» (Apéndice 69) del escritor argentino Álvaro Yunque.

²⁹³ La fábula «Otra versión de la caída», de Gudiño Kieffer (1984: 15-17) propone una versión alternativa y paródica de la historia bíblica sobre el pecado original y, por lo tanto, puede ser un ejemplo de la escritura emblemática, pero también su primera parte refleja un discurso sustituido. No obstante, en el caso de las fábulas de Gudiño Kieffer difícilmente podemos hablar de minificción, ya que su extensión no se adscribe a los límites impuestos en esta categoría.

²⁹⁴ Un ejemplo emblemático del discurso mimético lo encontramos en «The Truth about Toads» (Apéndice 68) de James Thurber, o en el ya citado ejemplo «El niño que gritaba: “¡Ahí viene el lobo!”» (Apéndice 70) de Guillermo Cabrera Infante, en el que el discurso mimético, es decir, el aspecto fónico, representa el eje de la misma acción.

V.2. La seriación narrativa en el contexto contemporáneo

O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo.
O que há é pouca gente para dar por isso.

Álvaro de Campos (1993: 110).

En los capítulos anteriores se ha señalado que en el medioevo español las narraciones fabulísticas se agrupaban en colecciones, como bien expone en sus estudios María Jesús Lacarra, sirviéndose del modelo estructural del formalista ruso Victor Sklovski. Recordemos que Lacarra distingue cinco tipos de inserción de cuentos en un volumen: la novela-marco, la caja china, el ensartado, el marco dialogado y la inserción directa (Lacarra, 1979: 50-76). Aunque este modelo alcanza a describir las situaciones surgidas en el contexto medieval, los casos contemporáneos desbordan las limitaciones de la clasificación propuesta, por lo que recurrimos a las reflexiones acerca de las colecciones de cuentos o la narrativa seriada contemporánea y sus distintas estrategias cohesivas. En «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano», Miguel Gomes describe con claridad el fenómeno, a la vez que elabora una base teórica y sugiere inéditas vías de estudio del mismo. Sus reveladoras palabras nos sirven de guía en este capítulo dedicado a las colecciones:

Un cuento puede leerse como cuento, integrarse en nuestra experiencia como muestra de un género que existe más allá de textos específicos, pero ese mismo cuento puede leerse como un elemento modificado por otros que lo rodean en el lugar tangible del volumen y, a su vez, como modificador de ellos (Gomes, 2000: 561).

Para observar las similitudes o alternancias de la fábula contemporánea a nivel de colección hemos escogido tres volúmenes que no ambicionan la representatividad, pero que, sin lugar a duda, pueden indicar distintas posibilidades de formas y grados de integración en las colecciones escritas en las últimas décadas. Lo que pretendemos es conocer qué consecuencias puede tener la condición dual de una unidad autónoma insertada en una unidad mayor a la hora de leer e interpretar un texto. Para poder contestar a las preguntas acerca de las colecciones contemporáneas que conforman el corpus de este trabajo, en los siguientes epígrafes será preciso buscar y articular un aparato teórico que nos pueda ofrecer pistas acerca de la identificación de las colecciones de cuentos y la determinación de sus características. En este capítulo se pretende indagar en el tipo de estrategias que los autores emplean para lograr la coherencia de las partes con el todo y de qué modo consiguen que las unidades que las

conforman sean autosuficientes y a su vez estén interrelacionadas. Aquí necesariamente tendríamos que preguntarnos qué relevancia tiene la intención del autor en este proceso y cuál es la importancia de la interpretación hecha por el lector. A partir de las analogías establecidas entre la fábula contemporánea y la minificción, surge la cuestión de qué relación guardan las colecciones contemporáneas con otras modalidades formales afines como, por ejemplo, la serie minificcional.

En su estudio sobre límites genéricos en el cuento contemporáneo, José Manuel Trabado Cabado sustenta que cada historia tiene no solo un tema y un sistema de construcción, sino que «en él van insinuándose sus posibles realizaciones constructivas» (Trabado Cabado, 2005: 16). Es posible que un autor, también los que abarca nuestro estudio, al acabar la escritura de una serie de textos independientes cobre conciencia de que son muchas las potencialidades del material escrito y que su organización en una unidad mayor ofrezca varias posibilidades. Este deseo de convertir el texto formalmente en «otra cosa» puede ser entendido como una manifestación del deseo lector que hace al texto explicitar aquello que hasta entonces apenas insinuaba.

Para aproximarnos a las colecciones, que se diferencian de las colecciones no integradas y de la novela, comenzaremos con las denominaciones propuestas por los críticos estadounidenses e hispánicos que demuestran la vinculación y parten de la determinación genérica del «cuento». Forrest L. Ingram (1971) y Susan Garland Mann (1989) utilizan la expresión «short story cycle»²⁹⁵, y Robert M. Luscher (1989) y Gerald J. Kennedy (1995) emplean la de «short story secuencia»²⁹⁶, mientras que Rolf Lundén (1999), la de «short story composite»²⁹⁷. Siguiendo la propuesta de Pleasant Larus Reed y Timothy Alderman, quienes las llaman «integrated short story collections», Gabriela Mora (1993) adopta la nomenclatura «colecciones de cuentos integrados»²⁹⁸ o «cuentarios».

En su estudio *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literature Genre*, Forrest Ingram define el concepto de ciclo de relatos como un libro de

²⁹⁵ Vid. Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literature Genre*, The Hague, Paris, Mouton, 1971; y Susan Garland Mann, *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*, New York, Connecticut, London, Greenwood Press, 1989.

²⁹⁶ Vid. Robert M. Luscher «The Short Story Sequence: An Open Book», en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167 y J. Gerald Kennedy, «Introduction: The American Short Story Sequence-Definitions and Implications», en J. Gerald Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

²⁹⁷ Vid. Rolf Lundén, *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1999.

²⁹⁸ Vid. Gabriela Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Buenos Aires, Danilo Alberio-Vergara, 1993.

relatos interrelacionados por el autor para que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del patrón del sentido íntegro modifique su experiencia de cada una de sus partes constituyentes. Esta definición hace hincapié en la intencionalidad del escritor, que decide establecer de forma explícita una serie de relaciones entre relatos. Ingram identifica tres tipos de ciclos de relatos, dependiendo de la intención del autor. La diferencia entre ellos estriba en el momento en el que surge la idea de otorgar una cohesión a las diferentes historias. Si la idea de la unidad se origina antes de la escritura se trata de un «ciclo de relatos compuestos» (Ingram, 1971:17). Otro tipo de ciclo se podría llamar «ciclo de relatos reorganizados» y se relaciona con el ciclo que consiste en relatos que «an autor or editor-author has brought together to illuminate or comment upon on another by juxtaposition or association» (Ingram, 1971:18). Y finalmente, el último grupo refiere a «ciclos de relatos completados», donde la idea de la unidad surge *a posteriori* y se realizan una serie de adaptaciones para encajar los diferentes textos en un plan común que otorgue unidad a la heterogeneidad de historias (Ingram, 1971:18).

En su estudio *The Short Story Sequence: An Open Book*, Robert M. Luscher, al definir una secuencia de cuentos como «a volumen of stories, collected and organised by their autor, in which the reader successively realizes underlying patterns of coherence by continual modifications of his perceptions of pattern and theme» (1999: 148), llama la atención al papel del lector en cuanto a la identificación del conjunto. Dicho de otro modo, el cuento puede ser leído como una unidad independiente, si bien su significado se intensifica y a veces aun cambia cuando leído en conjunto. Coincidimos con Susan Garland Mann en la idea de que el rasgo esencial de los ciclos deriva de la simultánea autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los cuentos (1989: 15).

En el libro *The United Stories of America*, Rolf Lundén explica que las nomenclaturas propuestas por Ingram y Luscher apuntan hacia dos variantes distintas de compuestos de cuentos, ya que el concepto de ciclo denota la idea cierre o retorno, mientras que el de secuencia implica el desarrollo progresivo de sentido que experimenta el lector. De ahí que defienda la denominación de «compuesto de cuentos»²⁹⁹, propuesta por Raymond Joel Silverman en 1970³⁰⁰, porque se trata de nombre más neutro que no restringe las formas de articulación ni condiciona el proceso de lectura (1999: 12-18).

²⁹⁹ Consideramos que la traducción adecuada del sintagma «short story composite» sería la que aquí empleamos y no «cuentos compuestos» que, en nuestra opinión, apunta hacia la complejidad de las unidades/segmentos que conforman una colección.

³⁰⁰ Aparte de Lundén, varios estudiosos se refieren a la tesis inédita de Raymond Joel Silverman *The Short Story Composite: Forms, Functions and Compositions*, Michigan, University of Michigan, 1970.

Por otro lado, existen aproximaciones al fenómeno que para articular sus ideas acerca de las colecciones parten de la teoría de la novela. De entre ellas, la de Maggie Dunn y Ann Morris (1995), que se refieren a «composite novel»³⁰¹, nos parece la más adecuada porque, como se verá a continuación, algunos de sus alcances nos ayudan a describir las colecciones de fábulas que hemos seleccionado. No obstante, esta propuesta teórica se convierte en el blanco de críticas de Lundén, ya que, al priorizar el sentido de unidad y coherencia, desatiende las tensiones generadas en los denominados cuentos compuestos, tales como variedad y unidad, autonomía e interrelación, fragmentación y continuidad o apertura y cierre. De ahí que, para él, este género sea «a form of narrative consisting of interlocking, autonomous stories, a narrative consciously constructed around the tension between simultaneous separateness and cohesion» (Lundén, 1999: 33).

Sea como fuere, todas estas propuestas sugieren la existencia de una unidad a través de la combinación de partes autónomas y destacan el aspecto enriquecido cuando el libro se lee como conjunto.

Cuando se trata de un texto o una serie de textos insertados en otra narración, en la literatura teórica en inglés aparecen términos como «frame narrative» (Fludernik, 1996: 342), «framing narrative» (Porter Abott, 2002: 34) o «frame story» (Coste, Pier, 2009: 297), lo que se podría traducir en castellano como «narración marco», denominación que preferimos en detrimento del sintagma «novela marco» que emplea Lacarra en su clasificación de cuentos medievales, para evitar la referencia al género novelístico. El concepto de «framing narrative» supone la existencia de una «embedded narrative», es decir, una «narración encajada». Porter Abbot distingue varios tipos de «narraciones marco», donde algunas de ellas «[...] are devoted to the initial situation of the telling of a story, or the finding of the manuscript that tells a story, or the recovery of an ancient book that tells a story, and so on» (2002: 34). Es preciso destacar que la terminología citada supone la existencia de secuencias intercaladas donde está implícita la subordinación de un texto al otro. Esta última situación puede entender integración de distintos tipos de textos de variada extensión, lo que no excluye la inserción de otra serie narrativa, que es la estrategia empleada por Wilfredo Machado en su *Libro de animales*.

En su estudio sobre las colecciones de cuentos, Gabriela Mora distingue básicamente dos tipos de correlación entre las unidades reunidas, que designa respectivamente como serie integrada cíclica y colección integrada de tipo secuencial (1994: 324). La primera se

³⁰¹ Vid. Maggie Dunn y Ann Morris: *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, Nueva York, Twayne Publishers, 1995.

caracteriza porque la presencia de un «principio y fin que a manera de un círculo cimentan la unidad del todo» (*ibid.*), sin importar el orden en que se lean las unidades interiores; la segunda, en cambio, reclama una lectura progresiva y ordenada.

Entre las citadas posibilidades, optamos por la denominación propuesta por Mora, «colección de cuentos integrados» porque, por una parte, no condiciona el orden de las partes o de la lectura, como sí sucede con la de ciclo o secuencia, mientras que, por otra parte, el término cuento está relacionado con la autosuficiencia propia del género. El sustantivo «colección» insinúa un conjunto ordenado de elementos, y el adjetivo «integrados» se refiere a la constitución de un todo por partes. De esta forma, se presta atención a la parte y al todo, hecho característico de las colecciones de fábulas integradas.

Las colecciones de cuentos representan la preocupación tanto de sus autores como de sus teóricos, si bien no hay que descartar el papel que juegan los lectores, indicado desde los estudios pioneros de Ingram. La figura del lector ocupa un lugar privilegiado en el estudio ya citado de Miguel Gomes sobre los ciclos de cuentos hispanoamericanos:

En el caso de ciclo de cuentos, el lector tiene al menos dos elecciones primarias: agrupar cada pieza subordinándola al libro o agrupar solo los elementos internos de cada cuento borrando de su conciencia todo lo que suceda fuera de esa pieza, operación de la destrucción de la totalidad que se repetirá cada vez que se disponga a leer un cuento incluido en el volumen. Pero en cuanto se tropieza, en otros textos del conjunto, con señales que remiten, reiterándolos o completándolos, –a cuentos según el orden de lectura– anteriores o posteriores, el lector se sorprenderá de encontrarse súbitamente en la indeterminación y de aceptar que, aunque prefiera una captación emancipada del relato, hay otra latente que se resiste a desaparecer de su horizonte mental sin dejar rastros (Gomes, 2000: 561).

Tomando en cuenta los argumentos hasta aquí planteados, hacemos nuestra la definición de conjuntos de textos integrados que propone José Adalberto Sanchez Carbó en su tesis doctoral: «La colección de relatos integrados resulta así una modalidad literaria caracterizada porque un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, relacionados hipotáctica o paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o salteado» (Sanchez Carbó, 2009: 48).

Aunque las posibilidades de disposición de una serie narrativa no son escasas, Tzvetan Todorov ha reducido el número de las variedades a tres. El semiótico búlgaro se refiere a: 1.) la intercalación u organización hipotáctica en la que se suman anécdotas una dentro de la otra; 2.) el encadenamiento u ordenación paratáctica, donde una sigue detrás de la otra; 3.) y la tercera, que propone llamar alternancia, donde las anécdotas se dividen en secuencias para luego ser combinadas en un discurso continuo.

En la secuencia encadenada, aplicable a las nuevas colecciones fabulísticas, el vínculo establecido es paratáctico, pues se ordenan una tras otra y, en palabras de Gomes, «no implica[n] la sujeción de una porción del volumen a otra, sino la sujeción a él de todas por igual» (Gomes, 2000: 564).

Miguel Gomes destaca que los elementos paratácticos pueden jugar un papel decisivo en cuanto a la determinación del grado de cohesión de una serie narrativa. Él se refiere a elementos que acompañan al volumen o a sus componentes y que «han sido casi siempre seleccionados por el autor y tienen [...] una importancia para nada marginal, puesto que orientan o lúdicamente desorientan nuestras lecturas» (Gomes, 2000: 567). Muchas veces los títulos o subtítulos, dedicatorias, epígrafes, seccionamientos, datación, prólogos o epílogos ofrecen pistas de lectura o generan una significación adicional. Son pocos los cuentarios en los que la organización del conjunto no empieza desde el propio título en el que se delinear las posibilidades vertebradoras. Cuando el autor selecciona el título de un cuento para nombrar el conjunto al que pertenece probablemente quiere destacar el tema o algún elemento de ese texto como emblema de los otros y se nos insinúa la posibilidad de analogías o contrastes. Gomes comenta al respecto: «[...] en una anécdota, en un personaje se cifra el significado de los demás» pero del mismo modo tales vinculaciones «pueden hacerse en un plano expresivo: hay un cuento que actúa como centro o fuente no sólo del orbe de la ficción, sino de los recursos del narrador» (Gomes, 2000: 569).

Al optar por el título *Libro de animales*, que es al mismo tiempo el título de una de las secciones del libro, Wilfredo Machado involucra al lector en un juego enigmático. Desde la portada (incluso desde su ilustración), el autor plantea un misterio relacionado con un antiguo manuscrito homónimo e invita al lector a revelar sus secretos. Una de las opciones es aproximarse al texto de modo tradicional y efectuar una lectura secuencial donde cada texto guarda su autonomía sin pensar siquiera en sus posibles influencias mutuas. Por otro lado, aceptar la invitación del autor requiere un alto grado de competencia lectora y supone la movilización del bagaje cultural en el proceso de desciframiento, donde cada elemento puede ser modificado por otros que lo rodean. El libro *Cachorros do céu*, de Wilson Bueno, lleva el título del último cuento de la colección, que sirve de comentario y recordatorio a las principales características del volumen en el que se entrelazan en un juego de contrapuntos las huellas de la tradición clásica con las referencias concretas a la contemporaneidad, el estilo elevado y poético con el lenguaje coloquial y callejero, la caducidad de la vida con la eternidad de la fama; en suma, lo carnal de los «cachorros» con lo espiritual del «cielo». Mientras tanto, el título de Vélez, *Un coro de ranas*, reclama una cierta vinculación con el

campo semántico musical, con el que el autor coquetea a lo largo de la obra³⁰², aludiendo simultáneamente a uno de los temas privilegiados en la colección: la superación de la identidad colectiva para alcanzar el estatuto de sujeto actante e individual.

Entre otros elementos se encuentran los componentes que Genette denomina «epitexto» y «peritexto», partes materiales en las que intervienen las editoriales y los textos publicitarios o los críticos, entre los que adquieren especial relevancia los que se encuentran en las solapas, cubiertas o contracubiertas. Las ilustraciones de la portada o las internas también pueden transmitir un mensaje al respecto, si bien suele ser más sutil.

Hemos dejado claro que la denominación propuesta por Maggie Dunn y Ann Morris nos parece inadecuada para referirnos a las colecciones de fábulas de los autores escogidos porque, al hablar de «novela compuesta», las estudiosas estadounidenses se alejan del género en cuestión. Sin embargo, la definición que los describe como textos literarios híbridos compuestos por otras narraciones más pequeñas que «though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles» (Dunn y Morris, 1995:2) nos parece funcional por el énfasis que pone en los principios organizadores que actúan entre ellos. En su estudio, en el que analizan un gran número de libros escritos en inglés que reúnen series de textos narrativos en un mismo volumen, Dunn y Morris proponen la existencia de cinco posibles campos referenciales o principios de organización que probablemente representan su aporte teórico más significativo al tema.

En el primer grupo los textos que conforman una serie comparten el lugar de ocurrencia, donde el espacio, sea real, sea mítico, representa un elemento de referencia importante. En el segundo, un personaje individual puede reaparecer en todos los textos como protagonista, testigo o narrador, o puede figurar esporádicamente aunque suponga el centro de la historia. En el tercero, una comunidad, literal o metafórica, actúa como protagonista. En el cuarto, el principio de organización son las pautas de acción de las historias, ya sean referencias intertextuales a otras obras literarias, o bien otros motivos similares, como la repetición de una imagen, un símbolo o una trama que pueden convertirse en motivo de unidad. Por último, el principio organizador más elusivo es, sin duda, la narración de historias que supone las estrategias narrativas empleadas. En este último caso, a modo de ejemplo, podemos mencionar el carácter metaficcional de los textos reunidos (Dunn y Morris, 1995:

³⁰² Una revisión rápida por los títulos de la minificciones que conforman la colección demuestra que la presencia de la terminología musical es significativa: «Preludio» (Vélez, 1999: 13), «El canto verdadero» (*ibid.*: 31), «Un coro en la noche» (*ibid.*: 35), «La rana solista» (*ibid.*: 38), «El nuevo canto» (*ibid.*: 71), etcétera.

30-99). Entre otros factores cohesivos se pueden mencionar la repetición o recurrencia de ciertos motivos, los detalles, los rasgos lingüísticos o estilísticos, la intratextualidad³⁰³, las relaciones internas que se establecen entre distintos textos elaborados o publicados por un mismo autor.

En la última parte de este recorrido por los estudios sobre la seriación narrativa, analizaremos los intentos de acercamiento al tema a través o a partir de otros campos del conocimiento. Para definir una serie de textos correlacionados, con similitudes formales, que aparecen en un mismo volumen, en su artículo «Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua», Lauro Zavala utiliza el término «fractal» prestado de las matemáticas y la física contemporáneas. En el libro *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos*, Vicente Talanquer recuerda la definición de fractal que en 1975 propuso Benoit Mandelbrot, quien así denominó «al conjunto de formas que, generadas normalmente por un proceso de repetición, se caracterizan por poseer detalle a toda escala, por tener longitud infinita, por no ser diferenciables y por exhibir dimensión fraccional» (Talanquer, 2009: 25). En la página web de *Cuentos cuánticos*, un fractal se define como un objeto geométrico que consiste en un conjunto de puntos que tienen asociada una dimensión que por regla general no tiene por qué ser un número entero³⁰⁴. Además tiene una particularidad denominada autosimilitud, que implica que el objeto presente la misma estructura en cualquier escala a la que lo observemos.

Como se ha visto arriba, algunos críticos y estudiosos de la literatura consideran que existen universos ficticios donde sus componentes pueden adquirir la propiedad fractal. De acuerdo con lo referido, Alberto Viñuela afirma que la literatura fractal se caracteriza por estar constituida de elementos recursivos –es decir, de aquellos que hacen referencia a sí mismos–, y propone varias maneras para lograrlo: mediante tautologías, historias cíclicas, cajas chinas y cajas chinas cíclicas. Por su parte, en *Palabras fractales* Pedro Paniagua, con el objetivo de aclarar lo que representa la literatura fractal, nos abastece con varios ejemplos que ilustra de manera práctica y detallada. Paniagua se refiere a distintos temas o estrategias narrativas frecuentes en la literatura contemporánea, tales como desdoblamientos, visiones caleidoscópicas, dinámica circular, dinámica cíclica, dinámica laberíntica, dinámica en la repetición, dinámica de mutación, juego de espejos, dinámica concéntrica y proceso invertido, que se pueden explicar a través de los rasgos de los fractales. Es necesario señalar que en su

³⁰³ Luscher se refiere a la intratextualidad erróneamente como a la intertextualidad que, en este caso, puede ser considerada un hiperónimo.

³⁰⁴ Vid. <http://cuentos-cuanticos.com/2013/03/05/fractales-cuestion-de-dimensiones/>, [última consulta 26/10/2015].

análisis Paniagua no toma en consideración las series narrativas, sino que se centra en los textos individuales y sus aspectos predominantemente temáticos. Por lo tanto, en su opinión, por desdoblamiento se entiende la capacidad del personaje de estar en dos lugares a la vez; la visión caleidoscópica supone la percepción de varios lugares al mismo tiempo; la circularidad hace referencia a procesos sin principio ni fin, o a los que terminan del mismo modo que empezaron, mientras que la mutación supone transformaciones acontecidas dentro de la historia. Cuando se refiere a la repetición, Paniagua piensa en frases o temas que se presentan una y otra vez a lo largo de la obra; de ahí se puede deducir que su noción de la literatura fractal difiere sustancialmente de la de Lauro Zavala.

Desde nuestro punto de vista, el estudio pionero de Zavala, donde por primera vez emplea la noción de la fractalidad y donde se define la serie fractal en términos de minificción como una serie de textos «en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales y comunes con el resto» (Zavala, 2001), se podría aprovechar para estudiar series textuales. En el artículo arriba citado Zavala argumenta:

Aquí propongo llamar *series fractales* a los volúmenes integrados por minificciones que conservan similitudes formales entre sí, es decir, que pertenecen a las últimas dos categorías señaladas por Dunn y Morris, [...] Tomo el término *fractal* de la física contemporánea, donde es utilizado para referirse a series donde hay *simetrías recursivas* (Hawkins 103-106); es decir, series de elementos cuyas formas son las mismas a diferentes escalas y en las que existe «una autosemejanza que incluye singularidades y diferencias individuales» (Briggs y Peat 142) (Zavala, 2001).

Más adelante, Zavala identifica al menos tres características compartidas por todas las series fractales: una propuesta temática y formal común a los textos de la serie (incluyendo una extensión específica); la presencia constante de humor e ironía, lo cual es una característica general de la minificción posmoderna, y un alto grado de intertextualidad, generalmente explícito desde el título de cada texto, que da lugar a diversas formas de parodia, hibridación genérica y metafiction. Consideramos que las dos últimas pueden ser factores cohesivos de una serie narrativa, si bien no son criterios condicionantes para la existencia de una serie fractal. Dicho de otro modo, una serie de textos breves que, a modo de ejemplo, comparten características genéricas comunes o protagonista principal, no deben al mismo tiempo caracterizarse por el empleo de recursos humorísticos o irónicos, así como tampoco recurrir obligatoriamente a la intertextualidad.

En su posterior análisis de los cuentos integrados, Zavala distingue entre fragmento, detalle y fractal, y propone que, ante «*el ocaso de la integridad* de los géneros tradicionales»

(Zavala, 2004: 19), el estudio de textos breves reformule quizás la última frontera literaria: la que existe entre la escritura y la lectura. Lo que a Zavala le interesa en particular son las convergencias y divergencias entre cuentos integrados, novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos. El investigador mexicano revisa varios ejemplos latinoamericanos de cada una de estas variantes y hace hincapié en los mecanismos que el lector debe activar para articular el todo y las partes que las conforman. Según Zavala, cuando se discurre sobre las relaciones estructurales entre la parte y el todo es menester hacer distinción entre fragmento, que representa el elemento de una totalidad disgregada que conserva una relativa autonomía textual (literaria o lingüística) frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece, y detalle, que se refiere a la segmentación provisional de una unidad global, íntegra e indivisible (*ibid.*: 282).

Así mismo, Zavala afirma que el fractal representa un tipo particular de detalle, si bien en el glosario de su libro *Cartografías del cuento y la minificción* define el detalle como contrario al fragmento, es decir, como un texto sinecdóquico «cuyo sentido depende exclusivamente del lugar que ocupa en relación con el todo del que forma parte» (*ibid.*: 343). A su vez, fractal designa el «elemento narrativo que, aun conservando su autonomía formal, reclama la pertinencia a una totalidad de la que es parte y a la cual representa metonímicamente» (*ibid.*: 344), mientras que la «fractalidad» es explicada como «[t]érmino propuesto para aludir a la estética del fragmento como unidad autónoma (en oposición al detalle)» (*ibid.*). Recurriendo a las definiciones del fractal provenientes de la física contemporánea o la geometría arriba citadas, la analogía entre el detalle y el fractal que sugiere Zavala no nos parece sostenible, ya que el propio autor entra en contradicciones. Por un lado, la fractalidad explicada como fragmento y las afirmaciones de que el detalle es el resultado de una decisión del autor, mientras que el fractal viene producido por el proceso de lectura nos llevan a conclusiones erróneas, porque carecen de profundización y una elaboración teórica más rigurosa. No obstante, la teoría de los fractales, con la recursividad y la autosimilitud como rasgos principales, se muestra altamente sugestiva a la hora de analizar las series narrativas caracterizadas por su extrema brevedad.

El segundo acercamiento a las series narrativas a través de otra disciplina retoma la terminología musical. Igual que en la anterior aproximación tiene base matemática, pero en este caso, la existente entre los sonidos. En su estudio sobre el cuento, Mariano Baquero Goyanes describió ciertos volúmenes de cuentos que operan con un marco unificador y otros unidos por un personaje o motivo. Entre estos últimos Baquero Goyanes cita *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez, en la que las narraciones «se configuran casi según

la estructura o disposición musical que se conoce como ‘variaciones sobre un tema’» (Baquero Goyanes, 1988: 144). Según el portal *Música Antigua*, una variación musical es «una composición caracterizada por contener un tema musical que se imita en otros subtemas o variaciones, los cuales guardan el mismo patrón armónico del tema original, y cada parte se asocia una con la otra»³⁰⁵. Entre ellas se diferencian por distintos patrones melódicos y el tempo de cada variación. Las variaciones musicales comprenden improvisaciones de un tema principal, que tengan una idea familiarizada de otro compositor o del mismo que compuso el tema principal de donde son obtenidas las variaciones. En la obra de Mujica Láinez, Baquero Goyanes reconoce una estructura semejante a la composición musical, donde existe una regla genérica a partir de la cual se propone un sistema de variantes. Esta propuesta nos parece sugestiva, si bien queda sin ser elaborada.

Aunque la mayor parte de los estudios arriba comentados se centran en el estudio de volúmenes formados por cuentos de extensión convencional, hemos podido aprovechar algunas de sus conclusiones y aplicarlas al análisis de los textos que conforman el corpus de este trabajo. En los análisis que ocupan la parte práctica se presta especial atención a los principios organizadores y unificadores que se pueden detectar en las obras de Machado y Vélez, y que pueden ser clasificados en base a los criterios extrínsecos formales, tomando en cuenta la propia estructura de la obra y su género literario, y criterios intrínsecos basados en el contenido; es decir, en los personajes, temas, actitudes y tono. Cada texto de la serie pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisolublemente ligado a la serie a la que pertenece, y cuya similitud muestra que entre todos ellos existe un aire de familia. Esta unidad que integra algunas colecciones seriadas de narraciones sobre animales permite, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos intrínsecos y extrínsecos que las unen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa. En los capítulos siguientes se observará la obra de Jaime Alberto Vélez, con atención especial en sus colecciones por ser ellas las series fabulísticas que presentan una idiosincrasia *sui generis*. Esperamos confirmar el potencial de los textos de Vélez, de ser considerados, en términos musicológicos, unas variaciones sobre un tema; u observados en el ámbito de la teoría fractal, siendo la recursividad y la autosimilitud sus rasgos principales.

³⁰⁵ Para una información más completa *vid.* <http://www.musicaantigua.com/musica-antigua-variaciones-disminuciones-glosas-diferencias/> [última consulta 04/12/2015].

V.2.1. Jaime Alberto Vélez: un escéptico con piel de cordero

El autor colombiano Jaime Alberto Vélez, licenciado en Filosofía y Letras por la Pontificia Bolivariana de Medellín, impartió clases de Lingüística, Literatura y Comunicaciones en la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia desde 1975 hasta su muerte, en 2003. Fue reconocido como poeta, crítico y escritor de textos para niños, méritos que le valieron distintos galardones³⁰⁶. Tanto su poesía como su narrativa asumen el tono epigramático clásico romano en algunos de sus libros para dar paso a la sátira sutil, la ironía inteligente y un tono filosófico y ácido que revela una posición lúcida y vigilante ante el mundo, la sociedad y la cultura que le correspondió vivir. Fue colaborador en diversas publicaciones, revistas universitarias, como la de la Universidad de Antioquia, y *El Malpensante*³⁰⁷, en la que publicaba la columna «Satura», sobre el texto, la lectura y los lectores, desde 1998 hasta prácticamente su muerte. Gracias a su estudio sobre género ensayístico, titulado *El ensayo, entre la aventura y el orden* (2000), sus habilidades en este campo fueron ampliamente reconocidas. Italo Calvino, cuya obra, en su mayor parte, está conformada por textos breves, muchos de ellos lindantes con el apólogo y el pequeño poema en prosa, señalaba que los tiempos congestionados actuales orientaban a la literatura a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento (1989: 64). Siendo la brevedad y la máxima síntesis poética las características principales de la obra del fabulista colombiano, en ello apreciamos puntos de contacto con el renombrado escritor italiano.

En el ámbito del cuento, su variante extremadamente breve disfruta de una gran vitalidad en Colombia y abre un nuevo espacio discursivo de experimentación para un número considerable de autores noveles u otros ya renombrados. El microrrelato tiene una tradición en Colombia que se remonta a la época de las vanguardias. El punto de partida fue la obra *Suenan timbres*³⁰⁸ (1926), de Luis Vidales, que el poeta mismo, al comentar la particular naturaleza genérica de sus textos, explicaba: «Contra lo que pueda creerse mi renovación poética comenzó por la prosa... Ni cuento ni poema en prosa, algo así como un nuevo género,

³⁰⁶ En su trayectoria poética, Vélez fue galardonado por el Premio Nacional de Poesía, otorgado por la Universidad de Antioquia, en dos ocasiones: en 1980, por su obra *Reflejos*, y un año más tarde, por su libro de poemas *Biografías*. En 1987 fue ganador del VI Concurso Enka de Literatura Infantil con la obra *Buenos días, noche*, mientras que en el año 2001 fue el primer finalista del Premio Nacional de Cuento, con la obra *Bajo la piel del lobo*.

³⁰⁷ Desde su fundación, en 1996, *El Malpensante* se ha convertido en uno de los principales referentes culturales de Colombia, ha ofrecido en sus páginas la amplia variedad de lecturas paradójicas sobre literatura, cine, música, arte, arquitectura, diseño o política, y su objetivo ha sido abrir una ventana para que el lector pueda acceder a miradas particulares y profundas de la cultura.

³⁰⁸ Jaime Alberto Vélez incluye una minificción con el título homónimo a su colección el *Zoo-ilógico*.

pero sin pretensiones de serlo» (Vidales en González Martínez, 2002: 21). El microrrelato sufrió posteriormente un estancamiento y volvió a resurgir a mediados de los años 60 y durante la década de los 70, con Álvaro Cepeda Samudio, Andrés Caicedo, Manuel Mejía Vallejo y Luis Fayad. Es el contexto en el que se perfila Jaime Alberto Vélez, en cuya obra literaria, que abarca tanto el ensayo como la poesía y la narrativa, prevalecen las piezas breves.

En el panorama actual, Henry González Martínez, en su «Estudio preliminar» a la antología titulada *La minificción en Colombia*, incluye a Jaime Alberto Vélez entre una serie de autores que para él representa a los ya consagrados y reconocidos, si bien el autor omite sus textos en esa antología, preparada en 2002. Mientras tanto, los portales dedicados a la minificción³⁰⁹, como por ejemplo la edición cibernética de la *Revista Ekuóreo*, pionera en la difusión de esta modalidad literaria en Colombia y Latinoamérica, destacan su presencia en la minificción colombiana.

La publicación del primer número de la revista referida, en febrero de 1980, en Cali, representa un acontecimiento clave en la difusión y fomento de la minificción. Fue la primera publicación especializada que se dedicaba a recopilar y difundir textos tan breves. González Martínez comenta que el nacimiento de la revista fue promovido por «la juventud universitaria, que en su momento expresaba rebeldía no solo contra la situación social del país sino contra los discursos estereotipados y retóricos, que se expresaban en el quehacer literario» (2002: 23). Harold Kremer, fundador de la revista junto con Guillermo Bustamante Zamudio, con ocasión de la presentación de la *Antología del cuento corto colombiano*, confirma el carácter subversivo e inconformista de la publicación:

Ekuóreo es, vista quince años después, una respuesta a la crisis que ya llevábamos encima. Es una revista que recogió e impulsó un género despreciado por muchos, en una época en que la literatura se debatía entre la magia del boom latinoamericano y las numerosas teorías que llegaban de Europa [...]. Y todo porque nos interesaba la literatura y no el dogma o el gobernante de turno. Es que en Colombia había revistas, y aún las hay, que difundían la cultura oficial o se aceptaba una publicación si el texto literario se acercaba o no, a esta o aquella teoría psicoanalítica o política de la literatura (Bustamante Zamudio y Kremer, 2008: 241).

Además de *Ekuóreo*, uno de los concursos que promovían la producción de esta modalidad literaria fue el organizado por la ya mencionada revista *El Malpensante*, una de las más importantes publicaciones culturales colombianas de circulación nacional e internacional,

³⁰⁹ Las minificciones de Jaime Alberto Vélez figuran entre los doce autores representativos en la selección de Kremer y Bustamante Zamudio (1996) publicada en el número especial dedicado a la minificción de la *Revista Interamericana de Bibliografía* y se encuentran en las páginas de número 22 de *Minificciones. Revista latinoamericana de minicuento*, dirigida por Leidy Bibiana Bernal Ruiz, así como también en la revista electrónica *Letras de Chile*.

entre cuyos colaboradores se encontraba Jaime Alberto Vélez. La escritora y estudiosa de las formas breves Nana Rodríguez, en su artículo «El minicuento en Colombia», encuentra significativo el sintagma que dio título al concurso. La autora alude despectivamente a «El mínimo esfuerzo» para referirse a la baja calidad de textos elegidos para una edición especial, posible consecuencia de la hiperproducción en el ámbito minificcional, según Rodríguez.

En dos ocasiones, publicó una selección del concurso y lo que se puede notar es precisamente eso, un mínimo esfuerzo en la calidad literaria, en la invención, carencia de humor o ironía, malos chistes, anécdotas sin mayor elaboración; en ninguno de ellos se nota el trabajo con el lenguaje, la riqueza semántica, el ingenio, el asombro o la sorpresa. Esto es quizá una demostración de la cantidad de producción textual con el rótulo de minicuento sin calidad literaria (Rodríguez Romero, 2006: 57).

En cambio, Rodríguez Romero reconoce un cierto mérito en otro concurso nacional convocado por la revista *El Tiempo*, que contó con la colaboración de más de seis mil participantes. Conforme advierte, los miembros del jurado del concurso sintetizaron las características principales de los textos recibidos, que venían a demostrar:

[...] que los modelos paradigmáticos del llamado boom de la literatura latinoamericana, quedaron atrás, la influencia de escritores universales es relevante, el realismo mágico y la narrativa de denuncia social ha sido superada definitivamente, el gusto por la literatura fantástica y de ciencia ficción es notorio, así mismo la parodia literaria, la recreación histórica, el humor y la ironía [...] un gusto exagerado por lo sórdido y lo truculento, la muerte y los diferentes miedos, quizá como marca de la realidad cotidiana que vive el país (*ibid.*).

Al ofrecer un juicio laudatorio sobre Vélez, Pablo Montoya Campuzano, ensayista, poeta y narrador colombiano, en su blog lo sitúa fuera de los puntos de referencia destacados por varios críticos y estudiosos colombianos. Por lo visto, la obra de Vélez se encuentra entre esa minoría selecta que escapa las limitaciones clasificatorias que rigen el canon nacional:

En medio de un horizonte literario, como el dado en Antioquia en estos últimos años, tan afecto a la diatriba racista y misógina, o a la sicaresca que oscila entre una mantis miliciana muy renombrada y un montón de asesinos adolescentes, o al insípido anecdotario de un cierto realismo de barrio comunal, o a la ramplonería sentimental de los costumbrismos regionales, encontrarse con la obra de Jaime Alberto es algo así como un milagro. Su escritura depurada, la certeza de que hacer literatura no puede reducirse a los frecuentes actos del exhibicionismo periodístico, y la práctica de un escepticismo lúcido, son suficientes motivos para celebrarlo (Montoya, 2012).

Omar Calabrese señala que uno de los rasgos característicos, tanto de los fenómenos culturales de nuestro tiempo como de la minificción misma, todos inscritos en un horizonte estigmatizado por «el exceso de historias» o la convicción de que «todo se ha dicho ya, todo se ha escrito ya», consiste en exhibir una articulación interna basada en operaciones de repetición y variación (Calabrese, 1989: 62-63). Esta estrategia encuentra su aplicación en el

caso de la producción, tanto narrativa como poética, de Jaime Alberto Vélez, que hace honor a los grandes maestros de la literatura grecolatina, por ser la literatura, prácticamente, su único referente. Autor de brevedades cuya poética recuerda a la de Monterroso, hubiera podido beneficiarse del ambiente colombiano en el que finalmente los géneros breves, incluida la minificción, viven su plenitud, si no fuera por su inclinación hacia los fenómenos literarios marginales. Al servicio de la misma estrategia, el autor pone en juego un rico repertorio de operaciones transtextuales y reelabora textos clásicos, a veces recurre a leyendas, a veces deconstruye los estereotipos lingüísticos, postulados científicos, ideas filosóficas o religiosas, creencias o refranes. Cabe subrayar que un gran número de textos minificcionales de Vélez tiene como base fábulas clásicas o representa una modificación original del género, por lo que su obra se ha convertido en objeto de nuestro interés.

Si alguno de los autores contemporáneos iberoamericanos mereciera el calificativo de fabulista, sería, sin duda, este escritor antioqueño, por ser dueño de cuatro colecciones: *Zoo-ilógico* (1982), *Un coro de ranas* (1999), *El león vegetariano y otras historias* (2001) y *Bajo la piel del lobo* (2002). Nos parece que, con ello, supera, en un sentido cuantitativo, a cualquier autor contemporáneo ejercitado en el género. Quizás la producción de otros tres fabulistas nacionales, a saber, Rafael Pombo³¹⁰, Jairo Aníbal Niño³¹¹ y David Sánchez Juliao³¹², sea más conocida que la de nuestro autor, si bien es cierto que las narraciones de Vélez merecen nuestra atención detenida por tratarse de textos que requieren la complicidad intelectual de un lector adulto y por alejarse de las simplificaciones fabulísticas dirigidas al público infantil.

De cualquier modo, el relato para niños y jóvenes ocupa un lugar especial en la historia literaria de Colombia. Vélez publicó tres libros destinados a un público infantil. *El león vegetariano y otras historias* (2001) representa, según la opinión del crítico Luis Fernando Macías, «una pequeña pieza maestra que, a la ejecución de un lenguaje impecable,

³¹⁰ Uno de los grandes poetas de Colombia y el mejor exponente del romanticismo en el país, nacido en 1833 y fallecido en 1912. Entre sus libros dedicados a un público infantil se encuentran dos recopilaciones de relatos breves en verso cercanos a la fábula: *Cuentos pintados para niños* (1867) y *Cuentos morales para niños formales* (1869).

³¹¹ Escritor, poeta y dramaturgo colombiano nacido en 1941, en Moniquirá (Boyacá), que destacó principalmente en el campo de la literatura infantil y juvenil. Incursionó primero en las artes plásticas y en la pintura. Fue miembro del grupo de pintores La Mancha. Posteriormente fue actor, director de teatro, titiritero y dramaturgo. Fue profesor universitario y director de grupos universitarios de teatro llamados «de protesta». Escribió más de 40 obras y ocasionalmente firmaba sus textos con el seudónimo de Amadeo Zoro. En 1988 ocupó el cargo de director de la Biblioteca Nacional de Colombia. Murió en Bogotá en el año 2010.

³¹² Nació en 1945 en Lórica, Córdoba, y murió en el año 2011, en Bogotá. Tenía formación en distintas especialidades: Literatura, Comunicaciones y Sociología, con doctorados en la Universidad Simón Bolívar y la Universidad de Córdoba, y con estudios en el CIDOC (Cuernavaca, México), donde también trabajó como profesor. Ha publicado novelas, cuentos, fábulas, historias para niños y testimonios escritos y grabados de viva voz con prestigiosas editoriales de Colombia y otros países.

agrega la virtud de un sentido del humor exquisito y ácido» (Macías, 2005: 12). El libro *Buenos días, noche* (1987), ganador del Premio Enka de Literatura Infantil, desde su título indica su gusto por las paradojas y juegos verbales. El tercer libro, *La falsa cacatúa* (1994), escrito a petición de su hija Paulina, conforme Macías, nos recuerda al capítulo sobre la falsa tortuga de Luis Carroll y se acerca al problema de la identidad, «aprovechando la estructura del cuento maravilloso y, de paso, actualizando los viejos temas y procedimientos de la literatura popular» (*ibid.*).

Si bien los dos fabulistas colombianos pertenecientes al siglo XX escriben sus textos para un público joven, entre ellos y Vélez hay varios puntos en común. La sátira, el humor y la ironía son factores fundamentales y constantes de estos autores afiliados a las formas breves. En *El arca de Noé* (1976), David Sánchez Juliao coincide en el tono y las referencias intertextuales con las obras fabulísticas de Vélez:

Sin duda, Sánchez Juliao, siguiendo a Arreola y a Monterroso se ejercita, con el libro en cuestión, en el relato polémico y paródico; recurre, para ello, a los personajes-animales, tomados de la zoología local y universal, como símbolos para aludir a los defectos de los hombres, cuestionar las rígidas e hipócritas normas morales y desenmascarar las falsas ideologías. [...] Es así como *El arca de Noé* se constituye en un bestiario variado en especies y rico en sugerencias. Y en el pretexto preciso para que su autor se burle, denigre y desacralice ciertos mitos autóctonos y clásicos (Otálvaro Sepúlveda, 2013).

En el artículo publicado en la rúbrica cultural de *El Meridiano*, Rubén Darío Otálvaro Sepúlveda se refiere a los dos maestros hispanoamericanos en el arte de la ironía, a los que de igual modo que a Vélez, les parece atraer el concepto de criticar al hombre desde la óptica de un animal. Al comentar el fabulario titulado *Un coro de ranas*, Montoya Campuzano señala que «Vélez acude a las ranas, siempre reunidas en coro, para burlarse del espíritu comunitario de los hombres» y de «la milenaria imbecilidad del montón» (Campuzano, 2003: 34). Un coro, o un rebaño de ovejas, que pasta por las páginas de la colección *Bajo la piel del lobo*, es una representación espantosa del colectivo hombre moderno y, a través de él, Vélez dirige su crítica a los hombres en grupo y sus funciones preestablecidas. Por otro lado, Vélez tampoco defiende el individualismo: como un escéptico agudo, desmantela los caprichos del yo. En algunos textos menos humorísticos, su reflexión sobre la condición humana se hace densa y grave. La dimensión de la crítica en sus fábulas adquiere el mismo matiz que Vélez utilizó tantas veces en sus artículos de revistas y periódicos.

Además de percibirse los ecos de la influencia monterroseana en sus fábulas, Vélez debe los temas, tono y estilo de sus ensayos al gran autor hondureño-guatemalteco. Los dos comparten las mismas preocupaciones relacionadas con el mundo literario y el de la crítica,

que resultan evidentes especialmente en el libro *El ensayo, entre la aventura y el orden*, publicado en 2000. Vélez, el investigador, en su texto metaensayístico lanza algunas proposiciones en las que de nuevo se presenta como el gran apologeta de la brevedad:

[...] el buen ensayo sabe contenerse hasta en su apariencia formal. Un buen ensayo alcanza, por lo general, la extensión de una carta o la duración de una conversación agradable³¹³, justo antes de que caiga en lo tedioso. Para emplear un concepto que Edgar Allan Poe predicaba del cuento, un buen ensayo también debe leerse de una sola sentada. Pero estas características, como es previsible, pueden bordear con frecuencia el peligro del facilismo y de la vulgarización. No obstante su familiaridad con el lector, el verdadero ensayo no condesciende con la ignorancia ni con el mal gusto, tentaciones hoy más frecuentes en razón de la creciente divulgación científica e ideológica realizada por distintos medios (1998: 57).

Un humor inteligente atraviesa la mayoría de sus piezas ensayísticas, todas relacionadas con la literatura y el campo literario, que el autor había publicado entre 1998 y 2003 en la revista *El Malpensante*, reunidas póstumamente en un volumen que lleva como título *Satura*. Véase el ejemplo tomado del texto titulado «El fuego lector»:

La actividad crítica, que los literatos practican en privado con tanta saña y profesionalismo, no suele aparecer en público por la sencilla razón de que muchos escritores temen desencadenar sobre su obra una actitud semejante por parte de sus colegas. La engañosa prudencia que parece regir el mundo literario, por tanto, no representa de ninguna manera una muestra de imparcialidad, de tolerancia y de cultura [...] Los expertos suelen callar sobre el verdadero valor de algunos libros, y recomiendan, cínicamente, la lectura de un buen amigo, de un mal funcionario o de alguna conexión rentable (Vélez, 2001: 60).

En sus ensayos Vélez somete a examen irónico muchas de las ideas comunes que rodean el oficio de escritor y el espacio de lo literario, utilizando el humor, la ironía y la sátira como armas principales³¹⁴.

En 2005 se editó su segundo libro póstumo, conformado por dos novelas breves cuya pertenencia al género podría levantar polémicas. *La baraja de Francisco Sañudo* y *El poeta invisible* supuestamente formaban parte de una trilogía que preparaba el autor. El prologuista del libro, Luis Fernando Macías, nos informa de que Vélez, antes de su muerte, ya se había decidido a publicar la primera. La segunda se salvó de ser destruida, aunque su autor ordenara, emulando a Kafka, que todo su material inédito fuera quemado. De cualquier forma,

³¹³ Estas frases recuerdan a la defensa de la brevedad de Monterroso en su texto titulado «Las buenas maneras» que se inicia de siguiente modo: «Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días [...]. Pero, comoquiera que sea, es cierto que hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos» (Monterroso, 1987: 26-27).

³¹⁴ Sátira es otro nombre para «satura», término con el que eran conocidos en la antigua Roma los escritos de Juvenal, uno de los poetas preferidos del autor, conforme las palabras del prologuista Mario Jursich en el libro homónimo de Vélez, publicado en 2013 por la editorial de la Universidad de Antioquia.

el autor había concluido la última versión, que es la que aparece en el libro. Sobre la tercera novela no hay noticias. En la contratapa del libro Macías señala que:

Uno de los propósitos de esta trilogía era reunir en un solo libro, compuesto por tres variaciones de un mismo motivo argumental el ejercicio de todos los géneros literarios; esto es, escribir una novela que al mismo tiempo fuera ensayo y libro de poemas. El resultado es un hermoso juego literario donde los personajes principales, Julio Flórez y Francisco Sañudo, son dos variaciones míticas del propio Jaime Alberto Vélez y, como toda su obra, expresan su relación con el mundo y su personal, aguda, inteligente y clara manera de comprenderlo todo, así como su bella forma de expresarlo (Macías, 2005).

A través de lo expuesto más arriba, queda patente que Jaime Alberto Vélez siempre se ubicaba voluntariamente en los márgenes de los acontecimientos culturales de su época. Esta actitud suya parece ser subrayada por el título de su libro de misceláneas *Piezas para la mano izquierda*, publicado en 1992. Podría decirse que la mano izquierda aquí indica todo lo que va en contra de las convenciones o de la corriente principal, ya que, a pesar de sus esfuerzos de obtener un estatuto más digno de sus capacidades, permanecerá siempre en la posición subalterna que le corresponde tradicionalmente, como indica la minificción titulada «La mano izquierda»³¹⁵:

Había una mano izquierda que no sabía lo que hacía la derecha, pero como tuviera sospechas de que esta venía ejerciendo las funciones que le correspondían a ella, decidió montar una celosa guardia para poner fin a tan escrupuloso comportamiento. Y así, cuando la mano derecha avanzó para saludar a alguien, la izquierda saltó también de improviso, con lo cual resultó un saludo muy efusivo, a dos manos, pero con tan mala suerte que se trataba de alguien sin importancia. Entonces la mano izquierda, sonrojada y compungida, tuvo que esconderse en el bolsillo, mientras la derecha, con toda razón, se dedicó a trazar gestos displicentes en el aire, para solucionar del modo más honroso aquel inexplicable malentendido en el que suele meter muchas veces la mano izquierda a quien saluda (Vélez, 1992: 27).

Se trata de textos breves –el más largo alcanza una extensión de cinco páginas, mientras que la mayoría solo ocupa la mitad de una– que ofrecen visiones de situaciones comunes o lecturas de textos canónicos desde posiciones oblicuas. En su poética, recuerdan de nuevo a los textos breves de Arreola y Monterroso y subrayan su otredad respecto a las modas literarias.

Para cerrar esta breve presentación de la obra del autor colombiano recurrimos al texto de Vélez citado por Luis Fernando Macías en el prólogo a su libro póstumo. Se trata de «La misma historia», tomada de su libro *Bajo la piel del lobo*, en el cual el autor enuncia el discurso a través de la boca de una oveja negra, revelando de este modo su autopercepción:

³¹⁵ Este microrrelato se publicó por primera vez en el libro *El zoo ilógico* (1983: 65).

[...] Aun mi condición de oveja negra se interpreta como una simple rareza o como una curiosidad biológica. Del mismo modo que nació negra –piensan ellos–, podría haber nacido con dos cabezas. Todos se complacen en un fenómeno inofensivo, que les permite romper la regularidad y la monotonía que los abruma. Sus expectativas no van más allá. De modo que mi voz, discordante y rebelde, se interpreta como una singularidad comprensible. Lo peor de todo es que creen entenderme.

Varias veces me han llevado al circo y han ensayado conmigo algunos números que pudieran agradar al público. No les ha bastado mi simple condición de oveja negra. Mi respuesta, sin embargo, ha consistido en comportarme como la más corriente y anónima de las ovejas. Mi dignidad la han interpretado como torpeza e incapacidad para ingresar al mundo de espectáculo. Se han equivocado al pensar que los aplausos podrían haberme hecho cambiar.

Después de múltiples tentativas fallidas, he comprendido que pagaré un alto precio por mi negativa obstinada a entregarles la utilidad que esperaban de mí. En este caso, como en tantos otros, las oscuras circunstancias en que desapareceré serán tomadas como el más justo pago a una oveja negra. Pero no se trata de una inferencia sutil. No. Nada más previsible de su forma de actuar (Vélez, 2002: 22-23).

La esencia misma de la oveja no le permite ningún tipo de protagonismo, aun cuando se trata de una oveja diferente, una oveja descarriada, distinguida por su naturaleza rebelde y opuesta a las tendencias dominantes. A través de todo lo que se ha expuesto hasta el momento, queda claro que Vélez es un escritor de textos inofensivos solo en apariencia. Su ironía y escepticismo, empaquetados en un embalaje con aspecto infantil, que van de la mano de una escritura precisa, dan como resultado unos relatos polémicos y paródicos. El autor recurre a los personajes-animales, tomados de la zoología literaria como símbolos, para aludir a los defectos de los hombres, para cuestionar las rígidas e hipócritas normas morales y desenmascarar las falsas ideologías. Esta actitud de Vélez, que desvela la profunda estupidez humana, tanto en sus fábulas como en sus poesías y sus ensayos, sin recelos o reticencias, así como también el gusto por las formas breves y los géneros marginales, probablemente lo mantengan alejado del canon nacional porque, a pesar de su calidad, su lucidez no alcanza las alturas monterroseanas, y sus delirios no son comparables a los de Kafka. De cualquier modo, lo que ha atraído nuestra atención en el caso de Vélez es tanto la naturaleza misma de sus fábulas, que representan una especie de variación sobre un mismo elemento, tema o personaje, como los mecanismos de integración de esas piezas en una colección, aspecto que desarrollaremos a continuación.

V. 2.2. Patrones musicales como elementos constructivos para un fabulario fractal

Antes de centrarnos en la idiosincrasia de la colección *Un coro de ranas*, nos parece fundamental esbozar algunas de las principales características de las fábulas de Vélez. Al

revisar someramente el título de su primera colección, *Zoo-ilógico*, nos llama la atención su calidad oximorónica. En nuestra opinión, el propio título representa una *contradictio in terminis* que recuerda a la estrategia empleada por la escritora brasileña Marina Colasanti en su libro homónimo, publicado en 1975, o a la análoga de la argentina Ana María Shua en su *Botánica del caos* (2000), comentados en el artículo de Francisca Noguerol «Borges y Arreola: Bestiario, biblioteca y vida» (2012: 134-135). Las ciencias naturales, tales como la zoología o la botánica, siempre muestran tendencia a ordenar y clasificar los objetos de sus estudios. La función del zoológico es ordenar animales, describir sus hábitos y otorgarles una función didáctica. A través del título, estos autores aluden a propósito a la imposibilidad de clasificación o, si pretendemos transponerlo al mundo de la fábula, insinúan la incapacidad de la fábula de ofrecer conclusiones lógicas –y, consecuentemente, moralejas– con un valor universal.

Es una de las razones que lleva a Pack Carnes a formular la hipótesis de que las nuevas fábulas son, en realidad, antifábulas. No obstante, cabe recordar que hemos podido observar que siempre ha habido fábulas a lo largo de la historia con una conclusión ambigua y polisémica, rasgo aprovechado en gran medida por los autores de todas las épocas aquí estudiadas. El lenguaje críptico empleado y el uso de unos personajes animales sin atribuciones específicas abren múltiples posibilidades de lectura de esos textos breves. La fábula, según Macías, pertinente en su observación, no emite un mensaje simple y unívoco, y su apariencia benigna muchas veces representa un disfraz de la crítica mordaz, como ya se ha expuesto a lo largo de estas páginas:

La fábula, desde los más remotos tiempos, ha permitido el juego de sentidos que mantienen al fabulista a salvo, pues en su observación del comportamiento de los animales y del hombre como un animal más, puede realizar el cruce de proyecciones y comparaciones, símiles y alusiones que, en su ambigüedad, denuncian y resguardan; esto es, al fabulista se le permite tirar la piedra y esconder la mano (Macías, 2005: 11).

Consideramos que la colección referida, consistente en las recreaciones de las fábulas clásicas, representa el posicionamiento del autor frente al género fabulístico. En ella Vélez demuestra su actitud a través de estrategias metafabulísticas presentes en todos los textos que forman parte de la primera sección. Creemos entender que su subtítulo, «Fedro de nuevo libre», al referirse al gran fabulista romano, pretende desvelar el carácter redentor de la fábula, que por su ambigüedad le permite una expresión sin limitaciones e incluso le otorga la libertad al antiguo esclavo Fedro.

Las fábulas de Vélez se empeñan en subrayar la antinaturalidad y ficcionalidad de esos pequeños textos bestiales. Por ejemplo, en la fábula titulada «León & León» (Apéndice 71),

aparece la primera incongruencia con el mundo animal, ya que un león elige a comerse a otro representante de su especie, con que inicialmente había establecido un pacto y una estrategia conjunta de cazar animales. En realidad, lo pactado se cumple, por solucionar ambos protagonistas su cacería y escoger, según su opinión, la mejor presa. Solo que la mejor presa, en la opinión de uno de ellos, es precisamente el otro león. Por lo tanto, el convenio se anula con la muerte de una de las partes contratantes por no poder llevar en práctica la estrategia, ya que esta implica la participación de ambos. Aunque la mayor parte de las fábulas representa la recreación del hipotexto antiguo, en el ámbito paratextual se aprecian algunas innovaciones, tales como el símbolo «&» o la abreviatura «Cía.», presente en el título «El lobo, la zorra & Cía», que representan las marcas de la contemporaneidad.

La fábula «Una excelente presa» ofrece una nueva lectura de «La parte de león». Los animales carnívoros que participan en una cacería asienten a los requisitos del rey sin mostrar ninguna objeción. No obstante, al no saciar su hambre, lo devoran a él a pesar de la pésima calidad de su carne. Tanto los animales carnívoros, como el ciervo de «Un ciervo se mira en el espejo del agua», en la que Vélez recuenta la fábula fedriana, actúan de manera antinatural, sin embargo, en ellas se repiten las expresiones «como es natural» (Vélez, 1982: 11) o «naturalmente» (*ibid.*: 25), que enfatizan la relación paradójica del género con el mundo animal.

En cuanto a esta última, Vélez finge enmendarla —el ciervo aprende y corrige su comportamiento—, si bien la vanidad se mantiene, lo que anula a todos los efectos el valor de la moraleja de la fábula esópica. El fabulista colombiano parece subrayar la inutilidad y el pragmatismo de la moraleja, muchas veces acentuada a lo largo de la historia. Aunque la salvación se debe a sus patas, el ciervo repite el acto vanidoso y, al celebrar su vida, se mira en el agua y alaba el hermoso ramaje de sus cuernos (Apéndice 72).

En los ejemplos comentados se aprecia el carácter metafabulístico de los textos de Vélez. En el caso anterior, el autor recuenta literalmente la fábula esópica y, a través de ello, ofrece un comentario acerca de la universalidad de los mensajes que la fábula, según algunas definiciones, debería emitir. La moraleja cumplió con su propósito, pero ¿a quién le sirvió? Los que aprendieron fueron todos los ciervos y, desde entonces, «cada ciervo [...] huye al campo abierto» (Apéndice 72) para evitar quedarse atrapado entre las ramas. Resulta obvio que el autor lleva los mensajes fabulísticos al absurdo. En la «Fábula de la zorra de la fábula» (Apéndice 73), la metalepsis se anuncia ya en el propio título. El texto está protagonizado por la zorra de la fábula que cualquier lector debería reconocer inmediatamente, lo que crea unas expectativas y plantea un tipo específico de recepción. En ella, el autor introduce una

situación contradictoria en la que la función didáctica de nuevo se ve cumplida parcialmente, es decir, demuestra que algunos aprendieron con la moraleja de la fábula de las uvas y otros no³¹⁶, relativizando así de nuevo el mensaje enviado mediante el género.

El otro título metafabulístico confirma la convicción de nuestro fabulista de que las fábulas prescinden de una clara intención, de que a veces ofrecen una enseñanza imposible y de que sus *epimitios* emiten unos mensajes que no tienen nada que ver con la lógica. En el título «Fabulistas hay que aciertan por casualidad» (Apéndice 74), el autor parafrasea la conclusión de la famosa fábula de Iriarte con el propósito de confirmar su arbitrariedad y subrayar el absurdo de la supuesta calidad monosémica de la moraleja. El autor busca paradojas en estas pequeñas historias y juega con los detalles para llegar a un efecto sorprendente.

La fábula «Un rey entre las ranas» representa una variación del hipotexto clásico de «Las ranas pidiendo rey» (Apéndice 2). En la versión de Vélez las ranas acaban siendo devoradas por confundir al caimán con un tronco. La fábula carece de la moraleja, pero dispone de un comentario acerca del carácter polisémico de su contenido y la facilidad de malinterpretar los mensajes emitidos: «Desde entonces las ranas se reúnen cada noche a llorar la tragedia, en voz baja, no sea que alguien se atreva después a confundir con otra cosa su triste canto» (Vélez, 1982: 17). Cabe anotar que es la primera fábula sobre las ranas, que se convertirán en las protagonistas principales de la colección *Un coro de ranas* que Vélez publicará diecisiete años más tarde, y que merece la atención de nuestro interés investigador por su original construcción.

En este lugar recordamos la propuesta anteriormente destacada de Gomes, en el contexto de la seriación narrativa, de observar los cuentos que forman parte de un volumen como elementos modificados por otros que lo rodean y, a su vez, como modificador de los mismos (2000: 561). En el caso de las colecciones *Bajo la piel de lobo* y *Un coro de ranas*, de Vélez, no se trata de simples inventarios cuyas unidades se relacionan exclusivamente por su pertenencia al mismo género literario, sino de una serie de textos individualmente autónomos y completos integrados en una unidad por varios principios organizadores que actúan entre ellos (Dunn y Morris, 1995: 2). El primer fabulario está constituido por setenta y nueve textos breves, de los cuales el más largo apenas llega a las cuatro páginas, reunidos por el tema, los protagonistas y por la forma del discurso, en el que el autor combina la explicación y la argumentación con la narración. Sus fábulas explotan varios aspectos de la relación entre el

³¹⁶ En este caso particular, la zorra protagonista no asumió el mensaje, mientras que la gallina, literalmente, se refiere a la fábula oída en la escuela de la que derivó la enseñanza.

lobo y las ovejas, vista desde una amplia gama de ángulos distintos a fin de dismantelar los tópicos comunes sobre el lobo (ferocidad y crueldad excesiva) y la oveja (bondad e ingenuidad), mientras discurren acerca de cuestiones filosóficas sobre la esencia y la existencia de esos seres. En otras palabras, se toma a los animales más utilizados por el moralismo de la cultura occidental para replantear su reiterado simbolismo simplista, en palabras del jurado³¹⁷ que seleccionó la colección como primera finalista del Premio Nacional de Cuento de 2001. En su discurso, el mismo jurado apuntó que en los textos de Vélez «la única conclusión posible parece ser la de que el ser humano resulta más feroz que el lobo y más gregario que las mismas ovejas» (contracubierta del libro, 2002). Aunque, en la colección, el mayor número de textos sigue las características de la fábula, no nos detendremos en el análisis del volumen por ser *Un coro de ranas* un ejemplo idóneo para aplicar a su lectura la teoría fractal, así como para esbozar analogías entre los patrones de las composiciones musicales y sus textos, que se pueden observar como variaciones sobre un único tema.

Los teóricos de las series narrativas destacan que muchas veces los títulos o subtítulos, prólogos o epílogos ofrecen pistas de lectura o generan una significación adicional. No son pocas las colecciones en las que la organización del conjunto empieza desde el propio título, en el que se delinear las posibilidades vertebradoras. Así ocurre en *Un coro de ranas*, donde el autor nos advierte desde el ámbito paratextual sobre su intención: su protagonista es un coro, lo que implica un ejercicio colectivo, es decir, una colectividad organizada. Al mismo tiempo, un coro necesariamente conlleva una connotación musical. En el caso de Vélez, los músicos son las ranas capturadas en la única posibilidad que se les ofrece, el protagonismo colectivo.

En términos todorovianos, la colección de Vélez está organizada paratácticamente, es decir, jerárquicamente todas las fábulas comparten el mismo orden de importancia, menos la primera y la última, que se distinguen tipográficamente por su aspecto formal, ya que vienen diferenciadas por la cursiva. Este papel que el autor les otorga apunta hacia lo que Gabriela Mora denomina como «serie integrada cíclica» por la existencia de un «principio y fin que a manera de un círculo cimentan la unidad del todo» (1994: 324). Este tipo de ordenación no reclama una lectura progresiva y ordenada, por lo que no importa el orden de lectura de las unidades interiores.

³¹⁷ Conformado por Antonio López Ortega (Colombia), Christopher Domínguez Michael (México) y Pedro Badrán Padauí Colombia).

El primer texto con el que se inicia el volumen se titula «Preludio» y, en un sentido genérico, no dispone de las características de un prefacio. Sin embargo, un preludeo, en teoría musical, se define como una pieza breve, usualmente sin una forma interna particular, que puede servir como introducción a obras que son normalmente más complejas. De este modo particular, el autor parece subrayar la vinculación o analogía de sus textos con los patrones musicales. Curioso resulta, al respecto, que durante el romanticismo este fragmento musical se constituyera como forma independiente. Ignoramos si el autor tenía conciencia de ello, si bien la independencia del preludeo como género musical parece apuntar a la autosuficiencia de los textos reunidos en *Un coro de ranas*.

Por otra parte, en ello reconocemos la analogía con la ya comentada teoría fractal, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta, término propuesto para aludir a la estética del fragmento como unidad autónoma (Zavala, 2004: 344). Zavala denomina series fractales a los volúmenes integrados por minificciones que conservan similitudes formales e implican la recursividad y autosimilitud. Los textos de Vélez tienen una extensión específica altamente uniformada: varían entre las diez y las veintiséis líneas agrupadas en dos o tres párrafos. En unos pocos ejemplos contados se trata de un único párrafo. El tema que los une está explicitado en el título del volumen y está siendo elaborado en cada una de las setenta y cinco minificciones de la serie. En ellas apreciamos una autosemejanza que incluye singularidades y diferencias individuales. Según Zavala, «fractal» designa un elemento narrativo que conserva su autonomía formal, pero, al mismo tiempo, reclama la pertenencia a una totalidad de la que forma parte y a la cual puede representar metonímicamente.

La colección de Vélez alude constantemente a las piezas musicales a través del léxico relacionado con el campo semántico de la música que emplea reiteradamente: el preludeo, los cantos, las secuencias solistas, el coro, los silencios. Desde el «Preludio», Vélez anuncia uno de los temas que posteriormente repetirá en distintas variaciones/recreaciones. Se trata del imposible objetivo de la rana que se empeña en salir del colectivo, como se lee en la segunda frase de este minitexto: «Aunque muchas prefieren cantar solas, suele ocurrir que después de un buen rato sus cantos se confunden, de suerte que al cabo terminan por formar un solo coro» (Vélez, 1999: 13). La multitud les otorga la fuerza y el poder que un individuo no podría manifestar sin correr el riesgo del castigo institucional o de la marginación social. En las últimas líneas el autor identifica explícitamente a las ranas con el hombre moderno a través de las referencias a las oficinas, las fábricas y las aulas de las clases, así como a través

del abuso del alcohol. En palabras de Pablo Montoya Campuzano, en su artículo «Jaime Alberto Vélez, el fabulista»:

Un coro de ranas de Vélez exacerba, pues, los sentidos, anulándoles su capacidad de juicio. Neurotiza completamente a aquel sensible a los sonidos. Ese coro, ajeno a cansancio, conduce a la batahola escupida por el radio, por la televisión, por el cine, por los centros comerciales, por los estadios que festejan victorias y derrotas, por los centros nocturnos donde se danza hasta el hartazgo. Un corro así no es más que una representación espantosa del colectivo hombre moderno (2003: 36).

El ciclo de las fábulas anfibia termina con el «Epílogo», generalmente definido como la parte final del discurso en la que se resumen o sintetizan los argumentos y conclusiones fundamentales, o en la que se narran hechos acontecidos tras el desenlace de la trama principal. El epílogo de Vélez no presenta la solución a las tendencias frustradas de la estirpe batracia, sino que incluso introduce elementos desestabilizantes que se plantean a través del sueño. Las ranas no solo no salen de la colectividad, sino que su sueño supuestamente liberador, que debería llevar al proceso de individuación, tiene paradójicamente carácter colectivo: «Dormidas, todas sueñan que se han liberado, por fin, de la opresión del coro. Si no fuera por este sueño colectivo, no se sentiría cada una como única en el mundo» (*ibid.*: 83).

Nos parece que esta última fábula, al no proponer una solución, nos devuelve al inicio. Sin embargo, el ciclo no se clausura así, sino más bien todo lo contrario: se introduce, en términos jungianos, el concepto de la infinitud del inconsciente, que abre nuevas posibilidades indefinidas. Recordemos que, entre otras características del fractal que enumera Mandelbrot, se encuentra la longitud infinita. Sostenemos que la estructura propuesta por Vélez, al no ofrecer una conclusión, permite agregar a la serie existente otras tantas fábulas con el mismo protagonista, el mismo tema y el mismo esquema formal, y este potencial suyo lo hace infinito.

Es habitual que las variaciones musicales abarquen una idea de otro compositor, autor del tema principal, por lo que, en otras palabras y en el contexto literario, una variación de esta índole equivaldría a la intertextualidad. Por consiguiente, las variaciones producidas por Vélez tienen su origen en algunas obras del canon universal, siendo la comedia clásica del primero de los irónicos memorables, Aristófanes, la que salta a la vista en primer lugar. El coro de ranas de Vélez se origina en la escena en la que Baco, en cuyo honor se celebraban los certámenes poéticos, cansado de las tragedias de mala calidad que se presentaban después de la muerte de Sófocles y Eurípides, decide bajar al infierno para buscar al mejor poeta. Obligado a cruzar una profunda laguna, sube al barco de Caronte y se ve obligado a ayudarlo a remar. Durante la trayectoria se oye el canto de las ranas, que croan a su gusto, insultando

con su alegría colectiva el sufrimiento que el dios experimenta. Este episodio, que no tiene ninguna relación con el resto de la comedia, es precisamente el que le da título. Sin embargo, somos de la opinión de que, además de proporcionarle nombre a la obra de Vélez, *Las ranas* de Aristófanes introducen el tema de la incomunicación, que nuestro autor explota en sus fábulas. El ejemplo del malentendido, no solo entre las distintas especies animales, o entre las ranas y el hombre, sino también entre las ranas mismas, permanentemente presente en la colección de Vélez, se puede ilustrar a través del siguiente ejemplo:

Una rana cayó en una red de pesca. Cuando el pescador se dio a la tarea de separar los peces útiles de los demás, la rana comenzó a croar con insistencia, a fin de llamar la atención sobre su despreciable condición de batracio. Entonces el pescador le pareció tan vital y sonoro el canto de aquella rana, que decidió llevársela consigo (*ibid.*: 37).

Montoya Campuzano reconoce en las fábulas de Vélez un humor sardónico y un sarcasmo contenido que se pueden observar en la fábula titulada «Génesis» y que, a su vez, representan la conexión con el segundo gran referente de Vélez:

Sobre la ardiente tierra endurecida por el sol, un coro de ranas cantaba sin descanso para pedir agua. No lejos de allí otro coro hacía lo mismo, y más allá otro, y otro, y otro..., de suerte que en toda la Tierra no se oía más que la voz de un gran coro enérgico, empeñado en que lloviera. Entonces ocurrió lo imprevisto: durante cuarenta días y cuarenta noches llovió sin descanso, con tanta intensidad y profusión, que el nivel del agua superó la cumbre de la montaña más alta.

Arrepentidas por el exceso en sus plegarias, desde aquel día las ranas cantan con prudencia, a intervalos, no vaya a suceder que sus deseos se vean de nuevo cumplidos (*ibid.*: 15).

Se trata, sin duda, de la *Biblia*, evocada por títulos como «Génesis» (*ibid.*: 15) o «El agua prometida» (*ibid.*: 21). Al seguir un orden secuencial de lectura, se tiene la impresión de que las fábulas del autor colombiano se estructuran como una especie de escritura sagrada batracia. Al principio en sus minificciones no hay marcas cronotópicas, el tiempo y el espacio son más bien indefinidos, bíblicos, con tendencia a lo universal, para cobrar paulatinamente un aire histórico y finalmente contemporáneo. En «Descendiente de un antepasado famoso» (*ibid.*: 30), se introducen datos históricos y coordenadas temporales precisas al mencionar el siglo XVIII y al fisiólogo y físico italiano Luigi Galvani, cuyos experimentos con las ranas le permitieron descubrir la naturaleza eléctrica del impulso nervioso; en «La voz de la naturaleza» (*ibid.*: 26) el hombre que vive en un edificio alto graba a un coro de ranas para escucharlas todas las noches y sentirse más cercano a la naturaleza; en «Un retorno a la vida del campo» (*ibid.*: 63), las ranas se quejan de su «vida civilizada que las obligaba a convivir con el ruido y con el progreso de la ciudad», sin embargo, su croar enfadado acaba siendo interpretado por los ciudadanos como «un alegre retorno a la vida del campo» (*ibid.*: 63).

En la colección de Vélez se reconocen distintos bloques temáticos: el primero, ya mencionado, se ocupa de la dicotomía colectividad/individualidad, que se bifurca en dos subtemas, a saber, la aspiración a la fama o a la distinción individual y el descontento de los individuos incomprendidos³¹⁸; en el segundo se plantean cuestiones identitarias³¹⁹; el tercer grupo versa sobre la espiritualidad, filosofía o ética³²⁰; el cuarto problematiza las relaciones de las ranas con los hombres o con otras especies animales, que a menudo derivan en un desencuentro (este grupo también incluye la incompreensión mutua entre las ranas³²¹); el quinto grupo aborda el tema de la felicidad inalcanzable, que siempre se encuentra en otro lugar u otro momento³²²; el sexto y el último, que reúne un gran número de ejemplos a veces coincidentes con la problemática sobre la identidad, tiene que ver con los equívocos, paradojas y malentendidos³²³, como se aprecia de modo inmejorable en el ejemplo de la fábula titulada «Una inundación en verano»:

El pozo donde vivían las ranas se había ido secando a medida que avanzaba el tórrido verano. Compadecido de la situación, un hombre destinó parte del agua del riego de sus cultivos para llenarlo de nuevo. Entonces, las ranas, confundidas por aquella sorpresiva inundación, creyeron que había llegado la época de las lluvias, y decidieron, como todos los años, emigrar del lugar, con tan mala fortuna que, no lejos de allí, murieron sobre la arena calcinada.

–Imposible ayudar a quien no quiere– concluyó, indignado, el hombre (*ibid.*: 64).

En cuanto a los mensajes que emiten las fábulas de Vélez, hemos notado que en ellos aparecen sus preocupaciones reiteradamente. Hemos podido ver que lo que comunica el canto del coro generalmente es confundido y malinterpretado por los seres humanos, dioses, otros animales o incluso las ranas mismas. El insistente croar de las ranas que, tras una sequía prolongada, cantan sin descanso para pedir agua provoca el diluvio universal. Es curiosa la enseñanza que esta fábula emite. Las ranas aprendieron de sus errores y, a partir de ahí, cantan con prudencia a intervalos, motivo también explotado en «Un rey entre las ranas», publicado

³¹⁸ La aspiración a la confirmación individual se aprecia en los ejemplos siguientes «La conquista de la felicidad» (*ibid.*: 31), «La rana» (*ibid.*: 33) y «La rana solista» (*ibid.*: 39), mientras que el descontento de los individuos incomprendidos se refleja en «Croar como cualquiera» (*ibid.*: 71), «La espera» (*ibid.*: 72) y «Una rana en el árbol» (*ibid.*: 58).

³¹⁹ En las fábulas siguientes se plantean los problemas relacionados con la identidad: «Un príncipe en el fango» (*ibid.*: 47), «La garza blanca» (*ibid.*: 55).

³²⁰ Ejemplos de ello son: «Un tronco en la corriente» (*ibid.*: 67), «Génesis» (*ibid.*: 15), «El primer precepto» (*ibid.*: 66), «Una secta» (*ibid.*: 54), «Escuela» (*ibid.*: 77).

³²¹ Algunos ejemplos que ilustran ese encuentro infeliz son: «La voz de la naturaleza» (*ibid.*: 26), «El duro corazón humano» (*ibid.*: 27), «Fidelidad» (*ibid.*: 34), «El sucesor del rey» (*ibid.*: 35), «El pacto» (*ibid.*: 69), etcétera.

³²² «Seguir intentando» (*ibid.*: 75), «Otra vida» (*ibid.*: 40), «A lo lejos» (*ibid.*: 43), «Motivo de asombro» (*ibid.*: 48).

³²³ Véanse «De la luz a las tinieblas» (*ibid.*: 49), «La victoria de las ranas» (*ibid.*: 51), «La rana terrestre» (*ibid.*: 53), «Una dieta especializada» (*ibid.*: 56), «La libertad» (*ibid.*: 57), «Una vida contemplativa» (*ibid.*: 59-60), «El vaticinio» (*ibid.*: 74).

en el *Zoo-ilógico*, que identificamos como germen del ciclo sobre las ranas y en el cual las ranas lloran sus tragedias en voz baja para que su canto no sea confundido, algo que regularmente ocurre.

El tema de la incompreensión o malinterpretación del mensaje aprendido queda enfatizado por el cruce de referencias entre la fábula titulada «¡Corran!» (*ibid.*: 16) y «Un refugio seguro» (*ibid.*: 19): en la primera, las ranas se someten a una colectividad mayor, aceptan su naturaleza animal y salen de su estanque corriendo junto con otros animales ante la inminencia del peligro, sin saber que el peligro es el fuego que se apodera de la pradera a la que todos animales huyen. En la segunda, las ranas recuerdan lo que ocurrió en la primera y procuran inferir una moraleja. Se establece un diálogo metafabulístico: «—No debemos correr —dijeron las ranas—. ¿O acaso hemos olvidado lo que sucedió cuando se incendió la pradera? No existe refugio más seguro que nuestra propia casa» (Vélez, 1999: 19). Es de suponer que el nuevo peligro exige nuevos aprendizajes, lo que anula el carácter universal de los mensajes que las fábulas emiten. El autor parece determinado en su convicción acerca de la ambigüedad y contingencia de las lecciones fabulísticas, así como en su negación de la tendencia universalista de la fábula.

Retomando el tema de la seriación narrativa, queda claro que el autor obviamente pretende dar a la obra cierta unicidad. El nivel de integración es más alto que en una simple colección de minificciones o fábulas, en tanto que se trata de una serie de microrrelatos unidos por varios factores: el personaje (ya definido en el título) y sus propósitos (elevarse encima de su propia comunidad, ultrapasar la condición colectiva, distinguirse como individuos); el lugar donde ocurre la acción (el charco, el estanque, la laguna, que en realidad representa el mundo actual, la identificación con la humanidad); el género de los textos que conforman la colección (fábulas), y finalmente varios aspectos formales y estilísticos. La colección de relatos integrados resulta así una modalidad literaria específica porque Vélez reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes en los que hemos reconocido, en términos de la teoría fractal, los rasgos de la recursividad y autosimilitud, o en el de la teoría musical, temas que se imitan y repiten en otros subtemas o variaciones con el mismo patrón armónico y que, relacionados paratácticamente, configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente, a la vez que permiten un orden de lectura sucesivo o salteado. Tras analizar la obra de Jaime Alberto Vélez hacemos nuestras las palabras de Omar Calabrese, quien se aventura a conjeturar que tal vez la estética del fragmento autónomo y recombinable a voluntad sea la cifra estética del presente, en oposición a la estética moderna del detalle. Calabrese asume que la fractalidad ocupa el lugar del fragmento y del detalle ahí donde el

concepto mismo de totalidad es cada vez más inabarcable (Calabrese, 1989: 85). En todo caso, consideramos que la colección analizada de Vélez no aspira a la totalidad, sino a la infinitud, lo que hemos intentado demostrar en este capítulo.

De igual modo, creemos haber identificado una actitud específica del autor colombiano ante el género que nos ocupa. Aparentemente, al intentar desacreditar el mensaje fabulístico, Vélez reiteradamente enuncia otro mensaje altamente significativo en el contexto de su emisión, que está en absoluta consonancia con el escepticismo de la época posmoderna. Los textos breves de Vélez no anulan la intencionalidad de la fábula, sino más bien todo lo contrario: confirman las convicciones de una época que desacredita los grandes metarrelatos con pretensiones de universalidad. De este modo, confirmamos una vez más nuestra hipótesis de que la fábula, a pesar de su pretendido valor universal, siempre actúa como indicador de las preocupaciones y tendencias del periodo histórico de su producción. Por consiguiente, adquiere los rasgos de la época en la que se cultiva, sin perder por ello sus características esenciales.

V.3. La aproximación narratológica a la fábula

El *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes define la fábula como género narrativo que, en su segunda acepción³²⁴, designa «un relato casi siempre breve, de acción relativamente tensa, pero no muy sinuosa, interpretada por personajes tampoco excesivamente complejos (personajes que son muchas veces animales irracionales), apuntando hacia una dimensión ético-moral» (Reis/Lopes, 2002: 95). Siendo así, es de esperar que la condición narrativa de los textos fabulísticos permita una aproximación a través de la narratología, la teoría de los textos narrativos o, más precisamente, la disciplina semiótica a la que compete el estudio estructural del relato, sus elementos narrativos y del modo en que las relaciones entre ellos generan significados. No es nuestra intención entrar en profundidad en los estudios narratológicos y sus distintas vertientes, sino ofrecer un repertorio de términos con sus consecuentes explicaciones que nos pueda servir como herramienta en cuanto a nuestra aproximación a las fábulas contemporáneas. Estos términos se aplicarán al análisis del material que conforma el corpus de esta tesis y servirán para identificar eventuales vínculos entre las unidades que, sin duda alguna, pueden ser abordadas como textos independientes, pero también se detendrán en el estudio de las colecciones para demostrar el grado de cohesión en ellas. A pesar de su obvia naturaleza narrativa, parece que hasta el momento esta aproximación no ha suscitado un gran interés entre los críticos probablemente por la brevedad y supuesta sencillez de la estructura de los textos fabulísticos. Sin embargo, lo que nos incita a recurrir a este modelo analítico es la complejización de la fábula en sus variantes contemporáneas, así como el sofisticado carácter de su organización a nivel de libro.

En este análisis narratológico, las categorías empleadas derivan en su mayoría de las propuestas por Gerard Genette en *Figures III*, pero se utilizan también conceptos que nos han parecido oportunos para el análisis de una categoría narrativa breve. Aunque se trata de una teoría convincente capaz de informarnos sobre el funcionamiento interior de los relatos, su mayor inconveniente estriba en la expresión formulaica y abstracta, que tiende a convertir la crítica literaria en un territorio cuasi-algebraico y un tanto árido.

³²⁴ En un contexto estrictamente narratológico es lógico que la primera acepción se refiriese a la 'fábula', entendida como un concepto elaborado por los formalistas rusos para designar el conjunto de acontecimientos comunicados por el texto narrativo, representados en sus relaciones cronológicas y causales, en oposición a *sjuzet*, termino reservado para designar la representación de los mismos acontecimientos en una obra de arte (Reis/Lopes, 2002: 93).

En su introducción a la narrativa, Porter Abbott define el objeto de su estudio como «the representation of an event or a series of events» (2002: 12), donde el término clave es el ‘evento’ que se puede traducir también como ‘acción’, ya que sin acción o evento estamos en presencia de la descripción o exposición, la argumentación o la poesía lírica, o una combinación de ellos. Volviendo a la definición de la fábula propuesta por Mireya Camurati, encontramos en ella elementos de índole estructuralista. Para que un texto breve pueda ser reconocido como fábula, en él tienen que aparecer tres elementos o características principales, que ella denomina: acción, tipificación e intención (Camurati, 1978: 18).

En su trabajo fundamental en cuanto a los estudios narratológicos, la investigadora holandesa Mieke Bal define el texto narrativo como aquel en el que un agente relata una historia; una historia como una fábula presentada de cierta manera; una fábula como una serie de acontecimientos lógicos y cronológicamente relacionados que unos actores causan o experimentan; un acontecimiento como transición de un estado a otro, que inevitablemente ocupa un tiempo y ocurre en algún lugar, y supone a los actores como agentes, no necesariamente humanos, que llevan a cabo acciones (Bal, 2006: 13-15).

De acuerdo con Jean-Michele Adam, la narración es un modo de organización del discurso que implica cinco factores como constituyentes estructurales: la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto y final; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso coherente, y causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga.³²⁵

Según Tzvetan Todorov, hay que distinguir entre ‘historia’, realidad evocada por el texto narrativo y ‘discurso’, modo como el narrador da a conocer al lector esa realidad (Todorov, 1966: 126-151). Genette, a su vez, estableció una distinción entre ‘historia’ o ‘diégesis’, sucesión de acontecimientos reales o ficticios que se cuentan; ‘narración’, acto productivo del narrador y ‘relato’ denominado *récit* por Genette, discurso o texto narrativo en el que se plasma la historia y que equivale al producto del acto de narración (Genette, 1972: 71; 1993:12), mientras que Seymour Chatman vuelve a la dicotomía ‘historia’ vs. ‘discurso’, en la que la historia se identifica con el contenido mientras el discurso se vincula a los medios de expresión que vehiculan y plasman ese contenido (Chatman, 1981: 41). Chatman entiende el contenido como conjunto de eventos, personajes y escenarios representados. Para nuestro propósito, nos satisface la distinción conceptual entre la historia y discurso/relato, porque en

³²⁵ Cfr. Jean Michel Adam y Clara Ubaldina Lorda, *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona, Ariel, 1999.

el caso del género fabulístico podemos reconocer una historia base que se reproduce y transforma en numerosas plasmaciones; es decir, en diferentes relatos o narraciones, con especial hincapié en sus versiones contemporáneas, momento en que sufre las modificaciones más pronunciadas.

Si partimos de las dos fábulas -ya comentadas en este trabajo- que figuran como ejemplos en la *Retórica* de Aristóteles, nos podremos fijar en algunos aspectos del texto que demuestran de forma más representativa el interés del análisis narratológico:

Estesícoro, al haber elegido los de Himera a Fálaris general con plenos poderes y estando a punto de concederle una guardia personal, razonando con ellos estas cosas les dijo: un caballo poseía él solo un prado y, habiendo ido por allí un ciervo y habiéndole estropeado el pasto, queriendo vengarse el ciervo, suplicó a un hombre si podría con él castigar al ciervo; díjole el hombre que sí, si aceptaba un freno y permitía si él se montara encima, llevando unos dardos; al acceder el caballo y montar sobre sí al hombre, a cambio de vengarse, se convirtió en esclavo del hombre. «Así mirad también vosotros – dijo –, no sea que por querer vengaros de vuestros enemigos, os ocurra lo mismo que al caballo; porque el freno lo tenéis ya, por haberos elegido un general con plenos poderes; y si ahora le dais una guarda personal y le dejáis que se os monte encima, os habréis convertido ya en esclavos de Fálaris» (Aristóteles, Rh. II.20, 1393b).

Ambas fábulas esópicas, presentadas con su contexto original de enunciación, tienen la misma estructura.

Esopo, defendiendo en Samos a un demagogo a quien se había sentenciado a muerte, dijo que «una zorra, que vadeaba un río, fue arrastrada hacia un barranco y, como no podía salir, estuvo mucho tiempo en apuros y muchas garrapatas se habían adherido a ella; un erizo que pasaba por allí, al verla, le preguntó compadecido si quería que le arrancase las garrapatas y ella contestó que no; y preguntándole el erizo que por qué no quería, dijo ella: «porque estas están ya saciadas de mí y me chupan ya poca sangre, pero si me quitan estas, vendrán otras hambrientas y me chuparán la sangre que me queda». Así, pues, a vosotros – dijo –, ¡oh samios!, este ya no es dañoso, porque ya es rico; pero, si matáis a este, vendrán otros aún pobres, que os robarán lo que os queda y se lo gustarán» (Aristóteles, Rh. II.20, 1393b).

Para describir estos textos breves de estructura simple nos resulta necesario recurrir a la diada narrador/autor, pero también a la de narratario/lector. Si el autor corresponde a una entidad real y empírica, el narrador puede ser entendido como autor textual, entidad ficticia, una invención del autor que enuncia el discurso en el texto ficcional. Muchas veces la función narrador implica una serie de estrategias ajustadas a la representación artística que el autor emplea para transmitir un cierto mensaje. En cuanto al receptor de este mensaje reconocemos al narratario, otra entidad puramente ficticia con existencia puramente textual, que depende del narrador que se le dirige de forma expresa o tácita. Es fácil distinguir las dos instancias en los ejemplos citados porque ambas son explícitamente mencionadas: en el primer caso el narrador es Estesícoro, en el segundo Esopo, mientras que la función del narratario corresponde al pueblo de Himera en el primer caso y al de Samos en el segundo.

Uno de los términos clave en la narratología es ‘diégesis’, que puede ser conceptualizado como oposición a ‘mímesis’. En el primero se presenta un mundo ficticio verosímil a través de la figura de un narrador cuyas convenciones pueden ser diferentes a las del mundo real, mientras que el segundo procura reproducir hechos naturales o sociales del mundo real. En *Figures III*, Genette emplea el término ‘diégesis’ como sinónimo de ‘historia’, pero posteriormente, en *Nouveau discours du récit*, lo utiliza para referirse al universo espacio-temporal en el que se desarrolla la historia. Es preciso llamar la atención al hecho señalado por Reis y Lopes en su *Diccionario de narratología* de que, a partir de diégesis como sinónimo de historia, se han formado otros términos (diegético, intradiegético, homodiegético, etcétera) hoy difundidos y consagrados por el uso, por lo que en este trabajo nos referiremos a la diégesis en su primera acepción genettiana.

En el concepto en cuestión Genette distingue tres niveles en cuanto a la posición de la enunciación narrativa: el nivel extradiegético, el diegético o intradiegético y, por último, el metadiegético o hipodiegético. En el marco de la narratología genettiana, el nivel extradiegético se refiere a un aspecto particular del dominio de la voz; es decir, a las circunstancias que condicionan la enunciación narrativa y a las entidades que intervienen en ella, incluyendo la institución del nivel narrativo en el que sitúa el narrador. En palabras de Genette «tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’act naratif producteur de cette récit» (Genette, 1972: 238). El narrador ocupa el nivel extradiegético con respecto a su narración y a partir de él se puede constituir otro u otros niveles narrativos. El nivel intradiegético se sitúa en el plano siguiente al nivel extradiegético y precede inmediatamente al hipodiegético (si este existe), que le es subordinado. Por su parte, el nivel metadiegético³²⁶ o hipodiegético sobreentiende una enunciación a partir del nivel intradiegético, o en otras palabras, un personaje de la historia cuenta otra historia que parece incrustada en la primera.

Al observar las fábulas que figuran en la *Retórica* de Aristóteles es posible reconocer los tres niveles, dada su presentación conjuntamente con el contexto de la enunciación. El nivel extradiegético lo ocupa el mismo narrador, que se puede identificar con la figura del autor, es decir, Aristóteles, quien para ilustrar los argumentos retóricos comunes utiliza los ejemplos de las fábulas arriba citadas. En este caso particular el nivel intradiegético es el de Esopo o Estesícoro, quienes pronuncian las fábulas dirigiéndose al pueblo de Samos o al de

³²⁶ Mieke Bal advierte que la expresión ‘metadiegético’ puede provocar problemas, ya que la acepción lógico-lingüística tradicionalmente atribuida al prefijo ‘meta-’ significa «sobre», «acerca de», por lo que ella aboga por el término ‘hipodiegético’, que de forma más clara representa una situación de subordinación.

Himera, respectivamente. Las fábulas, a su vez, representan el nivel hipodiegético de la narración, ya que las pronuncian los actantes del universo diegético.

En el párrafo anterior se ha mencionado el concepto de narrador, que en este caso y en muchos otros se podría confundir fácilmente con el de autor. Dada la naturaleza no ficcional del texto citado, Aristóteles puede ser identificado como el narrador de la *Retórica*. No obstante, en los textos ficcionales es absolutamente necesario hacer una distinción, ya que no comparten el mismo estatuto ontológico y funcional. Reis y Lopes recuerdan que el narrador, al ser protagonista de la narración, es detentador de una voz observable en el nivel del enunciado a través de vestigios de su subjetividad, que articulan sus posturas acerca de los eventos relatados y los personajes referidos (2002: 156-158). Por otra parte, en cuanto a la instancia de enunciación del discurso, la voz del narrador se traduce en opciones definidas en cuanto a la situación o actitud narrativa específica adoptada (en las que él mismo se ubica), por lo que se puede distinguir entre narrador autodiegético, narrador homodiegético y narrador heterodiegético.

La situación narrativa instaurada por el narrador autodiegético supone a un narrador de la historia que relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia, lo que estructura la perspectiva narrativa, organiza el tiempo (narración simultánea, narración ulterior, etcétera), manipula diversos tipos de distancia y recurre al código de las focalizaciones (interna, externa, omnisciente).

El contrapunto al narrador autodiegético se encuentra en el narrador heterodiegético, que narra una historia de la que es extraño en tanto que no integra ni ha integrado, como personaje, el universo diegético en cuestión, lo que a veces provoca una polaridad entre narrador y universo diegético, instituyendo entre ambos una relación de alteridad. De acuerdo con la terminología propuesta por Genette, el tercer tipo de narrador es el homodiegético, que se caracteriza por manejar las informaciones adquiridas por su propia experiencia diegética. Esto quiere decir que él ha participado en la historia no como protagonista, sino como figura que puede ir desde la posición de un testigo imparcial hasta la de personaje secundario que toma partido por alguno de los protagonistas.

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» de 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 anteriormente comentado en el capítulo sobre la nueva fábula. 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).

De acuerdo con Genette, hay varias posibilidades de ubicación temporal de la narración con relación a la supuesta ocurrencia del evento: la narración ulterior, claramente dominante, sobreentiende el acto narrativo que se sitúa en una posición de posterioridad con relación a la historia³²⁷; la narración anterior, en la que el acto narrativo antecede a la ocurrencia de los eventos a los que se refiere³²⁸; la narración simultánea, constituida por el acto narrativo que coincide temporalmente con el desarrollo de la historia³²⁹, y, por último, la narración intercalada, acto narrativo o conjunto de los mismos que, no esperando la conclusión de la historia, resulta de la fragmentación de la narración en varias etapas interpuestas a lo largo de la historia³³⁰.

En el ejemplo de Estesícoro que Aristóteles nos ofrece en su *Retórica*, la fábula sobre el ciervo ejemplifica la narración posterior, si bien el mensaje de Estesícoro, quien se dirige a los ciudadanos de Himera en un discurso directo, se nos presenta como ejemplo de la narración anterior porque comunica un aviso o una hipótesis en caso de que los de Himera no obedeciesen las advertencias del poeta griego. Lo mismo ocurre con Esopo y sus amenazantes vaticinios dirigidos a los samios, pronósticos que representan una especie de narración anterior mientras que la fábula sobre la raposa y el erizo (Apéndice 4) se identifica fácilmente como narración posterior.

³²⁷ La acción está dada por terminada y el narrador, colocándose ante ese universo diegético cerrado, inicia el relato conociendo la totalidad de los eventos que narra.

³²⁸ La narración anterior constituye un proceso de enunciación relativamente raro porque se trata de un relato de tipo predictivo que anticipa acontecimientos proyectado en el futuro de los personajes y del narrador. Ocurre en los sueños, las profecías o en las especulaciones oraculares insertos en una novela.

³²⁹ La narración simultánea ocurre frecuentemente en una situación específica: en la enunciación del monólogo interior o el flujo de conciencia, que es el discurso que representa el fluir espontáneo de las reflexiones y divagaciones situadas en el escenario interior de un personaje.

³³⁰ La narración intercalada supone la concatenación de una especie de microrrelatos de cuya trabazón se deduce la narratividad en su totalidad orgánica.

En la teoría y análisis del discurso narrativo el término focalización, acuñado por Genette, ha llegado a consolidarse como designación operativa para referirse al concepto identificado como perspectiva, punto de vista, visión, restricción de campo y foco narrativo, y puede definirse como «a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld» (Niederhoff, 2009: 115). La focalización, además de condicionar la cantidad de información vehiculada condiciona su cualidad; es decir, cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a esa información. Genette distingue tres tipos de focalización: externa, interna y la llamada focalización cero³³¹. La externa, denominada «visión desde fuera» por Pouillon, está constituida por la estricta representación de las características materialmente observables de un personaje, de un espacio o de ciertas acciones con la intención del narrador de referirse a los eventos y personajes que integran la historia de modo objetivo y desapasionado; en otras palabras, se satisface con el registro de los aspectos exteriores de los fenómenos y personajes representados, diciendo menos de lo que conoce el personaje.

La focalización interna, o «visión con», en términos de Pouillon, corresponde a la institución del punto de vista de un personaje, lo que normalmente deriva en la restricción de los elementos para relatar, dependiendo del conocimiento de ese personaje. En palabras de Bal, el personaje en este caso desempeña una función de focalizador; es decir, de filtro cuantitativo y cualitativo que organiza la representación narrativa.

Lo que en términos genettianos se denomina focalización cero, o narrativa no focalizada (Genette, 1972: 206), corresponde a lo que la crítica anglosajona considera narración con narrador omnisciente, es decir, toda representación narrativa en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, pudiendo, por eso mismo, facultar las informaciones que considere pertinentes para el conocimiento minucioso de la historia. En la terminología de Pouillon se conoce como «visión por detrás».

El espacio, entendido como dominio específico de la historia, constituye una de las categorías más importantes de la narrativa. Integra dos componentes: por un lado, el físico, que sirve de escenario al desarrollo de la acción y al movimiento de los personajes, y, por otro lado, el concepto de espacio en sentido metafórico, que comprende en este caso tanto las atmósferas sociales como también las psicológicas. Marie-Laure Ryan distingue cuatro tipos

³³¹ Bal sustituye esta organización tripartita por dos tipos de focalización (interna y externa, en la que se funden la focalización cero y la externa) y dos maneras de enfocar los objetos (imperceptible y perceptible) (2006: 110-116).

de «espacialidad textual»³³² entre los que nos interesa el primero: el «espacio narrativo», que supone un entorno que existe físicamente en el que los protagonistas se mueven y que a su vez implica «spatial frames»³³³ (marcos/cuadros espaciales); «setting»³³⁴ (ambientación); «story space»³³⁵ (espacio de la historia); «narrative or story world»³³⁶ (mundo narrativo o de la historia) y «narrative universe»³³⁷ (el universo narrativo) (Ryan, 2009: 421-423).

Volviendo a la definición de la narración que propone Bal, es necesario recordar que uno de los conceptos base es el acontecimiento, que puede ser entendido como proceso, lo que implica cambio, evolución, y presupone una sucesión en el tiempo: los acontecimientos ocurren durante un cierto periodo de tiempo y se suceden en un cierto orden. Al fijarse en la condición temporal de toda narrativa, es posible distinguir una doble dimensión del tiempo: su existencia como componente de la historia y su manifestación a nivel del discurso, si bien en las prácticas narrativas el tiempo narrativo se afirma, de hecho, como resultado de la articulación de esas dos dimensiones. El tiempo del discurso puede ser entendido como consecuencia de la representación narrativa del tiempo de la historia. Eso quiere decir que en la historia varios personajes viven individualmente el tiempo en lugares muchas veces alejados, si bien es cierto que, para que se haga la representación narrativa de ese tiempo plural, es necesario que el narrador, como instancia selectiva, establezca prioridades narrando sucesivamente las ocurrencias individuales. Según la sistematización propuesta por Genette, el tiempo del discurso comprende tres áreas de codificación: el orden, la velocidad y la frecuencia, en las que se incluyen signos como la analepsis, la prolepsis, la escena dialogada o la pausa descriptiva.

La filosofía kantiana considera el espacio y el tiempo como dos categorías fundamentales que estructuran la experiencia humana, por lo que el espacio, como categoría narrativa, se encuentra estrechamente vinculado con el tiempo. La integración del tiempo en

³³² Las tres categorías restantes se refieren a la extensión espacial del texto, el espacio que sirve de contexto y funciona como 'portador' del texto y, por último, la forma espacial del texto, las tres útiles en cuanto al análisis de los medios que integran el texto y el material pictórico y relacionadas con las nuevas tecnologías *cfr.* Ryan (2009: 423-425).

³³³ Los marcos espaciales designan el entorno inmediato de los eventos, localidades referidas/mostradas en el discurso narrativo.

³³⁴ El término se refiere al ambiente o escenario socio-histórico-geográfico en el que la acción ocurre.

³³⁵ El espacio de la historia es el espacio relevante en cuanto a la intriga, construido (*mapping*) a través de las acciones y reflexiones de los protagonistas. Consiste en marcos espaciales a los que se suman las localidades mencionadas en el texto donde los eventos no transcurren efectivamente.

³³⁶ El mundo de la narración (o historia) es el espacio de la historia completado por la imaginación del lector, fundamentado en su conocimiento cultural y su experiencia del mundo extradiegético. Es concebido como una entidad geográfica coherente, unificado, ontológicamente completo y materialmente existente.

³³⁷ El universo narrativo, según Ryan, es el mundo (en el sentido espacio-temporal del término) «presented as actual by the text, plus all the counterfactual worlds constructed by characters as beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, and fantasies» (Ryan, 2009: 422).

el espacio se define como cronotopo, término introducido por Bajtín (1938), quien lo describe como la fusión de los connotados espaciales y temporales en un todo dotado de sentido y concreción. Bajtín considera que cuando el tiempo denso y compacto se hace artísticamente visible, el espacio se intensifica y se insinúa en el movimiento del tiempo y de la historia (Cfr. Bajtín, 1989).

El contexto en el que se cuenta la fábula que nos proporciona Aristóteles permite determinar de modo más o menos preciso sus coordenadas espacio-temporales concretas. En el primer caso el narrador es Estesícoro, una figura histórica cuya presencia determina la ubicación en Sicilia entre los siglos VII y VI a. C., que se puede restringir aún más por el tiempo de gobierno de un tal Fálaris en Himera. La acción de la fábula propiamente dicha se desarrolla en un prado cualquiera que representa el marco espacial de la narración. En el segundo caso la ubicación se especifica por la mención directa de Samos, y el tiempo se determina dada la referencia explícita a Esopo, aunque la indeterminación relacionada con la naturaleza medio-ficcional del fabulista griego condiciona este proceso, ya que el espacio de la historia se ve completado por la imaginación del lector, fundamentado en su bagaje cultural y su experiencia del mundo extradiegético. En la fábula de la zorra y las garrapatas, el marco espacial es el barranco de un río. Debido a la imposibilidad de determinar el tiempo histórico en el que ocurre la acción, la narración consigue la pretendida universalidad del género, que no siempre se mantiene en el decurso del tiempo, ya que a los autores de distintas épocas les agrada otorgar a sus textos las marcas temporales de su momento histórico.

Como se ha visto hasta aquí, al abordar la problemática genérica relacionada con la fábula por lo común surge el concepto de protagonista o personaje, en narratología sustituido por el término greimasiano «actor» para evitar la excesiva connotación de valores psicológicos y morales de carácter antropomórfico. Bal sugiere que un personaje es un actor con características humanas distintivas y representa una unidad semántica completa (2006, 33). Actor y actante³³⁸, según Greimas, son conceptos correlativos donde el actante representa una unidad del plano semionarrativo que va a ser concretada en el plano discursivo por actores que pueden ser entidades figurativas (antropomórficas o zoomórficas) o no figurativas (Reis/Lopes, 2002: 16). También se pueden presentar como individuales y colectivas. De acuerdo con Reis y Lopes, la individualización del actor «se realiza muchas veces a través de la atribución de un nombre propio o de un determinado papel temático, papel ese que, siendo

³³⁸ La interpretación greimasiana del concepto se funda en los postulados de la sintaxis estructural de Lucien Tesnière elaborados en su obra *Éléments de syntaxe structurale*. Tesnière considera que los actantes son los seres o las cosas que participan en un proceso, sea como actores, sea a título de simples figurantes de forma más pasiva.

una cualificación del actor, es simultáneamente una denominación que equivale a un campo de funciones, a un conjunto de comportamientos» (*ibid.*).

Fotis Jannidis afirma que observar a los personajes como entidades del universo de la historia no implica su autosuficiencia. Todo lo contrario, el universo de la historia se construye en el proceso de la comunicación narrativa motivada y determinada por las estructuras significativas en cuya construcción participan los personajes. Ellos, a la vez que forman parte de las constelaciones temáticas, simbólicas y otras del texto y su universo diegético, también vehiculan significado (Jannidis, 2009: 15).

Al recurrir de nuevo a la definición de la fábula que propone Mireya Camurati, salta a la vista su descripción de los personajes como «“tipos” característicos que sostienen una relación también característica» (1978: 19). Según Reis y Lopes, 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, 2006: 89) y están contruidos 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. Pero algunos ejemplos de la fábula contemporánea, siendo un caso claro el libro del autor brasileño Wilson Bueno, 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» donde el autor nos ofrece una especie de *curriculum vitae* de su protagonista animal Alzorres, el Lobo, «[...] rebento

bastardo cuspidado 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. Pues los animales tratados en el libro *Cachorros do Céu* tienen una formación académica:

Pois não é que formámo-nos mesmo em Direito, optando pela nobre especialização em Criminalística?! Linda foi a cerimonia 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).

También cambian de sus funciones tradicionales de acuerdo con los usos políticos contemporáneos, así que el león ya no es el rey de la selva sino el «presidente da Floresta» (*ibid.*), sus costumbres y gustos se modernizan —«Ao 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).

En los capítulos siguientes nos proponemos indagar en la condición de imprevisibilidad y otras configuraciones de los personajes de Machado para evaluar el grado de su elaboración. La existencia de personajes redondos convoca con frecuencia procedimientos específicos; al proyectarse en el tiempo se traducen en una temporalidad psicológica³³⁹ y una modalidad específica de focalización interna, así como también en proyección del tiempo en general, algo ajeno al género fabulístico.

En su manual narratológico *The Cambridge Introduction to Narrative*, en el capítulo titulado «The borders of narrative», aparte del tema de las fronteras entre el mundo ficcional y el extraficcional, Porter Abbot aborda la problemática relacionada con la estructura de la narración, que en su complejidad puede ser observada como composición/construcción

³³⁹ Se entiende como tal el tiempo filtrado por las experiencias subjetivas del personaje (Reis/Lopes, 2002: 24).

formada por varios relatos. Para el estudioso norteamericano, en las narraciones complejas es posible distinguir las principales, que él denomina «framing narratives», y las enmarcadas, llamadas «embedded narratives» (Abbot, 2002: 25-26), términos que nos han sido útiles para al análisis de las colecciones contemporáneas.

En el texto de Wilfredo Machado se analizarán los elementos cronotópicos, marcas del tiempo histórico que otorga a su libro una especie de cohesión aunque los textos breves que lo conforman puedan ser leídos separadamente. Por un lado, la elaboración de los actantes que sufren un proceso de individualización y complejización en los casos de *Libro de animales* y *Cachorros do céu* nos hace cuestionar el estatuto genérico de las «fábulas» que los conforman, como se comprobará a continuación. Por otro lado, los protagonistas de *Un coro de ranas* han merecido una atención especial por su naturaleza específica, que se podría caracterizar como colectiva.

Siendo la estructura narrativa del *Libro de animales*, de Wilfredo Machado, la más compleja entre las obras que forman el corpus de esta tesis, se observará la construcción de niveles diegéticos que aparecen para determinar si el libro se observa como un todo. Siguiendo la teoría genettiana del discurso narrativo, se identificarán los tipos de narradores que figuran en el texto, los tipos de narración y focalización. También intentaremos justificar nuestra intención de observar el libro como ejemplo de un fabulario subordinado a una estructura superior.

VI. EL FABULARIO DE NOÉ

[...] Cada vez que les pido unidad a mis historias tienden a burlarse de mí. A veces, cuando la marea arrastra los troncos húmedos a lo largo de la playa, me dejan recoger los restos del naufragio que siempre parece la vida.

Wilfredo Machado (2003: 212).

VI.1. Fragmentación, intertextualidad e hibridación como estrategias narrativas en la obra de Wilfredo Machado

Aunque el propio título anuncia la aleatoriedad de la elección, en «Rayuela de minificción con cuatro venezolanos», la investigadora Violeta Rojo honra a Wilfredo Machado seleccionándolo para una escueta antología de la minificción nacional publicada en la revista *Fix100*. Este autor figura allí al lado de José Antonio Ramos Sucre, quien, a través de sus poemas en prosa, inauguró la escritura minificcional en Venezuela; Alfredo Armas Alfonzo, el primero en vincular los cuentos tradicionales rurales con estructuras experimentales, y Gabriel Jiménez Emán, autor de ficciones de corte fantástico breves en extremo. Con pocas líneas Rojo acierta al describir la producción, no solo minificcional, machadiana: «Wilfredo Machado (1956), en los años noventa, retoma los bestiarios y las fábulas y realiza exquisitas piezas intertextuales, muy vinculadas a formas arcaicas [...], pero también a la narrativa de su tiempo. Sus cuentos evidencian a un gran lector y un finísimo narrador» (Rojo, 2013: 98). Aparte del carácter palimpséstico de la prosa de Machado, que representa el objeto de un capítulo aparte de la presente tesis, otras características distintivas de su escritura que los críticos suelen destacar son un elevado esmero lírico en la factura de sus narraciones (Valero, 2014: 484) y el barroco escritural con fundamento hiperrealista (Liscano, 1986: A-6). En este capítulo procuraremos contextualizar la obra de Machado

dentro de la enorme variedad de textos narrativos producidos en Hispanoamérica en las últimas tres décadas.

La mayor parte de la producción que corresponde al periodo indicado ha sido frecuentemente vinculada por la crítica especializada «con el confuso caldo cultural e ideológico de la posmodernidad» (Becerra, 1995: 39). Algunos de los signos distintivos de las orientaciones «posmodernas» que enumera Eduardo Becerra pueden ser observados en la narrativa de Wilfredo Machado: la recuperación de las voces de los márgenes, lo excéntrico como centro y, especialmente, la secularización del mundo en relatos donde ya no existe distinción entre alta y baja cultura. En este paisaje ofuscado por la proximidad en el tiempo de la producción, Francisca Nogueroles reconoce tres grandes líneas: la imposibilidad de adscripción de la última literatura latinoamericana a límites geográficos, la continuación de ciertas tendencias del *postboom* y, finalmente, la aparición de una nueva hornada de escritores que, con intereses literarios propios, ha ingresado en el canon literario con todos los derechos» (Nogueroles, 2010: 89).

A pesar de que en la época contemporánea, que Nogueroles denomina la «era de mestizaje» (2008: 23), los límites literarios se han vuelto porosos en todos los sentidos, incluyendo las fronteras geográficas, la cuestión sobre la identidad cultural sigue ocupando tanto a los investigadores de la literatura latinoamericana, en general, como también a los de la venezolana, en particular. Aunque Venezuela carece de tantas riquezas en culturas precolombinas o esplendor virreinal como otras zonas del subcontinente, tuvo papel protagónico en las luchas por la independencia gracias a su ideólogo e impulsor, Simón Bolívar. Sin embargo, tras la disolución del gran imperio español ultramarino en estados independientes, queda condenada a una situación periférica. Debido a la falta de características geográficas específicas, el país se puede definir como caribeño, selvático, andino y llanero simultáneamente. Es una de las razones que llevó a Juan Lizcano a concluir su ensayo de 1979 con las presentes palabras: «Carecemos [...] de señal de identificación inconfundible; de rasgos precisos, tajantes, propios y reconocidos mundialmente (salvo, por supuesto, el petróleo)» (Lizcano, 1979: 961). Conjeturamos que para Lizcano el petróleo representa un motor infernal del nuevo mundo urbano deshumanizado. Según Karl Kohut, los autores venezolanos confirman y niegan, en un mismo movimiento, la existencia de la literatura nacional, afirmación fácilmente aplicable a nuestro autor. A Kohut, literatura hispanoamericana y literatura nacional no le parecen «ser conceptos que se excluyan mutuamente, sino que hay que concebir como polos de una tensión dialéctica, en el sentido de

que nunca se debe olvidar el aspecto transnacional en lo nacional, y lo nacional en lo transnacional» (Kohut, 2003: 14).

La narrativa de Machado no tiene una relación estrecha con la realidad histórica o política de su país, si bien su obra capta la realidad e identidad de su tiempo sin tocar los grandes referentes sociopolíticos sino mediante un trazo reconocible, autorial, que consiste en retratar ambientes sombríos, personajes desesperados, lugares distópicos o cotidianidad lúgubre sin perspectivas o promesas. En un comentario relativo a su proyecto digital publicado en la página web *Diario de la noche*, el autor confiesa: «Realmente el libro se titula *El humo solitario* y es un conjunto de textos acompañados de fotografías en blanco y negro. Sí, es un tono pesimista, creo que difícilmente podría tener otro tono. No es algo buscado, es solo que está en el aire en las calles».³⁴⁰ Aunque Machado constantemente dialoga con el canon literario nacional, su producción cuentística de corte cosmopolita se podría situar en el apartado que Nogueroles denomina «literatura glocal» (2010: 95), por ser su creación literaria ajena a intereses nacionalistas; es decir, por tener carácter posnacional (Castany, 2007).

En su texto «Sobre algunas paradojas de la literatura venezolana», Kohut señala que las grandes crisis económicas, políticas y sociales no influyeron de forma negativa en el desarrollo de la literatura, sino más bien al contrario: la literatura ha padecido una evolución espectacular acompañando los cambios políticos y evoluciones económicas que sufrió el país, no como expresión directa de la sociedad sino como respuesta crítica y autónoma a los fenómenos sociopolíticos. «La literatura venezolana actual es más viva, rica y multifacética que nunca» (Kohut, 2003: 16), afirma Kohut, y continúa explicando el proceso:

[...] la evolución de la literatura [...] está caracterizada por el paso de una literatura telúrica (Milagros Mata Gil habla incluso de un «hiperpaisajismo regionalista») a una literatura urbana. A pesar de este cambio, las provincias y sus capitales no han perdido interés, sino que se han constituido en nuevos centros literarios. El realismo de la literatura rural cedió el paso al experimento literario, con Guillermo Meneses como iniciador, seguido por José Balza y otros más. Al mismo tiempo, el compromiso pierde en vigor y convicción [...] Sin embargo, esos procesos intraliterarios no significaron un alejamiento de la literatura de los hechos político-sociales, sino la adopción de una forma más independiente, libre y autónoma de reaccionar ante ellos, combinando la temática político-social con formas altamente sofisticadas (*ibid.*).

En este sentido, Becerra destaca a José Balza y Luis Britto García como autores cuyos textos se llenan de referencias culturales de otros ámbitos artísticos para construir ejercicios narrativos de difícil adscripción y juegos verbales, «estructuras compositivas fragmentarias con el fin de ofrecer una visión desacralizadora y paródica de la sociedad y la cultura de Hispanoamérica» (Becerra, 1995: 386).

³⁴⁰ Correspondencia privada con Wilfredo Machado. Correo del 16 de octubre de 2011.

En el capítulo dedicado a la literatura venezolana del siglo XX que lleva como título «Identidad y fabulación», Javier Lasarte Valcárcel señala un hecho destacado por muchos estudiosos de la literatura en cuestión: que «[u]n vuelo panorámico sobre la narrativa del siglo podría hacer pensar, algo caprichosamente, pero no sin razón, que Venezuela es país de cuentistas» (Lasarte, 2008: 332). María Eugenia Martínez Padrón, en su artículo «La narrativa venezolana actual: ¿un sistema periférico?», explica esta tendencia hacia lo breve a causa tanto del desarrollo de los talleres e instauración de varios premios dirigidos a los formatos breves, como a la posición marginal de la literatura venezolana en el contexto hispanoamericano:

Hay que destacar que el fin de la dictadura de Gómez, la transición de una Junta Militar y la llegada de una nueva dictadura, la de Marcos Pérez Jiménez podrían ser considerados factores decisivos en la prolongación de la lectura nacional de la literatura venezolana, asimismo, podrían explicar por qué Rómulo Gallegos se convirtió en «el estereotipo nacional del narrador». Sin embargo, [...] Venezuela creó el concurso de cuentos de *El Nacional* (1946) que seguramente explique la tendencia marcada de nuestra narrativa hacia este género y no hacia la novela, causa también de la ubicación periférica de nuestra literatura (Martínez Padrón, 2006).

Julio Miranda, al constatar que en Venezuela no existe un consumo preferente de la novela sobre los géneros breves, da cuenta del auge de estos nuevos textos en la narrativa venezolana actual en un comentario procedente del artículo «El cuento corto crece en Venezuela»:

Si llamamos nueva narrativa venezolana a la producción de los autores nacidos a partir de 1946, encontraríamos que el fenómeno, acaso más inconfundiblemente propio de este cuerpo de obras, sería la importancia cuantitativa del cuento breve, dándole a dicha categoría funcional la extensión máxima de dos páginas impresas (Miranda, 1992: 26).

Miranda explica que el auge del relato breve y brevísimo se debe a la quiebra de la novela totalizadora una vez ocurrido en Venezuela el fracaso de la insurrección izquierdista de los años sesenta. Para los escritores jóvenes, el minicuento, como él denomina a la minificción, representa una vía de acceso a la literatura que de igual modo proporciona al autor un punto de partida y una plataforma que lo lanza al mundo literario. Sus afirmaciones vienen justificadas por cifras exactas en el prólogo de la antología *El gesto de narrar*, publicada en 1998, donde se reúnen cuentos de 33 autores venezolanos. La colección incluye cuentistas con al menos un libro de narrativa publicado, siguiendo los criterios establecidos por la editorial.³⁴¹ Los datos que ofrece Miranda indican que, de los 220 libros publicados entre

³⁴¹ La editorial fijó el año 1946 como fecha inicial del nacimiento de los autores que se incluirían dentro de la noción de «nueva narrativa» venezolana.

1969 y 1995, predomina el cuento³⁴² sobre las novelas y *nouvelles*, con un carácter «fragmentario» próximo al *collage*³⁴³ (Miranda, 1998: 10).

En su artículo «Para un diccionario crítico de la nueva narrativa venezolana», Miranda esboza las directrices por donde se mueven los cuentistas y novelistas que empiezan a publicar sus textos en los años setenta y ochenta del pasado siglo:

Con los cuentos de *Imágenes y conductos*, Mata se convirtió –junto a Laura Antillano– en cofundador precoz de la nueva narrativa, a la que marcó, además, en varios sentidos: predominancia de la brevedad; fantasía, ropaje policial, cierto humor y ciencia-ficción poética; tramas levisimas, insertadas en reiteraciones rítmicas y juegos de versiones cuya síntesis de planos enrarece las anécdotas, en una escritura de engañosa nitidez; estilización del pasaje; protagonismo infantil y juvenil; distanciamiento respecto a materias altamente dramáticas (sacrificio ritual, incesto, parricidio, filicidio...). Nada de esto, tomado elemento por elemento, era nuevo entre nosotros; sí su aparición conjunta. El cuento breve remitiría a Alfredo Armas Alfonzo, si no queremos invocar a un José Antonio Ramos Sucre al que acaso haya que releer al menos también como narrador. Estilo, paisaje, distanciamiento recordarían a José Balza, así como los peculiares usos del género policial y la ciencia-ficción, sin olvidar a Luis Britto García. Lo adolescente lo marcó Francisco Massiani y casi simultáneamente Laura Antillano (Miranda, 1994: 389).

Tanto esta descripción de la narrativa joven, cuyo surgimiento se sitúa al comienzo de los setenta, como en la siguiente afirmación en la que Miranda se refiere a Humberto Mata, suena el eco de los cuentos machadianos, ya que en ellos reconocemos una suerte de «puente intertextual, que recoge, elabora y devuelve ciertas líneas de la literatura venezolana anterior y paralela – incluyendo, no menos, aportes de Cortázar, Bradbury, Borges y Kafka» (*ibid.*). Somos de la opinión de que todo análisis de Machado debería partir de Borges porque se le ve como un ávido lector del maestro argentino y, de este modo, se inscribe en la lista de autores que siguen fielmente el «paradigma de los juegos literarios que adquieren hondura metafísica» (Noguerol, 2010: 103).

Los comienzos literarios de Wilfredo Machado, nacido en Barquisimeto en 1956 y licenciado en letras por la Universidad de los Andes, se vinculan al Taller Autónomo de Literatura (TAL) en la ciudad de Mérida, en el que participó a finales de los años setenta. Antes de ganar la XLI edición del concurso anual del cuento del diario *El Nacional*, el más prestigioso del país³⁴⁴, apenas había publicado tres breves textos en las revistas *Solar* y *Actual* de la ciudad de Mérida. El cuento premiado, titulado «Contracuerpo», que lo lanzó al mundo literario nacional, se caracteriza por una construcción «ouoboresca», con varias capas

³⁴² Según Miranda, de entre las 220 obras publicadas, 159 son colecciones de cuentos.

³⁴³ Por otro lado, Miranda cuenta 61 ejemplares de novelas o *nouvelles*.

³⁴⁴ Juan Carlos Méndez Guédez, en su artículo «Veinte años no es nada (Notas sobre la narrativa venezolana del noventa y el ochenta)» advierte que se trata del concurso de cuentos más importante de Venezuela y que en muchas ocasiones ha significado el descubrimiento de autores fundamentales para la historia literaria del país.

discursivas superpuestas, en la que el autor se involucra en un juego de perspectivas y enfoques intencionalmente confundidos. Juan Liscano señala que el cuento de Machado se inscribe dentro del «barroco escritural de Guillermo Meneses, valleinclanesco al principio y después introspectivo y mezclador de planos narrativos, [que] tiene siempre un fundamento hiperrealista, siendo la mala vida una de sus constantes» (Liscano, 1986: A-6).

Desde los primeros textos, la intertextualidad se establece como una de las claves de lectura de los mismos. El propio autor reconoce en una entrevista realizada por Eduardo Cobos en 2003 que «Contracuerpo» rinde homenaje a escritores venezolanos como, por ejemplo, Díaz Solís y Guillermo Meneses (Cobos, 2003: 186). Dos años más tarde, Machado publicaría en la editorial Fundarte su primera colección de dieciséis relatos, para la cual escogerá el mismo título. Nos parece oportuno resaltar el comentario del cuento y de la colección homónima que aporta Julio Miranda en *El gesto de narrar*:

[...] Este nos remite, de alguna manera, a uno de los grandes paradigmas de la cuentística venezolana: «La mano junto al muro», de Guillermo Meneses. No me refiero, obviamente, a una actividad de «copia» que reduzca *Contracuerpo* a una reproducción pierremenardiana. Pero, si sus variaciones sobre un mismo tema tienen alguna fuente entre nosotros, es la citada, sin ignorar la probable influencia de Onetti y de Borges (Miranda, 1998: 296).

En el texto que presenta a Machado en la ya mencionada *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, que lleva como título «Wilfredo Machado: un refinado trazo de tinta», Arnaldo Valero lo juzga del modo siguiente:

Contracuerpo no es precisamente un libro que se distinga por su profusión en largas o emocionantes secuencias de acciones; la anécdota, cuando la hay, ha sido reducida al mínimo [...] Ese no-pasar-nada permite al narrador explorar los pensamientos de sus personajes, registrar la desgastada textura de las superficies que integran su entorno, dar cuenta de los sonidos que conforman la inasible sinfonía del mundo en el que se encuentran, porque más que vivir o experimentar emociones, están allí sumidos en la inanidad de un instante que parece repetirse *ad infinitum* (Valero, 2014: 483).

Lo que Miranda denomina la nueva narrativa venezolana, a la que se suma nuestro autor, «surge en paralelo a la constitución incipiente de una industria editorial, no solo alentada sino permanentemente sostenida por el Estado: la creación de Monte Ávila en 1968, el inicio de las publicaciones de Fundarte³⁴⁵ y el CELARG³⁴⁶ desde mediados de los setenta, acompañan la actividad literaria de quienes comienzan a publicar en esos mismos años» (Miranda, 1998: 13). Monte Ávila es la editorial con la que se vincula profesionalmente

³⁴⁵ Fundación para la cultura y las artes, creada a mediados de los años setenta para ejecutar las políticas culturales de la alcaldía de Caracas.

³⁴⁶ La fundación del estado venezolano Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos fue fundada en 1974 con el objetivo de promover y difundir la investigación, la documentación y el estudio del pensamiento latinoamericano y venezolano.

Wilfredo Machado³⁴⁷. En un comentario cáustico, el investigador venezolano Carlos Sandoval destaca los criterios extraliterarios en su selección entre los ocho autores cuyos cuentos conforman la antología preparada por Nelson González Leal para la Editorial Resma de Santa Cruz de Tenerife, en 1998:

Abre el volumen: «La otra cara del sueño», de Wilfredo Machado, narrador florecido en la década del ochenta y cuya inclusión sólo se comprende (obviando su calidad poética y si mi suspicacia a-crítica no falla) apelando a un hecho incontrovertible: hasta hace muy poco Machado fue Gerente Editorial de Monte Ávila: ¿un crédito por cobrar a mediano plazo? ³⁴⁸ (Sandoval, 2000: 100)³⁴⁹.

Sea como fuere, esta actitud no impide a Sandoval incorporar a Machado dieciséis años más tarde en el libro titulado *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, que él mismo preparó junto con Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares para la Editorial Equinoccio.

Según Julio Miranda, junto con las nuevas editoriales y talleres literarios, coincidentes en el tiempo, el aumento de revistas culturales, la multiplicación de las becas, las bolsas de trabajo y los premios en las mismas décadas son fenómenos que han jugado a favor de la nueva narrativa (Miranda, 1998: 14). En cuanto a estos últimos, Machado ha sido galardonado por varios. Aparte del premio ya mencionado, en 1992 obtuvo el segundo premio en el Concurso literario Narrativa Breve otorgado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana; tres años más tarde el Premio Municipal de Narrativa del Distrito Federal por su libro de cuentos *Libro de animales*, objeto de este análisis. En 2003, por su colección de cuentos *Poética de humo* le fue otorgado el primer premio de la Fundación para la Cultura Urbana. El mismo año el autor disfrutó de la beca «Julio Garmendia» concedida por el Centro Nacional del Libro. Su primera y única novela, *Diario de la gentepájaro*, fue premiada por el Ministerio de la Cultura en 2010.

Tanto los premios como la presencia del autor en las antologías aseguran su inclusión en el canon nacional. La primera aparición de un cuento de Machado ocurre tempranamente,

³⁴⁷ Machado desempeñó el cargo del gerente editorial en el periodo comprendido entre 1996 y 1999.

³⁴⁸ La ortografía, signos de puntuación y cursiva son del autor.

³⁴⁹ Cabe destacar que no es la única posición privilegiada de la que disfrutó, ya que tuvo oportunidad de combinar su labor literaria con importantes cargos públicos que le han permitido promover la literatura venezolana: en 1988 fue coordinador de talleres literarios del departamento de producción de Fundarte; entre 1990 y 1992 coordinó el Programa de Talleres de Literatura de la Dirección General Sectorial del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC); fue coordinador de Relaciones Institucionales de la Fundación Kuai-mare del Libro Venezolano entre 2000 y 2002; también se desempeñó como Agregado Cultural de la República Bolivariana de Venezuela en Brasil, según consta la página oficial del Centro Nacional del Libro del Ministerio del Poder Popular para la Cultura del Gobierno Bolivariano de Venezuela, disponible en <http://www.cenal.gob.ve/portfolio-items/wilfredo-machado/> [fecha de consulta 01/04/2016].

en una antología en la que Ednodio Quintero reúne textos de jóvenes narradores merideños.³⁵⁰ Han tenido que transcurrir once años para que Machado se encuentre incluido en otra antología, compuesta esta vez por Luis Barrera Linares³⁵¹, pero a partir de esa fecha Machado figuraría en la mayor parte de las dedicadas al cuento venezolano. Aparte de la ya mencionada de González Leal,³⁵² sus cuentos se encuentran en *Narradores de El Nacional (1946-1992)*, compilada por Antonio Bastardo en 1992; *Por favor sea breve. Antología de cuentos hiperbreves*,³⁵³ editada por Clara Obligado en 2001; *Fabricantes de sonrisas. Antología de humoristas venezolanos*,³⁵⁴ editada en 2002; *Cuento breve en Venezuela. Antología, 1970-2004*,³⁵⁵ editada por Manuel Viso en 2004; la antología presentada por Lorena Cucalón *Cuentos latinoamericanos donde los animales son personajes importantes*³⁵⁶ y, finalmente, la del cuento venezolano publicada en Canadá en 2009.³⁵⁷ Además, Machado se encuentra incluido en una de las más importantes antologías editadas en los años 90 del siglo XX, *El gesto de narrar*, junto con otros treinta y tres narradores nacionales³⁵⁸.

Al analizar la narrativa breve de Machado, el humor se revela como uno de los ingredientes obligatorios. Otrova Gomas, editor del libro *Fabricantes de sonrisas: antología de humoristas venezolanos*, en su prólogo explica la popularidad y perdurabilidad del género en el ámbito nacional:

[...] el humor sigue siendo uno de los fenómenos culturales que cuenta con mayor fuerza en el país. La hilaridad criolla, considerada como uno de los elementos característicos de nuestra identidad, ha demostrado tener una consistencia creativa que la protege de todos los embates de que puede ser víctima, sean éstos la penetración cultural foránea, las presiones políticas o la curva de decadencia cultural en el cual hemos estado sumidos en los últimos tiempos (Gomas, 2002: 5).

³⁵⁰ Nos referimos al volumen titulado *Nuevos narradores en Mérida*, Ednodio Quintero (comp.), Mérida, Universidad de los Andes, 1981.

³⁵¹ Luis Barrera Linares (ed.), *Memoria y cuento: 30 años de narrativa venezolana, 1960-1990*, Caracas, Edit. Pomaire, 1992.

³⁵² Nelson González Leal (comp.), *Un paseo por la narrativa venezolana. Ocho relatos cortos*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Resma, 1998.

³⁵³ Clara Obligado (selección y prólogo), *Por favor sea breve. Antología de cuentos hiperbreves*, Madrid, Editorial Páginas de espuma, 2001.

³⁵⁴ VV.AA., *Cuentos que hicieron historia. Ganadores del Concurso Anual de Cuentos del diario El Nacional, 1946-2004*, Caracas, Editorial CEC, Los libros de *El Nacional*, 2005.

³⁵⁵ Manuel Viso (comp.), *Cuento breve en Venezuela. Antología, 1970-2004*, Caracas, Editorial Actum, 2004.

³⁵⁶ Lorena Cucalón (ed.), *Cuentos latinoamericanos donde los animales son personajes importantes*, 5D Editorial Felino, disponible en <http://en.calameo.com/read/0013738818ac601286a06>, [fecha de consulta 30/03/2016].

³⁵⁷ Gaëtan Lévesque (ed.), *Anthologie de récits vénézuéliens contemporains*, Montréal, Les Édition XYZ, inc, 2009.

³⁵⁸ Nos parece oportuno destacar que, por distintas razones, Machado no forma parte de dos antologías recientes: la primera, editada por Antonio López Ortega en 2006 con el título *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano* (2006), reúne veinte escritores nacidos a partir de 1960; y otra editada por Rubi Guerra en 2007, con el título *Antología del cuento venezolano del siglo XXI*, compuesta de 21 textos extraídos de libros publicados entre 2000 y 2006, sin importar la fecha de nacimiento de los narradores.

En la antología referida se encuentra reunida una serie de minificciones de Machado y, entre ellas, la titulada «Samsa», que en nuestra opinión sintetiza a la perfección las características de su narrativa hasta aquí comentadas, incluyendo su tono sombrío, las descripciones barroquizantes, la intertextualidad obligatoria, la presencia de los animales, la tendencia hacia lo breve, el toque metaficcional y un humor algo sardónico que procura suavizar el pesimismo dominante:

En el futuro no quedará nadie que suspire por el mal olor de las ciudades y su podredumbre. Tal vez las cucarachas entonen himnos elegiacos a las grandes urbes desoladas, en ruinas. Y suenen acostadas sobre catres sucios fumando cigarros bajo el cielo agrietado de la noche, mientras el canto de una ratoncita se escucha débilmente desde las alcantarillas. Uno nunca podrá saberlo, querido Gregorio. Sería mejor enseñar a escribir a las cucarachas, ahora que aún tenemos tiempo. Claro, si queremos que perdure el oficio en el futuro (Machado en Gomas, 2002: 159).

Tras revisar la bibliografía de Machado, se impone la conclusión de que el autor venezolano muestra una fuerte filiación hacia el texto fragmentario e híbrido, ya que la mayoría de sus obras entre ellas *Contracuerpo* (1988), *Fábula y la muerte del ángel* (1991), *Manuscrito*³⁵⁹ (1994), *Poética del humo. Antología impersonal* (2003), *Corazones sombríos y otras historias bizarras* (2015), así como también el libro objeto de este análisis contienen de modo simultáneo cuentos convencionales, cuentos fragmentarios, minificciones, aforismos, textos híbridos entre ensayo y narración, prosa poética con elementos de anti-poesía, e incluso poesía, siendo la única excepción su libro *Diario de la gentepájaro*, publicado en 2008. Sin embargo, este último también se caracteriza por la estructura fragmentaria aludida ya desde el propio título, hecho que se comentará a continuación. Aparte del carácter misceláneo de sus libros, el autor muestra una pronunciada tendencia a crear la sensación de que los textos breves, generalmente independientes, son fragmentos de una unidad mayor.

Noguerol considera que «[l]a ausencia de valores absolutos, característica de un momento en que el concepto de la totalidad se ha descubierto inaprehensible, explica asimismo que el *fragmento* y el *fractal* se hayan constituido en signos de nuestro tiempo, ratificando el éxito actual de las colecciones de cuentos integrados y las novelas fragmentadas» (Noguerol, 2010: 106-107). Tanto como la vida, la literatura se caracteriza por su naturaleza movediza y difícilmente clasificable. Sin embargo, Nogales ve en el cuento una vía literaria adecuada para recoger los fragmentos dispersos de un mundo dividido y un modo apropiado para indagar a través de la literatura en una realidad difusa: «Precisamente porque

³⁵⁹ *Fábula y la muerte del ángel*, de 1991, y *Manuscrito*, publicado en 1994, son fragmentos de lo que posteriormente se editará bajo el título *Libro de animales* (1994).

el cuento se basa en la captación de lo fragmentario, porque es la radiografía de un aspecto parcial de la realidad, el reconocimiento de un detalle que pueda ser revelador» (Martín Nogales, 1996: 34).

En el caso concreto de la literatura venezolana, Julio Miranda sostiene que, a finales de los años sesenta, «con “la pacificación” de las guerrillas, el aplastamiento de la Renovación universitaria y las totalizaciones narrativas como *País portátil* (1969) de Adriano González León» (Miranda, 1998: 22) se abre un espacio nuevo a lo breve y lo fragmentario que podría interpretarse como evasivo, o como respuesta generacional a la crisis de la narrativa del compromiso o de la violencia. Sin embargo, Miranda afirma al respecto:

[...] el mundo trazado por los minicuentos no es en absoluto «tranquilizador», sino que podría ilustrar una especie de catálogo de pesadillas; de fisuras de la realidad por las que sus personajes se deslizan hacia abismos de vértigo; de aventuras –absurdistas, grotescas, surrealizantes, de humor negro, etc.– francamente inquietantes, con un frecuente saldo de locura o de muerte (*ibid.*: 26).

Si en este contexto nos fijamos en el apartado titulado «La estela del postboom», del artículo arriba citado de Noguero, donde se reconoce una tendencia a regresar a la esfera privada mediante crónicas, diarios y autobiografías, u observar la historia desde una posición periférica u oblicua, revitalizar los subgéneros narrativos considerados menores –el neopoliciaco, la ciencia ficción o la novela *rosa*, la narrativa de misterio en su vertiente metaficcional, la literatura basura, el realismo sucio, sin esquivar el poder seductor de la cultura de masas, el cine, la música popular, el comic, y la telenovela (Noguero, 2010: 97)–, fácilmente nos daríamos cuenta de que en ello coincide con Miranda, quien al examinar el cuento breve venezolano de los años ochenta y noventa ofrece este diagnóstico:

[...] de hecho, lo que ha realizado el cuento breve [...] no es excluir temas y vivencias sino fragmentar el universo dramático, «especializando» cada texto en un sentido determinado. Así, sus «pequeñas historias» responderán al testimonio y la denuncia tanto como al registro de obsesiones, desdoblamientos, sueños; al recuerdo de infancia como a la ciencia-ficción; a la exploración de conflictos sentimentales como al humor y la parodia; a las angustias urbanas como a la metaliteratura y la experimentación. Si, contrastado con la producción anterior, tiene una carga muchísimo mayor de fantasía e ironía, enfrentado a los cuentos no-breves de la misma nueva narrativa, ofrecería un reflejo perfectamente especular (Miranda, 1998: 26-27).

En la mayoría de los casos, los escritores que carecen de cualquier tipo de relación con el mundo académico no se consumen en clasificaciones y taxonomías alrededor de sus textos literarios. Uno de los ejemplos sintomáticos es indudablemente el libro *Despistes y franquezas* que Mario Benedetti publicó en 1990, y que celebra el ejercicio libre de la literatura. En el prólogo Benedetti define su libro como «entrevero» literario, aludiendo a su condición miscelánea, y enumera los elementos que lo componen: «cuentos realistas, viñetas de humor,

enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, graffiti» (Benedetti, 1990:14) y a continuación puntualiza con satisfacción el desorden como clave de lectura:

Reconozco que *Despistes y franquezas* padece (o quizá disfruta) de cierta inarmonía, ya que abarca desde relatos casi tenebrosos hasta cuentitos poco menos que cursis. ¿Importa eso demasiado? Tengo la esperanza de que las discordancias en cadena generen (como a veces ocurre en la música) una nueva armonía. Lo cierto es que cuando los temas empezaron a golpear en mi puerta [...] no les pregunté la procedencia ni el color ni la raza; mucho menos, el género (Benedetti, 1992:15).

Esta misma actitud la reconocemos en nuestro autor, quien, al rescatar las palabras de otro uruguayo y uno de sus escritores predilectos, afirma en el «Pozo», microtexto de difícil adscripción genérica que forma parte de su *Poética del humo* y que aquí reproducimos:

La idea de escribir un libro siempre pertenece más al reino del azar y de las posibilidades. No me interesa mayormente la planificación o el destino de mis textos. Prefiero que sean como breves chispas capaces de encender algún fuego en la noche. Recuerdo siempre una frase de Onetti: «Yo no tendría ningún interés en escribir, si supiera de antemano lo que va a pasar en mis cuentos» (Machado, 2003: 79).

Siendo así, su credo poético posiciona a Machado en contrapunto a los postulados del «Decálogo del perfecto cuentista», donde Quiroga dicta: «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas» y «Toma tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste» (Quiroga, 1927: 307-308). Al situar a Machado en compañía de diez autores que publican sus libros apreciables de cuentos entre 1981 y 1995, Julio Miranda destaca el carácter limítrofe de sus textos, que se encuentran en un territorio entre la narración y la poesía. De igual modo una buena parte de su producción minificcional se caracteriza por la indefinición genérica.

Volviendo al punto de partida de este capítulo, si nos fijamos en las características de la narrativa breve de dos autores canónicos venezolanos seleccionados por Violeta Rojo, se podría ver que tanto Armas Alfonzo como Ramos Sucre marcaron profusamente la producción breve de Machado: el lenguaje densamente lírico, la fantasía, la violencia y la crueldad, las atmósferas oníricas, las múltiples referencias culturales, el erotismo asociado con frecuencia a la muerte, y, desde luego, el carácter limítrofe o transgenérico de su literatura (Miranda, 1998: 21) se ven como signos propios de los tres narradores.

A pesar de mencionar a Machado en el apartado de la antología de Miranda titulado «Fragmento y totalidad», nuestro autor solo adquiere el papel protagónico en la parte titulada «El soñador insomne», por ser el sueño uno de sus temas y recursos predilectos. Los cuentos de este autor poseen la textura onírica en sus distintas manifestaciones: efectivamente, en la

narrativa machadiana encontraremos sueños dentro de sueños, sueños premonitorios, sueños que se cruzan por ser soñados por dos personas a la vez desembocando en lo fantástico o interactuando con ello, sirviendo como la versión de lo real, convirtiéndose en la realidad, etcétera. Miranda opina que se trata de un hecho propiamente de época, quizás más que generacional: «En último término, la nueva narrativa estaría llevando a cabo, colectivamente por así decirlo, una operación radicalmente kafkiana de onirización de la realidad misma» (Miranda, 1998: 39). En el cuento «Nivel fuego» con el que se abre la colección *Contracuerpo*, la protagonista anónima acaba siendo consumida simultáneamente por dos fuegos, el soñado y el real, consecuencia de un accidente:

Mientras sueña, piensa que el amor debe tener algo de fuego del infierno; entonces el cigarrillo cae de la mano y comienza a incendiar las sábanas que crepitan cuando el fuego atrapa el cuerpo de la mujer que sueña con otro fuego consumiéndose en la soledad de la habitación vacía (Machado, 1988: 12).

Por un lado, las historias de *Contracuerpo* se caracterizan por la presencia del sueño que a veces se interrumpe, de manera kafkiana, para reafirmar todo lo demás como realidad, si bien se trata de una realidad pesadillesca más cercana al sueño. Por otro lado, sus cuentos representan la continuación de la tradición de la violencia empezada a finales del siglo XIX, que en el caso de los personajes de Machado supone un elemento de su vida cotidiana³⁶⁰. Según Miranda, tanto nuevos narradores tematizan «cada vez con una mayor carga de humor e ironía las diversas facetas de esta persistente violencia» a veces desembocando en lo fantástico³⁶¹ (Miranda, 1998: 41).

Aunque en los cuentos de *Contracuerpo* no faltan los elementos del realismo sucio, hay que dejar claro que Machado no es trillado, sino que ofrece una visión desolada del presente, donde la ciudad es un laberinto de peligros y obstáculos en la que deambulan unos personajes sombríos sin capacidad de amar, atrapados en una sociedad incapaz de comunicarse y de soñar.

Los teóricos de la posmodernidad coinciden en que hay varios rasgos que han de tomarse en consideración a la hora de acometer una definición de la narrativa posmoderna, entre ellos la revisión del canon y el hibridismo. Recordamos la cita de Garrido donde el estudioso apunta que la revisión se lleva a cabo:

³⁶⁰ El protagonista del cuento «La muerte tiñe las hojas de la noche» (Machado, 1988: 26-29) cuenta en primera persona el robo, el asesinato y el posterior acto de necrofilia sobre el cuerpo de una prostituta con toda naturalidad y sin remordimientos, mientras que el protagonista infantil de «Como gusanitos rosados» (*ibid.*: 30-35) narra unos episodios marcados por la presencia de la violencia y muerte desde su ignorancia.

³⁶¹ En el minicuento «Metamorfosis» (Machado, 1988: 42-43) no se narra, sino que solo insinúa mediante tópicos reconocibles, que, tras una noche de alcohol y sexo, una mujer se convierte en murciélago.

[...] a la luz de los valores de la cultura de masas y se manifiesta, en primer término, en la indistinción entre lo popular y lo culto a través de la parodia y la ironía; es un rasgo de carácter general, que traslada al mundo del arte un derecho fundamental como es el de igualdad ante la ley: si todos somos iguales, tan respetable es el teatro de Shakespeare o Calderón como un drama chicano de denuncia (Garrido, 2009: 52).

¿Y por qué no Sócrates y Manu Chao? En sus textos breves, Machado aboga por unos valores literarios clásicos, pero al mismo tiempo no se limita a las referencias cultas ya que en sus epígrafes recurre del mismo modo a la cultura pop y a la clásica.³⁶²

Al observar la obra de Wilfredo Machado, la primera cuestión que se nos impone debería relacionarse con la estructura formal de sus textos, es decir, con la desintegración del principio de unidad ya indicada en el título de su libro *Poética del humo. Antología impersonal*, que rinde homenaje a la metáfora del humo explotada con frecuencia en sus textos. El microtexto titulado «Antología» resulta ser un comentario metaficcional del propio título: «Una antología tan impersonal, donde el escritor no sea capaz de reconocer su voz, su espíritu melancólico: el humo de una escritura que se desvanece como una pintura bajo la lluvia» (Machado, 2003:146). Nos parece que en él se alude tanto a la disolución del texto como al concepto de autor, apelando al texto fundamental en el que Roland Barthes anuncia la muerte del autor y afirma que el texto sirve de punto de encuentro para múltiples textos y, por tanto, carece de autor, este no es más que una garantía semántica que hace posible el cierre y el control del texto, pero es un intento vano por la simple razón de que «la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen» (Barthes, 1986: 65-71). En la «Advertencia» que precede a la cuarta parte del libro titulada «Sonetos oscuros», formada por doce sonetos, el autor recurre a la estrategia de un manuscrito encontrado, sin fecha y sin firma, y advierte:

Extraño que un poeta abandone su obra; más extraño aun: que la envíe a enfrentar lo desconocido, sin el artilugio de un nombre, o de una somera explicación. Tal vez entendió que el verdadero secreto de las palabras era regresar a cierta forma anónima del canto. Y que, al fin y al cabo, solo se pertenecía a la tradición (Machado, 2003: 181).

En el microtexto «Postscriptum», el autor legitima algunos prestamos literarios, pero renueva su duda acerca de la originalidad y pertenencia de sus ficciones: «En esta breve obra he dejado colar algunos textos que no me pertenecen, aunque uno tendría que poner en duda el sentido de pertenencia en la ficción. [...] El resto de textos me pertenece; aunque debo decirlo con honestidad, tengo mis dudas al respecto» (Machado, 2003: 212).

³⁶² En los epígrafes de su *Poética del humo. Antología impersonal*. Machado cita a Séneca, una entrada de *The Devil's Dictionary* de Ambrose Bierce y finalmente el corrido popular «Mi vida: bala perdida», adaptado y popularizado globalmente por Manu Chao.

Desde el prefacio del libro, Machado se dirige al lector anunciando la intertextualidad, con referencias directas e indirectas, como su estrategia creativa: «Ojalá, avezado lector, seas capaz de percibir el murmullo de voces secretas que corre afuera en la oscuridad del mundo» (Machado, 2003: xvi). En esta colección, así como también en libros restantes, los epígrafes cobran una importancia fundamental porque a través de ellos el escritor se autolegitima como lector.

El jurado del tercer concurso transgenérico convocado por la Fundación para la Cultura Urbana, formado por Milagros Gómez de Blavia, Juan Pablo Muci y Marsolaire Quintana, al otorgar el premio al libro de Machado justificó así su veredicto:

En el título seleccionado encontramos continuidad a un oficio narrativo que viene desarrollándose con perseverancia desde hace varios años. *Poética del Humo* consolida una voz cuya expresión revela una inteligente audacia en el uso de la palabra, logrando que las temperaturas de lo narrativo y lo lírico cabalguen sin distinción y dominio de una sobre la otra» (Machado, 2003: vii).

Los textos ambiguos genéricamente, protagonizados por animales y hombres, son autodefinidos por el autor como «cercaos a la poesía, al epigrama, al aforismo, a la sentencia, incluso, a una visión particular de la fábula [...] Si algo serio puede decirse de este libro es que no es un libro serio. Quizás sea un híbrido, un animal deforme, una abominación, a la manera de algunos libros antiguos» (Machado, 2003: xv-xvi).

Sea como fuere, se ha notado que en los libros de Machado existe un afán, quizás inconsciente pero continuo, por otorgar una especie de coherencia y unidad a la colección que reúne textos tan distintos como los de la colección referida. El libro en cuestión se organiza mediante la numeración de textos que suben y descienden (numerados hasta 50 y de vuelta) en la que se reconoce el interés del autor de crear una especie de red o estructura, al organizar y vincular sus textos que, de otra forma, pueden ser leídos independientemente. Por un lado, el autor los ordena, pero, por otro, desmantela esa misma ordenación al avisar de que: «Son más de cien textos que suben una montaña como Sísifo y que luego descienden rodando sobre el polvo. Solo que nunca se sabe cuándo se está arriba o cuándo se está abajo. El paisaje del desierto permanece inmutable, aunque las dunas se desvanezcan como espejismos» (Machado, 2003: xv-xvi). Más aún: la organización propuesta representa la negación de cualquier orden matemático porque sube a 50 para luego, al bajar, pasar por un cero negativo y llegar al -3, que se titula «Grado cero», confirmando el carácter paradójico de sus construcciones, que se rigen por una lógica ficcional: «El camino que sube es también el camino que baja, como esas oscuras *carceri* de Piranesi, o las racionales motivaciones de

Escher que se repiten hasta el infinito» (Machado, 2003: 107) y corroborar la inestabilidad del nuestro ser:

Pero el diseño del mandala debería acercarse a la perfección. Al extremo de una ventana vemos un jardín de extrañas flores, que, al igual que el paraíso es un jardín de extrañas flores, que, al igual que el paraíso es un jardín imposible. Por más que intentamos acercarnos a él, siempre nos alejamos. Sólo nos es dado el oscuro aroma de sus flores que trae el viento desde la noche. Humo. Solo humo. Eso somos (*ibid.*).

En estos textos mínimos el autor cuestiona con frecuencia la relación de la realidad empírica y la ficción, y las fronteras entre la representación literaria con sus referentes³⁶³, siendo un ejemplo de ello «Mayéutica» (Machado, 2003: 49), de contenido metaficcional; recurre a los tópicos borgeanos: todos somos creadores y criaturas al mismo tiempo o productos del sueño del otro; algunos de sus textos se caracterizan por la presencia del humor³⁶⁴, la ironía o el sarcasmo³⁶⁵. Otro tópico que lo relaciona con grandes autores canónicos como Homero o Borges es escribir desde la ceguera, algo que se repite obsesivamente en sus textos breves³⁶⁶. Otros motivos reiterativos que le preocupan son el acto de creación³⁶⁷ o el arte en general³⁶⁸. Tampoco hay que descartar su frecuente incursión en lo fantástico³⁶⁹.

Como ya hemos señalado, esta obra de Wilfredo Machado fácilmente puede ser clasificada como miscelánea, ya que consiste en textos breves de distintos formatos genéricos, incluyendo una poesía escrita en la forma métrica del soneto, entre otros textos de «varia invención»³⁷⁰. En este caso Machado elige precisamente esta forma poética para homenajear a uno de sus autores predilectos. En el poema titulado «Reino», que procede del libro citado, Machado expresa sus gustos literarios declarando su fidelidad a Esopo y confirmando su apego al mundo de la zoología natural y fantástica, que le permite explotar permanentemente nuevos caminos de la fantasía:

Minotauros, sirenas, escorpiones
el fiel linaje del amado Esopo

³⁶³ Véase «Ficción» (Machado, 2003: 69).

³⁶⁴ Véase «Espíritu femenino» (Machado, 2003: 71).

³⁶⁵ Véase «Metempsicosis» (*ibid.*: 80) o «Tirano» (*ibid.*: 105).

³⁶⁶ Sírvanos de ejemplo «Puntos de vista» (*ibid.*: 24), «Mujer invisible» (*ibid.*: 50), «Ceguera» (*ibid.*: 70), «Embajada» (*ibid.*: 118), «Presbicia» (*ibid.*: 119), «Ciego» (*ibid.*: 175) u «Homero» (*ibid.*: 176).

³⁶⁷ De ejemplo nos pueden servir: «Natalidad» (*ibid.*: 124), «Máscaras» (*ibid.*: 66) o «Oxímoron» (*ibid.*: 62), entre tantos otros.

³⁶⁸ Véanse «Abstracción» (*ibid.*: 78), «Tsunami» (*ibid.*: 171) o «Sirenas congeladas» (*ibid.*: 195)

³⁶⁹ Como por ejemplo en «Mago» (*ibid.*: 120), «Confusión» (*ibid.*: 48) o «Fantasmas» (*ibid.*: 111).

³⁷⁰ Término acuñado por Juan José Arreola a partir de un soneto de Luis de Góngora, cuyo inicio «Varia imaginación que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño / alimentando vanos pensamientos, [...]» (Góngora, 1969:130) es parafraseado por el escritor mexicano y empleado para denominar su colección de textos editada en 1949 de variada pertenencia genérica.

tigres dientes de sable, ciegos topos
murmuran en la noche sus canciones

Corderos conversando con los leones
cebras aladas si fuera poco
centauros, elefantes, buitres locos
búhos que en las mañanas ven visiones

el perro fiel conquista todavía
al lobo gris que niega sus razones
bajo la luna que es blanca y es sombría

duerme el pez en el agua clara y fría
tiene el pájaro el canto amor de un día
el viento echa a volar sus corazones (*ibid.*: 189).

En otro comentario metatextual, el microtexto titulado «Balbuceo», el autor se refiere a la brevedad que es práctica común en sus escrituras, señalando que en su opinión este recurso implica la apertura: «La brevedad es semejante al balbuceo de los niños. Nunca se sabe que significa, ni que cosa pretende decirnos en un principio. Siempre tenemos que regresar a ella una y otra vez [...]» (*ibid.*: 85).

Uno de los dos cuentos de extensión convencional incluido en la colección es «Salón de lectura»³⁷¹, un cuento de ciencia ficción con final sorprendente. A pesar de ser anunciado desde el título, el tema de la lectura se vincula con dificultad con la dinámica de la narración, que cuenta una serie de aventuras ambientadas en una guerra futura. Es difícil intuir que el protagonista, miembro de la resistencia, una especie de máquina de matar que «[n]o recordaba cuantas ciudades había destruido en su vida, si pudiera recordarlo de seguro enloquecería. Una ciudad era sólo un nombre y una ubicación en el mapa electrónico del radar. Después era un hongo luminoso y luego nada; polvo radioactivo viajando sobre las dunas del desierto» (*ibid.*: 208), en un «pequeño bolso de cuero atado a su cuello como un amuleto protector» carga un libro con las «cubiertas repujadas en oro y la limpia caligrafía de monasterios florentinos» (*ibid.*: 211). El narrador al final descubre que se trata del *Decamerón* y que el protagonista es un androide que lleva libros robados a una pequeña comunidad de niños y ancianos que se reúne «para escuchar las historias del pasado: aquel mundo remoto que nunca volvería; protegidos de la radiación y de las amenazas del mundo exterior, mientras las explosiones afuera estremecían la tierra como el murmullo de dragones lejanos» (*ibid.*). En 2015, el cuento fue adaptado e ilustrado por César Mosquera para ser editado en forma de

³⁷¹ Este cuento fue publicado en 2009 en la antología del cuento venezolano contemporáneo editada en Canadá, así como en 2012 en México en la revista *Archipiélago*.

cómic con el nuevo título *La noche de Prometeo*, y publicado por la editorial caraqueña Fundación editorial El perro y la rana, lo que confirma una vez más la inclinación posmoderna de su autor hacia la hibridación de literatura con la cultura popular.

Si bien la cuentística de Machado prácticamente en su totalidad procura temas y ambientes urbanos, su única novela, *Diario de la gentepájaro*, establece un diálogo con la tradición literaria y la historia de Venezuela a través de tópicos fundamentales como la búsqueda de la ciudad mítica de El Dorado, los mitos sobre los Ewaipanomas y los viajes de los naturalistas extranjeros por el alto Orinoco, algunos de ellos incorporados como historias intercaladas sin una relación causal clara que los vincule con el argumento. Aunque se trata de una novela, su propio título apunta hacia territorios híbridos y fragmentarios del género del diario,³⁷² que el *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina Lopes define como un subgénero narrativo muy marcado desde el punto de vista temporal que privilegia la narración intercalada³⁷³, caracterizada justamente por el hecho de ser una enunciación narrativa intermitente. Por lo tanto, una de las características principales del diario es la fragmentación diegética impuesta por el ritmo en principio cotidiano de los actos narrativos que lo componen (Reis, 2002: 63). Aunque la obra, que representa una especie de híbrido entre el diario íntimo y el libro de viajes no se adapta estrictamente al diario, se confirma una vez más, en términos generales, la inclinación de Machado al fragmento.

Para Juan Armando Epple la novela fragmentada:

Subvierte la concepción tradicional de la novela como un orden secuencialmente lógico, deroga la noción de totalidad comprensiva, o la ilusión de totalidad, y con ello la confianza en la protestad del narrador, y por otra –quizás su aporte más renovador– apela a un nuevo tipo de lector, un lector que debe involucrarse activamente en el proceso narrativo y ejercitar sus propias estrategias de lectura (Epple, 2000: 2).

Mediante la novela *Diario de la gentepájaro* (2008), el autor venezolano se inscribe en una larga lista de autores hispanoamericanos como El Inca Garcilaso de la Vega, Domingo Faustino Sarmiento, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas o Alejo Carpentier, quienes, según Roberto González Echevarría, revelan en su narrativa una fuerte propensión hacia textos no-literarios y establecen diálogos con los discursos legales, científicos o

³⁷² *Diccionario de términos literarios* de Ana María Platas Tasende define el diario como «género histórico autobiográfico cuyo autor y narrador anota los acontecimientos relevantes de cada día durante un cierto tiempo. Puede tratar de personajes y hechos reales (diario íntimo, diario de viajes) o ficticios (diario literario)» (Platas Tasende, 2001: 183).

³⁷³ Según G. Genette, la «narración intercalada» es el acto narrativo (o conjunto de actos narrativos) que no esperando a la conclusión de la historia resulta de la fragmentación de la narración en varias etapas interpuestas a lo largo de la historia. En el momento de intercalación de enunciación se producen microrrelatos de cuya concatenación se deduce la narratividad en su totalidad orgánica (Genette, 1972: 229).

antropológicos. Según Garrido, la realidad empírica ha dejado de contar con una prioridad ontológica, ya que el número de mundos que habitamos es múltiple, tanto como las obras. Estos mundos, explica Garrido, son, en definitiva, poco estables, «puesto que mezclan, de forma casi sistemática, diversos niveles de realidad, además de voces y perspectivas; de ahí la simbiosis entre lo histórico y lo fantástico, la novela polifónica y, sobre todo, el difuminamiento de las fronteras entre lo real y lo que transgrede sus límites» (Garrido, 2009: 55).

Las palabras que inician el «Prefacio» de la novela relajan la relación entre la realidad histórica y las invenciones del autor, borrando los límites entre ellos:

Los pájaros difuntos o *Diario de la gentepájaro* como fuera conocido durante el siglo XIX en algunos círculos de antropólogos europeos, siempre estuvo sometido desde el inicio al escarnio y al escepticismo. Muchos lo tildaron de ser las memorias de un loco *Memóires d'un fou*, como las escritas por un tal Flaubert, y así fue publicado en la edición francesa de 1890, que luego sería recogida por la policía y quemada casi en su totalidad. En su momento, la obra – que circuló luego en una edición clandestina y en el más estricto secreto– causó estupor en la comunidad científica de su tiempo. El *Diario* verdadero desapareció en la selva amazónica venezolana hacia 1850, aunque algunos pasajes recogidos de las historias del joven Irk, todavía circulan en los poblados más lejanos del Orinoco, ocultos en los cantos sagrados de los chamanes que recrean la leyenda fantástica de los pájaros (Machado, 2008: 17).

Una forma radical de subvertir la linealidad tradicional resulta de proponer dos o más formas de lectura del texto. Sin embargo, es más común el orden de lectura secuencial que cuestiona la linealidad a través de bruscos cambios de tiempo y espacio, de la incorporación de varios personajes, narradores no identificados y múltiples puntos de vista. Tales procedimientos generan en el lector cierta desorientación y exigen su participación para llenar los vacíos y encontrar nexos entre los fragmentos.³⁷⁴ La novela de Machado se sitúa en dos planos temporales: el primero se refiere al viaje histórico de dos naturalistas entomólogos ingleses, Henry Walter Bates y Alfred Russel Wallace, emprendido en 1849 y presentado a través del diario de un miembro anónimo de su expedición; el segundo, ubicado en el contexto contemporáneo, recoge los apuntes de un bibliotecario cuya lectura apasionada de antiguos manuscritos convierte su vida anodina en una aventura fantástica.

El autor incide en la provocación desde el título para trasladar el conflicto, aludido en la transgresión de las categorías biológicas en el cruce anti-natural entre el hombre y el pájaro, al campo formal donde deriva en un híbrido entre libro de viajes que simula escritura documental y novela fantástica con elementos del terror. También nos parece llamativo cómo se abordan procesos de formación de las identidades híbridas y se desmantelan discursos

³⁷⁴ Cfr. Carol Clark D'Lugo, *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Austin, University of Texas Press, 1997, pp. 1-19.

hegemónicos y oposiciones binarias de tipo ciudad/naturaleza, hombre/mujer, ser humano/animal, dominantes en la sociedad occidental. El autor indaga en la complejidad de las relaciones del poder y procesos de formación de las identidades y sociedades híbridas en cuya base están los mitos indígenas. El sujeto híbrido es superior físicamente al hombre, sin embargo, él no busca conquistar su espacio. Por otro lado, cuando se ve amenazado directamente, pretende desestabilizar o subvertir jerarquías establecidas por el hombre occidental para asegurar su supervivencia. Todo esto invita a una lectura de la novela en clave postcolonial.

El eje de toda la acción en la novela es un manuscrito hallado, recurso que se convierte en una estrategia narrativa reiterativa en las obras de Machado.

[...] Las páginas mostradas adelante son copias antiguas de copias, materia de sueños que alguien puso a circular siguiendo la antigua tradición de las cadenas; historias recogidas en los mercados pobres de Ciudad Bolívar, Puerto Ayacucho, san Fernando [...] El *Diario* solo narraba de forma fragmentaria, a veces irregular, algunos episodios inquietantes de la expedición de Wallace y Bates que desapareció en mitad de la nada arborescente, cercana al nacimiento del gran río (Machado, 2008: 18).

Aunque muchos de los caminos trazados se quedan en meras insinuaciones, lo que de nuevo apunta hacia lo fragmentario que el narrador explica en el «Prefacio»:

[...] *Los pájaros difuntos* siempre fue, desde el principio, una cita a ciegas con lo desconocido, un encuentro inesperado con formas de vida que superaban el conocimiento científico de su época, las últimas palabras susurradas de los labios de un moribundo; alguien que nunca vería el día siguiente. Toda forma de vida extraña y singular nos recuerda nuestra propia incapacidad para comprender los mitos que se generan a partir de ella (*ibid.*).

La idea del eterno retorno, o de la reescritura, está constantemente presente en la obra machadiana. Deberíamos concebir el mundo, o el acto de escritura con sus temas, motivos, estilos, recursos y estrategias, como procesos en continua repetición –tanto la vida como la literatura repitiéndose una y otra vez eternamente– sin finalidad, sin objetivo (tal como sería, por ejemplo, el más allá espiritual) lo que demanda del receptor un esfuerzo suplementario para hacerse con la estructura del relato y potencia la dimensión iconoclasta o lúdica de la narrativa posmoderna. Esta actitud requiere un lector dispuesto a entrar en el juego que el autor ha preparado para él. La muerte del autor ha coincidido con el nacimiento del lector erigido en juez supremo, lo que se confirma en palabras del narrador, quien reconoce que el *Diario* está más allá de su comprensión y de su pobre imaginación, «esperando que alguien – tal vez tú, avezado lector– logre develar el misterio que encierra su existencia. Algo que a mí me fue negado desde inicio» (*ibid.*: 18-19).

La afición por lo breve se confirma en el último libro publicado por Machado, que lleva como título *Corazones sombríos y otras historias bizarras* (2014), un compendio de microrrelatos, minificciones y poesías que cuestionan situaciones aleatorias, enfocadas desde un punto de vista inusual. Siguiendo su reconocible línea de humor, parodia grandes leyendas universales como los vampiros y los hombres lobo, o cuentos infantiles comúnmente conocidos que reescribe, desconstruye y reactualiza de un modo bizarro, como se ve en el ejemplo de «La bella y la bestia»:

Se habían entregado a una desafortunada pasión desde el primer encuentro. Amarse era un acto de cruel salvajismo que los dejaba exhaustos como guerreros lujuriosos después de la batalla. Ella lo contemplaba en silencio cuando dormía y pensaba que era tan abominable como su amor. Un día, cuando se separaron, en un decidido gesto de la ternura que la acercara aún más al objeto de su deseo, cortó, limpiamente con un puñal y sin rastros de misericordia, todo su rostro y su cuerpo hasta desfigurarlos por completo. Él, ignorante de todo aquel sacrificio, se sometió a una compleja y peligrosa cirugía plástica con el fin de ser otro, llegando al extremo de practicar el método de «Tensión dinámica» de Charles Atlas para mejorar su apariencia y así ser digno algún día de su amada.

Ahora se encuentran en las largas filas del Seguro social y no se reconocen. Él trabaja de «stripper» en un bar de mala muerte, ella en un circo de atrocidades. El amor los aleja (Machado, 2014: 11).

El fenómeno de desintegración del libro, así como también de los géneros literarios clásicos, en la actualidad recibe su confirmación a través de un nuevo formato de presentación de textos sin mediación editorial, que nace con las nuevas tecnologías informáticas. Se trata de la bitácora, el espacio de la libertad que permite a los escritores establecer una relación directa con su público lector y añadir a sus textos, en distintos formatos genéricos, material visual. Wilfredo Machado no es una excepción en cuanto al uso de las nuevas tecnologías, aunque la página en la que publica sus textos, que podrían perfectamente entrar en la categoría de misceláneas, no permite una comunicación bidireccional, lo que, en principio, constituye una de las características principales del blog. Sus textos breves pueden ser leídos en la página web: <http://diariosdelanoche.tumblr.com>.³⁷⁵ Por lo visto, en el caso de este tipo de ‘ediciones’ en formatos electrónicos, nos enfrentamos con una estructura abierta que permite cargar nuevos textos en diferentes formatos, así como también nuevas adiciones pictóricas, diariamente.

En este capítulo hemos podido identificar las huellas de una estrategia narrativa que apunta hacia la fragmentación, hibridación e intertextualidad, cuya meta en la obra de

³⁷⁵ El propio escritor, en la correspondencia con la autora de esta tesis, explica el contenido de la página web «donde he colocado una serie de textos de un libro llamado *Las sombras invisibles* acompañados de una serie de fotografías que vengo realizando desde hace algún tiempo. Allí también hay algunos textos sobre animales como ‘píldoras para el insomnio’».

Wilfredo Machado no es tanto dirigirse hacia una conclusión como mantener la tensión. La fragmentación e hibridación implican el rechazo a las estructuras, centralismos ideológicos y ortodoxias. La afirmación de la heterogeneidad y polivalencia como marcos del mensaje se convierte en la característica principal y *modus operandi* del sujeto posmoderno. A continuación se intentará comprobar el carácter abierto del *Libro de animales* y el afán de su escritor por la reescritura lúdica de una serie de textos canónicos y la necesidad constante de rendir homenaje a algunos de sus autores predilectos, del mismo modo que se identificarán procedimientos metaficcionales en sus textos narrativos. Estos otorgan al libro un cierto grado de cohesión, ya que dan pie a la construcción de redes semánticas pluridimensionales que saltan a la vista y muestran los textos como elementos de una estructura mayor.

VI.2. El género y la estructura de *Libro de animales*

La intención principal del presente trabajo ha sido resaltar la condición camaleónica que ha ido adquiriendo la fábula en la época contemporánea, sin por ello renunciar a sus atribuciones principales. Se ha intentado demostrar la hipótesis de que la fábula contemporánea, de la misma manera que el cuento contemporáneo y, dentro del marco de la minificción puede ser considerada una escritura nómada que migra de un territorio a otro³⁷⁶ en el contexto de la posmodernidad. Como ya se ha podido observar, la fábula contemporánea converge con la poesía o con el ensayo, como sucede en la obra de los autores de los siglos XX y XXI anteriormente mencionados, y adopta algunas formas menos esperadas que se señalará en el análisis del fabulario escogido. Lo que también nos interesa es demostrar que el «Libro de animales», formado por veintitrés fábulas y parte central del libro homónimo, invita a una lectura contigua y forma parte de una unidad mayor, lo que se justificará mediante una interpretación narratológica que pondrá al descubierto su compleja estructura.

Quizás fuera erróneo adscribir el *Libro de animales* de Machado a las misceláneas, aunque se trata de un libro de textos breves donde es identificable la pertenencia de sus textos a distintos formatos genéricos literarios³⁷⁷ y no literarios³⁷⁸, porque todos ellos tienen

³⁷⁶ Vid. José Manuel Trabado Cabado, *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, donde el autor discurre sobre la relación del cuento actual con la lírica, la novela y el ensayo.

³⁷⁷ El libro consiste en una serie de fábulas con un texto minificcional que forma parte de la misma sección, dos cuentos de extensión convencional y varios microrrelatos.

naturaleza narrativa. Sin embargo, en esta colección se confirma la afinidad del autor por la fragmentariedad, una tendencia lúdica que lo lleva a construir estructuras narrativas complejas. En los capítulos que siguen se pretenden analizar las fábulas de Machado, así como también el libro completo, de acuerdo a su seriación narrativa. De modo sintético, se podría afirmar que en este libro están reunidos relatos de varias dimensiones, cohesionados por un marco más amplio que otorga a la obra una estructura estable. En consonancia con lo dicho, a continuación se intentará justificar la lectura de la obra de Machado como colección de textos narrativos y se analizarán los factores cohesivos que le otorgan unidad.

Machado comenta en una entrevista³⁷⁹ el formato genérico de su obra. De sus palabras se desprende que el nivel de su autoconciencia genérica no es muy alto y que no es algo que le preocupe. De cualquier forma, el autor no duda en aprovechar ese espacio de libertad casi absoluta en la expresión artística y literaria que se ha abierto tras las experiencias de vanguardia y las rupturas artísticas de siglo XX. Así, señala: «Este libro no estaba pensado como una novela sino como un libro de relatos. Claro que de todas maneras hay como un juego ahí, donde todo está a medio camino. Es una figura que no se cierra. Inclusive dentro del libro hay un cuento que está referido a otro manuscrito» (Cobos, 2008).

En el coloquio internacional sobre «El bestiario en la literatura latinoamericana (El bestiario transatlántico)»³⁸⁰ que tuvo lugar en la Universidad de Poitiers en octubre de 2009, la profesora y escritora venezolana Maguy Blancofombona leyó la comunicación «El hombre y el animal: opuestos o complementarios. Una sombra que nos sigue en un viaje común desde el origen. Lectura del *Libro de animales* de Wilfredo Machado». En su análisis aseveró que se trataba de un libro de cuentos y abogó por la lectura independiente de las narraciones que lo conforman. Sin desacreditar la posibilidad propuesta por Blancofombona, en las siguientes páginas se defenderá su lectura correlativa, que enriquece el texto y le otorga cualidades adicionales. A continuación se expondrán los puntos que señalan la unidad del libro y se buscarán índices cohesionadores entre las fábulas que forman parte del capítulo «Libro de animales», innegables. No obstante, su lectura individual e independiente no es imposible.

³⁷⁸ El texto titulado «Cuaderno de anotaciones» simula una nota del editor/nota apócrifa del editor.

³⁷⁹ Eduardo Cobos, «El resplandor cotidiano de la fábula», entrevista con el escritor Wilfredo Machado, 30 de abril de 2008 disponible en <http://www.ficcionbreve.org/w/2008/03/wilfredo-machado-el-resplandor-cotidiano-de-la-fabula/>, [fecha de consulta 20-04-2015].

³⁸⁰ El congreso fue organizado por la Universidad de Poitiers, Centro de investigaciones latinoamericanas - CRLA Archivos, en colaboración con la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, los días 14, 15 y 16 de octubre de 2009. La lectura de la comunicación fue grabada y puede verse en la página web: <http://uptv.univ-poitiers.fr/web/canal/61/theme/28/manif/228/video/2045/index.html> [fecha de consulta 22-08-2011].

Aunque en el *Libro de animales* pueden ser identificadas fuertes huellas de la escritura clásica sobre el mundo zoológico, el texto representa una de las formas más distantes de los fabularios clásicos en lo que respecta al género y a los aspectos formales. En cuanto a la obra de Machado, se trata de una colección de minificciones que se adaptan, en términos generales, al formato de la fábula, incorporada en una especie de «framing narrative» (Porter Abott, 2002: 34)³⁸¹; es decir, «narración marco» que, por sus características intrínsecas, cumple con la definición del cuento convencional, funcionalmente innecesaria, pero enriquecedora desde varios puntos de vista. La estructura del cuento en el que el autor ha fijado sus textos la hemos calificado como «innecesaria», ya que resulta prescindible para el entendimiento de cada uno de los textos, si bien es cierto que, al mismo tiempo, la pertenencia a una estructura superior estimula una lectura más productiva y permite descubrir capas semánticas imperceptibles en la aproximación independiente a los textos.

El concepto de «framing narrative» supone la existencia de «embedded narrative», es decir, de la «narración encajada». Porter Abbot distingue varios tipos de «narraciones marco», donde algunos de ellos «[...] are devoted to the initial situation of the telling of a story, or the finding of the manuscript that tells a story, or the recovery of an ancient book that tells a story, and so on» (2002: 34). El tercer caso corresponde a la situación narrativa de *Libro de animales*, donde la función de la narración marco la cumple el texto «Los dulces venenos», complementado por «Cuaderno de anotaciones», mientras que la sección titulada «Libro de animales» representa la narración en segundo nivel, a saber, la narración encajada, que es, en este caso particular, múltiple.

Merced a este marco narrativo entre las fábulas que forman la parte central de la obra se producen ligaciones más fuertes y complejas. El cuento representa un marco más firme, que otorga coherencia a la serie que le sigue y estimula que el horizonte de expectativas lectoras sea diferente. La existencia de un manuscrito y el misterio sobre su origen y autoría suscitan el interés en el lector y sugieren de algún modo que busque las respuestas en las propias fábulas o en otras partes del libro, donde las soluciones pueden aparecer o mantenerse en el nivel de simples insinuaciones. De igual modo, una lectura individual de cada texto permite que se pierda la noción de la complejidad de la obra machadiana, basada en una serie de construcciones abismales que otorgan a la obra un sentido más profundo en el nivel del conjunto y que se analizarán en detalle a continuación.

³⁸¹ Recordamos que en la literatura teórica en inglés aparecen términos como «frame narrative» (Fludernik, 1996: 342), «framing narrative» (Porter Abott, 2002: 34) o «frame story» (Coste, Pier, 2009: 297), lo que se podría traducir en castellano como «narración marco».

Por otro lado, la sección titulada «Libro de animales» representa una serie de veintitrés narraciones correlacionadas que siguen una organización paratáctica, es decir, donde una fábula sigue a la otra. Estas narraciones comparten características formales, recursos narrativos, elementos cronotópicos, temáticos y estilísticos que las definen como indisociablemente ligadas a la serie que conforman. Estos elementos cohesivos se comentarán en los párrafos siguientes.

En lo que respecta a la estructura, *Libro de animales* consta de cuatro partes que funcionan en pie de igualdad como apartados del libro, a saber: «Libro de animales», «Vidas paralelas», «“Manuscrito”» y «Textos apócrifos», donde cada uno viene designado con un título físicamente marcado con la misma tipografía. Dos de ellos, el primero y el último, contienen colecciones de textos minificionales que, por su carácter narrativo, hemos denominado microrrelatos; el segundo, con el título de «Las vidas paralelas», consta de un cuento propiamente dicho³⁸² que lleva como subtítulo «La otra cara del sueño», y, finalmente, el tercer apartado lleva por título «“Manuscrito”», ubicado entre comillas, sin subtítulo, con las citas en el epígrafe, que precede a un texto con la extensión de un cuento de dimensiones convencionales³⁸³. Los dos primeros textos, «Los dulces venenos» y «Cuaderno de anotaciones», que no pertenecen a ninguno de los apartados enumerados y que preceden al apartado homónimo al del libro, funcionan como una especie de prólogo. El primer texto es un cuento largo, es decir, lo que hemos denominado cuento-marco, que sirve de introducción a los textos integrados en este libro, mientras que el segundo es una minificción en formato no literario³⁸⁴ cercano a la nota del editor, que ofrece una explicación adicional sobre la hipotética procedencia de los textos siguientes.

³⁸² Por la extensión y una serie de características se trata de un cuento, aunque su estructura se complica por el procedimiento específico del tiempo. En el cuento, generalmente, el tiempo es representado casi siempre de forma lineal, sin anacronismos, pero en este cuento protagonizado por un solo personaje, caracterizado por la relativa simplicidad de la acción, la trama se construye en base a un procedimiento analéptico que implica el paso del tiempo no lineal, o mejor dicho, circular, lo que implica la duplicación del protagonista y la regresión infinita de la acción.

³⁸³ Es necesario destacar que la extensión por sí misma no se configura como un factor decisivamente distintivo, tanto en el plano teórico como en el de las implicaciones operatorias que surgen de ella. Sin embargo, es una característica históricamente comprobable y susceptible de condicionar la construcción del cuento que, según Bonheim, «ha arrastrado a otras limitaciones que tienden a ser observadas: un reducido elenco de personajes, un esquema temporal reducido, una acción simple o al menos sólo pocas acciones separadas y una unidad de técnica y de tono [...] que la novela es mucho menos capaz de mantener» (Bonheim, 1982: 166).

³⁸⁴ En su artículo «El minicuento, ese (des)generado», Violeta Rojo discurre sobre el carácter proteico e híbrido de la minificción, a saber, lo que ella denomina el minicuento, una forma narrativa relacionada con otros géneros y sub-géneros literarios y con formas escriturales no consideradas literarias: «Efectivamente, entre los minicuentos podemos encontrar algunos con apariencia de ensayo, o de reflexión sobre la literatura y el lenguaje, recuerdos, anécdotas, listas de lugares comunes, de términos para designar un objeto, fragmentos biográficos, fábulas, palíndromos, definiciones a la manera del diccionario, reconstrucciones falsas de la mitología griega, instrucciones, descripciones geográficas desde puntos de vista no tradicionales, reseñas de falsos inventos y poemas en prosa. Pero aunque tengan cualquiera de estas formas siguen teniendo, primordialmente, un carácter

El último apartado «Textos apócrifos», consistente en cinco minificciones, aparentemente no guarda ninguna relación con el resto del libro. El enlace sutil y difícilmente detectable se realiza por medio de su título, ya que la calidad apócrifa de los textos, insinuada por el título, se constituye mediante la relación con los textos supuestamente auténticos que le preceden. Es curioso observar que justamente la autenticidad de los manuscritos, que aparecen como tema del libro y se contraponen a los cinco microrrelatos «falsos», representa el objeto de duda permanente de los narradores y/o protagonistas machadianos. La duda se plantea en «Los dulces venenos»:

Las historias iban y venían en una confusa ola de sentidos. ¿Realmente el manuscrito venía del pasado o Hassim se empeñaba en burlarse de mí aun después de muerto? Me inclino más por la segunda opción. Todo era completamente falso, pero eso no tenía importancia (Machado, 1994: 32).

Pero también en el «Cuaderno de anotaciones», un texto firmado por Hassim, el protagonista del primero:

La forma como he llegado a estas historias carece de importancia, así como la dudosa veracidad que respiran sus páginas. Qué importancia puede haber en estos puntos para quien, como yo, ha sabido vivir al margen de la verdad y la mentira: las dos caras de una misma moneda, Jano buscando su rostro en el espejo, los signos de la vida, o el ankh de los antiguos dioses egipcios (Machado, 1994: 33).

La existencia de uno, dos o más manuscritos le permiten a Machado construir una estructura complicada, rizomática, donde la historia lineal se anula y las realidades se gradúan con un efecto profundo y una red de relaciones descentradas y desjerarquizadas. En «Cuaderno de anotaciones»³⁸⁵, el narrador comenta el carácter de los manuscritos, uno de los ejes temáticos principales de este libro pero al mismo tiempo una sección del propio libro, construyendo una matriz abismal que se reproducirá varias veces en el texto machadiano:

Las historias pertenecieron a mi padre, quien las recibió de un derviche que lo inició en el estudio del griego y del bustrófedon sobre las arenas del desierto. El derviche murió en África sometido a las más crueles torturas. Los manuscritos tuvieron tras sí una larga tradición de crímenes que no descartan el veneno, ni el filo de los cuchillos. Ignoro cuándo comenzaron al igual que ignoro cuándo terminarán. Pero podría pensarse en ellos como parte de un cuerpo que se escribe infinitamente (*ibid.*).

Lo que se produce en el párrafo anterior es la declaración de Machado, una afirmación que evidencia su concepción de libro «abierto» y que, en un procedimiento metaficcional, define

narrativo y ficcional. Siguen siendo un cuento. Su género, entonces, es indiscutiblemente el narrativo, pero se vincula simultáneamente con muchos otros géneros, aunque con ninguno de ellos en propiedad» (1996, fuente electrónica).

³⁸⁵ Es un texto de difícil adscripción genérica por su proximidad a un formato no literario que se acerca a la nota del editor y que viene firmado por uno de los personajes del cuento titulado «Los dulces venenos», entablando así un juego metaficcional con el cuento-prólogo, así como también con la sección titulada «Libro de animales» que lo sigue.

al propio libro, objeto de este análisis, como un texto sin acabar, en creación constante, como trabajo en elaboración, lo que afirma su noción de literatura como proyecto «inconcluso», en el sentido de la textualidad en movimiento que deja un espacio libre destinado a la actividad lectora.

La narración marco «Los dulces venenos» que abre el libro tiene la extensión de un cuento convencional, se inicia *in medias res* como suele ocurrir en cuento, presenta escasa acción y muestra una conciencia protagónica y una acción central, pero la inestabilidad y complejidad de las categorías espacio-temporales y el único personaje que se presenta en un discurso autorreflexivo cuya función se multiplica a lo largo del cuento, deslizándose del papel de narrador-personaje al papel de autor del texto en cuestión, nos lleva a la suposición de que se podría tratar del primer capítulo de una novela inacabada antes que de un cuento redondo y cerrado que persigue la unidad de efecto. Esta historia introductoria marca una apertura, las preguntas planteadas en ella carecen de respuestas e incentivan una lectura contigua de la obra, pero al mismo tiempo ofrece una clausura: la última frase alude a la solución posible del misterio -es decir, del crimen-, si aceptamos el reto del autor al proponer una lectura del texto en clave detectivesca. Esta situación ambigua acentúa la dificultad de determinar el estatus genérico del texto. La existencia del cierre, el protagonismo de personajes limitado exclusivamente a este texto, la falta de desarrollo argumental en los textos siguientes, la posibilidad de ser leído por separado, nos lleva a descartar la posibilidad de observarlo como un capítulo de novela. Por otro lado, la complejidad de funciones narratorias/protagónicas que se construyen y reconstruyen a través de unos procedimientos metaficticiales en otros lugares del libro, el trato de las categorías espacio-temporales, los saltos analépticos y la apertura del propio texto nos llevan a suponer que debe de tratarse de algo más que un cuento independiente.

En este texto, el lector se enfrenta con lo que el estudioso norteamericano Steven G. Kellman reconoce como relato autogenerado³⁸⁶, frecuentemente narrado en primera persona, desarrollado por un personaje hasta el momento que coge su bolígrafo y escribe la narración que los lectores acaban de leer. En este caso particular, el personaje/narrador, que se revela como autor autoconsciente del texto narrado, una especie de confesión, no es el autor de los textos que siguen, sino una especie de prologuista o editor que nos presenta el manuscrito encontrado. En «Los dulces venenos» el narrador interrumpe el argumento en una sola

³⁸⁶ El término original al que se refiere Steven G. Kellman es «self-begetting novel». Véase su obra *The Self-begetting Novel*, Macmillan, London, Columbia University Press, New York, 1980.

ocasión para ofrecer un juicio sobre la obra misma. En ese lugar, el texto se vuelve autoconsciente y se difumina la barrera entre ficción y realidad.

En «Los dulces venenos» el autor/narrador/personaje plantea problemas y cuestiones que no tienen respuesta en el propio texto, indicando sutilmente al lector que las busque en los textos que le siguen. En ellos, las preguntas acerca de los mismos problemas se replantean siguiendo una línea cronológica inversa. Así, la narración no se moldea en lo que, en palabras de Cortázar, sería una forma esférica³⁸⁷. Además, su carácter abierto encuentra su complemento en el segundo texto narrativo, que funciona como un apéndice y una especie de nota del editor y sirve de introducción a las narraciones cortas que siguen, tratándose aquí del único texto que no funciona como cuento de forma independiente, ya que requiere de la información contenida en los textos vecinos para completar su sentido. Sin embargo, la narración marco y la serie de fábulas pertenecientes al apartado titulado «Libro de animales» y los dos cuentos que siguen y que, junto con la sección nombrada, se pueden considerar narraciones encajadas, pueden funcionar como cuentos independientes, pero al ser leídos como tales pierden su complejidad y, como resultado, las capas semánticas que ofrecen una lectura secuencial se aplanan. La percepción genérica, según Genette, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector y, por tanto, la recepción de la obra (Genette, 1997: 5). Por consiguiente, mantenemos que el texto «Los dulces venenos» debería ser leído como un cuento que sirve de marco narrativo para, como ya queda dicho, una serie de textos encajados.

José Manuel Trabado Cabado, en su estudio sobre límites genéricos en el cuento contemporáneo, sustenta que cada historia revela no solo un tema y un sistema de construcción sino que en ella «van insinuándose sus posibles realizaciones constructivas» (Trabado Cabado, 2005: 16). Es posible que un autor, Machado incluido, al acabar la escritura de una serie de minificciones, cobre consciencia de que son muchas las potencialidades del material escrito y de que su organización en una unidad mayor ofrece varias posibilidades. Este deseo de convertir el texto formalmente en «otra cosa» puede ser entendido como una manifestación del deseo lector, que hace al texto explicitar lo que hasta entonces apenas insinuaba.

Aunque Machado reconoce la existencia de una suerte de juego que proporciona cierto grado de integridad a su obra, sería imposible ubicarla en alguna de las categorías propuestas

³⁸⁷ Cortázar lo destaca en el artículo «Del cuento breve y sus alrededores» (Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, pp. 397-408).

por Forest Ingram³⁸⁸ por falta de información contextual. Recordemos que Ingram identifica tres tipos de ciclos de relatos surgidos del carácter intencional del autor: «ciclo de relatos compuestos», «ciclo de relatos reorganizados» y «ciclos de relatos completados» (Ingram, 1971: 17-18). No obstante, nos parece encontrar algunas similitudes con lo que Maggie Dunn y Ann Morris denominan «novela compuesta», a saber, textos literarios híbridos compuestos por otras narraciones más pequeñas que «though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles» (Dunn y Morris, 1995: 2). Ya se ha visto que la pertenencia genérica de su obra no le preocupa a Machado, si bien, aun en la primera lectura, se aprecia que existe una fuerza cohesiva cuyo valor varía a lo largo de la obra, facilitando que la narración navegue como un arca entre distintos géneros.

En el estudio referido, Dunn y Morris proponen la existencia de cinco posibles campos referenciales. En el primer grupo, los textos que conforman una serie comparten el lugar de ocurrencia; en el segundo, un mismo protagonista individual, y en el tercero, una comunidad como protagonista. Las formas modernas de estas series son aquellas en las que el narrador pone en juego un grupo específico de estrategias narrativas o en las que los textos son metaficcionales. Aunque todos estos estudios tienen como objeto volúmenes formados por cuentos de extensión convencional, hemos podido aprovechar algunas de sus conclusiones y aplicarlas al análisis del *Libro de animales*. A continuación siguen algunos de los principios organizadores y unificadores que se pueden detectar en la obra de Machado y que pueden ser clasificados en base a criterios extrínsecos formales, tomando en cuenta la propia estructura de la obra y su género literario y criterios intrínsecos basados en el contenido, es decir, en los personajes, temas, actitudes y tono.

En términos todorovianos, en cuanto a la disposición de una serie narrativa, en *Libro de animales* funcionan dos principios simultáneamente: la intercalación u organización hipotáctica, en la que una serie de textos que conforman «Libro de animales» se encuentra dentro de la otra que le sirve de marco³⁸⁹, y el encadenamiento u ordenación paratáctica, donde una sigue detrás de la otra, siendo este el caso de la sección titulada «Libro de animales». Se trata de una serie de textos correlacionados, con similitudes formales y que aparecen en un mismo volumen. En esta estructura literaria, cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a

³⁸⁸ Para información más detallada, véase Forrest Ingram *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literature Genre*, The Hague, Paris, Mouton, 1971.

³⁸⁹ Nos referimos a «Los dulces venenos» (Machado, 1994: 11-32), completado por el microtexto «Cuaderno de anotaciones» (*ibid.*: 33).

la serie a la que pertenece. Lo que se analiza con más detención, por su configuración genérica que se adapta a los propósitos de la presente tesis, es la parte central del libro, titulada «Libro de animales», que presenta una colección de veintitrés narraciones desde una extensión máxima de dos páginas hasta una minificción de cuatro líneas³⁹⁰, debido al formato genérico que el autor elige para sus textos narrativos, a los que denomina fábulas.

Las fábulas que pertenecen al apartado titulado «Libro de animales» se pueden leer perfectamente de manera independiente y han sido antologadas en varias ocasiones³⁹¹ como «piezas sueltas», aunque los marcadores internos indican una cierta correlación no tan rígida. Lo que une a los textos en esta sección y salta a la vista en la primera lectura es la presencia de nombres de animales en el título, así como también la evocación del formato genérico de esos textos narrativos que su autor denomina «fábulas», que se comentarán en el capítulo siguiente. Algunos títulos disponen de los dos simultáneamente, y solo uno prescinde de ambos, llevando como título «La inexistencia de los arcoiris».

Otros lazos entre los textos que constituyen el libro se producen en el nivel intrínseco, tratándose aquí principalmente de los personajes, los ejes temáticos, las actitudes narrativas y el tono de la obra. En primera instancia se encuentra el protagonismo y el tema de los animales, que otorga una fuerza cohesiva al texto. En el primer texto narrativo, que se ha identificado aquí como la sección introductoria del libro y al que se ha adscrito la función de prólogo-marco, titulado «Los dulces venenos», la presencia de los animales es considerable, aunque su función difiere sustancialmente de la parte central, que contiene fábulas y cuentos de animales. El empleo de los animales en «Los dulces venenos» es puramente metafórico-descriptivo. En él abundan imágenes relacionadas con los animales: «un bombillo desnudo donde enloquecen los insectos nocturnos», «ese animal ciego y blando llamado olvido» (Machado, 1994: 11), «gato [...] con un ratón blanco en la boca» (Machado, 1994:12), «los gusanos madurando en la carne» (Machado, 1994: 13), «consistencia fría y babosa de un pez muerto» (Machado, 1994: 15), etcétera. Las manchas verdes mohosas aparecidas en el techo de una habitación del hospital, en el que el narrador vela la agonía mortal del protagonista Hassim, que dibujan figuras de mono, pájaro y dragón al mismo tiempo, creando una nueva fiera mitológica, parecen apuntar de un modo sutil, desde la primera página del texto, hacia

³⁹⁰ Sobre la denominación «minificción» y «microrrelato» se ha discurrecido en los capítulos anteriores.

³⁹¹ «Fábula de un animal invisible», se encuentra en la antología de Raúl Brasca y Luis Chitarroni (eds.) (2004: 103), *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios*; las dos minificciones, «Fábula de un animal invisible» y «Fábula del unicornio» están incluidas en la antología *La minificción en Venezuela* de Violeta Rojo (2004: 60-61); en la antología *El gesto de narrar* de Julio Miranda se encuentran tres narraciones del *Libro de animales*: «Fábula del camello insomne» (Miranda, 1998: 298-299), «Fábula y muerte del ángel» (*ibid.*: 300-301) y «La otra cara del sueño» (*ibid.*: 302-306).

los territorios bestiales, otorgando al animal un papel importante, lo que definitivamente culminará en el «Libro de animales», donde los animales aparecen como protagonistas y tema principal de las fábulas que lo conforman, alzándose desde una posición importante a jugar una esencial.

El juego al que se refiere Machado en la entrevista anteriormente citada implica dos manuscritos, cuya identidad y procedencia está ofuscada a propósito por el autor y que incluye el empleo de procedimientos metaficcionales. Se ha señalado en este trabajo que la narrativa de metaficción se encuentra muy ligada a la posmodernidad, como época, y al posmodernismo como categoría estético-artística, ya que aquella se establece como un vehículo ideal para representar los valores y concepciones característicos de estos como son la relativización de la realidad, el escepticismo ante el lenguaje como intérprete de la racionalidad, la crisis del sujeto como un todo completo y definible o la pérdida de la delimitación del continuo espacio-temporal. En el texto de Machado se produce una suerte de vértigo provocado por la calidad inestable de los significados y de las categorías cronotópicas. Otro procedimiento recurrente al que acude Machado y que también representa uno de los factores unificadores del *Libro de animales* es una serie de construcciones en abismo –término utilizado en narratología para designar «la regresión infinita en el ámbito lingüístico» (Bal, 1985: 150)–, procedimiento narrativo que se analizará más adelante, junto con otras actitudes narrativas autoriales específicas que han sido reconocidas como factores cohesionadores de la obra.

Aparte de los animales de la sección central, entre los factores intrínsecos cohesivos se encuentran otros protagonistas: el narrador del primer cuento, cuya función metaficcional es el de presentador, es decir, el «editor» del apartado titulado «Libro de animales» y que, en el proceso de metaficcionalización, se desplaza desde su posición de entidad ficcional a la de autor extraficcional: «¡Vaya! ¡Otra metáfora como esta y tendré que arrojar el libro a la basura!» (Machado, 1994: 26); Hassim, el protagonista agonizante del primer cuento, o del cuento-marco, que se convierte en el narrador del segundo y que actúa, en el nivel metaficcional, como traductor del manuscrito intercalado a la obra de Machado; Noé, el protagonista y/o narrador en el «Libro de animales», «Vidas paralelas» y «“Manuscrito”», cuya función metaficcional es la de autor del primer manuscrito y la de traductor del segundo: «En el fondo intuía que nunca terminaría la traducción porque la materia de los hombres y de las bestias era infinita» (Machado, 1994: 106), y que se convierte en el protagonista del cuento «“Manuscrito”» donde muere a manos de uno de los personajes. Se produce aquí lo

que Genette definiría como metalepsis³⁹², ya que se transgreden los niveles narrativos: en este caso particular el protagonista, Noé, pasa de su mundo diegético al universo ficcional del texto que está leyendo, es decir, traduciendo, «cometiendo» así una transgresión ontológica (Fludernik, 2003). Este deslizamiento entre los niveles diegéticos en segundo grado es castigado con la muerte que se produce en el espacio transficcional, entre las dos «realidades» ficcionales donde Noé «[e]n un último gesto de rebelión al destino se arrojó contra Héctor gritando. La espada iba brillando como un rayo de luz en sus manos» (Machado, 1994: 108).

El personaje bíblico Noé y su Arca unen prácticamente todas las fábulas de la parte central del libro. En ellas, salvo en las fábulas cinco, diez y veintidós³⁹³, Noé aparece como protagonista o como narrador³⁹⁴, y si su mención no es explícita, su presencia metafórica se construye a través del Arca, que representa su extensión semántica. El enlace entre los cuentos «Los dulces venenos» y el «Manuscrito», que a primera vista no tienen nada en común, se construye mediante la función protagónica de los dos personajes, el narrador-protagonista y Noé. Esta identificación a través de la función de heredero del manuscrito que los dos comparten –Noé lo recibe de su padre y el narrador del primer cuento de su amigo Hassim –, viene confirmada en la reproducción de las preguntas que los dos se hacen acerca del origen del manuscrito. Noé, dedicado obsesivamente a la traducción del manuscrito en las largas horas de vigilia, buscando en él una especie de revelación, se cuestiona: «¿Tal vez el maldito viejo le jugaba una broma aun después de muerto?» (Machado, 1994: 106). La misma duda se reproduce en el caso del narrador de «Los dulces venenos»: «¿Realmente el manuscrito venía del pasado o Hassim se empeñaba en burlarse de mí aun después de muerto?» (Machado, 1994:32). Estos paralelismos crean unas vinculaciones difícilmente observables en la primera lectura, otorgando al texto capas de significado adicionales y contribuyendo a la densidad semántica del libro de Machado.

³⁹² Hemos señalado que en su libro monográfico *Metalepsis*, Genette utiliza el término como sinónimo de metaficción, aunque anteriormente fuera entendida por él como la transgresión de niveles narrativos.

³⁹³ Prácticamente todas las fábulas tienen relación con Noé o su Arca, menos la quinta, décima y vigésimo segunda. En orden secuencial, «Fábula de un animal invisible» (Machado, 1994: 49) es una minificción que ocupa unas escasas cuatro líneas y carece de cualquier referencia directa con Noé. Sin embargo, podría vincularse con la inseguridad y el escepticismo del Noé machadiano. La otra lleva por título «El león bastardo» (*ibid.*: 61-62) e introduce al libro un tema esópico, a saber, el de la falsificación del pasado y de las posibles interpretaciones de la Historia. El protagonista principal es el león, pero el cuento prescinde de cualquier referencia al Arca o al salvador del género humano y animal durante el diluvio universal. La última fábula independiente contada en primera persona del singular deja la sensación de que el narrador fuera el Orfeo del título, aunque el tono testimonial nostálgico alude al ambiente y la atmósfera que se sentiría posteriormente en el cuento «Manuscrito» que, aunque no finalice el libro, sirve como una especie del cierre de los cuentos relacionados con el personaje bíblico de Noé.

³⁹⁴ Es el caso de «El sueño del Roc» (*ibid.*: 51), «Fábula de los cuernos» (*ibid.*: 81), «La inexistencia de los arcoiris» (*ibid.*: 83-84) y «Fábula de los sueños» (*ibid.*: 87-88).

VI.2.1. La fábula machadiana y sus hibridaciones en el contexto de la posmodernidad

Los cuentos breves deben tener el peso exacto de un colibrí, la velocidad de un halcón y el canto ofuscado de un cuervo. Y al igual que en las fábulas deberían ser capaces de mostrar aquello que, de otra forma, no podría ser visto.

Wilfredo Machado (2003: 137).

Como ya se ha visto en los capítulos anteriores, la fábula esópica, que alcanza un alto grado de popularidad tanto entre los escritores latinoamericanos de los años sesenta y setenta como entre los contemporáneos, experimenta una revisión y actualización radicada en el escepticismo posmoderno. Kleveland sostiene que las fábulas contemporáneas vuelven a sus orígenes y que en ellas se «percibe un nuevo cambio en la intención retórica del género. Junto con los temas políticos y sociales se vuelve al antiguo significado de la conclusión esópica» (Kleveland, 2002: 126). Kleveland se refiere aquí a la función de la fábula de «mostrar», y no de «enseñar», aspectos de la sociedad y el comportamiento humano sin pretensiones moralizantes.

En cuanto al lenguaje de la nueva fábula, es posible observar un cambio radical. Se ha explicado previamente que, a pesar de su origen oral, la fábula esópica no es considerada una «forma simple», tal y como la concibe André Jolles. De cualquier forma, lo que parece relevante resaltar y que se podría aplicar a la fábula esópica en sus distintos estadios del desarrollo es la diferencia entre la producción lingüística original, donde el lenguaje actúa de forma autónoma, y la producción lingüística posterior, donde se puede apreciar la actividad creadora del individuo poético. La fábula como forma artística supone la existencia de palabras poéticas y representa una ejecución única/original lingüística del mensaje que pretende transmitir. En otras palabras, la fábula contemporánea no es una simple reescritura de la esópica, visto que sufre transformaciones y elaboraciones artísticas. Por otro lado, los autores contemporáneos no se limitan a recontar las historias esópicas, del mismo modo que su estilo lleva marca individual, su repertorio de argumentos aumenta y se aleja de los fondos históricos limitados³⁹⁵.

³⁹⁵ «El león bastardo» (Machado, 1994:61-62) es la única fábula de Machado con trasfondo esópico. Véase la fábula «The Lyon and the Man disputing» (Perry 284).

En cuanto al género fabulístico, Machado opta por este formato literario en el sentido más amplio, tratándose de relatos casi siempre breves de acción relativamente tensa, interpretada por personajes tampoco excesivamente complejos, muchas veces animales irracionales (Reis, 2002: 95). De acuerdo con las definiciones de la fábula clásica, en los cuentos machadianos los animales piensan y actúan como humanos, como se puede apreciar en los ejemplos siguientes: «[...] el caballo enrojeció atrapado en su mentira» (Machado, 1994: 43); «[La polilla l]loró con amargura la muerte de sus hermanas y gritó con todas sus fuerzas que ésta era una época de bastardos y traidores» (*ibid.*: 64); «De otro lado de la puerta, las ovejas se reían en la oscuridad y aullaban como lobas en celo para martirizarlo [al lobo] toda la noche» (*ibid.*: 67); «[...] porque Clemencia era una mierda de búho que no sabía nada de nada. Ni tejer un calcetín o hacer el amor, y se la pasaba todo el día encerrada en su camarote haciéndose la manicure y riéndose de los chistes vulgares de las hienas» (*ibid.*: 69-70). No obstante, las fábulas de Machado prescinden de la moraleja.

A diferencia de Monteiro Lobato, pero del mismo modo que las fábulas de Augusto Monterroso o de Millôr, las de Machado están destinadas a un público culto y maduro, apto para interpretar el mensaje a través de las relaciones intertextuales y conocimientos socio-históricos y culturales, dada la presencia constante de la ironía e irreverencia. No disponen del *epimitio* y tampoco emiten unos mensajes unívocos, fácilmente comprensibles. Las fábulas de Machado, en vez de explicar o enseñar, alientan dudas, porque el *logos* posmoderno sobrentiende que no hay verdades absolutas³⁹⁶, que todo es relativo y que es imposible confiar en nada o nadie³⁹⁷. El resultado de este escepticismo presente en la fábula machadiana encuentra su manifestación en la aversión de predicar una moral. En la fábula contemporánea con frecuencia aparecen moralejas tergiversadas o anti-moralejas, los textos se abren a múltiples lecturas e interpretaciones condicionadas por el empleo de la ambigüedad, la sátira, la ironía y la parodia³⁹⁸.

Las fábulas reunidas en la sección central del *Libro de animales* carecen de cualquier aspecto didáctico y moral en el sentido tradicional. En los casos de «La persistencia de las polillas» y «Fábula y muerte del ángel», la narración se cierra con una frase que, de un modo remoto, recuerda a una especie de *epimitio*. La primera concluye ironizando sobre el papel del

³⁹⁶ En el microrrelato «El león bastardo» (Machado, 1994: 61-62) se cuestionan los presupuestos de la Historia universal, así como también la superioridad del hombre en relación con el animal, generalmente implicada en el pensamiento occidental.

³⁹⁷ El protagonista principal de las fábulas machadianas, el personaje bíblico Noé, cuestiona las empresas divinas. Véanse «Los buitres celestiales» (Machado, 1994: 45-46).

³⁹⁸ La «Fábula del camello insomne» (Machado, 1994: 53-54) resulta ser la parodia del lema evangélico que reza «Es más fácil hacer pasar a un camello por el ojo de una aguja que un rico al reino de los cielos» (Mateo 19: 16-30).

escritor, equiparándolo con un insecto molesto: «Las polillas y los escritores son animales persistentes» (*ibid.*: 64). Mientras tanto, en la segunda Noé, al darse cuenta de su error en sustituir a un ser mortal que los animales bautizaron con el nombre de Ícaro por/con un ángel, pronuncia una suerte de máxima: «Un hombre no es un pájaro y debe soportar la ruindad de estar unido a la tierra como un ángel al cielo [...]» (Machado, 1994:80), abogando por la preservación del equilibrio y el «orden de las cosas» en un universo estático e inmutable. La «Fábula y muerte del ángel» también acaba ironizando con una sentencia que dicta: «La hermosura difícilmente se perdona, aun en los ángeles» (*ibid.*: 80).

En la mayoría de los casos las fábulas machadianas se alejan de la original brevedad de la fábula esópica³⁹⁹ y su estilo escueto, exento de cualquier adorno lingüístico, no tienen un fin superior a su argumento, es decir, su propósito no es el de enseñar, avisar o persuadir al lector, y no hay inclinación hacia lo universal. Cada microrrelato es un ejercicio único del ingenio creativo de su escritor, en palabras de Perry, «story told for its own interest» (1988: 73), lo que hace que se alejen de la función primordial señalada por el estudioso estadounidense. El estilo de Machado, su manera de narrar y la reflexión distan mucho de la técnica corta y ahorradora de las fábulas adscritas a Esopo, así como también del estilo breve de Monterroso. Un punto en común con la fábula tradicional es la presencia y el protagonismo de los animales, que en esta forma nueva y actualizada del género alcanzan unos rasgos inexistentes en su modelo original.

A pesar de la ausencia del *epimitio*, y consecuentemente de la moraleja, los microrrelatos que Machado denomina fábulas como totalidad trascienden una cierta intención moralizante por parte del protagonista Noé, quien sirve de elemento bisagra en los cuentos que conforman el *Libro de animales*. Noé, el hombre elegido por Dios, se esfuerza en hacer el bien, en actuar como se espera de él, en cumplir las expectativas divinas, pero su intención está siendo desmantelada por la constante duda que corroe todos sus actos y sus pensamientos. Este punto, crucial por ser uno de los factores unificadores de esta obra machadiana, se desarrollará a continuación.

El microrrelato «La persistencia de las polillas» está protagonizado por un insecto molesto cuya presencia no es muy frecuente en los fabularios tradicionales⁴⁰⁰ y que el autor utiliza para establecer una relación lúdica con asuntos aparentemente serios. La polilla, que en

³⁹⁹ La mayoría de las fábulas esópicas no llega a la mitad de una página de texto, pero existen otras de hasta tres páginas de extensión. Véanse los ejemplos de «El lobo y el presagio» (Esopo, 2010: 88-91) y «La raposa y el lobo» (*ibid.*: 94-96).

⁴⁰⁰ De cualquier modo, la encontramos en la fábula titulada «La polilla con alas», de Fernández de Lizardi (1963: 307-309).

este caso particular podría representar la mediocridad del hombre contemporáneo, es aprovechada para que el autor pueda hacer una serie de comentarios irónico-humorísticos acerca de la literatura de la antigüedad clásica; es decir, para expresar una opinión crítica o laudatoria sobre la actividad literaria en consonancia con su desprestigiado estatus en la actualidad. Una de las principales características de las misceláneas contemporáneas, según Noguero, es su veta ensayística con frecuentes preocupaciones literarias. El texto de Machado es ficcional y narrativo, y por tanto carece de cualquier rasgo textual que lo pueda calificar de ensayo, pero interesa por el hecho de reflejar lo que Noguero en el artículo citado llama «las vanidades del mundo literario», donde las polillas representan adecuadamente esos «intereses más pragmáticos» que han sustituido «el placer de leer» (Noguero, 2000: 41). Los insectos comilones acogidos junto con otros animales en el arca de Noé, frente al inminente peligro del diluvio general, encuentran sustento en la biblioteca de Noé:

[...] Finalmente, un mediodía, las polillas fueron atrapadas mientras destruían unos libros en los que habían puesto algo de veneno. Recordaban algunos nombres al azar: Safo, hummm... qué delicia. Habían disfrutado mucho devorando su poesía; Homero, cómo se veía que los ciegos no sabían escribir; sin embargo, los dioses tenían un extraño sabor a pátina, a flores viejas; Aristóteles, la *Poética* había sido un postre excelente (Machado, 1994: 63).

El autor aprovecha la existencia de una biblioteca intemporal para hacer unas cuantas observaciones irónicas y comentarios críticos acerca de la literatura y del oficio del escritor. Las polillas, como el hombre posmoderno, expresan su incertidumbre en cuanto a la utilidad de la literatura: para las primeras, se evalúa según su valor alimenticio, mientras que, para el segundo, el libro se valora según su éxito de ventas. Volviendo a los rasgos de la literatura posmoderna, incluimos aquí uno de varios párrafos en el que es posible reconocer la actitud escéptica del autor y su desacreditación de los grandes metarrelatos⁴⁰¹ y utopías modernas. En la cita anterior, así como también en la que sigue, se observa como el autor recurre a la ironía relativizando la importancia de la literatura y la autoridad literaria de los textos canónicos que, al mismo tiempo, se muestran cruciales en cuanto a la construcción del sentido de sus textos:

[...] Y que si existían seres racionales sobre la tierra eran los escritores, quienes trabajaban durante largos años de su vida con el único y loable propósito de alimentarlas en el futuro. ¿Acaso había otra razón que justificara la existencia de algo tan vano como la literatura? [...] Las polillas y los escritores son animales persistentes (*ibid.*: 64).

Aquí se observa que Machado, a través del humor y la ironía, adquiere una actitud distanciadora que le permite carnavalizar el lamentable estatus de la literatura en el contexto

⁴⁰¹ Recordamos que en su libro *The Postmodern Condition*, Jean-François Lyotard define lo posmoderno como «incredulity toward metanarratives» (Lyotard, 1984: xxiv), es decir, la desconfianza ante las grandes historias o explicaciones que procuran el sentido del mundo en una verdad que lo abarque todo. El momento posmoderno rechaza las totalizaciones, Identidad o Verdad absolutas (Marshall, 1992: 6).

contemporáneo, siendo este, según Noguero, uno de los rasgos fundamentales de la literatura posmoderna.

Lo que se produce en múltiples ocasiones en las fábulas del *Libro de animales* es la deconstrucción de los grandes tópicos judeocristianos o utopías científicas: uno de los protagonistas principales del libro, que vincula las veintitrés fábulas con otras narraciones del libro, es el ya comentado personaje bíblico Noé, el hombre justo y piadoso (Gen. 7,1), el único digno de salvar al género humano del Diluvio Universal. En el libro de Machado, Noé se convierte en un escéptico que duda y cuestiona la palabra de Dios. Aunque dedicado a su papel de salvador del género animal y humano, cumple con las órdenes divinas pero, enfrentado a la prolongada sequía que no deja prever ni remotamente una futura lluvia, duda de la posibilidad del diluvio. Solo cuando una gota cae sobre su nariz y algunas nubes grises asoman desde el horizonte, Noé admite: «Tal vez, después de todo, sí habría un nuevo diluvio» (Machado, 1994: 46). En la «Fábula del camello insomne» (*ibid.*: 53), el autor construye una narración irónico-humorística acerca del postulado cristiano que afirma que «Es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que el que un rico entre los Reino de los Cielos» (Mt.19, 24)⁴⁰². En el microrrelato «El león bastardo» (Machado, 1994: 61), el autor relativiza la credibilidad de las fuentes materiales que sirven para reconstruir las verdades históricas, apuntando hacia el carácter ficcional de la historiografía, posiblemente influenciado por el pensamiento postestructuralista.

En las fábulas de Machado 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 solo un rasgo de la personalidad; b) uso de animales atípicos; c) uso de animales 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 se reconocen en más de un ejemplo.

La afirmación sobre la tipificación, como ya se ha visto, no es una regla general válida de un modo universal, pero puede ser tomada en consideración en el sentido menos estricto. En cambio, la correspondencia de un rasgo con un animal en una fábula se podría considerar la norma. De cualquier modo, en la fábula clásica un animal fiero, como el león o el lobo, nunca va a representar la inocencia, clemencia o compasión, mientras que en la fábula contemporánea la inversión como un recurso comúnmente empleado hace que se convierta en

⁴⁰² Su antecedente en emplear el mismo motivo en un microrrelato es Juan José Arreola, con su «En verdad os digo» (Arreola, 1986: 68-69). El otro autor de microrrelatos quien explotó el mismo tema es el chileno Juan Armando Epple, en el texto que lleva el título homónimo (Epple, 1999: 48).

símbolo de cualidades difícilmente relacionables con su naturaleza física. Por lo tanto, el primer rasgo detectado por Koch encuentra su confirmación en la fábula titulada «El miedo de los lobos», donde el lobo, animal sangriento y feroz⁴⁰³ en la mayoría de los casos en que aparece en la tradición fabulística grecolatina⁴⁰⁴, parece estar domesticado por la necesidad de compartir el espacio vital restringido con otros animales en el Arca. El lobo desgraciado se atreve a vivir su propia naturaleza exclusivamente en sueños, como consta en la cita siguiente: «Esa misma noche soñaba con las ovejas, y se veía clavando suavemente sus colmillos en las gargantas de las más jóvenes, admirando como la lana se teñía de sangre» (Machado, 1994: 67). El lobo en la fábula de Machado se ha convertido en un ser de extrema sensibilidad que «llora amargamente» por haber sido expulsado por las ovejas a cubierta «bajo el frío glacial del océano» (*ibid.*).

En contraste, las ovejas, a diferencia de su estatuto ontológico tradicional de víctimas indefensas, de su posición de sumisión y obediencia, se transforman en seres crueles y sádicos que disfrutaban torturando a su natural enemigo: «Del otro lado de la puerta, las ovejas se reían en la oscuridad y aullaban como lobas en celo para martirizarlo [al lobo] toda la noche» (*ibid.*: 67). En este motivo de inversión de roles aprovechado por el autor venezolano nos parece ver traslucidas las palabras de Henri Michaux que presagian el trágico destino del lobo machadiano: «El lobo que comprende al cordero está perdido, se morirá de hambre, no habrá comprendido al cordero, estará engañado sobre el lobo... y le queda por conocer casi todo sobre el ser» (Michaux, 2009: 275). Esta idea representa el hilo conductor de las fábulas elaboradas en el libro *Bajo la piel del lobo*, del escritor colombiano Jaime Alberto Vélez.

En el caso referido, para conseguir el efecto deseado, Machado recurre a los conocimientos previos del lector, que relaciona a los dos animales protagonistas con los «tipos» que ellos suelen encarnar en la clásica fábula esópica para dar un giro argumental inesperado que se apoya en la inversión de roles convencionales. Recordemos que la inversión representa, según López Parada, «el poderoso baño revitalizador» (1993: 287) para

⁴⁰³ Sírvanos de ejemplo la fábula de Esopo sobre «El lobo y el cordero»: «Un cordero y un lobo, cada uno por su lado, vinieron a beber en un río. El lobo bebía arriba, mirando al cordero que bebía más abajo, le dijo: ¿Por qué me has enturbiado el agua mientras que yo bebía? ¿Cómo te pude enturbiar el agua, respondió humildemente el cordero, siendo así que corre de donde tú estás a donde yo estoy? El lobo, no haciendo caso de la verdad ni de la razón, le dijo: ¿Y por eso maldices? No he maldecido, respondió el cordero. Pero el lobo buscando pretextos para matarlo le dijo: Seis meses hace que me injurió tu padre. Yo en ese tiempo, respondió el cordero, aún no había nacido. No obstante, me pagarás ahora su ofensa, dijo el lobo; arrojándose encima de él lo devoró. *Esta fábula significa que con malos y perversos de nada sirve la verdad ni la razón; ni vale otra cosa con ellos sino la fuerza*» (Esopo, 2010: 31).

⁴⁰⁴ García Gual destaca que es posible notar las diferencias en las caracterizaciones de animales entre Esopo y otros autores griegos, así como también entre otras culturas: por ejemplo, en los cuentos populares africanos la liebre o la araña ocupan un lugar parecido al del zorro griego, el chacal indio o el coyote en el cuento popular americano (1993: 6).

la fábula tradicional. El sistema de invertir los modelos, desviándose de sus normas, se hace general y se institucionaliza en la nueva fábula. En este caso particular, la inversión de roles naturales ubica al lobo en una posición débil que ilustra su estatus posmoderno –los seres débiles, humildes, bondadosos son burlados en la sociedad contemporánea–, y el resultado de esta nueva relación de poderes ofrece una especie de anti-moraleja no pronunciada por el autor. Las fábulas machadianas, como las esópicas, muestran un mundo cruel, una moral utilitaria y telúrica sin la más mínima intención de servir una moraleja al lector. Todo lo contrario, del lector se exige la activación de su bagaje cultural para llegar a las claves que posibilitan una lectura estratificada.

En cuanto al uso de los animales atípicos en las fábulas de Machado, nos encontramos con una serie de seres fantásticos procedentes de la mitología o de los bestiarios clásicos, pero que no suelen aparecer en las fábulas esópicas tales como los unicornios, los pegasos, el ave Roc o las sirenas. A diferencia del Noé de Gudiño Kieffer⁴⁰⁵, que se siente amenazado por la presencia de una criatura mítica en el Arca y que arroja a la sirena por la borda, el de Machado no se deja intimidar por los personajes míticos: admite en el Arca un unicornio que conoce por sus lecturas⁴⁰⁶, las sirenas que no saben cantar en él suscitan pena⁴⁰⁷, entra en diálogo con un dragón⁴⁰⁸ y lucha con la supuesta ave Roc⁴⁰⁹, entre otros ejemplos.

Los recursos que emplea Machado son parecidos a los de Gudiño Kieffer, ya que la manera de narrar incluye el empleo de procedimientos metaficticiales y una mezcla de secuencias cronológicas que el argentino comenta en la fábula referida: «¡Oh, el monstruo! ¿Cómo la demoníaca criatura ha logrado colarse en el Arca? ¿Cómo ha aparecido allí un ser que no existe, producto de una mitología aún no inventada? Noé se siente burlado» (Gudiño Kieffer, 1970: 20-21). La misma mescolanza cronológica se produce en Machado, pero él no lo explicita mediante algún procedimiento autoconsciente. Este recurso se analizará con más atención en la parte dedicada al aspecto cronotópico de las narraciones machadianas.

El animal que habita los bestiarios contemporáneos con frecuencia desde su mención inicial en el *Manual de zoología fantástica* borgesiano⁴¹⁰, en cambio, no es muy común en los

⁴⁰⁵ Nos referimos a la fábula «La sirena en el Arca», procedente del *Fabulario* de Eduardo Gudiño Kieffer (1970: 20).

⁴⁰⁶ Véase el ejemplo de «Los falsos unicornios» (Machado, 1994: 43-44).

⁴⁰⁷ Véase el ejemplo de «El silencio de las sirenas» (*ibid.*: 71-72).

⁴⁰⁸ Véase «Fábula del dragón» (*ibid.*: 47-48).

⁴⁰⁹ Véase «El sueño del ave Roc» (*ibid.*: 51).

⁴¹⁰ Según nuestros conocimientos el primer ejemplar del animal invisible aparece en *Manual de zoología fantástica* de J. L. Borges y Magarita Guerrero bajo el nombre de A Bao A Qu (Borges/Guerrero, 1957: 11-12). Otra variante del animal imperceptible conocido como Vandak (2001: 39) figura en *Bestiario de seres prodigiosos* del escritor mexicano René Avilés Fabila.

fabularios. Se trata del animal invisible, el protagonista de la minificción de extrema brevedad que sigue:

El hecho –particular y sin importancia– de que no lo veas, no significa que no exista, o que no esté aquí, acechándote desde algún lugar de la página en blanco, preparado y ansioso de saltar sobre tu ceguera.

El animal invisible (Machado, 1994:49).

En esta minificción que, a diferencia de otras microformas bestiales reunidas en este libro de Machado, no tiene carácter puramente narrativo, lo animal excede la representación naturalista y descriptiva de los bestiarios clásicos para transfigurarse en un elemento extraño e inquietante que desestabiliza una lectura convencional. Su estructura se aparta de la de la fábula clásica, pero en ella encontramos una especie de moraleja callada. La ceguera del lector se puede interpretar como falta de imaginación, que el lector posmoderno va perdiendo progresivamente en un mundo donde los avances científicos y tecnológicos no van acompañados por la conciencia moral, de lo que se queja el autor contemporáneo mexicano René Avilés Fabila en su *Libro de animales prodigiosos* (1994)⁴¹¹. Esta minificción también se puede leer como una defensa del idealismo filosófico que afirma la primacía de la idea, en otras palabras, todo gira alrededor del sujeto cognoscente, o incluso soñante que hace posible que las cosas pasen a la existencia.

La tercera característica de la renovación del género de la fábula, según Koch, en cuanto al empleo de los animales, se refleja en el uso de la misma especie, pero de diferentes clases o posiciones sociales. Así ocurre en la fábula «La sabiduría del búho», donde desde el título se revela la conexión convencional de esta ave nocturna⁴¹² con el conocimiento, la razón y el entendimiento⁴¹³. En el Arca de Noé un búho desarrolla actividades intelectuales⁴¹⁴, como se aprecia en la cita siguiente: «En el día ayudaba a resolver problemas de navegación y daba consejos contra el insomnio y la amigdalitis. [...] Instruyó a Noé en el uso de astrolabio y en

⁴¹¹ Cf. Gordana Matić (2016), «La monstruosidad en vías de extinción: el caso de *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila», (en imprenta)

⁴¹² En el bestiario clásico la simbología del búho es doble. Así, se carga de varios contenidos, pudiendo simbolizar la ceguera de las cosas espirituales (Plinio el Viejo, Isidoro de Sevilla), pero también el espíritu de meditación (*Aberdeen Bestiary, Fisiólogo*, 73).

⁴¹³ En Esopo el búho aparece como símbolo de la sabiduría, como se ve en la fábula «El búho y las aves», que comienza de forma siguiente: «Un búho, en su sabiduría, aconsejó a las aves que cuando [...] El Búho después les aconsejó [...] Y, finalmente, el búho, viendo acercarse a un arquero, predijo que [...] Pero después, ante los hechos, descubrieron que sus palabras eran ciertas, y ellas se admiraron de su conocimiento y la juzgaron de ser la más sabia de las aves. De ahí es que parece que ellas lo contemplan como el que sabe todas las cosas, y aunque él ya no les da nuevos consejos, en la soledad lamenta que no siguieran sus anteriores advertencias» (Esopo, 357).

⁴¹⁴ Este mismo ejemplar docto aparece en el microrrelato «Fábula y sueño de la tortuga» donde se presta a ayudar a Noé cuando a este le surgen dudas acerca de la existencia de una isla «proyectada en la bruma clara de la mañana» (Machado, 1994: 77), como comprueba la cita siguiente: «Revisó un planisferio con la ayuda del búho y constató que no había allí tierra, ni nada semejante señalado en el mapa» (*ibid.*).

la lectura de las estrellas, como navegar bajo una tormenta, sin ese aparato rudimentario llamado brújula» (Machado, 1994: 69). No obstante, esta noción se deconstruye a través de la introducción del otro ejemplar de la misma especie, la compañera del búho-sabio, al que este se refiere diciendo: «[...] porque Clemencia era una mierda de búho que no sabía nada de nada. Ni tejer un calcetín o hacer el amor, y se la pasaba todo el día encerrada en su camarote haciéndose la manicure y riéndose de los chistes vulgares de las hienas» (Machado, 1994: 70).

En la cita anterior se produce un cambio brusco del registro lingüístico, es decir, una heteroglosia estilística, que va transformándose desde el tono serio y hasta solemne que domina en la primera parte de la narración a un tono humorístico marcado por un lenguaje cotidiano, incluso ordinario, en una señal de la fábula contemporánea. La crítica dirigida a Clemencia, la compañera del búho-sabio, se extiende en clave humorística al universo extraficcional de la realidad posmoderna. En el mundo cerrado representado por el Arca, donde curiosamente se refleja una realidad alejada de la bíblica, se produce la transgresión doble que aleja a la mujer dos veces de su papel tradicional de símbolo del equilibrio en el hogar y del de progenitora/madre. La mujer representada por Clemencia ha ultrapasado las primeras dos olas de la revolución feminista. La dicotomía tradicional entre el principio masculino representado por el pensamiento, mente, raciocinio, y el femenino –irracional, corpóreo y emocional– se mantiene, pero al mismo tiempo se desmantela sutilmente. La mujer no busca la confirmación en los dominios convencionalmente reservados a las mujeres, las tareas domésticas y la satisfacción del apetito sexual del hombre, no procura elevarse en la escala social a través del trabajo, exigir la igualdad o sustituir al hombre en su posición dominante socialmente condicionada, o tampoco autoconfirmarse en los deleites corporales. El búho femenino simplemente ningunea a su pareja a través de sus comportamientos hedonistas y lo condena sutilmente a una posición marginal, ignorado y consecuentemente humillado, reducido en su impotencia a un odio mudo que se confirma en estas palabras: «Y si no se arrojaba al mar era para no darle el gusto de unas lágrimas a Clemencia y no ver a las hienas vestidas de negro haciendo chistes malos durante su funeral. Odiaba a esas malditas ateas» (*ibid.*: 70).

El último rasgo de la nueva fábula detectado por Koch es la intelectualización de los animales, procedimiento fácilmente observable en el caso de «El león bastardo» (*ibid.*: 61-62), donde un león solitario se dedica a la pintura y, en su «licencia artística», siguiendo los postulados de los pensadores postestructuralistas en cuanto a los métodos historiográficos, falsifica la historia humana y, consecuentemente, la de su especie. Machado establece un

juego intertextual con la fábula esópica sobre «El hombre y el león que caminaban juntos»⁴¹⁵, citada a continuación:

En cierta ocasión caminaba un león con un hombre. Cada uno de ellos se jactaba de sí mismo. Y en el camino encontraron una estela de piedra con la figura de un hombre que estrangulaba a un león. El hombre, enseñándosela al león, dijo: «Ya ves cómo somos más fuertes que vosotros». Y aquél sonrió y dijo: «Si los leones supiesen esculpir, verías a muchos hombres debajo de un león». De palabra se jactan de ser valerosos y audaces muchos a los que las pruebas contradicen, poniéndoles al descubierto (Esopo, 1999: 44).

La fábula de Machado incluye la elaboración del tópico explotado por la fábula esópica. En ella, el león es capaz de realizar actividades humanas, entre ellas la pintura, «Tomó algunos utensilios de pintura y encendió una antorcha» (Machado, 1994: 62), y está dispuesto a adoptar costumbres que hacen la vida cotidiana de los hombres/leones más cómoda, como por ejemplo «[u]na piel [que le] servía de cama sobre una piedra» (*ibid.*). El león reflexiona sobre la condición de su especie, cuyas actividades frívolas desprecia: «Ya no le interesaba participar en la cacería nocturna de las hembras, ni el lugar de honor que le cedían los más jóvenes luego de abatida la presa» (*ibid.*: 61). Se diferencia conscientemente, distanciándose física e intelectualmente de su propia estirpe: «Cada tarde el ritual se cumplía implacablemente. El león se alejaba y todos lo veían marcharse en silencio [...]» (*ibid.*). Del mismo modo se dedica a contemplar la condición humana con desdén: «Había visto a los primeros hombres cazando desnudos en las praderas. Eran pequeñas ranas que inspiraban sólo compasión. [...] Eran seres débiles que habían sobrevivido a los crudos inviernos y que ahora se multiplicaban como ratas» (*ibid.*: 61-62).

Tanto el personaje esópico como el machadiano son conscientes de que el punto de vista tomado en cuenta en el acto de creación que incluye la representación de la realidad tiene un papel decisivo a la hora de interpretar una obra de arte. Quizás fuera este el mensaje original de la fábula esópica, aunque el *epimitio* que ha llegado a nuestros días ha buscado otra moraleja en ella. Sin embargo, a Machado le interesa justamente este aspecto, cuyo procesamiento supone conocimientos que se puedan adscribir a un hombre contemporáneo culto que conoce los métodos historiográficos, así como también los de la interpretación de las fuentes históricas⁴¹⁶. Son los conocimientos que el león de Machado aprovecha para tergiversar la «verdadera historia humana y animal», como se confirma en las frases finales de la narración, «Cualquiera sabía que – desde el principio del tiempo – los leones siempre

⁴¹⁵ Se trata de la fábula citada «The Lyon and the Man disputing», que se encuentra en el índice de Perry bajo la referencia 284.

⁴¹⁶ Todos los discursos históricos son necesariamente interpretativos e ideologizados. Cf. Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

habían cazado a los hombres» (*ibid.*: 62), y para presentar, a través de sus pinturas rupestres⁴¹⁷, la que hoy se conoce como verdadera historia de la humanidad, sirviendo de filtro o mediador que lanza la información histórica al futuro⁴¹⁸. El punto de vista desde el que escribe la historia es uno de los filtros que distancia la verdad histórica del su futuro receptor. El león lo sabe y juega con este precepto postestructuralista. En este ejemplo se ha podido observar el modo en que se lleva a cabo la actualización del género antiguo, siendo la intertextualidad entre las nuevas creaciones y las tradicionales uno de los recursos empleados para su realización. En palabras de Kleveland, «Esta innovación del género encaja con la tendencia de la literatura más reciente de recuperar y revisar la tradición literaria» (2002: 142), lo que se suele efectuar, en el contexto posmoderno, a través de una doble codificación, homenajando y parodiando la tradición de un modo simultáneo: «To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it» (Hutcheon, 1990: 126).

Una innovación del género que se produce en el fabulario de Machado se relaciona con los equívocos o juegos identitarios⁴¹⁹. Es un tópico ya empleado por Monterroso en la fábula «La Rana que quería ser una Rana auténtica» (Monterroso, 1994: 53), donde este anfibio anuro emprende la búsqueda de su propia identidad, o en «La mosca que soñaba que era un águila» (Monterroso, 1994: 17), donde el cambio de identidad, aunque solo en el estado onírico, y el ascenso en la jerarquía animal supone un peso para la mosca soñadora y suscita el deseo de volver a su existencia, trivial pero agradable. Sin embargo, Machado lo elabora de tal manera que lo convierte en un recurso recurrente que sirve de base para la construcción argumental en una serie de sus fábulas. El origen de estos equívocos se encuentra no tanto en la ignorancia, sino en la ingenuidad de Noé, que se reduce desde su estatus del héroe bíblico al de un ser mortal, lleno de miedos, dudas y sentimientos humanos.

⁴¹⁷ Se trata de un evento histórico representado pictóricamente que deriva en una interpretación subjetiva. Nos podemos preguntar si cualquier evento histórico existe como hecho o como representación mediatizada.

⁴¹⁸ El autor tal vez tenga en mente la «focalización interesada» en el proceso de la producción del texto historiográfico.

⁴¹⁹ En la fábula, en sus distintas manifestaciones diacrónicas, la tendencia de un animal a obtener características del otro, a cambiar su estatuto o a ocupar el lugar en la jerarquía que no le corresponde frecuentemente se ve castigada de manera más cruel. He aquí solo algunos ejemplos: en Odón encontramos el ejemplo de la corneja que, sintiéndose fea y miserable, se adorna con plumas de otras aves y empieza a ser arrogante con sus compañeras, que se vengán de ella dejándola humillada (Perry 328; Odón en Salor, 1992: 226); del mismo modo, los asnos que se disfrazan con los pieles de león para evitar el duro trabajo al final son descubiertos y severamente castigados (Odón en Salor, 1992: 239); la rana que quiere ser de tamaño del buey se hincha hasta estallar (*ibid.*: 266); en Samaniego encontramos el ejemplo, retomado del Esopo, del cuervo que quiere ser águila y cazar carneros, pero que acaba prisionero de sus espesas lanas (Samaniego, 1991: 97-98); en «La polilla con alas», de Fernández de Lizardi (1963: 307-309), el gusano, es decir, el insecto que vive protegido en un tronco, le pide a Dios que le dé alas, y al final lo consigue, pero al salir de su refugio volando acaba castigado con la muerte, etcétera.

Lo que aquí se moviliza es la desacralización de los héroes religiosos, mitológicos o literarios, fenómeno común en la minificción contemporánea⁴²⁰. Esta desacralización forma parte de un proceso generalmente presente en la nueva fábula⁴²¹, donde se trabaja con una visión cómica y vulgarizadora del motivo, desvirtuando su alcance y su jerarquía, englobado por el término *transvaloración* acuñado por Jaime Alazraki, quien lo define como «una modificación de valores del hipotexto valorizado o desvalorizado o viceversa» (1984: 298).

Machado, a su vez, construye un personaje psicológicamente complejo –otra innovación respecto a la fábula esópica– torturado por una serie de problemas existenciales y ontológicos. El formato genérico escogido por Machado no permite, si se toma en cuenta su brevedad, tal elaboración, pero la presencia de un mismo personaje en un ciclo de microrrelatos escritos en forma de fábulas, junto con los dos cuentos que siguen el apartado titulado «Libro de animales», hace posible una estructuración estratificada de su carácter, que se va construyendo a lo largo de los textos sucesivos. Aparte de Noé, algunos protagonistas animales arriba citados también se presentan en su complejidad psicológica: a saber, el lobo torturado por las ovejas, el búho ninguneado por su pareja, el león con desarrollada sensibilidad artística, por nombrar solo algunos.

Noé resulta ser un hombre defectuoso, como cualquier otro ser humano que reconoce sus equivocaciones. Una pareja de ángeles sentada en «una higuera calcinada por el sol» (Machado, 1994: 45) le parecen buitres⁴²², mientras que en la «Fábula y muerte del ángel» (*ibid.*: 79-80) el ser con alas identificado por Noé como ángel es hombre, que los animales denominan Ícaro, mostrando así mejor conocimiento de la mitología clásica que el propio héroe bíblico; la bestia que Noé considera el ave Roc es un «pequeño gorrión con los ojos inyectados en sangre» (*ibid.*: 51), a la par que el pegaso se finge unicornio para ser admitido al Arca en la fábula «Los falsos unicornios» (*ibid.*: 43-44), la tortuga se confunde con una isla en la «Fábula y sueño de la tortuga» (*ibid.*: 77-78) y, por último, la sirena, testigo de una de las numerosas muertes de Noé, es descrita de un modo que apunta hacia la seductora mitológica marina: «Lo último que sintió al apagarse el candil y ser arrastrado por la tormenta al fondo del agua, fue la mirada más triste del mundo a su lado, la cabellera de algas verdinegras, las manos húmedas que lo desnudaban en el silencio de las profundidades»,

⁴²⁰ Tomemos como ejemplo el libro de microrrelatos *Oficios de Noé* (2005), en el que el escritor colombiano Guillermo Bustamante Zamudio compone 68 cuentos breves en los que reinterpreta al personaje bíblico y ofrece al lector nuevas perspectivas sobre su oficio que se nutren de la ironía y el humor.

⁴²¹ Esta actitud desmitificadora e irónica en cuanto a las autoridades, tanto seculares como religiosas, está presente en las fábulas de Millôr Fernandes y viene ilustrada en el párrafo siguiente: «–Josué – gritou o Todo-Poderoso³ – da oitocentos cruzeiros ao cavaleiro aquí e manda ele pras profundas do inferno! [...] 3. Algum tempo depois que escrevemos isto, essa figura mitológica começou a ser negada» (Fernandes, 1985: 32).

⁴²² Véase la fábula «Los buitres celestiales» (Machado, 1994: 45).

como se lee en «El amor de las sirenas» (*ibid.*: 73), pero cuya verdadera identidad se revela en la frase final: «[...] diminutos dientes de pez [...] comenzaban a devorarlo despacio, casi amorosamente» (*ibid.*).

Hemos visto que en una fábula machadiana aparece el buitre, ave común en los bestiarios⁴²³, pero al final muestra ser el fruto del juicio erróneo del protagonista Noé y desvela su verdadera identidad en un diálogo entablado con él: «-¿Qué clase de buitres son ustedes, criaturas absurdas, que no temen el poder de dios? -¿Buitres? -respondieron al mismo tiempo sonriendo confundidos. No viejo, si somos ángeles. Luego comenzaron a elevarse envueltos en una nube de polvo» (*ibid.*: 45).

De acuerdo con la observación anterior acerca de la desmitificación de los héroes bíblicos en la nueva fábula, en este microrrelato se puede apreciar cómo Noé, cuya autoridad se origina en la confianza divina, concedida por su «castidad» y su «honor», pone en duda la fe de otros seres vivos, pero en cuestión de varias líneas de un microrrelato se muestra escéptico en cuanto a la obra de Dios: «Tal vez, después de todo, sí habría un nuevo diluvio» (*ibid.*: 46). En estas palabras también se descubre algo, hasta ahora no sospechado por el lector, que se muestra como una posible explicación de la confusión cronotópica practicada por el autor a lo largo de la obra y reconocida por nosotros como uno de los factores unificadores del *Libro de animales*. Es la primera muestra de que el Noé de Machado no debería necesariamente ser identificado con el Noé bíblico, ya que el narrador aquí se refiere a «un nuevo diluvio» (*ibid.*: 46). De igual modo, en el cuento titulado «“Manuscrito”» en el que se cuenta la infancia de Noé, el narrador descubre la pertenencia de la familia del protagonista a la religión mahometana lo que pone de relieve la cuestión sobre la identidad bíblica del anti-héroe de Machado. En unas grietas tan diminutas, así como también en otras muestras fácilmente detectables, se descubre el carácter escéptico posmoderno de la escritura machadiana. En la «Fábula del camello insomne» incluso se lleva a cabo la desmitificación de la figura divina engañada por un simple camello que por las noches salta por un ojo de la aguja, desmintiendo así la sentencia evangélica anteriormente comentada, que reza: «es más fácil hacer pasar a un camello por el ojo de una aguja que un rico entrar al reino de los cielos» (Mateo 19:16-30), dejando el espacio abierto al lector para unas múltiples interpretaciones. Como ya queda dicho en un lugar previo su antecedente en emplear el mismo motivo en un microrrelato es Juan José Arreola, con su «En verdad os digo» (Arreola, 1986: 68-69). El otro

⁴²³ «El *Fisiólogo* dijo del buitre, que vive en los parajes altos y escarpados en las altas rocas y en los pináculos de los templos» (Guglielmi, 2002: 103). También se menciona en la *Historia natural* de Plinio el Viejo, en *Etimologías* de Isidoro de Sevilla y en *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus.

autor de microrrelatos quien explotara el mismo tema es el chileno Juan Armando Epple, en el texto que lleva el título homónimo (Epple, 1999: 48). Estos autores establecen una relación lúdica con la frase bíblica conocida desmantelando su significado a través de un método que supone tomar una frase hecha en el sentido literal de la palabra, procedimiento común en las minificciones fantásticas. En su análisis del libro de minificciones *Ajuar funerario*, del autor hispanoperuano Fernando Iwasaki, Edmundo Paz Soldán⁴²⁴ lo denomina «literalización», recurso lingüístico donde el lenguaje figurado o metafórico se convierte en literal. Es curioso observar que el equilibrio de poderes se preserva y la verdad bíblica mantiene su vigor gracias al hecho de que «Dios tampoco lo veía porque tenía el sueño muy pesado y el camello saltaba en silencio, sin hacer el menor ruido» (Machado, 1994: 54).

La duda en Noé es permanente y su reflejo se esboza en las preguntas formuladas por el protagonista en la «Fábula y sueño de la tortuga», cuando su sueño se materializa y Noé no encuentra en las Escrituras Sagradas la explicación de la aparición de la supuesta tierra fuera de su debido tiempo: «¿Qué significaba esta señal? ¿Acaso no era la tierra prometida? Tal vez Dios había fallado» (*ibid.*: 78). En la «Fábula del dragón», Noé se pregunta por qué tiene que ser él el salvador de la raza humana y el mundo animal. En esta fábula aparece una fiera mítica, el dragón, que lo intenta convencer de que desista y que rompa «los designios divinos», que simplemente deje «que perezca la raza de los hombres y las bestias» (*ibid.*: 47), movilizandando así un conflicto eterno entre la mitología pagana, representada por el dragón, y la creencia cristiana fundamentada en las Escrituras Sagradas y encarnada en Noé. El único argumento que Noé consigue pronunciar es «-Tu también morirás» (*ibid.*). Pero el dragón le responde «- Otra vez te equivocas como el más iluso de los mortales. No se puede matar lo que no existe» (*ibid.*: 48). El dragón desaparece y el lector se da cuenta de que aquí está actuando una conciencia escéptica e insegura del protagonista, donde el dragón representa los procesos psicológicos o los miedos ancestrales que luchan debajo de la superficie de una mentalidad piadosa, reglamentada por la moral cristiana. Estos miedos y dudas se renuevan en la «Fábula de los sueños» (*ibid.*: 87-88), que es un monólogo, el lamento de un alma torturada por la duda y la carga de una tarea que finalmente no logrará cumplir. Todos estos casos citados nos han permitido analizar otra innovación implementada en la fábula posmoderna,

⁴²⁴ Ponencia titulada «Del lenguaje figurado al literal. *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki» y leída en el curso *La descendencia de Poe: terror y literatura*, celebrado en El Escorial del 3 a 7 de agosto de 2009 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, disponible en la página web: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-lenguaje-figurado-al-literal-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/>, [fecha de consulta 15/02/2013].

ausente en su modelo antiguo. Se trata de los procesos psicológicos observables en los protagonistas, tanto en los machadianos como en los de Bueno.

Uno de los rasgos innovadores de la fábula contemporánea es su afán de fusionarse con formas genéricas literarias o no literarias, dando como resultado unas hibridaciones sorprendentes. En el caso de Machado la fábula entra en simbiosis con el diario, definido por Tasas Plasende como «género histórico autobiográfico cuyo autor y narrador (y si es íntimo y particular, también destinatario) anota los acontecimientos relevantes cada día durante un cierto tiempo. Puede tratar de personajes y hechos reales (diario íntimo, diario de viajes) o ficticios (diario literario) [...]» (2007: 183). En un sentido más amplio, el diario pertenece, según García Berrio y Huerta Calvo, a los géneros didáctico-ensayísticos de expresión subjetiva (2006: 219).

En el «Libro de animales» nos encontramos frente a un texto que contiene elementos de un diario literario, aunque ni siquiera se explicita formalmente como tal, ya que carece de fechas o datos sobre el lugar de los actos, comúnmente presentes en diarios, y que se acerca en su forma al diario de viajes o, para ser más precisos, el diario de a bordo. Tasas Plasende señala que, aun en el caso de los diarios que tratan de reflejar lo sucedido, hay muchos detalles que se interpretan, se ocultan o se enfatizan. La consecuencia es que la subjetividad del autor acaba por cargarlos de componentes propios de la literatura. Al comparar el diario con otros géneros autobiográficos, García Berrio destaca que se trata de «una minuciosa constatación de hechos cotidianos, que puede suponer una intensificación mayor de la expresión subjetiva pero que es de alcance más reducido al no presentar la panorámica total de una vida, como es el caso de la autobiografía» (García Berrio, 2006: 228).

En algunos párrafos de las fábulas machadianas, especialmente en las que el protagonista Noé funciona como narrador autodiegético, se instaura un discurso de propensión autobiográfica donde Noé anota los acontecimientos importantes en cuanto a la situación en que se encuentra: «Hoy ha continuado la lluvia y todos los animales están intranquilos. El viento trae a ratos murmullos, frases cortadas [...]» (Machado, 1994: 83). Estébanez Calderón enumera las características estructurales y formales de este tipo de escritos:

[...] relato en primera persona, uso preferente de los tiempos de presente y pretérito perfecto (desde la cercanía entre el momento de la narración y el acontecimiento narrado), lenguaje coloquial con frecuentes elisiones y frases cortas (sobre todo en diario de viajes), inclinación por el apunte rápido, motivado por la economía de tiempo, anotaciones de tipo impresionista, abundancia de datos cronológicos, geográficos, etc. (Estébanez Calderón, 2000: 132).

En el párrafo siguiente, tomado del *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, se ve claramente el tipo de datos que interesa a los navegantes, a los dos navegantes conscientes de la magnitud e importancia de sus proyectos emprendidos. Noé, el hombre casto elegido por Dios para salvar la humanidad, por un lado, y Colón, el hombre que no duda en falsificar o mentir para conseguir su ambicioso fin, entregado de por vida a su proyecto de encontrar el camino occidental a la India, por otro.

Viernes 21 de septiembre. –Aquel día fue todo lo más calma y después algún viento. Andarían entre día y noche, de ello a la vía y de ello no, hasta treze [sic] leguas. En amaneciendo, hallaron tanta yerva [sic] que parecía ser la mar cuajada de ella, y venia del Guesta [sic]. Vieron un alcatraz. La mar muy llana como un río y los aires los mejores del mundo. Vieron vallenga [sic], que señal que estaban cerca de tierra, porque siempre andan cerca (Colón, 2006: 79).

Cabe destacar que la entrada citada del diario de Colón apenas coincide con algunas de las características formales citadas por Estébanez Calderón, principalmente en lo que se refiere al aspecto y tipo de las frases empleadas, y lógicamente al contenido semántico, es decir, al tipo de datos recogidos, mientras que las características gramaticales son otras, ya que el diario llegado a nuestros días es el fruto de numerosas transcripciones y transformaciones en las que el relato en primera persona⁴²⁵ acaba siendo sustituido por la tercera, donde Colón es tratado por su título de Almirante⁴²⁶. En cambio, en el diario de Noé se pueden reconocer todos los rasgos arriba mencionados: relato en primera persona, empleo de tiempos verbales que denotan la cercanía de eventos como se puede apreciar en la cita siguiente: «Hoy veo venir la tormenta desde el oriente. La embarcación cruje como una cáscara de nuez a la deriva. He desplegado las velas con ayuda de algunos animales, para aprovechar el viento que nos conducirá al centro de remolino. No hay tierra firme en ninguna parte y el mar es una tumba silenciosa» (Machado, 1994: 87).

En cuanto a la brevedad y las elipsis de las frases empleadas por el narrador, no se pueden negar las elisiones y frases cortas que corresponden al registro lingüístico del informe: «Los animales están intranquilos: el llanto de una salamandra en la sobra, sonidos apagados, dulces lamentos que disuelve el canto de las sirenas en la noche» (*ibid.*: 87). No obstante,

⁴²⁵ Aquí reproducimos una de las pocas entradas originales del diario de Colón donde aún se puede observar el relato en primera persona: «Viernes 3 de agosto. – Partimos viernes, 3 días de agosto de 1492 años, de la barra de Saltes a las ocho oras [sic]. Anduvimos con fuerte virazón hasta el poner de sol hazia [sic] el Sur sesenta millas, que son quinze [sic] leguas. Después al Sudeste y al Sur, cuarta del Suroeste, que era el camino para las Canarias» (Colón, 2006: 68).

⁴²⁶ El reconocido romanista y el editor de la reciente y más completa edición croata de los diarios y cartas de Colón, Vojimir Vinja, avisa de que el original del diario estuvo perdido y que se guardan solo dos hojas y una parte de la cubierta del diario original, que posteriormente sufrió muchas alteraciones gracias a la censura, ya que suponía un material confidencial de extremo valor, visto que suponía el objeto de la disputa con Portugal en asuntos marítimos. Véase Vinja (1992: 11).

dominan las frases largas, el lenguaje poético y metafórico, las reflexiones extensas, señales de un diario literario:

Mientras escribo pienso en cada palabra como la última, como si cada frase – cada gesto robado al universo de lo cotidiano – nos acercara a la esencia: el abismo que presentimos desde el nacimiento, la lenta caída de piedras en un pozo, la rueda que gira sin cesar hasta agotarse. Cada palabra la última como el grito de un cuerno de caza de los antiguos cazadores del desierto, extendiéndose sobre las dunas achatadas y grises hasta desaparecer en un murmullo. Tal vez la palabra sea sólo un eco, una forma de incompreensión, una serpiente que se arrastra en silencio (Machado, 1994: 87).

En la mayoría de las fábulas machadianas prevalece el narrador omnisciente que cuenta lo acontecido en tercera persona, como se evidencia en la narración «El amor de las sirenas»: «Una de las sirenas había seguido al Arca durante varios días a través de un mar tempestuoso que prometía echar a pique la frágil embarcación a la menor falsa maniobra» (*ibid.*: 73), pero el mismo narrador aprovecha la oportunidad en varias ocasiones para mencionar que es Noé el que está tomando notas sobre las cosas acaecidas: «Noé pensaba en la sirena mientras finalizaba sus notas» (*ibid.*). La «Fábula y muerte del ángel» es uno de los casos donde el narrador heterodiegético que comienza la historia –«Al cuarto día de navegación Noé vio a un ángel arrastrado por la tormenta» (*ibid.*: 79)– de repente se transforma en narrador autodiegético: «Hoy arrojamos su cuerpo al mar. Vimos cómo desaparecía lentamente en el fondo dejando un rastro de burbujas. Los animales decidieron bautizarle con el absurdo nombre de Ícaro» (*ibid.*: 80).

Este mismo narrador autodiegético cierra su diario de a bordo y la sección titulada «Libro de animales» contando su propio fin y ofreciendo unas pistas para interpretar su específica actitud hacia la materia espacio-temporal y el tema de la muerte o los sueños, dominantes en la obra de Machado:

La tierra es plana. Ahora voy cayendo por uno de los bordes, entrando lentamente en el secreto de la vida, en una permanencia serena donde espacio y tiempo nada significan. El candil se ha apagado. Sé que esto es el final del viaje. Cierro los ojos. Ojalá la caída se parezca al sueño (Machado, 1994: 87).

Hasta ahora debe haber quedado claro que en el *Libro de animales* actúa una consciencia mitológica, ya que los grandes mitos clásicos o bíblicos impregnan prácticamente todas las narraciones, tanto mediante los protagonistas como a través de las circunstancias o contextos reconocibles. El pensamiento mítico tiene sus huellas en la concepción machadiana del tiempo, que se manifiesta mediante sus construcciones cíclicas. Pero el mito propiamente dicho, entendido como una historia sagrada, de unos acontecimientos ocurridos en los tiempos primordiales, solo aparece en el microrrelato «Fábula del unicornio», donde entra en juego con la fábula, dando como resultado un híbrido genérico original. En palabras de Mircea

Eliade, el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución» (Eliade, 1989: 12-13). En la «Fábula del unicornio» se trata del devenir de una especie animal. Es curioso observar que la irrupción de lo sagrado en el mundo profano ocurre sin el plan previo de los seres sobrenaturales superiores. Todo aconteció a un unicornio desgraciado que se «arrojó a la oscuridad» a petición de Noé, quien «agotados los pájaros por el ir y venir a través la tormenta y de la noche» le envió «a comprobar si había bajado el nivel de las aguas» (Machado, 1994: 41). Un dios innombrado interviene atendiendo a la súplica del unicornio, movilizándolo la actividad creadora/transformadora del mito en medio de una anécdota, lo que tiene como consecuencia el debilitamiento de la fuerza de un mito cosmogónico, que se realiza en el acto de la desacralización del mismo. Esta actitud lúdica y el tono burlón se podría observar a la luz del pensamiento de uno de los teóricos de la posmodernidad que descarta la pertinencia y la exclusividad de la lectura mítica en el contexto posmoderno cuando comenta el texto modernista por excelencia, el *Ulises* de James Joyce:

The bankruptcy of the ideology of the mythic is only one feature of the bankruptcy of the ideology of modernism in general; yet it is a most interesting one, [...] Why is it that, in the depthlessness of consumer society, the essential surface logic of our world of simulacra – why is it that the mythic ideal of some kind of depth integration is no longer attractive and no longer presents itself as a possible or workable solution? (Jameson, 1982: 128).

En la posmodernidad no solo se ha perdido el sentido primordial del mito como una historia sagrada, es decir, como una «historia verdadera», por referirse siempre a realidades⁴²⁷ sino que ha perdido también su fuerza simbólica. En otras palabras, la interpretación mítica de un texto literario, de nuestra realidad extraliteraria o el empleo de mito como fondo de una narración ha perdido su valor epistemológico, ya que la existencia superficial postmoderna no exige ninguna integración profunda de los significados, los grandes metarrelatos verídicos han perdido su verdadero vigor y fuerza. Lo mismo ocurre con la democracia fundamentada en la universalidad de legislatura, la religión apoyada en la iglesia que ha perdido su credibilidad, las libertades individuales cada vez más amenazadas, la sociedad del conocimiento con el sistema de educación desvalorizado y desprestigiado, es decir, los grandes sistemas que fundamentan la sociedad occidental se han convertido en simples historias.

⁴²⁷ Eliade subraya que las sociedades arcaicas consideran el mito cosmogónico verídico porque la propia existencia del mundo lo confirma. Del mismo modo, el mito sobre el origen de la muerte es verdadero por tener su comprobación en la mortalidad de los hombres (Eliade, 1989: 11).

Se ha apuntado ya que el humor, a modo de Monterroso, forma parte de la poética machadiana. Consideramos que de ahí surge su afinidad hacia la fábula, en la que reconoce una poderosa herramienta crítica. La longevidad y la frescura de la fábula esópica se podría entender a través de su analogía con el humor, como explica Gomas en el texto introductorio a su antología *Fabricantes de sonrisas: antología de humoristas venezolanos*:

Una perdurabilidad y fortaleza que es bastante comprensible, porque los ataques a los anhelos de un pueblo solo se castigan con humor, arma que además de ser de las maneras más relajantes que ha inventado el ser humano para desahogarse, al mismo tiempo es de los medios más contundentes que existen por su capacidad devastadora. El humorista, apoyado por la conciencia colectiva golpea con tanta intensidad, que logra el milagro de transformar al organismo social herido, de víctima a verdugo. Y en ello radica su éxito masivo (Gomas, 2002: 5).

Es necesario reiterar que las fábulas de Machado, que reproducen situaciones del universo contemporáneo humano protagonizadas por animales antropomorfizados y que relatan generalmente episodios dramáticos o presentan momentos de crisis existencial, sufren a menudo giros humorístico-irónicos evidenciadores de la actitud distanciadora que abre un espacio para las maniobras del lector culto, que debería reconocer el doble fondo de las fábulas contemporáneas, detectar los procesos transtextuales que operan entre los textos antiguos y las nuevas creaciones literarias e identificar personajes de la cultura literaria y temas filosóficos. El sentido caótico de la risa entra para desarmar un orden lógico, una representación absoluta y jerárquica con el fin de mostrar otras posibilidades.

Ese es precisamente el tipo de humor que cultiva Machado en sus textos breves. En la fábula «El silencio de las sirenas» los seres míticos feroces, que en este caso, como ocurre en los bestiarios clásicos, disponen de las alas y garras amenazantes en las que «aún brillaba alguna gota de sangre», perdieron la capacidad seductora que llevó a la muerte a tantas tripulaciones, navíos, hombres y dioses desgraciados. Como ya se ha comentado, Noé no se siente amenazado por la fiera mítica que al observar que el Arca se acerca empieza a cantar, «pero con tan mala voz, que las demás –presas de vergüenza– la obligaron a callarse» (Machado, 1994: 71). En este lugar Noé se muestra de nuevo como conocedor de una mitología ajena y cronológicamente posterior:

Noé recordó la historia de un hombre atado a un mástil, oída en una noche frente a las grandes hogueras alimentadas con los sacrificios de animales muertos. Un sentimiento de lástima lo invadió. Pensó que eran seres incomprendidos y tímidos, y que si los hombres se perdían no era ya por su canto, sino por el deseo de un silencio y de una paz semejante a la muerte. Y la nostalgia de retornar a los antiguos mitos donde eran despedazados bajo la luz del día mientras entonaban dulces cantos que el viento arrastraba sobre las olas (*ibid.*: 71-72).

La tensión y la seriedad del discurso se disuelven mediante un cambio del registro estilístico, es decir, el recurso a la heteroglosia estilística con un efecto humorístico: «La última vez que supo de ellas, alguien, tal vez un viajero afligido, se conolió de las sirenas y creó una Academia de Canto. Creo que su nombre era Odiseo» (*ibid.*: 72). Como ya queda subrayado el humor supone una de las características principales de la nueva fábula según la opinión de Pack Carnes. No obstante, tanto el humor machadiano, como el de otros fablistas contemporáneos, en vez de suscitar una risa relajada que disipa las tensiones, subraya el absurdo del mundo actual, lo que nos lleva a la conclusión de que el humor de la fábula contemporánea difiere sutilmente del humor de la llamada «nueva» dada su inclinación hacia lo grotesco o absurdo.

VI.2.2. Análisis narratológico de *Libro de animales*

Siendo la estructura narrativa de esta obra la más compleja entre las que forman el corpus de la presente tesis, simultáneamente con la identificación de los factores cohesionales, se analizará la construcción de niveles diegéticos en ella. Siguiendo la teoría genettiana del discurso narrativo, en *Libro de animales* hemos reconocido varios niveles narrativos. El nivel primordial, es decir, extradiegético, a partir del cual pueden construirse otros niveles narrativos corresponde al texto «Los dulces venenos», donde aparece el narrador, en primera persona del singular, que es al mismo tiempo el protagonista de los acontecimientos narrados, siendo él, en términos genettianos, el narrador autodiegético (Genette, 1972: 251). Para facilitar el entendimiento le adscribiremos el símbolo N1. En el cuento-marco, N1 cuenta la muerte del protagonista Hassim, quien se convierte en el narrador autodiegético (N2) del segundo relato del libro titulado «Cuaderno de anotaciones», que a su vez se sitúa en el nivel intradiegético narrativo (*ibid.*: 238).

Los enlaces operarios entre el narrador-protagonista (N1) y el protagonista pasivo de la primera parte del libro, Hassim (N2), se construyen alrededor de unas historias de animales, lo que N1 comenta de manera siguiente: «Qué me unía a Hassim sino unas historias de animales en las que no creía, pero que de alguna forma me divertían» (Machado, 1994: 12). Información más completa se nos proporciona unas páginas más adelante, hacia el final de la parte «prologal» del libro, en un párrafo que ya apunta hacia el segundo elemento temático cohesionador, donde N1 explica el proyecto emprendido en conjunto con Hassim (N2):

Habíamos traducido juntos, un largo texto al que llamábamos *Libro de animales*, cuyo manuscrito en griego había sido copiado a lo largo de varios siglos por la familia de Hassim, tal vez procedente de la antigua Biblioteca de Alejandría. Pero ahora Hassim no estaba y yo debía enfrentarme solo al manuscrito (*ibid.*: 29).

El «Libro de animales» de la cita anterior representa el nivel hipodiegético⁴²⁸ narrativo del *Libro de animales* de Machado y la imagen espejo del mismo, ya que los minificciones que en él aparecen en forma de fábulas están incrustados en el nivel intradiegético de la historia. En las veintitrés fábulas figuran dos narradores: el narrador en tercera persona singular, es decir, el narrador heterodiegético de focalización omnisciente⁴²⁹ (N3), como se observa en la frase «El segundo unicornio que quiso entrar al Arca hizo desconfiar a Noé sobre la verdadera existencia de estos animales divinos» (*ibid.*: 43), y otra vez el narrador-protagonista, es decir, Noé, que es el tercer narrador autodiegético (N4): «Mi esposa a quien tenía por una mujer honrada y fiel, incapaz de una traición, ha comenzado a engañarme» (*ibid.*: 81).

El tercer elemento temático unificador, junto con los animales y el manuscrito, es la muerte misteriosa que relaciona a los propietarios temporales del manuscrito maldito que apela a la muerte y que permite que las cajas chinas continúen reproduciéndose hasta disminuir tanto que su origen y los enlaces entre los dos manuscritos referidos queden prácticamente diluidos. La primera muerte ocurre supuestamente en el momento de la escritura/narración de la narración-marco y es la muerte de Hassim, el propietario y traductor del manuscrito. La estructuración compleja de las categorías espacio-temporales ofuscadas por los saltos entre el sueño y la vigilia borran las coordenadas cronotópicas precisas, pero el lector deduce que la muerte debe haber ocurrido antes, si bien el peso de la conciencia del narrador vuelve a evocarla y revivirla reiteradamente: es la muerte representada y repetida numerosas veces a lo largo de la historia que acompaña al manuscrito en su viaje cronotópico.

Sobre una de ellas nos informamos a través del texto que lleva como título «Cuaderno de anotaciones», supuestamente escrito por Hassim (N2), que nos cuenta la historia de los manuscritos malditos «que tuvieron tras sí una larga tradición de crímenes que no descartan el veneno, ni el filo de los cuchillos» (*ibid.*: 33). El veneno arriba mencionado representa un enlace con la muerte de Hassim, que este siente venir y prevé la repetición de las pautas tantas

⁴²⁸ Para designar la situación narrativa subordinada al nivel intradiegético, Genette en *Figures III* propone la expresión «nivel metadiegético», descartada por Mieke Bal, ya que alude a una situación conflictiva por el peso semántico del prefijo «meta-». Según Bal, el prefijo «hipo-» representa de forma más clara la situación de dependencia y subordinación.

⁴²⁹ Se ha de entender, por focalización omnisciente, lo que en términos genettianos se denomina la focalización cero (Genette, 1972: 206): toda representación narrativa en la que el narrador hace uso de una capacidad de conocimiento prácticamente ilimitada, pudiendo, por eso mismo, facultar las informaciones que crea pertinentes para el conocimiento minucioso de la historia.

veces representadas a lo largo de la historia, a pesar de las suposiciones contrarias del narrador (N1), que deja indicios de lo que realmente sucedió en la narración anterior, es decir, en la narración-marco, afirmando: «Hassim nunca supo, pero a veces una pequeña dosis de veneno administrada en el té rutinario de las cinco suele minar la salud de nuestros seres más queridos sin dejar rastros» (Machado, 1994: 32). Hassim (N2), cuya muerte presenciamos en «Los dulces venenos», nos informa sobre la muerte del derviche que entregó el manuscrito a su padre y que «murió en África sometido a las más crueles torturas» (*ibid.*: 33).

La muerte viene anunciada desde la primera página del texto machadiano, en el que todo apunta hacia ella: la abundancia de imágenes escatológicas, los cuerpos en descomposición, los humores corpóreos de olor cadavérico. Incluso la presencia del narrador-observador, que en un comentario inesperado se revela como autor del texto que estamos leyendo, tiene una calidad fantasmal que confirma la dudosa veracidad de todo lo contado. La muerte, a lo largo de la obra, está íntimamente entretejida con el cuarto eje temático, el del sueño. Hypnos y Thanatos, los dos hermanos gemelos, aquí andan de la mano⁴³⁰. La primera muestra de ello aparece en la cita siguiente: «La muerte tiende a elaborar un fino tejido de asombros y vacíos que desaparecen en el tiempo: la pérdida de la memoria, el retorno al *punctum* elemental, a la materia de los sueños y de los astros que la guían como un pesado carro de guerra» (*ibid.*: 13).

En el cuento-marco incluso los animales, cuya función es puramente metafórico-descriptiva, aparecen para anunciar a la muerte y corroborar su omnipresencia: «El brazo [del enfermo] tenía la consistencia de un pulpo muerto», «la habitación tenía algo de burbuja, de ameba silenciosa devorándose a sí misma» (*ibid.*: 12), «una araña tejía su red sobre una mosca azul aplastada contra el vidrio», «ese diminuto cuerpo que se alimentaba de la muerte tejiendo un huevo blanco alrededor del insecto muerto» (*ibid.*: 14), «un gato mordía el esqueleto de un pescado», «un viejo y flaco caballo de feria rumbo al matadero», «[e]sa hora tenía la consistencia fría y babosa de un pez muerto» (*ibid.*: 15).

El manuscrito (o los manuscritos), que causa(n) las muertes seriadas de sus propietarios sucesivos, es/son motivo de dudas permanentes sobre si se trata de un original o de un texto apócrifo de reciente creación de uno de los protagonistas, una burla sucesiva que convierte al emisor y al receptor del manuscrito en rivales y su relación amistosa en un acontecimiento grotesco que acaba en venganza y muerte violenta, como se puede ver en la siguiente cita: «Hassim había terminado las traducciones después de todo. El muy bastardo

⁴³⁰ Para los judíos, por lo menos a partir de los tiempos posteriores al exilio, la muerte era equivalente al sueño. Los cristianos también aceptaron y elaboraron la homología muerte-sueño (Eliade, 1989: 108).

había trabajado sin mi ayuda. Pero tampoco había vivido para ver el resultado de su broma. Los dos habíamos apostado a un juego que carecía de reglas» (*ibid.*: 32).

La rueda de muerte en esta obra de Machado continúa girando con la defunción de Noé, que curiosamente se produce repetidas veces⁴³¹, anulando una vez más las categorías supuestamente fijas, lo que corrobora el espíritu posmoderno de la obra machadiana confirmado en la frase pronunciada por Noé: «–Nada concluye, ni siquiera la muerte [...]» (*ibid.*: 104). En *Libro de animales* nada es estable, tampoco la muerte, lo que se podría explicar por la proximidad de la muerte al sueño. La muerte de Noé en el «“Manuscrito”» hace que se convierta en el protagonista de la misma historia con Hassim (N2) y el narrador contemporáneo innombrado (N1), tornándose él también en víctima del maldito manuscrito. En el caso de Noé, al parecer existen dos, siendo uno de ellos «Libro de animales» y el otro la *Iliada*. Sin embargo, hay varios indicios que llevan a la identificación de los dos con el manuscrito sobre los animales⁴³².

En ambos casos se trata del 1) antiguo manuscrito de procedencia familiar, escrito en griego⁴³³, que corresponde al origen y la lengua en que fue escrito el manuscrito de Hassim⁴³⁴; 2) el autor se refiere a su traducción en progreso en el caso de Noé⁴³⁵, siendo este también el caso de N1 y Hassim⁴³⁶; 3) la violencia que el mismo suscita⁴³⁷; 4) la supuesta procedencia de la biblioteca de Alejandría que se relata en «“Manuscrito”» y a la que se alude en «Los dulces venenos»⁴³⁸; 5) su ubicación en el momento de ser encontrado, que corresponde en los dos casos: «El manuscrito permaneció durante mucho tiempo olvidado en el cuarto del fondo, hasta que un día la mujer [de Noé] lo encontró cuando limpiaba un viejo baúl de madera» (*ibid.*: 104) y «No era mucha la herencia de Hassim [...] un baúl lleno de objetos personales

⁴³¹ Una vez en el «“Manuscrito”», la segunda en «La otra cara del sueño», e incluso dos veces en las fábulas de «Libro de animales».

⁴³² El narrador del cuento titulado «“Manuscrito”» se refiere al contenido del manuscrito en cuestión y al acto de traducirlo de la manera siguiente: «En el fondo intuía que nunca terminaría su traducción porque la materia de los hombres y de las bestias era infinita» (Machado, 1994: 106).

⁴³³ «El manuscrito pertenecía a su padre, quien le enseñó los rudimentos de una lengua tosca llamada griego» (*ibid.*: 99).

⁴³⁴ «Las historias pertenecieron a mi padre, quien las recibió de un derviche que lo inició en el estudio del griego y del bustrófedon sobre las arenas del desierto» (*ibid.*: 33).

⁴³⁵ «Noé dedicó sus noches a la traducción del manuscrito» (*ibid.*: 104).

⁴³⁶ «Habíamos traducido juntos, durante agotadoras horas de trabajo, un largo texto al que llamábamos *Libro de animales* [...]» (*ibid.*: 29).

⁴³⁷ Noé muere por la espada de Héctor, uno de los protagonistas del manuscrito. El padre de Noé padece una muerte misteriosa también: «[...] su padre conversando solo en la noche del desierto para ser encontrado al otro día con la cabeza hundida en el pozo» (*ibid.*: 106). Hassim nos informa sobre la conexión del manuscrito con la muerte violenta: «Cuántas muertes han conocido estos manuscritos a través del borroso camino del tiempo. [...] Los manuscritos tuvieron tras sí una larga tradición de crímenes que no descartan el veneno, ni el filo de los cuchillos» (*ibid.*: 33).

⁴³⁸ «[...] cuyo manuscrito en griego había sido copiado a lo largo de varios siglos por la familia de Hassim, tal vez procedente de la antigua Biblioteca de Alejandría» (*ibid.*: 29).

[...] unos cartapacios amarillentos, un mapa antiguo de China y un cuaderno» (*ibid.*: 31). Por lo visto, la identidad, la procedencia y la originalidad de los manuscritos se desconstruyen en un procedimiento lúdico que permite al autor crear una red de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción.

El círculo vicioso de las muertes violentas no se cierra con la muerte de Hassim, la primera relatada, tomando en cuenta la particular organización discursiva del libro en su totalidad, y la última ocurrida en sentido cronológico: «Hassim había desaparecido del juego bajo la forma de suicidio por envenenamiento, aunque algunos elementos me conducían a pensar en la remota posibilidad de un homicidio» (*ibid.*: 29). El final del primer cuento narrado por N1 deja intuir que él mismo fue el autor de ese homicidio supuestamente recelado por él, como se refleja en la cita siguiente: «Hassim nunca lo supo, pero a veces una pequeña dosis de veneno administrada en el té rutinario de las cinco suele minar la salud de nuestros seres más queridos sin dejar rastros» (*ibid.*: 32).

La vida solitaria, desesperada y totalmente dedicada al manuscrito del narrador (N1) («Por mi parte, había decidido olvidar todo aquello y regresar a la vieja rutina de inmovilizarme hasta el cansancio en el pequeño apartamento. [...] Renuncié a mi cargo en el hotel, aún conservaba algunos ahorros que me permitirían vivir un tiempo sin trabajar» [*ibid.*: 29]), las referencias a Mersault, Sócrates o Hemingway, la cita de Camus en el epígrafe que reza «Sólo los suicidas están seguros del sentido de la vida» (*ibid.*: 9), u otra del famoso suicida literario japonés Yukio Mishima⁴³⁹, así como también sus frecuentes pensamientos dedicados a la posibilidad de suicidio («Levantar con aire de desgano la vieja pistola de familia y llevarla hasta la boca. [...] Sin embargo, acarició en secreto la idea de cargarla y de hacer el juego más real» [*ibid.*: 19]), permiten suponer que la muerte se repetirá una vez más, dando continuidad a este tema aun fuera de los límites de la obra, en el espacio reservado a la intuición lectora. El destino del N1, que abandona la vida cotidiana para dedicarse al manuscrito, nos permite reconocer una identificación adicional, propuesta sutilmente por el autor, y reconocer en él el destino de Noé, confirmándolos así a los dos como protagonistas de una misma historia, reforzando una vez más los enlaces que unen varios cuentos supuestamente independientes debido a las construcciones abismales de Machado:

Noé dedicó sus noches a la traducción del manuscrito. [...] El amanecer lo sorprendía aún despierto con los ojos enrojecidos, discutiendo consigo mismo [...] Comenzó a enflaquecer. Olvidaba con frecuencia tomar el alimento, contentándose con comer sólo lo indispensable

⁴³⁹ El poeta, novelista, autor teatral, actor y director cinematográfico japonés cometió el suicidio ritual denominado *seppuku* tras el intento fracasado de un *coup d'état*.

para no morir de hambre. [...] Una tarde discutió acaloradamente con su mujer quien lo maldijo junto con el manuscrito. Al día siguiente lo abandonó (*ibid.*: 104-105).

Simultáneamente el propio autor, a través de diferentes procedimientos lúdicos que difuminan su verdadera identidad, alude a que otro manuscrito al que Noé se refiere, aparte de *Libro de animales*, que es de su supuesta autoría, es la *Iliada*⁴⁴⁰, en cuyo traductor enfermizo y obsesivo se convierte, al igual que los dueños posteriores del manuscrito sobre los animales. Mientras está muriendo de hambre y agotamiento por haber dejado de comer y dormir y descuidado a la familia, que finalmente lo abandona, la lectura del manuscrito lo transpone oníricamente a otro tiempo y otro lugar, donde muere en combate a manos de Héctor. En el momento final de la vida, Noé comprende que «no soñaba y que su sangre regaría la tierra, porque el sueño de los hombres pendía del cabello de un dios» (*ibid.*: 108), abordando así el tema de los sueños, uno de los factores unificadores de la obra de Machado.

La vertiente escéptica de los textos literarios posmodernos, en su afán renovador/reciclador, pretende desacreditar los grandes metarrelatos y las verdades universales, grandes construcciones de la civilización occidental que la humanidad sigue creyendo. Es muy frecuente que la minificción contemporánea procure desacralizar los temas y a los personajes bíblicos, entre otros tópicos consagrados, con el propósito de mostrar que también forman parte de una mitología, la cristiana. Machado lo lleva al extremo fusionando dos mitologías, la bíblica con la griega, donde el patriarca del Antiguo Testamento pasa de una realidad ficcional bíblica a la mitológica, siendo asesinado por el príncipe troyano.

El cuarto eje temático que funciona como factor unificador del libro de Machado es el sueño, según Miranda el tema predilecto del autor, cuyo tratamiento evoca procedimientos borgesianos analizados en el capítulo sobre la intertextualidad. El cuento-marco «Los dulces venenos» que abre el libro respira una atmósfera onírica anunciada ya desde la primera frase: «Esta noche Hassim ha regresado durante el sueño» (*ibid.*: 11). El narrador-protagonista se duerme y despierta en otro sueño. Lo que parecía ser realidad en cuestión de minutos se convierte en otra cosa. De repente, el hospital en el que Hassim vive su agonía mortal en presencia del narrador se vuelve un lugar desolado, abandonado, medio en ruinas:

[...] y descubrí con asombro que todo estaba completamente desierto: las camas se hallaban vacías y cubiertas de polvo, las molduras del techo habían comenzado a desprenderse silenciosamente y el dragón, el mono y el pájaro ahora se reunían en una grieta que mostraba sus vísceras de hierro, de donde brotaba una pequeña cascada de agua, proveniente de una

⁴⁴⁰ «Los nombres de Ayante y Odiseo, de Aquiles y Héctor, se hacían cada vez más cercanos, al igual que los muros de una ciudad sitiada frente al mar, o la construcción de un gigantesco caballo de madera, abandonado a las puertas de la ciudad como homenaje a uno de los dioses inmortales» (*ibid.*: 104).

tubería rota. Las palomas habían invadido la habitación desde hacía algún tiempo y ahora atravesaban la luz acuosa y cálida como las figuras de un sueño (*ibid.*: 24).

Enseguida se esfuman las fronteras entre el sueño y la realidad y es difícil discernir en qué lado se encuentra el narrador: «Me detuve en mitad de la habitación intentando sobreponerme y explicarme que había pasado. Estaba seguro de que no me había equivocado de habitación, aunque todo hubiera envejecido en cuestión de minutos» (*ibid.*: 24). La relación con el protagonista moribundo se establece también en este territorio resbaladizo entre la vigilia y el sueño: «Hassim iba y venía a través del frágil mecanismo de los sueños como un equilibrista ciego, pero con la diferencia de que abajo no había red, sino vértigo y miedo» (*ibid.*: 27). Para el narrador el sueño representa, en términos freudianos, volver a vivir el trauma, recordar su implicación en la muerte de su amigo: «En el fondo, sólo temía volverme a dormir. Navegar de nuevo en las oscuras aguas del sueño. Ceder terreno a un espacio que no comprendía, sino apenas intuitivamente» (*ibid.*: 29).

En la sección que sigue y que se titula «Vidas paralelas» e incluso el propio título del cuento «La otra cara del sueño» evocan lo onírico, tan presente en Machado. En este cuento Noé, anticipando el Diluvio Universal, se encuentra en su Arca todavía encallado en el desierto. El brillo de una espada lo lleva, en un salto analéptico, de vuelta a la Asmara de su infancia, donde observa el asesinato de un hombre adulto. Cuando unos mercaderes preparados para la guerra lo capturan, la historia de su infancia se repite, y en el lugar de su futuro asesinato reconoce la ciudad de su infancia y la escena dos veces repetida y vivida, la primera vez siendo él el niño-observador y la segunda como adulto-víctima que, entre el público que testimonia a su propio fin, reconoce a un niño que podría perfectamente ser él. Este encuentro con uno mismo, posiblemente retomado de Borges, o para ser más precisos, de Giovanni Papini⁴⁴¹, que tematiza la posibilidad de estar en dos tiempos y en dos sitios simultáneamente, es un tópico recurrente de la literatura neofantástica del siglo XX, siguiendo la terminología propuesta por Jaime Alazraki⁴⁴². El narrador heterodiegético omnisciente da una posible explicación de lo ocurrido: «Por primera vez entendía que todo viaje no es otra cosa que un viaje al origen, un regreso al principio de la historia» (*ibid.*: 94). Y que las vidas, o las muertes paralelas, pueden ser vividas en el espacio o el tiempo «[...] donde una daga

⁴⁴¹ El cuento de Papini al que nos referimos es «Dos imágenes en un estanque», publicado en 1906 (*Il tragico quotidiano*). El tema es retomado y elaborado por Borges en su cuento fantástico «El otro», escrito en 1969 y publicado en 1975 en *El libro de arena*.

⁴⁴² Cf. Jaime Alazraki (2001), «¿Qué es lo neofantástico?» en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 265-282.

valía más que el oro de los reyes, porque el peso de la sangre era también el peso de los sueños» (*ibid.*: 94).

La inestabilidad como rasgo distintivo del texto posmoderno, así como también de la obra machadiana, funge como fuerza desestabilizadora que carcome incluso las estructuras genéricas que pretenden fijar el texto. Todo es relativo en el texto: referencias y metáforas evocan la inestabilidad de la vida, pero también de la muerte. Su oposición binaria se anula en un procedimiento deconstructivista, las fronteras entre estas dos categorías irreconciliables se difuminan, se convierten en una membrana semipermeable que el autor aprovecha para crear un territorio neutral que facilita sus repetidos encuentros. Este espacio de libertad es el sueño, el tema borgesiano predilecto, que simboliza un proceso creador divino, paralelo con el trabajo del escritor que erige ficciones, y que se analizará con detención más adelante.

En el cuento «“Manuscrito”» el tema de los sueños viene anunciado desde el epígrafe donde el autor cita la *Iliada* de Homero y hace suya la declaración «La forma de las palabras es también la forma de los sueños. Sólo uno atravesará el inmenso vacío del tiempo». En ella se establecen relaciones entre las tres categorías: lo verbal, lo temporal y lo onírico, que le permiten al autor construir una trama donde las tres se entremezclan y confunden. Noé viaja en el tiempo y participa en los acontecimientos ocurridos en el manuscrito que está traduciendo: «Noé soñaba y a veces casi podía verlos a través del tiempo, como si cada gesto, cada palabra robada al manuscrito lo reconciliaran con un mundo invisible de guerreros que lo aguardaban del otro lado del tiempo» (*ibid.*: 104), lo que hace posible que se convierta en protagonista de ese mismo manuscrito y, por consiguiente, en la víctima de uno de sus personajes: «En el sueño Noé vio la sombra de un caballo cruzando veloz la playa en dirección a las tiendas» (*ibid.*: 106). Finalmente, comprende: «En el momento final de la vida comprendió que no soñaba y que su sangre regaría la tierra, porque el sueño de los hombres pendía del cabello de un dios» (*ibid.*: 108).

La existencia de dos mundos paralelos, de dos niveles diegéticos paralelos, cuyos contactos entre fronteras se realizan a través del sueño y/o la muerte ya es detectada por Hassim (N2) en «Cuaderno de anotaciones», cuando explica la procedencia y la calidad ominosa de los manuscritos en su posesión: «Cuántos lograron vislumbrar en estas historias el mundo paralelo que nos sigue de cerca como un perro fiel y testarudo. Pero la mancha de sangre lo borraba todo» (*ibid.*: 33). Ahí reside uno de los muchos factores que otorgan cohesión a los cuentos machadianos.

A continuación sigue el apartado del libro que lleva por título «Textos apócrifos», que de alguna manera señala la línea divisoria con el resto del libro. Los cinco microrrelatos que

siguen no forman parte de ninguno de los manuscritos y tampoco cultivan ninguna relación con Noé. El único enlace que se mantiene es el propio subtítulo, que indica la falsedad de los textos marcando la diferencia respecto a las narraciones que los preceden, lo que le permite al autor construir un espacio de maniobras o una especie de cinturón que le otorga la libertad de formar una relación más relajada con el resto del libro y afirmar su no pertenencia al todo. La calidad de ser apócrifos los separa, pero al mismo tiempo los vincula con otros cuentos de *Libro de animales*, construyendo su relación a través del binomio auténtico-apócrifo. Además, la atmósfera irreal y fantástica, la presencia de dioses o seres imaginarios, protagonistas de cuentos de hadas, dragones o asesinos que sueñan o son soñados por otros, confieren cierta cohesión con el resto del libro.

Esta última sección del libro se clausura con la minificción poética «La soledad de los museos», escrita en forma de manual de instrucciones que avisan al lector acerca de la inestabilidad de la realidad y su calidad onírica, volviendo otra vez al tema de los sueños. En ella, el autor retoma el procedimiento metaficcional para construir una especie de epílogo. Machado se dirige al lector instruyéndolo en un discurso directo: «Desconfía de la realidad, pero desconfía también del sueño y sus sirenas. En ese vago límite se encuentra lo que con tanta insistencia has buscado durante toda la vida sin saberlo. Tan sólo no hay límites, ni puertas o señales marcadas por el tiempo» (*ibid.*: 121). Esta minificción se puede leer como un manifiesto machadiano que lo reconfirma como autor posmoderno. La cita anterior corrobora la relación del autor con la temporalidad irregular o posiblemente circular, pero también con la identidad y la escritura que nos confunde durante la lectura, ofreciendo pistas falsas y cancelando las categorías del «tiempo», «espacio» o «autoría».

En lo que se refiere a la última de las categorías arriba enumeradas, en «Los dulces venenos» el narrador-protagonista se confirma como autor del texto que estamos leyendo a través de otro procedimiento metaficcional donde se comenta el proceso de escribir y escoger frases apropiadas para su creación: «¡Vaya! Otra metáfora como esta y tendré que arrojar el libro a la basura» (*ibid.*: 26). Para Brian McHale (2002, 180), el procedimiento que subentiende la transgresión de niveles narrativos es solo una forma de pluralidad ontológica que coexiste con otros motivos o estrategias de la misma, siendo algunos de ellos creación de mundos alternativos, mundos paralelos o mundos «otros», empleo de la metaficción o *mise-en-abyme*. A continuación se mostrará que Machado, para poder construir sus redes narrativas, recurre con frecuencia al repertorio de estas estrategias posmodernas.

Otro tipo de transgresión metaficcional o *mise-en-abyme* tiene lugar en la «Fábula del gato», donde el protagonista pasa de la realidad ficcional, en la que trata de salvarse del

diluvio inminente, es decir, del nivel diegético del cuento que Noé está escribiendo, a la realidad extraficcional, o sea, al nivel extradiegético del protagonista/escritor Noé, en la que se presenta en el momento de la escritura:

[...] miró detenidamente al hombre que estaba sentado –abstraído sobre el papiro amarillento– escribiendo la historia de un gato que era él y que comenzaba en una noche de tormenta como un rastro de tinta en la oscuridad.

Noé vio al gato y pensó que a veces realidad nos juega bromas más certeras que la invención (Machado, 1994: 59).

La historia cuyo autor ficcional es Noé queda sin clausura, o mejor, la clausura depende de la voluntad lectora, del mismo modo que Noé deja que su realidad extradiegética intervenga en el proceso de la escritura: «A su lado –en silencio– Noé miraba al techo buscando en las cicatrices de la madera y en el candil que humeaba el final de la historia» (*ibid.*: 60).

Entre las fábulas de la parte central del libro también se entretajan vínculos sutiles, quizás imperceptibles en la primera lectura. Como ejemplo inicial nos sirve la segunda fábula del «Libro de animales», titulada «Los falsos unicornios», que se inicia con la frase siguiente: «El segundo unicornio que quiso entrar al Arca hizo desconfiar a Noé sobre la verdadera existencia de estos animales divinos» (*ibid.*: 43). El número ordinal que el autor utiliza indica la presencia de otro unicornio, refiriéndose así a la primera fábula de la sección. A continuación sigue la comparación de los dos. El primer unicornio corresponde completamente a la descripción atribuida a esos seres fantásticos en los bestiarios medievales, es decir, los libros antiguos a los que se refiere el primer microrrelato, que lo describen como «un animal más bien pequeño, semejante a una cabra y de carácter huidizo; con un largo cuerno rematado en una afilada punta [...]» (*ibid.*: 41). El segundo «era más fuerte y más alto que el anterior y el cuerno tenía una leve coloración azulada como el mar» (*ibid.*: 43). En realidad, se trata de un impostor, aunque procedente del mismo submundo de la fantasía/mitología que pretende acceder al Arca haciéndose pasar por un unicornio. El desenlace curioso de esta fábula surge en la última línea, cuando la hija de Noé, siendo ella doncella utilizada para atrapar al supuesto unicornio, da a luz a «un hermoso niño con alas semejantes a un ángel» (*ibid.*: 44), un híbrido nuevo en la zoología fantástica que mantiene el cuerpo humano de su madre y las alas su padre, el pegaso mentiroso. Es aquí donde podríamos empezar a cuestionar la estratificación jerárquica del bestiario y la posición de ciertos animales dentro del canon bestial. ¿Por qué Noé permitiría el acceso al Arca a una fiera mitológica y a la otra no? La verdadera razón se queda en suposiciones: hemos podido ver que Noé conoce al unicornio por sus lecturas de los bestiarios medievales; en cambio, el

pegaso queda fuera de su alcance cognitivo, ya que este no figura en ellos. Recordemos una vez más al desorden cronológico que este tipo de referencias y limitaciones epistemológicas evocan y que se repiten con frecuencia en la obra machadiana, convirtiéndose en un recurso estilístico.

En algunas de las fábulas se establece una serie de intrarrelaciones inesperadas. Tomemos como ejemplo «El espejismo de los elefantes», donde un elefante imbuido de memorias que sufre de visiones y espejismos se refiere a un manuscrito, no a aquel del cual forma parte el microrrelato que él mismo protagoniza, sino al que obsesiona a Noé: «El manuscrito narraba la historia de dioses y ciudades sumergidas bajo el mar y el fuego. A veces, en la niebla, la sombra de un caballo se dibujaba como el perfil de una esfinge flotando en el aire» (*ibid.*: 66), que este está traduciendo y que finalmente le llevará a la muerte como efecto de una fantasía en la que se mezclan el presente con el pasado, las sensaciones inmediatas con las imaginarias, la ficción con la supuesta realidad del protagonista. El elefante consigue escalar físicamente lo que representa una ilusión óptica, convirtiéndose en su propio espejismo, el lugar donde identificará objetos que cobrarán sentido solamente en algunas fábulas posteriores –«[...] las alas de un ángel muerto en una noche de tormenta» (*ibid.*)– que aparecerán de nuevo en la «Fábula y la muerte del ángel», donde Noé declara: «Todavía conservo parte de las alas –deterioradas por el salitre y la luz solar– como prueba de esta historia» (*ibid.*: 80); o «un papiro cuyos signos le eran familiares» (*ibid.*: 66), que representa tanto el papiro amarillento en el que Noé está anotando su aventura diluviana, es decir, el «Libro de animales», como el manuscrito que está traduciendo, es decir, la *Iliada*.

De mismo modo se crean vínculos con las fábulas anteriores, a saber: al entrar al espejismo, el elefante atraviesa «un jardín de oro donde dormitaba un dragón ciego como un oráculo de catástrofes» (*ibid.*: 65). Se trata de la referencia al protagonista de la «Fábula del dragón», descrito allí de forma siguiente: «De sus fauces salía una columna de humo blanco que ascendía bajo los últimos rayos de luz. Los ojos del dragón permanecían inmóviles, con la mirada extraviada en el desierto. Notó que los ojos tenían la blancura lechosa de la muerte y comprendió al mismo tiempo el largo y penoso camino de la ceguera» (*ibid.*: 47). El elefante protagonista, llamado Aníbal, para su manada pasa desde una realidad desértica a la irrealidad, desaparece junto con el Arca convertido, del mismo modo que el manuscrito en cuestión, en «un fino polvillo dorado que se confundía con la arena del río» (*ibid.*: 66), en un procedimiento metaléptico donde los niveles diegéticos de la narración se compenetran y entretejen de un modo complejo.

Aparte de las referencias al objeto «manuscrito», también hay referencias al cuento que lleva el mismo nombre. La primera se produce en el microrrelato «El amor de las sirenas», donde Noé se acuerda de las escenas de su juventud, de los viajes que solía emprender con su padre, específicamente de un viaje a Alejandría, del que evoca una subasta pública donde se vendían mujeres y un incendio en que ardió la gran biblioteca. De esa aventura juvenil procede el objeto manuscrito a cuyo desciframiento y lectura se dedica Noé en sus noches solitarias. Noé vuelve una vez más a ese episodio en la narración «Fábula de los cuernos», recordando a la subasta de esclavos y la Alejandría de su adolescencia.

El último enlace se construye a través de una bestia mítica, el único animal de origen oriental en el bestiario machadiano. El ave Roc⁴⁴³ del título de una de las fábulas, que en un final sorpresivo de la narración se revela como un simple gorrión, es evocado también en el ««Manuscrito»» como uno de los numerosos protagonistas de los cuentos fantásticos que el padre de Noé contaba a su hijo en su infancia. El enlace se crea *a posteriori*, cuando Noé descubre las posibles fuentes de su miedo irracional, que convierte un gorrión en ave gigantesca y que tiene origen en los cuentos procedentes de su padre. Esta conexión no contribuye de un modo decisivo a la totalidad del texto, pero tampoco imposibilita su entendimiento, si bien de alguna manera sutil indica la tendencia de su autor a construir redes narrativas que muchas veces pasan desapercibidas.

En cuanto al tratamiento de la categoría «tiempo», la inseguridad cronológica y el paso del tiempo a veces lineal, a veces circular, vienen anunciados desde las primeras páginas del texto machadiano. Los manuscritos proceden de un pasado remoto o quizás son fruto de un juego o de una burla reciente; de cualquier forma, el autor los califica como una obra en progreso, como la mayoría de las obras posmodernas, es decir, obras abiertas: «Ignoro cuándo comenzaron al igual que ignoro cuándo terminarán. Pero podría pensarse en ellos como parte de un cuerpo que se escribe infinitamente» (*ibid.*: 33).

Esta noción del tiempo, que en el universo ficcional existe de una forma no lineal, viene confirmada en varias ocasiones a lo largo de la obra: «el tiempo desenrollando su espiral de arena» (*ibid.*: 106), «[...] todo viaje no es otra cosa que un viaje al origen, un regreso al principio de la historia» (*ibid.*: 94), «[e]l círculo es la figura perfecta del universo» (*ibid.*), «Noé tampoco sabía que los mitos siempre retornan» (*ibid.*: 44). El autor está minando

⁴⁴³ Se trata del ave Roc, que tiene origen, según el historiador del arte alemán Rudolph Wittkower, en la lucha entre el ave solar hindú Garuda y la serpiente Naga. El ave aparece en *Arabic Geographies and Natural History*, popularizado en los cuentos de hadas de Arabia y los relatos de marineros; Ibn Batuta habla de una montaña suspendida en el aire sobre los Mares de China, que fue el Roc. También aparece mencionada por el viajero Marco Polo en su descripción de Madagascar y las islas del este africano. No se encuentran huellas de esta ave gigantesca en los bestiarios medievales de procedencia europea.

continuadamente la concepción del tiempo lineal a través de las maniobras de ocultamiento que juegan con las coordenadas espacio-temporales concretas. En el cuento «“Manuscrito”» nos informa de que el padre de Noé adquirió el manuscrito griego que dialogaba con él «desde una antigüedad desconocida» (*ibid.*: 104). Machado sobrepasa las líneas temporales restrictivas creando un texto, en palabras de Roland Barthes, no solo «legible», sino también «escribible»; es decir, un texto abierto a múltiples interpretaciones⁴⁴⁴.

La evocación de una lista de lugares concretos contribuye a la mayor confusión en cuanto a la «des/organización» cronológica de la obra. El personaje bíblico Noé y el tema del Arca son retomados del Génesis, donde el Diluvio Universal⁴⁴⁵ acontece en un lugar indefinible exento de marcadores geográficos⁴⁴⁶ y durante un tiempo «intemporal», o antes del tiempo histórico. Esta falta de coordenadas cronotópicas en el libro de Génesis apunta hacia una pretendida universalidad de la Biblia. En los cuentos de Machado ocurre lo mismo. Solamente en dos aparecen referencias geográficas concretas: en «La otra cara del sueño» el lugar donde se desarrolla la acción es Asmara. En cuanto al «“Manuscrito”», abunda en referencias geográficas: el padre viaja con frecuencia a Asmara y Massaua, se menciona la antigua ciudad de Ur, Noé viaja con su padre por el Nilo y visita Alejandría, donde aparecen referencias a la biblioteca y a su incendio, pero la presencia simultánea de las pirámides, la biblioteca de Alejandría y los alminares introduce una cierta inseguridad que cuestiona la organización lineal del curso del tiempo.

Para ilustrar la concepción machadiana del tiempo volvamos una vez más a la fábula «La persistencia de las polillas», en la que se relata el desagradable encuentro de Noé con un insecto poco frecuente en los bestiarios y fabularios clásicos. En ella se describe, en clave humorístico-irónica, el acto de alimentación de los insectos hambrientos que se encuentran en el Arca. En este procedimiento, donde son enumerados títulos que forman parte del canon clásico occidental, se percibe, como en muchas otras ocasiones, una mezcla de instancias temporales que se repite como una constante en la obra entera. El lector se enfrenta con una

⁴⁴⁴ Cf. Roland Barthes, *S/Z*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 2001 (1970), pp.1-2.

⁴⁴⁵ Los mitos sobre el Diluvio son relacionados con el fin del mundo. La gran mayoría de ellos están vinculados con la falta ritual, los pecados de los hombres y la decadencia del Mundo, lo que provoca la cólera del Ser Supremo. Pero el diluvio abre camino simultáneamente a una recreación del Mundo y a una regeneración de la humanidad (Eliade, 1989: 51-52).

⁴⁴⁶ Se mencionan categorías generales que implican la universalidad, abarcan la humanidad entera y la totalidad del espacio: «Y se corrompió la tierra delante de Dios, y estaba la tierra llena de violencia. / Y miró Dios la tierra, y he aquí que estaba corrompida; porque toda carne había corrompido su camino sobre la tierra. / Dijo, pues, Dios a Noé: He decidido el fin de todo ser, porque la tierra está llena de violencia a causa de ellos; y he aquí que yo los destruiré con la tierra» (Gn, 6:11-13) Una vez acabado el Diluvio hay una sola mención de un lugar específico: «Y reposó el arca en el mes séptimo, a los diecisiete días del mes, sobre los montes de Ararat» (Gn, 8:6).

temporalidad no organizada o no lineal en el nivel histórico, en el micro-nivel de la narración y también de la organización narrativa del libro como totalidad. En la línea temporal los acontecimientos bíblicos que ocurren en el «Génesis» deberían ser anteriores a «todo el tiempo», y en el caso concreto preceden a los libros y autores citados (ej. *Iliada* y *Odisea*, Safo o Aristóteles), pero el Noé de Machado es un personaje culto y leído, lo que supone la posesión de una biblioteca rica en referencias eruditas, aunque estas, en el universo extraficcional, deberían ser cronológicamente posteriores.

En la fábula «Los falsos unicornios», Noé se acuerda de una frase que «había escuchado en alguna parte» y que constata que «“el olvido [...] no podía ser sino una forma profunda de la memoria”» (*ibid.*: 44). En esta fábula, el Noé autor de «Libro de animales» rebasa las fronteras de su universo ficcional al recurrir a referencias muy posteriores al supuesto momento de enunciación. En la cita referida, el lector culto puede reconocer la frase de procedencia borgesiana tomada de la *La rosa profunda*⁴⁴⁷, o posiblemente del «Prólogo» que Borges escribió a su edición de *El espejo que huye* de Giovanni Papini⁴⁴⁸, lo que, de un modo indirecto, sirve de justificación al autor venezolano para ahondar en este proceso lúdico que le permite borrar las fronteras cronotópicas en sus narraciones, así como también procesar intertextualmente el material leído, canon de la literatura occidental.

Otra mezcla de instancias temporales se produce en la minificción «El beso de los dragones», perteneciente a la sección de «Textos apócrifos». El dragón, una fiera inexistente (como afirma el propio dragón, protagonista de la «Fábula del dragón» de la sección «Libro de animales»: «No se puede matar lo que no existe» (Machado, 1994: 47), perteneciente al mundo del bestiario y de las escrituras antiguas, de repente se encuentra en el mundo moderno: «Recorre lentamente las calles, [...] una gasolinera abandonada, [...]» (*ibid.*: 115). Algo parecido ocurre en el microrrelato «Los viejos dioses», donde la existencia de los dioses inmortales, que el lector imagina sublime y grandiosa, se traspone desde un tiempo remoto a un tiempo más cercano, desde el Olimpo a un espacio reconocible en cualquier ciudad occidental del siglo XX o XXI, «Cerró los ojos y se dejó caer desde la ventana de un noveno piso. Los vecinos escucharon el golpe del cuerpo sobre el pavimento y se asomaron» (*ibid.*: 117), donde los dioses comparten un edificio, posiblemente un rascacielos, y un espacio vital

⁴⁴⁷ Esa idea del olvido como forma de la memoria, o viceversa, se encuentra en el poema «El ciego», de Borges, publicado en la colección de poesía *La rosa profunda*: «[...] De los libros le queda lo que deja / la memoria, esa forma del olvido / que retiene el formato, no el sentido, / y que los meros títulos refleja» (Borges, OC III: 102).

⁴⁴⁸ La cita exacta que aparece en el prólogo referido es: «El olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria» (Borges, Prólogos), disponible en <http://borgestodoelanio.blogspot.hr/2015/04/jorge-luis-borges-prologo-el-espejo-que-huye.html> [Fecha de consulta 11/05/2013].

que permite una identificación contemporánea. La introducción del léxico coloquial («Es otra vez el viejo intentando matarse [...]» [*ibid.*: 117]) o de costumbres contemporáneas («las malditas náyades vegetarianas del tercer piso» [*ibid.*: 117])) representan marcadores del tiempo que no corresponden a la aprehensión común de la existencia divina. La sensación de amargura y desesperación existencial ante la vejez inminente se convierte en un acto ridículo y absurdo, ya que un dios inmortal no puede decidir terminar su propia vida y suicidarse. La mezcla de instancias temporales y los registros lingüísticos en este microrrelato produce un efecto humorístico, siendo esta mezcla de modalidades discursivas otro rasgo distintivo de la literatura posmoderna.

En este capítulo se ha señalado en varias ocasiones que la puesta en abismo es una técnica compositiva a la que Machado recurre con frecuencia y que se ha identificado como uno de los factores que proporcionan coherencia a su obra. Este efecto unificador se produce a través de una serie de construcciones especulares, donde el *texto espejo* es este supuesto manuscrito que los dos protagonistas del cuento-marco están traduciendo, que lleva por título «Libro de animales» y que representa la parte central del libro homónimo objeto del presente análisis.

Gracias a las técnicas compositivas analizadas y al trato específico de las categorías espacio-temporales en la obra de Machado se produce el efecto contrario de lo que Borges detecta en *Las Mil y Una Noches*, fenómeno comentado en su texto ya citado «Magias del Quijote» de la manera siguiente: «Esta compilación de historias fantásticas duplica y reduplica hasta el vértigo la ramificación de un cuento central en cuentos adventicios, pero no trata de graduar sus realidades, y el efecto (que debió ser profundo) es superficial, como una alfombra persa» (Borges, OC I: 46). En cambio, la estructura de la obra machadiana niega al curso lineal del tiempo y se pluridimensiona, tanto en el sentido cronotópico como en el estructural, creando una red de relaciones descentradas y desjerarquizadas en todos sus niveles.

En el presente apartado de nuestra tesis se ha intentado detallar el modo en que funcionan los vínculos cohesionadores en *Libro de animales* de Wilfredo Machado, que al ser detectados ofrecen un enfoque de lectura muy productivo semánticamente y, al mismo tiempo, apuntan hacia una estructura compleja. Se ha demostrado que en el caso de *Libro de animales* nos enfrentamos con una colección de narraciones que podrían considerarse integradas (Mora, 1994: 324), donde el cuento «Los dulces venenos» cumpliría la función introductoria o prologal del libro y fungiría como marco, mientras que la minificción «La soledad de los museos» podría funcionar como una especie de epílogo en el que al lector se le

instruye sobre cómo debe aproximarse al libro que acaba de leer. A su vez, la parte central del libro, titulada «Libro de animales», representa una colección de fábulas, serie narrativa en que cada texto de la serie pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a la colección a la que pertenece, y cuya similitud alude a que entre todos ellos existe un aire de familia. Esta unidad que integra una colección seriada de narraciones sobre animales permite, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos intrínsecos y extrínsecos que las unen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa, confirmando una vez más el potencial del texto de Machado para ser considerado, en términos barthianos, un texto «escribible».

VI.3. La escritura palimpséslica

No hace falta emprender un minucioso estudio diacrónico para llegar a la conclusión de que la intertextualidad ha sido desde siempre una fuente inagotable de la renovación de la fábula. Por ello no sorprende que, en la tesis centrada en los desvíos genéricos de la fábula contemporánea del canon clásico, se plantee la cuestión sobre la relación de la fábula actual con sus precursores. La presencia del formato genérico en los títulos de los textos machadianos, así como también las frecuentes referencias directas o indirectas a otro género relacionado con los animales recuperado de la antigüedad clásica, invitan a la reflexión acerca de sus ligaciones architextuales con estos dos géneros. No obstante, los fabulistas contemporáneos, aparte de mantener viva la percepción genérica de sus textos y subrayar los vínculos con sus antecesores, crean nuevas conexiones transtextuales que salen del mismo marco genérico por relacionarse con distintos textos del canon occidental. Recordemos que Genette concibe la transtextualidad como un término paraguas que engloba todo lo que relaciona a un texto secreta o manifiestamente con otros, e incluye cinco tipos de

transcendencia textual entre ellos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad⁴⁴⁹, hipertextualidad y architextualidad⁴⁵⁰.

Obviamente no se trata de una marca específica de la contemporaneidad, porque debemos recordar que en la literatura de la antigüedad clásica la presencia de otros textos en una obra de arte era casi una regla y que los autores grecorromanos recurrían con frecuencia a los temas mitológicos, que el medioevo y el renacimiento reelaboraban los temas y los procedimientos clásicos, que el clasicismo consideraba la originalidad algo sospechosa e imponía los moldes clásicos a sus autores, y que solo durante el romanticismo se empezó a valorar el individualismo en la literatura y la unicidad y originalidad de la personalidad poética.

En las manifestaciones históricas de la fábula es común que el autor añadiera elementos narrativos e hiciera su interpretación poniendo la fábula en otro tiempo u otras circunstancias. Según nuestras investigaciones, existen básicamente tres métodos para expresar una nueva lectura: 1. no cambiar nada, dejar la acción original evocándola con nombres propios u otros elementos de la fábula y ofrecer la nueva interpretación de manera explícita; 2. revelar un detalle de la historia desconocido hasta el momento; o 3. cambiar uno o más elementos narrativos. En la época contemporánea, la matriz reproductora en la nueva fábula no es exclusivamente la *imitatio*, como en las anteriores sino un diálogo, en términos bajtinianos, tanto con las fábulas clásicas como con una serie de textos de distinta adscripción genérica.

A la hora de analizar la transtextualidad en los textos de Machado, consideraremos cómo el autor elige y maneja los hipotextos y cuál es la función que cumple la intertextualidad, especialmente en la parte central de *Libro de animales* que lleva el título homónimo. Nos interrogamos si el autor lo hace para reinterpretar los textos canónicos, con la intención de ofrecer una mirada alternativa o crear un pastiche, o simplemente emplea la estrategia que incluye el acto del montaje y polivalencia, con una función lúdica. Lo que en primer lugar nos ocupa es la sección del libro conformada por veintitrés fábulas, con los dos textos que las preceden, a los que hemos adscrito la función del marco, mientras que los otros textos se abordarán solo de modo marginal.

⁴⁴⁹ Es el comentario o la relación crítica del texto con otro texto sin citarlo o nombrarlo explícitamente (Genette, 1989: 13). Según nuestras investigaciones, es el aspecto menos explotado en los textos analizados de Machado.

⁴⁵⁰ Es un aspecto comúnmente explotado en el caso de la fábula. Aunque el texto no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su género, la percepción genérica orienta y determina en gran medida el horizonte de expectativas del lector, y por lo tanto, la recepción de la obra (Genette, 1989: 13).

En el ámbito paratextual –lo que para Genette implica la relación del texto literario con el título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas (al margen, a pie de página, finales), epígrafes, fajas, sobrecubierta, manifestaciones icónicas, así como muchas otras señales accesorias (Genette, 1989: 11)–, Wilfredo Machado parece entablar una especie de juego con algunas convenciones de las épocas anteriores. El propio título *Libro de animales* evoca las obras de la antigüedad y el medioevo, ya que nos recuerda a la obra clásica *Historia animalium* de Aristóteles, así como también a títulos de las obras medievales que, en sus ediciones posteriores, con frecuencia adoptan la estructura formulaica «Libro de...». Esta forma del título se debe al hecho de que los manuscritos medievales o primeros libros impresos de los siglos XV o a principios del XVI carecían tanto de la página titular como del título⁴⁵¹.

Para crear una red de relaciones transtextuales y fundar las bases para su fabulario contemporáneo, Machado opta por tres libros que gozaron de enorme popularidad en toda la Edad Media: el bestiario medieval, las fábulas esópicas y las Sagradas Escrituras. La vinculación con el bestiario medieval conocido como el *Fisiólogo*, «punto de arranque de una larga cadena de obras análogas» (Guglielmi, 2002: 9), se establece a través de algunos parámetros paratextuales. Las primeras referencias son los epígrafes donde el autor descubre las lecturas de las cuales se nutre e inspira en el acto de la escritura. Seis citas que abren el libro tienen su origen en una serie de obras clásicas del repertorio bestial: *De bestiis et aliis rebus*⁴⁵², el *Bestiario* de Pierre de Beauvais⁴⁵³, *Proprietez de bestes*⁴⁵⁴, *Batracomiomaquia*⁴⁵⁵,

⁴⁵¹ La mayoría de los libros empezaban con la primera hoja (en recto) inmediatamente después del asunto resumido acompañado, a veces, por el nombre del autor. En las primeras décadas del siglo XVI, cuando la página titular se convirtió en elemento obligatorio, los editores tendían a conferir al título una fórmula extensa que indicaba las partes principales del libro o, incluso, citaba algunos versos del autor y de sus amigos. La frase arriba citada nace de la necesidad práctica de hacer el resumen del libro aún más breve e informativo para un lector interesado (Febvre, 1997: 84-85).

⁴⁵² Según Ignacio Malaxeverría, *De bestiis et aliis rebus* es una compilación híbrida que comprende cuatro libros atribuidos por los benedictinos a Hugo de Folieto (Aviarium, o libro I), Enrique de Gante y Guillelmus Peraldus (Libro III y Libro IV), respectivamente. No obstante, la segunda parte ha sido erróneamente atribuida a Hugo de Saint Victor, si bien su autoría sigue siendo problemática.

⁴⁵³ Pierre de Beauvais, o Pierre le Picard, como lo llaman los estudiosos por ser su manuscrito más antiguo escrito en el dialecto francés llamado *Picard*, compuso su bestiario antes de 1218. Existen dos versiones, una más extensa, formada por 71 capítulos, y otra abreviada, de 38.

⁴⁵⁴ *Proprietez des bestes* forma parte de un manuscrito tardío que, según su editor, Berger de Xivrey, procedía de Saint-Germain-des-Prés y contenía la historia fabulosa de Alejandro; para Berger, la mayor parte de los fragmentos que edita constituyen traducciones de Bartolomé el Inglés.

⁴⁵⁵ La *Batracomiomaquia* o la *Batalla de las ranas y ratones* es una épica cómica, compuesta por aproximadamente 300 hexámetros, o parodia sobre la *Iliada* atribuida a Homero por los romanos, pero que de acuerdo a Plutarco sería una obra de Pigres de Halicarnaso, el hermano (o hijo) de Artemisia, reina de Caria y aliada de Jerjes. Sin embargo, algunos autores modernos la atribuyen a un poeta anónimo de la época de Alejandro Magno. La historia posee influencias de la fábula esópica de «La rana y el ratón» (Perry, 384).

el *Bestiario en prosa de Cambrai*⁴⁵⁶ y, finalmente, a Claudio Eliano y su *De natura animalium*⁴⁵⁷, y muestran el alto grado de consciencia de su autor acerca de los orígenes de la escritura sobre los animales. Aunque en las otras secciones del libro Machado explicita la vinculación con las lecturas contemporáneas de Kafka, Mishima, Camus u otros autores pertenecientes al canon occidental, a través de las citas del epígrafe, tras una lectura más detenida de las fábulas, las huellas de los autores referidos resultan evidentes para el lector atento. La segunda alusión al bestiario aparece ya en el título del primer texto, que menciona al unicornio, protagonista paradigmático de esas obras pseudocientíficas moralizantes sobre animales existentes y fabulosos.

Las relaciones architextuales con el género fabulístico se anuncian desde los títulos de los microrrelatos que conforman la parte central del libro. El autor clasifica genéricamente sus textos y cumple con una serie de requisitos para que puedan ser clasificadas como tales. Se trata de narraciones de escasa extensión con animales parlantes como protagonistas que, aunque carecende *epimitio* o moraleja recalcados físicamente, a veces revelan una intencionalidad, en primer lugar, crítica o irónica. En los textos de Machado se produce una especie de hibridismo entre el bestiario y la fábula, ya que del primero retoma las bestias fantásticas procedentes de distintas mitologías, generalmente poco comunes en los fabularios. A pesar de no servir para transmitir el mensaje divino o facilitar el entendimiento de los dogmas cristianos, a veces esconden significados alegóricos o metafóricos que sirven para estimular la activación de los conocimientos culturales del lector contemporáneo. En cuanto al tipo del discurso empleado, en los textos prevalece la narración⁴⁵⁸, en detrimento de la descripción obligatoria en los bestiarios. La sección que nos interesa, protagonizada por los animales, tampoco representa un inventario. Se trata de una colección de textos breves narrativos vinculados por una serie de factores cohesivos, anteriormente comentados, que en ese sentido representan una unidad coherente. Sobre el tipo de transtextualidad que se establece con los dos géneros literarios antiguos, Pavao Pavličić la denominaría

⁴⁵⁶ *El bestiario en prosa de Cambrai*, redactado después de 1260, consta de 32 capítulos y se inspira en el *Bestiaire d'amour* de Richart de Fornival, cirujano y clérigo, quien supo trasladar con humor la doctrina del *Fisiólogo* a la retórica amorosa. Los ocho primeros ejemplos de Richart de Fornival aparecen al final, y las descripciones se han recortado hasta convertirse a veces en frases incompletas, lo que las hace incomprensibles. Al haber desaparecido el comentario alegórico de Fornival, es difícil adivinar cuál sería la utilidad de este catálogo abreviado de animales.

⁴⁵⁷ Se trata de una colección del siglo II, en 17 libros, de narraciones breves sobre el mundo natural, seleccionadas, a veces, para transmitir un mensaje alegórico, mientras otras veces simplemente son elegidas por ser sorprendentes. Las anécdotas de Eliano sobre los animales raramente se basan en la observación directa: la mayoría están tomadas de fuentes escritas, a menudo de Plinio el Viejo, pero también de otros autores, y de obras ahora perdidas de las que el testimonio de Eliano es el único que nos ha llegado.

⁴⁵⁸ La narración implica la acción, que es, junto con la tipificación y la intencionalidad, uno de los rasgos distintivos del género fabulístico, según Camurati.

intertextualidad posmoderna, dada su relación con toda una convención literaria (Pavličić: 2006: 91), si bien no queda por ello excluida la intertextualidad llamada moderna, siempre según el profesor croata, ya que las narraciones de Machado entran en diálogo con una serie de libros canónicos, empezando por la *Biblia*.

Las primeras referencias a las *Escrituras Sagradas* aparecen ya en el párrafo inicial de la primera fábula, en el que el narrador avisa al lector de que su protagonista se llama Noé, de que el lugar donde se desarrolla la acción se corresponde con el Arca, mientras que el tiempo histórico en que se sitúa la historia es el indeterminado del Diluvio bíblico, como se lee en la «Fábula del unicornio»: «Cuando Noé vio el cuerno que sobresalía de la espesa crin en la frente, no dudó ni un instante sobre la identidad del animal que pedía humildemente ser aceptado en el Arca ante la inminencia del Diluvio» (Machado, 1994: 41). La intención de Machado de vincular el *Génesis* con los seres mitológicos u otros protagonistas fabulosos originarios de los bestiarios medievales tampoco es un invento original, ya que se debe a sus lecturas de autores contemporáneos. Aquí reconocemos las huellas del texto «Los unicornios», del ateneísta mexicano Julio Torri. Ante el silencio del *Génesis* sobre la desaparición de algunas especies de seres imaginarios, el ingenioso miniaturista ofrece su versión y afirma:

Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir. Al igual que las sirenas, los grifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio (Torri, 2011: 129).

Aparte de los textos arriba comentados, en «Libro de animales» se siente una fuerte presencia de las epopeyas homéricas, el autor recurre a las estrategias cervantinas, reelabora constantemente algunos temas borgesianos, incluye la concepción nietzscheana del eterno retorno y el pensamiento del historiador de las religiones rumano Mircea Eliade, con su teoría sobre la repetición de los arquetipos y la imitación de los gestos paradigmáticos que llevan a la abolición del tiempo. Todos ellos aparecen, en términos genettianos, en forma de cita o alusión (Genette, 1989: 10), o en palabras de Dubravka Oraić que completa el cuadro propuesto por Genette, a través de estilización, parodia, travestismo, pastiche, reminiscencias, *topoi*, ecos o traducción como cita interlingüística (Oraić, 1988: 124-125).

Recordamos cómo Hutcheon destaca los elementos comunes a todas las formas de la cultura posmoderna, sintetizados en una problematización de la noción de autoridad y de originalidad autorial que se realiza a través del empleo obligatorio de la intertextualidad, las

citas y la parodia, así como también mediante un cuestionamiento de los límites entre la ficción y la realidad referencial, es decir, entre el arte y la vida, que se ven planteados en distintas estrategias metaficcionales a las que recurren los autores contemporáneos con frecuencia. Es precisamente lo que hace Machado en sus textos breves. En el cuento marco titulado «Los dulces venenos», el narrador se descubre como su autor, mientras que «El cuaderno de anotaciones», firmado por Hassim, representa una especie de prólogo a la sección siguiente, que constituye, de hecho, el ‘objeto’ manuscrito que los dos narradores/protagonistas afirman traducir conjuntamente y que se menciona implícita o explícitamente en los dos textos referidos. Este juego con la autoría y con la procedencia del manuscrito evoca la estrategia empleada por Cervantes. Hay que recordar que los libros de caballerías fingían también ser traducciones de antiguos libros en lengua extranjera, lo que les permitía un juego de distanciamiento y diferentes perspectivas en relación con la narración, además de les facilitaba protegerse de las eventuales críticas y censuras que el libro pudiera recibir. Cervantes recurre a esta estrategia en *El Quijote* para crear un artificio que él complica hasta el infinito. A través del procedimiento del manuscrito hallado, inventa la figura de un historiador árabe al que le atribuye la autoría de la obra, un traductor que la vierte al castellano y se ficcionaliza a sí mismo para crear un segundo autor, que mediante un narrador omnisciente entrega la historia a los lectores. En tan fecundo proceso, el punto de vista se ve desplegado en múltiples perspectivas.

La estrategia cervantina que emplea Machado se estratifica aún más, porque implica el juego con la identidad del mismo manuscrito. El autor venezolano hace referencia a la divulgación mediante traducciones del antiguo manuscrito que sus narradores manejan, lo que nos remite inmediatamente al bestiario-lapidario medieval conocido como el *Fisiólogo*. Una serie de datos presentados apuntan en esa dirección: la supuesta procedencia de Alejandría; la datación entre los siglos II y V; los textos redactados en griego, sin autor identificado, con la autoría atribuida a los más destacados autores del periodo (Guglielmi, 2002: 10); su divulgación a lo largo de los siglos siguientes a través de un gran número de traducciones. Las correspondencias son obvias:

Habíamos traducido juntos, durante agotadoras jornadas de trabajo, un texto largo al que llamábamos *Libro de animales*, cuyo manuscrito en griego había sido copiado a lo largo de varios siglos por la familia de Hassim, tal vez procedente de la antigua Biblioteca de Alejandría (Machado, 1994: 29).

Sin embargo, cuando creemos haber descifrado el misterio, el autor no nos deja contentos: en algunas de las fábulas Noé se descubre como el autor de los textos que estamos leyendo, ya

que su función es la de narrador autodiegético de un diario de viajes. Al mismo tiempo nos enteramos de que Noé, quien alterna los papeles de protagonista y narrador, también se dedica a la traducción del segundo manuscrito procedente de la antigüedad. Este hecho se destaca en «El espejismo de los elefantes», donde el elefante llamado Aníbal entra en la quimera parecida al Arca y en su interior encuentra:

[...] una pequeña habitación, apenas iluminada por un mechero [...] algunas armas mohosas: lanzas y espadas que habían sacrificado su brillo al olvido y al tiempo, y los restos de un papiro cuyos signos le eran familiares. El manuscrito narraba la historia de dioses y ciudades sumergidas bajo el mar y el fuego. A veces, en la niebla, la sombra de un caballo se dibujaba como el perfil de una esfinge flotando en el aire (Machado, 1994: 66).

Las referencias a las epopeyas homéricas se hacen explícitas en el cuento «"Manuscrito"», que no forma parte de la sección «Libro de animales». En él se narra cómo Noé dedicaba sus noches a la traducción del manuscrito en el que «[l]os nombres de Ayante y Odiseo, de Aquiles y Héctor, se hacían cada vez más cercanos, al igual que los muros de una ciudad sitiada frente al mar, o la construcción de un gigantesco caballo de madera, abandonado a las puertas de la ciudad como homenaje a uno de los dioses inmortales» (*ibid.*: 104). Por lo tanto, en juego entra el segundo manuscrito.

Sin embargo, el espíritu lúdico intertextual machadiano no se detiene aquí sino que se extiende a otro libro canónico, esta vez uno de los más importantes en cuanto al tema de la revitalización del bestiario en el contexto contemporáneo. Nos referimos al *Manual de zoología fantástica*, publicado por Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero en 1957 y que se declara desde el prólogo como un libro abierto que juega con la autoría y originalidad (Noguerol, 2012: 130). Borges y Guerrero declaran que se trata de un libro incompleto, cuya escritura se podría extender *ad infinitum*: «Por lo demás, no pretendemos que este libro, acaso primero en su género, abarque el número total de los animales fantásticos. Hemos investigado las literaturas clásicas y orientales, pero nos consta que el tema que abordamos es infinito» (Borges y Guerrero, 1957: 9). Lo enfatizan en la segunda edición del libro, titulada *El libro de los seres imaginarios* (1967), al declarar: «Un libro de esta índole es necesariamente incompleto; cada nueva edición es el núcleo de ediciones futuras, que pueden multiplicarse hasta el infinito» (Borges y Guerrero, 1967: 7). Y agregan: «Invitamos al eventual lector de Colombia o del Paraguay a que nos remita los nombres, la fidedigna descripción y los hábitos más conspicuos de los monstruos locales» (*ibid.*). Machado parece aceptar tácitamente la invitación a agregar nuevas materias al libro borgesiano y mantener su formato abierto. No obstante, el venezolano altera el género de sus textos bestiales, revistiendo sus historias con un matiz de misterio e intriga. Los paralelismos saltan a la vista en las citas siguientes:

Los manuscritos tuvieron tras sí una larga tradición de crímenes que no descartan el veneno, ni el filo de los cuchillos. Ignoro cuándo comenzaron al igual que ignoro cuando terminarán. Pero podría pensarse en ellos como parte de un cuerpo que se escribe infinitamente (Machado, 1994: 33)

[...]

Noé pensó si valía la pena todo aquel esfuerzo: las largas horas de vigilia sentado frente a la lámpara esperando una revelación del manuscrito [...] En el fondo intuía que nunca terminaría la traducción porque la materia de los hombres y de las bestias era infinita (*ibid.*: 105-106).

Según el modelo de contaminaciones, todo un texto puede suponer un juego con otro texto, asegurando así los recursos estilísticos, narrativos o temáticos y subvirtiendo su función establecida. Por ejemplo, el texto de Machado revisa la historia bíblica sobre el diluvio universal. El Noé bíblico es la persona honrada e íntegra elegida por Dios para salvar no solo a la raza humana, sino todo lo que vive sobre la tierra, como nos narra el *Génesis*:

Mas estableceré mi pacto contigo, y entrarás en el arca tú, tus hijos, tu mujer, y las mujeres de tus hijos contigo. Y de todo lo que vive, de toda carne, dos de cada especie meterás en el arca, para que tengan vida contigo; macho y hembra serán. De las aves según su especie, y de las bestias según su especie, de todo reptil de la tierra según su especie, dos de cada especie entrarán contigo, para que tengan vida. Y toma contigo de todo alimento que se come, y almacénalo, y servirá de sustento para ti y para ellos. Y lo hizo así Noé; hizo conforme a todo lo que Dios le mandó (Gn 6, 18-22).

Resulta obvio que Noé bíblico no duda en aceptar el designio divino, mantiene una fuerte esperanza y tiene plena confianza en Dios. La estirpe humana, contagiada por sus pecados, debe ser aniquilada por el poder del agua: solo sobrevivirán los elegidos por Dios para comenzar todo de nuevo. Según la explicación antropológica, el mundo regenerado emergerá del caos y nacerá una nueva especie humana purificada.

Y fue el diluvio cuarenta días sobre la tierra; y las aguas crecieron, y alzaron el arca, y se elevó sobre la tierra. Y subieron las aguas y crecieron en gran manera sobre la tierra; y flotaba el arca sobre la superficie de las aguas. Y las aguas subieron mucho sobre la tierra; y todos los montes altos que había debajo de todos los cielos, fueron cubiertos. Quince codos más alto subieron las aguas, después que fueron cubiertos los montes. Y murió toda carne que se mueve sobre la tierra, así de aves como de ganado y de bestias, y de todo reptil que se arrastra sobre la tierra, y todo hombre. Todo lo que tenía aliento de espíritu de vida en sus narices, todo lo que había en la tierra, murió. Así fue destruido todo ser que vivía sobre la faz de la tierra, desde el hombre hasta la bestia, los reptiles, y las aves del cielo; y fueron raídos de la tierra, y quedó solamente Noé, y los que con él estaban en el arca. Y prevalecieron las aguas sobre la tierra ciento cincuenta días (Gn, 7.17-24).

En cambio, el Noé machadiano es pesimista, fácilmente pierde su fe, duda y no vive para ver las consecuencias revitalizantes del diluvio. La presencia de un mismo personaje que conecta el mayor número de fábulas permite a Machado construir un complejo perfil psicológico, lo

que no suele ocurrir en la fábula clásica. Uno de los hilos conductores que vinculan sus narraciones es precisamente el escepticismo y la duda de Noé. El Noé machadiano no está convencido; se siente incluso castigado por tener que soportar el peso de su misión, como él mismo confiesa en un discurso autodiegético en la «Fábula de los sueños» que cierra la sección titulada «Libro de animales»:

Qué soy sino un pobre vencido por el temor a Dios, por la noción de infinito, por la nostalgia de este cementerio azul donde flotan criaturas espléndidas del tamaño de un puño o de una montaña. ¿Por qué se me encomendó tan dura tarea si no era mejor ni peor que el resto de los mortales? Arrastrar el destino de todos los hombres conmigo, de todas las bestias que pacen en llanuras solitarias, como el cuerpo de un antiguo dios rumbo al matadero. Un golpe del azar y todo habrá terminado. ¿Qué hice para merecer semejante castigo? (Machado, 1994: 87).

En una de las narraciones anteriores, la relación transtextual con el *Génesis* se establece a través del título, que el lector sin conocimientos del hipotexto bíblico no sería capaz de descifrar.

Entonces Dios dijo: «Les doy una señal de mi pacto con ustedes y con todas las criaturas vivientes, para todas las generaciones futuras. He puesto mi arco iris en las nubes. Esa es la señal de mi pacto con ustedes y con toda la tierra. Cuando envíe nubes sobre la tierra, el arco iris aparecerá en las nubes y yo me acordaré de mi pacto con ustedes y con todas las criaturas vivientes. Nunca más las aguas de un diluvio volverán a destruir a todos los seres vivos. Cuando yo vea el arco iris en las nubes, me acordaré del pacto eterno entre Dios y toda criatura viviente sobre la tierra». Entonces Dios le dijo a Noé: «Este arco iris es la señal del pacto que yo confirmo con todas las criaturas de la tierra» (Gn 9.12-18).

La negación presente en el título «La inexistencia de los arcoiris» anuncia el fracaso de la misión de Noé y subraya que el pacto y la garantía divina nunca se cumplirán. En el microrrelato de Machado, los animales, desesperados debido al prolongado diluvio, se rebelan contra Noé y lo condenan a muerte, lo que, por otro lado, demuestra que los personajes animales en los cuentos de Machado tienen un papel activo y fungen en pie de igualdad con los humanos, confirmando la naturaleza fabulística del texto:

Hoy ha continuado la lluvia y todos los animales están intranquilos. [...] Hasta ahora he logrado en base a subterfugios y engaños contener el motín que se avecina, [...] No hay señales en el cielo de que la lluvia vaya a terminar algún día. [...] Ya algunos animales han comenzado a maldecirme abiertamente y a culparme de sus desgracias, pero esto no me atormenta. Estamos aquí atados a un mismo destino, o debo decir a una misma tumba. [...] Al amanecer la puerta del camarote se abrió para dar paso a un grupo de animales precedidos por un asno que dictó la sentencia en voz alta (Machado, 1994: 83).

El escepticismo de Noé se corrobora en un curioso contrapunto, cuando finalmente el protagonista, descreído, está convencido de que el convenio divino no tiene ningún peso en su

caso particular: «En el último momento salto al vacío con la seguridad y la tristeza de no ver nunca un arcoiris dibujado en el horizonte» (*ibid.*: 84).

En la «Fábula del unicornio», que inaugura la sección titulada «Libro de animales», aparte de los ya mencionados vínculos con el *Génesis* que la determinan cronotópicamente, la construcción de la narración se apoya en el texto bíblico⁴⁵⁹: «Cuenta la tradición que, finalizado el Diluvio y agotados los pájaros por el ir y venir a través de la tormenta y de la noche» (*ibid.*: 41), para alterar el hipotexto en la misma frase. El cuervo y las palomas son reemplazados por un unicornio que Noé envía para «comprobar si había bajado el nivel de las aguas» (*ibid.*). Esta narración, así como la siguiente, se estructuran en torno a un habitante común de los bestiarios medievales, también denominado *monocero*. Es curioso el hecho de que Noé conociera unicornios dadas sus lecturas de los «libros antiguos», a los que la historia bíblica precede cronológicamente. La relación hipertextual con ellos se establece mediante la cita, quizás no literal, pero sin embargo muy fiel: «Jamás había visto a un unicornio pero los libros antiguos lo describían como un animal más bien pequeño, semejante a una cabra y de carácter huidizo; con un largo cuerno rematado en una afilada punta» (Machado, 1994: 41). La descripción del *Fisiólogo* es la siguiente: «El monocero, o unicornio, tiene esta peculiaridad: es un animal pequeño, semejante al macho cabrío, muy fiero con un solo cuerno en medio de la cabeza» (Guglielmi, 2002: 107). En el microrrelato machadiano, la narración con el hipotexto bíblico se convierte en un mito de la creación protagonizado por el personaje retomado de los bestiarios medievales: el unicornio enviado por Noé con el propósito de buscar la tierra, para sobrevivir al contratiempo y salvar la vida en un nuevo ambiente acuático al que no pertenece, se convierte en un narval, el primer ejemplar de su especie.

En la segunda narración, «Los falsos unicornios», un caballo alado ingenia una curiosa estrategia carnavalesca para engañar al patriarca bíblico. Al no formar parte de los bestiarios clásicos, los pegasos quedan excluidos de la cosmovisión de Noé. Por lo tanto, para entrar al Arca, el pegaso mentiroso decide disfrazarse de unicornio. Con el fin de atrapar a la bestia huidiza, el patriarca recurre de nuevo a sus conocimientos del *Fisiólogo*: «Es tan temible que no hay cazador que se le aproxime. ¿Cómo cazarlo, pues? Se presenta ante él una doncella

⁴⁵⁹ Véase la cita: «Y sucedió que al cabo de cuarenta días abrió Noé la ventana del arca que había hecho y envió un cuervo, el cual salió y estuvo yendo y volviendo hasta que las aguas se secaron de sobre la tierra. Envío también una paloma, para ver si las aguas se habían retirado de sobre la faz de la tierra; y no halló la paloma dónde sentar la planta de su pie y volvió a él, al arca, porque las aguas estaban *aún* sobre la faz de toda la tierra; entonces él extendió la mano y, tomándola, la hizo entrar consigo en el arca. Y esperó aún otros siete días y volvió a enviar la paloma fuera del arca» (Gn, 8.6-10).

casta, salta entonces al regazo de la virgen, ella lo acaricia, lo alimenta y lo lleva al palacio real» (*ibid.*) Es la propuesta que Noé lleva a cabo:

Noé se acercaba, el unicornio huía, Noé huía, el unicornio se acercaba; hasta que Noé se cansó. Luego recordó que los unicornios solo pueden ser atrapados por una doncella virgen. Entonces trajo una de sus hijas. El unicornio se acercó tímidamente y se recostó en el regazo de la muchacha (Machado, 1994: 41).

La estrategia empleada, así como su ignorancia, le costarán la pérdida de la honra. Machado aquí juega con los conceptos básicos de la filosofía de la religión de Mircea Eliade⁴⁶⁰. El concepto del eterno retorno, representado por el gran diluvio en el que el mundo se extingue para volver a crearse, se deconstruye lúdicamente con el fin de conseguir un efecto humorístico. El tiempo mítico, en forma de *ouroboros*, hace que los mitos también retornen: «Noé tampoco sabía que los mitos siempre retornan» (*ibid.*: 44). Sin embargo, esta irónica vuelta del mito se corresponde con la encarnación del mismo en forma del niño recién nacido: «Esta mañana, antes de la tormenta, la hija del Noé tuvo un hermoso niño con alas semejantes a un ángel» (Machado, 1994: 44).

La idea del eterno regreso la explotó Borges como tema en sus ensayos «La doctrina de los ciclos» y «El tiempo circular». De cualquier forma, la frase en la que se comenta el regreso infinito termina con una cita destacada con el empleo de las comillas, en la que reconocemos de nuevo las palabras del gran maestro argentino. La cita «el olvido no podía ser sino una forma profunda de memoria» procede del prólogo con el que Borges abre la colección de cuentos *El espejo que huye*, del autor italiano Giovanni Papini, donde afirma:

Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; *el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria*⁴⁶¹. Sea lo que fuere, quiero referir una experiencia personal. Ahora, al releer aquellas páginas tan remotas, descubro en ellas, agradecido y atónito, fábulas que he creído inventar y que he reelaborado a mi modo en otros puntos del espacio y del tiempo. Más importante aún ha sido descubrir el idéntico ambiente de mis ficciones (Borges, 2000: 106).

Siendo un fiel seguidor de Borges, Machado asume la misma estrategia: recupera segmentos de los textos que forman parte de una especie de memoria colectiva del lector contemporáneo, es decir, del corpus cultural occidental, empleando en sus textos narrativos la cita y el pastiche de modo simultáneo.

Un recurso muy poco visto en los fabularios clásicos es vincular dos fábulas que siguen un orden secuencial empleando un motivo recurrente. Aunque la «Fábula del dragón» no representa la continuación de «Los buitres celestiales» en el sentido de ofrecer el desenlace

⁴⁶⁰ Cf. Mircea Eliade (2011), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza.

⁴⁶¹ La cursiva es nuestra.

de la anécdota, Machado emplea la estrategia mencionada para profundizar en la caracterización del protagonista principal, lo que le permite elaborar su perfil psicológico. El motivo del escepticismo iniciado en la primera narración se elabora en la segunda a través de la figura del dragón, originario de la tradición popular. Su simbolismo yace esencialmente en el contrapunto o la lucha entre la fiera mítica y un héroe o un dios, y tiene, sin embargo, distintos significados. En estos míticos combates el dragón asume dos papeles, el de devorador y el de guardián, que tienen finalmente una sola raíz: el de un ser cósmico en espera, cuya acción implica la muerte –o el nacimiento– de un orden universal. En el libro de las Revelaciones o *Apocalipsis* de san Juan, el gran dragón o la serpiente antigua, un ser extremadamente malévolo, aparece como encarnación de Satanás que combate con una mujer pura. En la fábula de Machado el dragón es ciego, lo que lo despoja de la ferocidad, la característica que la tradición le atribuye. El dragón atraviesa la mitad de la tierra para encontrar a Noé y convencerlo de que desista de su designio de salvar a la humanidad. La fiera de la fábula se expresa como sabia, rasgo que Machado recupera de la tradición oriental. El autor juega con las nociones de la verosimilitud y credibilidad de distintas religiones, mitologías o sistemas de creencias:

[...] Aún es tiempo de romper los designios divinos y dejar que perezca la raza de los hombres y las bestias.

–Tú también morirás – le respondió Noé.

–Otra vez te equivocas como el más iluso de los mortales. No se puede matar lo que no existe (Machado, 1994: 47).

El dragón que suele representar la tentación demoníaca se desvela aquí como materialización del escepticismo de propio Noé. Finalmente desaparece, pero la duda sigue corroyendo la mente del héroe bíblico: «Noé pasó su mano por el rostro lleno de sudor buscando en la escasa luz una respuesta; cuando la bajó estaba solo a frente a la mancha roja del desierto. El dragón había desaparecido con la noche» (*ibid.*: 48).

En el capítulo anterior hemos podido ver que el animal invisible se ha convertido en el habitante común de los bestiarios modernos⁴⁶². En cambio, es la primera vez que lo detectamos en un fabulario. En la «Fábula de un animal invisible» se establece de nuevo la relación transtextual con el bestiario de Borges en el que figura «A Bao A Qu», un ser invisible «sensible a los valores de las almas» (Borges, 1957: 11-12) que habita la escalera de

⁴⁶² Uno de los ejemplos prominentes es «El Vandak» (Avilés Fabila, 2000: 39), tomado de la colección *Los animales prodigiosos/Bestiario de seres prodigiosos*, un bestiario contemporáneo a cargo del autor que acabo de citar y que vio la luz en México cinco años antes que el *Libro de animales*. Entre otras bestias enraizadas en varias mitologías occidentales, orientales o indígenas, aparece un producto de la imaginación del autor mexicano que, por su velocidad y permanente movimiento, resulta invisible.

la Torre de la Victoria, en Chitor. El producto de la imaginación de Borges es una especie de materialización de la filosofía idealista, ya que la criatura goza de vida consciente solo cuando alguien se la infunde al subir la escalera. La minificción de Machado anteriormente citada suscita la cuestión sobre la naturaleza de la realidad, que según la noción idealista, está conformada por el contenido de la conciencia del hombre, es decir, por lo que percibimos y no por lo que realmente es.

En su estudio *La minificción en Venezuela*, Violeta Rojo reconoce en algunos autores venezolanos lo que ella denomina la intertextualidad en segundo grado:

La intertextualidad de los minicuentos venezolanos, en algunos casos, establece relación no sólo con otras formas narrativas, sino con textos que a su vez intertextualizan otras formas narrativas. Son intertextos de intertextos. Esto es, se relacionan no sólo con el texto original, sino también con las revisiones que se han hecho a éste. Este es el caso de Wilfredo Machado y sus bestiarios⁴⁶³, relacionables con los de J. L. Borges y Marco Denevi. Lo mismo sucede con las fábulas de Alberto Barrera, que establecen relación con las de Augusto Monterroso y no con las de La Fontaine (Rojo, 2004: 15).

Nos parece que este tipo de intertextualidad de segunda mano se aprecia con facilidad en el microrrelato «El silencio de las sirenas».

La figura de la sirena ha dejado muchas relecturas (así como también reescrituras), dada su permanente incidencia en las literaturas hispanoamericanas, hasta tal punto que el estudioso Javier Perucho considera necesario crear un nuevo campo literario de estudio, denominado sirenología, que él define y justifica en el artículo dedicado a Felipe Garrido, el narrador mexicano contemporáneo que más ha hilvanado e impulsado la temática de las sirenas en la ficción latinoamericana⁴⁶⁴:

La sirenología encuentra sustento en la recopilación, sistematización y estudio de esta figura mitológica de aparición tan pertinaz en el microrrelato hispánico como la recreación misma del Dinosaurio, el Quijote, Ulises, Sherezada o los fantasmas, motivos literarios que han parafraseado ávidamente los cuentistas en el último siglo (Perucho, 2009: 58).

Otro estudioso hispanoamericano, David Chávez, recalca la idea al dedicar su tesis doctoral al estudio de la sirena en la literatura mexicana. Reproducimos aquí una de sus hipótesis:

La figura mitológico-literaria de la sirena es desacralizada por autores latinoamericanos, quienes incorporan al mito variaciones que crean un nuevo contexto, totalmente irreverente, en

⁴⁶³ Consideramos necesario subrayar que los estudios hispanoamericanos sobre los bestiarios y fabularios en el ámbito minificcional no observan con rigor estos géneros literarios y frecuentemente los confunden. En el caso de Rojo este equívoco, particularmente en relación a Machado, podría derivar precisamente de su relación transtextual con los bestiarios de Borges y Denevi.

⁴⁶⁴ Garrido es firmante de una copiosa producción cuentística que suma más de quinientas narraciones, repartidas en una quincena de libros publicados en cuatro décadas de escritura. Entre ellos, los siguientes se pueden considerar minificciones: *Cosas de familia. Galería de seres fantásticos* (1984), *Garabatos en el agua* (1985), *La musa y el garabato* (1992), *Historias de santos* (1995), *Tepalcates* (1995), *Del llano* (1999) y *La primera enseñanza* (2002) (Perucho, 2009: 61).

un claro ejemplo de transculturalización en el que los moldes canónicos y genéricos evolucionan gracias a distintos procedimientos irónicos y paródicos, esto al incorporar a la sirena a la minificción como uno de los elementos claves para lograr la «economía narrativa» dado que es un personaje muy conocido (Chávez, 2012: 4).

En la narrativa de Machado la sirena recupera su simbolismo universal, que entremezcla en su origen y desarrollo el culto a los muertos y a las diosas del agua. A una interpretación escatológica dentro del pensamiento medieval se suma el erotismo y a la seducción, donde la imaginación de escritores y poetas convierte a la sirena en personaje signado por la coquetería. En «El silencio de las sirenas» su descripción coincide con el bestiario tradicional. El *Fisiólogo* las describe de la forma siguiente: «Dice de las sirenas que son animales marinos mortíferos, que atraen con sus voces; que su parte superior, hasta el ombligo, presenta forma humana, y del ombligo para abajo, de volátil» (Guglielmi, 2002: 83), y según Guglielmi derivan de las harpías griegas. Homero, en su *Odisea* (XII, 166), destaca su canto seductor y su condición de pájaros, lo que probablemente derivara de la vinculación de la sirena con el ruiseñor. En el relato mencionado la descripción física es somera, si bien sus acciones revelan algunos elementos de su aspecto: «Otra, más osada que el resto, voló hasta el Arca y fue a posarse sobre el mástil [...] En la claridad del aire podían verse las alas húmedas donde aún brillaba alguna gota de sangre, y las piernas que finalizaban en fuertes garras, cubiertas de plumas oscuras» (Machado, 1994: 71).

El texto machadiano consiste en una red compleja de vínculos intertextuales en primer y segundo grado; se revela como un tejido parasitario, que se nutre de una serie de textos canónicos y permite múltiples lecturas. Noé reconoce a las míticas seductoras marinas, a las que vincula inmediatamente con sus lecturas de textos antiguos: «Noé recordó la historia de un hombre atado a un mástil, oída en una noche frente a las grandes hogueras alimentadas con sacrificios de animales muertos» (Machado, 1994: 71). Es una alusión reconocible a la *Odisea*, que se confirma a través de la mención explícita a Ulises en la última línea. La ironía empleada por Machado aparece también como un elemento mediante el cual se logra despojar de solemnidad a la historia mítica. En las relecturas contemporáneas se suman variantes, elementos nuevos y desconocidos que ensanchan o enmarcan alguna particularidad del mito.

El título del microrrelato machadiano remite a, por lo menos, dos textos del canon occidental e ilustra de modo adecuado lo que Rojo denomina intertextualidad en segundo grado. El primero es el cuento homónimo «El silencio de las sirenas», de Franz Kafka, publicado por su amigo Max Brod por primera vez en 1924, tras la muerte del autor, y el otro se titula de nuevo «Silencio de sirenas», de Marco Denevi, publicado en los años 60 del siglo

XX. La vinculación con el texto de Kafka⁴⁶⁵ y se produce en el epígrafe que abre la última sección del libro titulada «Textos apócrifos», a través de la cita: «Mas las sirenas tienen un arma mucho más terrible que su canto, esto es, su silencio. Franz Kafka» (Machado, 1994: 111). Los dos indicios nos hacen considerar el valor del silencio impuesto a la nueva sirena literaria, ya que los autores en cuestión construyen sus relecturas del mito clásico alrededor del binomio canto-silencio.

En su cuento, Kafka considera la calidad y la importancia del canto superiores a los trucos de Ulises: «El canto de las sirenas lo traspasaba todo, la pasión de los seducidos habría hecho saltar prisiones más fuertes que mástiles y cadenas» (Kafka, 1986). Sin embargo, las sirenas kafkianas deciden no cantar para Ulises: «En efecto, las terribles seductoras no cantaron cuando pasó Ulises; tal vez porque creyeron que a aquel enemigo sólo podía herirlo el silencio, tal vez porque el espectáculo de felicidad en el rostro de Ulises, quien sólo pensaba en ceras y cadenas, les hizo olvidar toda canción» (*ibid.*)

El acto de Ulises de taparse los oídos para evitar el hechizo de las sirenas anula su intención. La negación de la esencia de las sirenas es trágica, como destacan Borges y Guerrero en su *Manual*: «Una tradición recogida por el mitólogo Apolodoro, en su *Biblioteca*, narra que Orfeo, desde la nave de los argonautas, cantó con más dulzura que las sirenas y que éstas se precipitaron al mar y quedaron convertidas en rocas, porque su ley era morir cuando alguien no sintiera su hechizo» (1957: 137). La vinculación del cuento de Kafka con el bestiario borgesiano parece ser aún más profunda. Las sirenas kafkianas, que probablemente dieran origen a las del argentino, no se convierten en rocas, sino que simplemente desaparecen de la conciencia de Ulises: «El espectáculo comenzó a desvanecerse pronto; las sirenas se esfumaron de su horizonte personal, y precisamente cuando se hallaba más próximo, ya no supo más acerca de ellas» (Kafka, 1986). La impotencia de las sirenas se refleja en las líneas siguientes del cuento de Kafka: «Y ellas, más hermosas que nunca, se estiraban, se contoneaban. Desplegaban sus húmedas cabelleras al viento, abrían sus garras acariciando la roca. Ya no pretendían seducir, tan sólo querían atrapar por un momento más el fulgor de los grandes ojos de Ulises» (*ibid.*). A lo que Kafka agrega, teniendo en mente el pensamiento idealista que relaciona de nuevo su texto con Borges⁴⁶⁶: «Si las sirenas hubieran

⁴⁶⁵ Los textos citados forman parte de la versión digital de las *Obras completas* de Franz Kafka disponibles en la red, por lo que carecen de paginación. Pero debes citar la página

⁴⁶⁶ En el artículo publicado el 3 de julio de 1983 en *El País*, con el que conmemora el centenario del nacimiento de Kafka, Borges reconoció: «Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosamente e inútilmente de ser Kafka».

tenido conciencia, habrían desaparecido aquel día. Pero ellas permanecieron y Ulises escapó» (*ibid.*).

En *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*, Dóra Bakucz (2015) dedica un capítulo al silencio y al canto⁴⁶⁷ de las seductoras míticas y explica la intertextualidad en los textos de Kafka, Torri y Denevi. En las lecturas del mito clásico de los dos primeros, Bakucz reconoce el silencio pasivo, es decir, el de la rendición a la falta de disposición de los héroes, mientras que el callar de las sirenas en el texto de Denevi representa un insulto. En opinión de Bakucz, se trata de un silencio activo, su único recurso para protestar.

El microrrelato de Denevi parece ser un comentario hermenéutico del segmento citado del cuento de Kafka, así como también la negación del supuesto de Borges y Guerrero. El autor argentino, determinado a presentar a las sirenas como actantes, y no víctimas, de sus propias decisiones o de las circunstancias, aparentemente les otorga un papel activo en el que el silencio se convierte en el instrumento del castigo, si bien la situación en el que el castigado no siente los efectos del castigo apunta al absurdo, de modo que el insulto mudo de las sirenas conlleva necesariamente un revestimiento irónico:

Cuando las Sirenas vieron pasar el barco de Ulises y advirtieron que aquellos hombres se habían tapado las orejas para no oírlos cantar (¡a ellas, las mujeres más hermosas y seductoras!) sonrieron desdeñosamente y se dijeron: ¿Qué clase de hombres son estos que se resisten voluntariamente a las Sirenas? Permanecieron, pues, calladas, y los dejaron ir en medio de un silencio que era el peor de los insultos (Denevi, 2006: 51).

Desde nuestro punto de vista, el silencio de las sirenas en el cuento de Denevi solo puede ser considerado proactivo si lo observamos como diálogo con otra famosa relectura del episodio homérico, también analizada por Bakucz. Nos referimos a la minificción «A Circe», de Julio Torri, publicada en su colección *Ensayos y poemas*, en 1917:

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Más no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí (Torri, 1917: 79).

No estamos de acuerdo con la estudiosa húngara en cuanto a su interpretación. Nos parece que solo el silencio en Torri puede ser considerado activo, dada la decisión de las sirenas a callarse y mostrar así su inconformidad, lo que representa efectivamente un castigo para Ulises, quien lo lamenta de modo abierto. Mientras tanto, creemos haber demostrado que

⁴⁶⁷ Cfr. Dóra Bakucz, «Odisea: Sirenas cantantes y calladas», en *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*, Madrid, Editora Verbum, 2015, pp. 72-82.

el silencio como castigo en la minificación de Denevi se convierte en paradoja y está despojado de su valor concreto, ya que el protagonista homérico no siente sus efectos y, por consiguiente, la sanción queda anulada.

En su versión del silencio de las sirenas, Machado evoca la experiencia de Odiseo y coloca a las cantantes asesinas en un sombrío ambiente de peligro, donde «[...] permanecían acostadas junto a los arrecifes, cerca de un promontorio de cráneos de navegantes que habían roto sus embarcaciones contra los afilados corales, ocultos como trampas bajo la marea» (Machado, 1994: 71). En el párrafo siguiente el ambiente cambia para teñirse de tonos suavemente humorísticos: «Cuando el Arca estuvo suficientemente cerca de la isla, una de las sirenas comenzó a cantar, pero con tan mala voz, que las demás –presas de vergüenza– la obligaron a callarse» (*ibid.*). Al oír los chillidos agudos y desesperados, Noé se da cuenta de que, con el tiempo, las famosas seductoras han perdido la antigua habilidad del canto con la que atraían a los hombres y a los dioses. Las sirenas de Machado, despojadas de la voz involuntariamente, permanecen benévolas e impotentes, reducidas a un silencio totalmente pasivo. Odiseo se condolió del triste destino de las sirenas desafinadas y, para ayudarlas, decidió crear una Academia de canto. El tono de los cuentos de Kafka y Torri oscila entre solemne e irónico, mientras que el del Denevi es sarcástico y el de Machado, a pesar de la atmósfera general melancólica porque Noé lamenta el triste destino de las sirenas, sufre un giro humorístico. En realidad, el postulado de Machado coincide con el de Borges y Guerrero: sin su esencia, la sirena no cumple con su función y está condenada a una existencia ridícula. Con su canto también desaparecieron los instintos heroicos de los hombres, que sienten una especie de nostalgia «de retornar a los antiguos mitos donde eran despedazados bajo la luz del día mientras [las sirenas] entonaban dulces cantos que el viento arrastraba sobre las olas» (Machado, 1994: 71-72). Volvemos de nuevo al juego del eterno retorno, en este caso concreto el de las influencias mutuas, de contagios intertextuales y del crecimiento consecuente de tejidos/cuerpos parasitarios. Es lo que lleva a Lauro Zavala a afirmar que «[...] el texto no es únicamente el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto. La naturaleza de todo texto es la de ser una especie de pre-texto para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual» (Zavala, 1999: 27).

Mientras tanto, la segunda aparición de la sirena, la de «El amor de las sirenas» tiene lugar en el ambiente sombrío y pesimista dominante en la colección machadiana. En este microrrelato la sirena adquiere la forma alternativa, correspondiente a la sirena-pezu, de origen asirio-babilónico, según Nilda Gugliemi (2002: 143). En la primera fábula se prefiere su

aspecto de ave para subrayar su ferocidad, mientras que el segundo enfatiza sus cualidades femeninas de seductora pisciforme. En el artículo «De sirenas a sirenas», Avilés Fabila constata: «Con el tiempo, la historia –que también tiene una concepción estética que defender–, prefirió la versión que muestra a las sirenas sensuales con cola de pez, cuya belleza cautiva a los hombres y permitió la extinción de esas patéticas gallináceas de fascinante voz»⁴⁶⁸ (Avilés Fabila, 2006). Es precisamente este detalle físico el que se convierte en el eje del cuento «La recompensa», del escritor mexicano, en su *Bestiario de seres prodigiosos*⁴⁶⁹ (2001), donde el personaje, fascinado por las sirenas y que basa su proyecto vital en la búsqueda entusiasta de las seductoras míticas, acaba teniendo un encuentro decepcionante con ellas:

De nuevo en su lecho se dispuso a meditar sobre las bellezas que estaban a la mano, sobre las inmensas posibilidades que su nuevo estado le ofrecía; pero los pensamientos fueron interrumpidos: se acercaban voces cristalinas y melodiosas, de un lenguaje musical inhumano que no le era incomprendible. Rápidamente se incorporó aprestándose a recibir a las sirenas: entraron. Y cerró con fuerza sus ojos, esperanzado en desvanecer la repugnante visión que brindaban aquellas criaturas: sobre bien torneadas piernas femeninas avanzaban hacia [sic] él enormes cabezas de pez (Avilés Fabila, 2001: 27).

En los dos textos referidos se observa un procedimiento análogo. En el microrrelato «El amor de las sirenas» se narra una de las múltiples muertes de Noé. El Arca se hunde durante una tormenta y el héroe bíblico acaba siendo desnudado por una sirena que conoce de un encuentro ocurrido en el microrrelato anterior. El relato en sí no cuenta ninguna historia en particular, sino que moviliza datos, siempre con algún trasfondo erótico, presentados en otras fábulas: Noé recuerda a las mujeres a las que poseyó en su vida y se refiere a la subasta pública donde se vendían mujeres, escena mencionada en la «Fábula de los cuernos», cuyo tema es el adulterio cometido por su mujer.

Tanto en el cuento de Avilés Fabila como en el de Machado, un cambio en los detalles del aspecto de la sirena lleva al final sorpresivo: en el primero se produce un juego con su aspecto físico, cuya alteración permite que se produzca la cópula entre la sirena y el hombre, si bien la unión deseada queda eliminada por ser tan repulsiva la mudanza. En el otro cuento, lo que al principio parece ser un acto amoroso -cuando Noé, al ser arrastrado por la tormenta al fondo del agua, siente «las manos húmedas que lo desnudaban en el silencio de las profundidades»-, se convierte en un acto de antropofagia donde se desvela la naturaleza

⁴⁶⁸ La edición electrónica del artículo está disponible en la página «Literatura» de la UNAM: <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/147> [fecha de consulta 12/10/2016].

⁴⁶⁹ La primera edición del libro se publicó bajo el título *Los animales prodigiosos* (1994). Sin embargo, las citas provienen de su edición española de 2001.

monstruosa de la criatura supuestamente semi-humana, ya que «diminutos dientes de pez [...] comenzaban a devorarlo despacio, casi amorosamente (*ibid.*: 73).

En la «Fábula de los cuernos», Machado aprovecha de nuevo el cariz sexual de esa estirpe marina, pero esta vez con la aparición del tritón –versión masculina de la sirena–, que con el tiempo llegó a ser asociado con el sátiro. Su lujuria y desaforado apetito sexual son explotados por Machado en la historia sobre la infidelidad de la mujer de Noé, castigada por el héroe bíblico con la muerte, si bien lo que le queda es la deshonra, ya que no consigue borrar ante los animales su imagen de *cornudo*.

Los conocimientos de las características del protagonista de «El sueño del Roc» parecen precondition necesaria para la comprensión del microrrelato. El autor construye la tensión del conflicto entre el narrador/protagonista con su oponente, denominado exclusivamente en el título, en la base de la ferocidad y dimensiones gigantescas proverbiales de la fiera procedente de la mitología persa que el lector probablemente conociera de *Las mil y una noches*⁴⁷⁰ o del *Libro de las maravillas*. El viajero medieval Marco Polo lo describe como un águila de tamaño enorme⁴⁷¹. El desenlace de la lucha heroica de Noé se disuelve en un anticlímax, ya que la identidad del oponente en el cuento, iniciado con las palabras: «Hoy, un animal intentó violarme mientras dormía» (Machado, 1994: 51), se revela en la frase final: «A la luz de las antorchas vimos al pequeño gorrión con los ojos inyectados en sangre. Su apariencia no era ya tan temible» (*ibid.*). La presencia del sueño en el título apunta hacia lo subconsciente y, posiblemente, en dirección de unos miedos o traumas no resueltos. La mención del ave roc lleva al narrador a la infancia, cuando el padre le contaba cuentos en los que él, siendo narrador, se identificaba con los héroes y protagonistas, como se observa en el cuento titulado «“Manuscrito”»: «Entonces contaba cómo había huido de los gigantes que bajaban de las cumbres elevadas del Ras Dashan usando sólo su ingenio y valor, cómo una vez se había atado al pie de un ave roc que lo llevó hasta el mar, donde estuvo a punto de morir ahogado» (Machado, 1994: 100).

⁴⁷⁰ En el libro referido el héroe, Simbad, en su segundo viaje escapa de una isla atado a la pata del Roc.

⁴⁷¹ Marco Polo se refiere a Roc del modo siguiente: «Tienen pájaros muy diferentes a los nuestros, muy variados y muy curiosos. Y volvamos al grifo. Los de la isla lo llaman «roc», y no le dan otro apelativo; pero confutando sus descripciones, coincide con lo que llamamos grifo» (Polo, 1984: 169). «Y estos pájaros aparecen en ciertas épocas del año; pero no son como lo imagina la gente, con la cabeza de león y el cuerpo de águila. Los que les han visto dicen que en realidad son como inmensas águilas. Y cuentan que son tan fuertes, que se llevan en el aire a un elefante y le dejan caer desde lo alto, de modo que se revienta al llegar al suelo. Entonces el grifo baja a comer y a saciarse en él. Dicen que con las alas abiertas mide 30 pasos, y las alas son de 12 pasos de largo y gordas en proporción. Y lo que yo he visto os lo diré en otra página, porque conviene para el orden de este libro (*ibid.*:168-169).

La estrategia intertextual sirve de base a la «Fábula del camello insomne», construida alrededor del lema bíblico originario del *Nuevo Testamento*, que el autor coloca en boca de los protagonistas que atraviesan el desierto y sufren innumerables contratiempos a fin de hablar con Noé. El autor lo cita literalmente, por lo que no es necesario que el lector lo conozca de antemano. Sin embargo, es llamativo el contexto de la enunciación y el comentario del que lo pronuncia: «En alguna parte ha escrito esa estúpida frase de que “es más fácil hacer pasar a un camello por el ojo de una aguja que un rico entrar al reino de los cielos”». Los ricos viajeros con turbantes que indican pertenencia cultural –no se menciona el islam, pero unas líneas más abajo los califica como árabes– saben que Noé fue elegido por su dios, en sus palabras, «quienquiera que éste sea» (Machado, 1994: 53) y llegan para demostrar su pobreza y locura. Para comprobar su inferioridad literalizan la frase arriba citada, lo que produce un efecto humorístico. A pesar de que los visitantes no consiguen demostrar lo propuesto, ya que el camello se niega a cruzar el ojo de la aguja gigantesca, Dios se descubre como un ser débil porque duerme de noche sin ver que el camello insumiso, cuando no le fuerzan, pasa innumerables veces por el ojo de la aguja y así niega su calidad de omnipotente y todopoderoso. La actitud del camello parece tener su contrafundamento en el postulado de Berkley, quien sostenía que mientras los hombres no están percibiendo las cosas Dios lo hace por ellos, lo que probablemente llegara a Machado a través de Borges.

El recurso de literalización es empleado por Juan José Arreola en su cuento «En verdad os digo», en el que los ricos financian proyectos científicos con el mismo objetivo, es decir, para refutar la máxima bíblica referida y para, consecuentemente, abrirse la posibilidad de ingresar en el reino de los cielos. El razonamiento de Arreola llevado al extremo/absurdo deriva en una situación beneficiosa para los que contratan a los científicos, porque el proyecto de desintegración del camello exige tanto dinero que al final empobrecerán, lo que, al fin y al cabo, les permitirá acceder al tan deseado paraíso. La tercera minificción basada en la misma máxima bíblica es la de Juan Armando Epple⁴⁷² y también, como la de Machado, implica el encuentro/desencuentro de dos religiones. Por ser tan breve, lo reproducimos en su totalidad:

Un jeque ha levantado, en medio del desierto, una inmensa aguja dorada, que brilla desde lejos como un obelisco. Por ella hace pasar su caravana de camellos, cargado de bolsas con papeles verdes que llevan la efigie de un tal Washington. Solo Alá es grande (Epple, 1999: 48).

⁴⁷² Nos referimos a «En verdad os digo» (Epple, 1999: 48), que forma parte de la colección *Con tinta sangre*, Santiago, Mosquito editores.

«El león bastardo» es la única fábula de origen esópico que figura en la colección, y se construye alrededor de la idea sobre la objetividad de distintas realidades en la representación pictórica. La fábula «The Lion and the Man Disputing», que figura en el índice de Perry bajo la referencia 284, trae dos fábulas. Una es la traducción del original griego de Aptonius (34) y reza:

A story about a lion and a man, urging us to be honest and to refrain from boasting. A man and a lion were arguing. The man proclaimed the superiority of the human race, while the lion argued on behalf of his own kind. As they were contending with one another as to who was superior, the man produced as evidence the statue of a lion being defeated by a man. The lion retorted, 'And if there were also sculptors among us lions, you would see more people being conquered by lions than lions by people!'
One who deals with others honestly will win the victory (Aptonio, 34).

La segunda versión está adscrita a Ademar de Chabannes⁴⁷³, monje francés del siglo XI y supuesto autor de una colección de sesenta y siete fábulas, importante por ser la más antigua de las restantes colecciones conocidas bajo el nombre de Romulus. La versión de Ademar no termina en el mismo punto que las griegas, sino que se extiende porque el león siente la necesidad de comprobar empíricamente su afirmación. Por lo tanto, invita a su compañero humano al anfiteatro para que este vea con sus propios ojos cómo el león estrangula al hombre, lo que lo lleva a concluir: «Una imagen bonita no es la prueba, los hechos son la única prueba verdadera». Laura Gibbs traduce el *epimitio* de forma siguiente: «When the evidence is fairly weighed, a colourfully painted lie is quickly refuted by the facts» (Gibbs, 2008).

Aunque en el cuento de Machado no se establece ningún diálogo por ser el león el único personaje, el autor venezolano parece partir de la frase: «The lion then replied, 'It was a man who painted this; if a lion had painted it, you would instead see a lion strangling a man» (Perry 284, Ademar 52). Sin embargo, al autor no le interesa la reacción de un león esópico cualquiera, sino la de uno bien concreto, el bastardo con una desarrollada sensibilidad artística. El león machadiano, con un perfil psicológico bien elaborado, se distingue de su manada por cultivar intereses ajenos a su especie. Él sabe perfectamente que los seres humanos son extremadamente frágiles y lo demuestra al matar a uno casi involuntariamente, pero invierte los papeles del león y del hombre para tergiversar a propósito la historia. El león,

⁴⁷³ Véase el original latino de la fábula reproducida de la edición de Léopold Hervieux, *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen-Age (1893-1899)*: «Homo et Leo, cum inter se quaerent quis eorum esset superior, et quaerent huius altercationis testimonium, uenerunt ad monumentum, ubi erat pictum quomodo ab Homine suffocabatur Leo; hanc ostendit Homo picturam in testimonium. Cui Leo: Hoc ab homine pictum est; nam si Leo pingeret, nosset quomodo suffocasset Hominem. Sed ego dabo tibi uerum testimonium. Induxit Leo Hominem in amphitheatrum, et ostendit illi uera fide quomodo] Homo a Leone suffocatur. Hinc dixit: Colorum non sunt opus testimonia, sed ueritate facta. Mendacium colore compositum a ueritate actorum parari, ubi est certa probatio» (Ademar, 52).

con inclinaciones artísticas, se descubre como el autor de las pinturas rupestres a través de las cuales niega la afirmación de la fábula esópica: «And if there were also sculptors among us lions, you would see more people being conquered by lions than lions by people» (Aftonio, 34). Su arte no muestra al león como triunfante, sino que lanza una provocación dirigida a las futuras generaciones de su especie:

Tomó algunos utensilios de pintura y encendió una antorcha. Entonces comenzó a pintar sobre la superficie más lisa de la pared las escenas de una cacería: caballos, bisontes, sagrados mamuts. En algunas escenas los hombres lo perseguían con afiladas lanzas cuando en realidad era todo lo contrario. Cualquiera sabía que –desde el principio del tiempo– los leones siempre habían cazado a los hombres. Eso no era un secreto. Pero a los leones les gustaba la pintura y hacían cualquier cosa por amor al arte, hasta cambiar completamente la historia. Además qué sutil venganza podía uno jugarles a los bastardos del futuro mejor que ésta (Machado, 1994: 62).

En la fábula «La persistencia de las polillas», el tono escéptico y pesimista del libro se neutraliza. Las polillas, tradicionalmente ausentes de los bestiarios, representan un peligro para el Arca porque roen la madera. La situación se presenta como sería debido a la amenaza existencial en la que el Arca se encuentra, pero la hiperbolización llega al absurdo, provocando efectos humorísticos. Hasta el momento la presencia de los molestos insectos se ha detectado en Fernández de Lizardi⁴⁷⁴ y James Thurber⁴⁷⁵, pero aparentemente no hay vínculos intertextuales entre el texto de Machado y los de los fabulistas mexicano y estadounidense.

En «El miedo de los lobos» y «La sabiduría del búho» se establecen vínculos con los fabularios y bestiarios tradicionales en el sentido de explotar las características fisiológicas; es decir, la tipología de los animales titulares tal y como aparecen en los textos tradicionales. En estos dos microrrelatos el autor juega con la percepción de los protagonistas y sus características típicas. La intertextualidad se desarrolla a través de la figura de la inversión, lo que lleva a la carnavalización de las figuras del lobo o del búho, respectivamente. Como ya ha sido indicado, el lobo, que en las fábulas tradicionales representa la ferocidad y la agresión, se convierte en la víctima del acoso y de las bromas despiadadas de las ovejas crueles. La fábula «El miedo de los lobos» parece aventurar una respuesta hipotética a las preguntas planteadas en el texto titulado «Los animales en el arca», de Marco Denevi: «Pero durante los cuarenta días y las cuarenta noches del diluvio ¿qué sucedió? Las bestias ¿resistieron las tentaciones de la convivencia y del encierro forzoso? Los animales salvajes, las fieras de los bosques y de los

⁴⁷⁴ Es la fábula anteriormente comentada «La polilla con alas» de Fernández de Lizardi (1963: 307-309).

⁴⁷⁵ Nos referimos a su fábula «The Moth and the Star» (Thurber, 1990: 17).

desiertos ¿se sometieron a las reglas de la urbanidad? La compañía, dentro del mismo barco, de las eternas víctimas y de los eternos victimarios ¿no desataría ningún crimen?» (Denevi, 2006: 26). No obstante, en la fábula de Machado el lobo controla su naturaleza carnívora, y las ovejas aprovechan su benevolencia para convertirse en acosadoras psicológicas.

El posible precedente del búho machadiano lo encontramos en el bestiario de Juan José Arreola, a quien le preocupan sus características fisiológicas, la actividad nocturna y la alimentación, características que se funden con los rasgos simbólicos para ser igualadas con el acto de reflexión: «Antes de devorarlas, el búho digiere mentalmente a sus presas.[...] Con la aguda penetración de sus garras el búho aprehende directamente el objeto y desarrolla su peculiar teoría del conocimiento» (Arreola, 1997: 89). En Machado observamos una estructura invertida. En primer lugar, se centra en las características simbólicas⁴⁷⁶, para pasar a continuación a sus hábitos alimenticios⁴⁷⁷ y finalizar en una banalización y definitiva negación de su poder simbólico. En su bestiario Arreola presenta al búho del modo siguiente: «Armonioso capitel de plumas labradas que apoya una metáfora griega; siniestro reloj de sombra que marca en el espíritu una hora de brujería medieval: ésta es la imagen bifronte del ave que emprende el vuelo al atardecer y que es la mejor viñeta para los libros de filosofía occidental» (*ibid.*). En el texto del Machado se produce la inversión de esta visión arreolana a través de un cambio radical del tono, que pasa de solemne a cotidiano:

Pero otras veces no soñaba y el viento desordenaba sus plumas y era cruel con el enemigo al que devoraba sin Clemencia, porque Clemencia era una mierda de búho que no sabía nada de nada. Ni tejer un calcetín o hacer el amor, y se la pasaba todo el día encerrada en su camarote haciéndose la manicure y riéndose de los chistes vulgares de las hienas (Machado, 1994: 70).

Llegamos a la conclusión de que Machado aprovecha las nociones architextuales o tipificadas sobre los animales, ampliamente conocidas, para desconstruirlas y conseguir efectos humorísticos o sorprendidos. La transformación paródica del o los hipotextos se percibe siempre que la competencia del lector alcance a identificarlos: la lectura y su disfrute son aquí un constante desafío. En algunos relatos, la extrapolación de personajes o situaciones de otras obras literarias imprime un giro inesperado a la trama.

En la «Fábula y muerte del ángel», el supuesto ángel, vencido por la tormenta, cae a la cubierta: «La figura del ángel –semejante a la de un hombre– quedó boca arriba mirando con sus ojos grises algún punto perdido del espacio, hasta que alguien le cerró los ojos»

⁴⁷⁶ «En el día ayudaba a resolver problemas de navegación y daba consejos contra el insomnio y la amigdalitis. [...] Instruyó a Noé en el uso de astrolabio y en la lectura de las estrellas, cómo navegar bajo una tormenta sin ese aparato rudimentario llamado brújula» (Machado, 1994: 69).

⁴⁷⁷ «A veces se soñaba cazando pequeños roedores que caían bajo sus garras, temblando de miedo, y a los que él –en un gesto magnífico– les perdonaba la vida» (*ibid.*).

(Machado, 1994: 79). Uno de los animales que lo observan quiere revelar el secreto del sexo de la criatura⁴⁷⁸. La descripción del ángel machadiano se corresponde con la del hijo del arquitecto Dédalo, constructor del laberinto de Creta: «las alas estaban sujetas con un fuerte correaje al pecho, y que las plumas se unían con cera a una estructura aérea que comenzaba a desgastarse bajo la lluvia» (*ibid.*: 79). Al tirar su cadáver al mar, el narrador nos avisa de que los animales bautizaron al ángel muerto con el absurdo nombre de Ícaro, revelando el hipotexto mitológico. Los animales, comparados con Noé, se muestran superiores en conocimientos de mitología clásica. Es una de las pocas fábulas que revelan no solo una, sino dos moralejas, ambas pronunciadas por Noé: «Un hombre no es un pájaro y debe soportar la ruindad de estar unido a la tierra como un ángel al cielo» (Machado, 1994: 80), que interpretamos como una actitud conservadora que se corresponde perfectamente con la presentación de la figura tradicional del patriarca bíblico. La otra, «La hermosura difícilmente se perdona, aun en los ángeles», posiblemente remita al carácter vengativo de los dioses de la mitología griega⁴⁷⁹.

En la «Historia de Jonás y las ballenas» se establece una vinculación hipertextual con la historia bíblica de Jonás, quien, en lugar de cumplir con su asignación de predicar a los ninivitas, decidió huir de ella. Jonás consiguió pasaje para una nave que se enfrentó al viento tempestuoso enviado por Dios para castigarle. Finalmente, confesó que había sido infiel a su cometido y pidió que lo arrojasen al mar. Los marineros lo hicieron y el mar detuvo su furia. Cuando Jonás se hundió en el agua, fue engullido por una ballena o un gran pez, conforme a las distintas traducciones. El Jonás bíblico se arrepintió glorificando a Yahveh como salvador y prometiéndole cumplir la tarea, como lo demuestra la oración procedente del Antiguo Testamento⁴⁸⁰. En cambio, el de Machado sigue fiel a su determinación de evitar la tarea. En el microrrelato de Machado, Noé arponea a una de las ballenas que pasan al lado del Arca con el fin de abastecerse de alimentos para su larga travesía, y en ella encuentra a un hombre malnutrido e incapaz de comunicarse que, por lo visto, pasó una larga temporada dentro del

⁴⁷⁸ Siendo los ángeles mensajeros o criaturas espirituales, es de suponer que no tengan sexo, aunque la mayoría de los ejemplares bíblicos vienen designados por sus nombres generalmente masculinos, como Miguel, Lucifer, Gabriel.

⁴⁷⁹ «Nunca hubiéramos podido entenderle, porque alguien –tal vez un dios rencoroso– le había arrancado la lengua y con ella el don de la palabra» (Machado, 1994: 80).

⁴⁸⁰ «Invoqué en mi angustia a Jehová, y él me oyó; / Desde el seno del Seol clamé, / Y mi voz oíste. / Me echaste a lo profundo, en medio de los mares, / Y me rodeó la corriente; / Todas tus ondas y tus olas pasaron sobre mí. / Entonces dije: Desechado soy de delante de tus ojos; / Mas aún veré tu santo templo. / Las aguas me rodearon hasta el alma, Rodeóme el abismo; / El alga se enredó a mi cabeza. / Descendí a los cimientos de los montes; / La tierra echó sus cerrojos sobre mí para siempre; / Mas tú sacaste mi vida de la sepultura, oh Jehová Dios mío. / Cuando mi alma desfallecía en mí, me acordé de Jehová, / Y mi oración llegó hasta ti en tu santo templo. / Los que siguen vanidades ilusorias, / Su misericordia abandonan. / Mas yo con voz de alabanza te ofreceré sacrificios; / Pagaré lo que prometí. / La salvación es de Jehová» (Jn, 2: 1-9).

vientre de ballena: «Noé reconoció en sus ojos la observación pacífica del idiota extraviado dentro de un laberinto» (Machado, 1994: 76). El Jonás machadiano, en su negación del mandato de dios, se sumerge en la locura. El vientre de la ballena se convierte en su refugio. Al ser salvado por Noé, otra vez se niega a cumplir con el designio divino y, cuando las ballenas vuelven, salta al mar y se deja engullir de nuevo por una de ellas, lo que Noé comenta del modo siguiente: «Noé pensó que –definitivamente– Jonás estaba loco, pero Dios sabe lo que hace con sus criaturas» (Machado, 1994: 76). Noé lo juzga, pero a lo largo de las distintas fábulas él mismo sufre los ataques continuos de suspicacia e indecisión y, finalmente, muere sin cumplir la tarea que le fue confiada. En este sentido, Jonás parece representar una imagen especular de Noé en el plano de la microestructura de un solo cuento.

La percepción de la ballena, según el Evangelio de Mateo, es altamente negativa. Para él las ballenas son una encarnación demoniaca, leviatán, monstruo marino, como avisa en su Evangelio: «Porque como estuvo Jonás en el vientre del gran pez tres días y tres noches, así estará el Hijo del Hombre en el corazón de la tierra tres días y tres noches (Mt., 12, 40). Sin embargo, las ballenas en el microrrelato machadiano están despojadas de cualquier calificación valorativa. Representan un territorio neutral, el castigo divino que se convierte en una especie de salvación para el personaje enloquecido.

Igual que las ballenas en la fábula anterior, la percepción del quelonio en la «Fábula y sueño de la tortuga» tiene origen en los bestiarios medievales, donde ambos no se distinguen claramente⁴⁸¹. El *Fisiólogo* cuenta que los marineros confundían el caparazón de ese aspidoquelonio o cetáceo gigante con una isla. Es justamente este aspecto el que Machado aprovecha como hipotexto para construir su microrrelato:

[...] es enorme, semejante a una isla, más pesado que la arena y tiene la apariencia de diablo. Los navegantes que no lo conocen, amarran a él, como a una isla, sus navíos y clavan las anclas y los mástiles, y encienden fuego y cocinan sobre él. Pero si el cetáceo se siente quemar, se zambulle súbitamente en el agua sumergiéndose hasta el fondo, y hundiendo todos los navíos (Guglielmi, 2002: 101).

Es mismo esquema se repite en Machado:

Fue entonces cuando vio la isla proyectada en la bruma clara de la mañana. [...] La isla era una formación volcánica, semicircular, que se elevaba varios metros sobre la línea del horizonte. Noé dirigió la embarcación hacia ella. [...] Luego bajó a tierra junto con varios animales y subió hasta la parte más alta. [...] Al anochecer encendieron una fogata con leña traída del Arca (Machado, 1994: 77-78).

⁴⁸¹ La entrada del *Fisiólogo* en la edición de Guglielmi lleva el título: «XXX. Del cetáceo, esto es, del aspidoquelonio» (Guglielmi, 2002: 101).

Por otra parte, en la fábula se explota el tema borgesiano del sueño, donde la tortuga sueña con Noé y su Arca, y así recíprocamente⁴⁸². Los sueños se materializan y, como consecuencia, se produce un encuentro en el que transparenta de nuevo el hipotexto filosófico de Schopenhauer y su concepción acerca de la naturaleza onírica de la esencia de la vida:

Noé también durmió y la tortuga regresó en el sueño nadando a través de la memoria. [...] Entonces Noé despertó y sintió un extraño movimiento, como la isla temblara o tuviera la vida. [...] Luego la isla se movió fuertemente sacudida en sus cimientos y la enorme tortuga se hundió apagando la hoguera que quemaba su caparazón. Luego asomó su cabeza y pensó que todavía soñaba. Un sueño reiterativo que se presentaba cada noche, imitando a un hombre y a un arca llena de animales extraños que conocían el fuego (*ibid.*: 78).

El sueño nos remite de nuevo al *Manual*, donde aparece una lista con varios animales soñados por autores predilectos de Borges⁴⁸³, pero también libera de las limitaciones del tiempo y del espacio para acercarnos a otras dimensiones, a un tiempo sagrado, ahistórico, atemporal, que tiene que ver con el origen, con el ser y lo absoluto. El idealismo les permite, tanto a Borges como a Machado, soñar lúcidamente, sin apartarse de la lógica ni tampoco del mito, sin necesidad de abstenerse de la razón ni de la intuición. La tortuga sueña «Un sueño de mil años en un mar más antiguo que la primera muerte» que encuentra «en la tranquilidad de las profundidades donde no llegan los sonidos, ni el recuerdo, ni la luz que enceguece y confunde» (*ibid.*).

En el texto titulado «Fábula de Orfeo», así como también en la ya referida «Fábula de los sueños», reaparecen de nuevo los tópicos e ideas borgesianos. En la fábula que evoca el hipotexto mitológico del músico, poeta y profeta legendario se lanza la idea de que todas las mujeres son una sola mujer: «supo que todas eran la misma mujer que había destruido Troya y Bizancio» (Machado, 1994: 85). Esta noción panteísta nos lleva a la negación de la personalidad, de la individualidad, para proyectarla a una identidad general que lo contiene todo: «Nadie es alguien, un sólo hombre inmortal es todos los hombres» (Borges, OC: 534).

El ambiente onírico, el sueño como tema o motivo, culmina en la «Fábula de los sueños», que corrobora la concepción kantiana del tiempo y espacio como «formas sensibles de nuestra intuición, y no determinaciones de los objetos dadas por sí, ni condiciones de los objetos, como cosas en sí mismas» (Kant, 2007: 369), para cerrar la sección:

La tierra es plana. Ahora voy cayendo por uno de los bordes, entrando lentamente en el secreto de la vida, en una permanencia serena donde espacio y tiempo nada significan. El

⁴⁸² Posible referencia al cuento de Borges «Las ruinas circulares», donde el protagonista al soñar da la vida a un hombre soñándolo.

⁴⁸³ Son, en orden secuencial, «Un animal soñado por Kafka» (Borges, Guerrero, 1957: 21), «Un animal soñado por C. S. Lewis» (*ibid.*: 22), «El animal soñado por Poe» (*ibid.*: 24), y finalmente, «Un reptil soñado por C. S. Lewis» (*ibid.*: 127).

candil se ha apagado. Sé que esto es el final del viaje. Cierro los ojos. Ojalá la caída se parezca al sueño (Machado, 1994: 88).

Una relación secreta, o simplemente una analogía entre el sueño y la escritura palimpsestica, es la descubierta por el psicólogo inglés decimonónico, ya que, según su opinión, el sueño como signo superficial indica una información antigua depositada, existente pero olvidada. La inscripción en el sueño, conforme James Sully, es multideterminada y doblemente codificada, igual que el palimpsesto:

The chaotic aggregations of our night-fancy have significance and communicate new knowledge. Like some letter in cypher, the dream-inscription when scrutinized closely loses its first look of balderdash and takes on the aspect of a serious, intelligible message. Or, to vary the figure slightly, we may say that, like some palimpsest, the dream discloses beneath its worthless surface-characters traces of an old and precious communication (Sully, 1893: 364).

En su actitud, procedimientos y estrategias de reescritura, Machado se aproxima al famoso falsificador argentino arriba comentado en varias ocasiones, quien en una entrevista realizada por Mempo Gardinelli admite:

A menudo me ocurre que estoy leyendo y dejo de leer, porque me pongo a pensar en otra versión posible de lo que leo [...]. Entonces, en lugar de someterme, como sería mi deber de lector y mi deseo como escritor, me convierto en esa clase de tipos que pelean y discuten todo, y como en un palimpsesto pongo otro texto encima (Denevi, 1997: 81-82).

A través de los textos analizados Machado se legitima como un gran lector que celebra la lectura y la reescritura como mecanismos creativos. Esta actitud se refleja incluso en sus protagonistas –en este caso particular, Noé–, que se revelan como grandes conocedores de las obras del canon occidental, tal y como queda explicitado en varias ocasiones a lo largo de los textos analizados. Escribir a partir de la forma canonizada para Machado significa transponer los textos conocidos a otros registros mediante la paronomasia, la elipsis, la amplificación, la hiperbolización o la exageración que lleva al absurdo, la inversión o la carnavalización, como creemos haber demostrado en este análisis. Es un diálogo polifónico o un tránsito laberíntico que parte de la inclusión intertextual, es decir, de la estilización, parodia, o pastiche del/los hipotexto/os y pasa a experimentar con las reminiscencias, alusiones o *topoi* como manifestaciones de la intersección intertextual para llegar a todos tipos de la cita.

En el caso de las fábulas de Machado, el producto final se constituye a través de los procesos intertextuales, que absorben y reelaboran los moldes del sentido de otros textos y posibilitan una comunicación que nunca exige el acuerdo unívoco. Los textos de Machado se revelan como un gran homenaje al acto de leer, dada su recurrencia frecuente a la reescritura, cita y alusión, que se convierten los rasgos principales de su poética. La ambivalencia que se

produce mediante esos recursos se puede considerar una ventaja y valor adicional de sus textos narrativos.

VII. CONCLUSIONES

El enfoque de nuestra investigación se ha centrado en las fábulas literarias publicadas a lo largo las últimas dos décadas. En ese sentido, los orígenes orales de la fábula no han constituido un factor determinante. Sin embargo, la importancia que el animal ocupaba en el imaginario de las culturas prehispánicas, así como también en la cultura popular indígena aún hoy, ha contribuido seguramente a que los géneros que requieren el protagonismo y la presencia animal alcancen una notable popularidad y una divulgación mayor en el contexto iberoamericano, hechos importantes que deben ser tenidos en cuenta a la hora de analizar la fábula. Hay que reiterar una vez más que de este análisis ha quedado excluida la fábula indígena por no haber sido escrita en los idiomas colonizadores (español o portugués), sino en las lenguas nativas, y por formar parte de un patrimonio cultural imbricado íntimamente con la oralidad. El presente estudio se sustenta en una tradición básicamente europea, con sus distintas vertientes e influencias. Del mismo modo, es conveniente precisar de nuevo que estas páginas solo aborda de forma marginal el análisis de la fábula dirigida al público infantil o adolescente.

Además de un gran número de colecciones pertenecientes a todas las épocas relevantes en lo que al desarrollo del género se refiere, el análisis más detallado correspondió a tres colecciones de fábulas de autores contemporáneos iberoamericanos: *Cachorros de céu* (2005), del brasileño Wilson Bueno, en la que se han observado los modos de la intertextualidad, es decir, la intermedialidad establecida con otros productos culturales contemporáneos; *Un coro de ranas* (1999), del colombiano Jaime Alberto Vélez, debido, por un lado, a la naturaleza misma de sus fábulas, que representan una especie de variaciones sobre un mismo elemento, tema o personaje, y, por otro lado, al esquema original de integración de esas piezas en una colección. A la última colección, a saber, el *Libro de animales* (1994), del venezolano Wilfredo Machado, se ha prestado una atención especial y se ha ofrecido una exposición más detallada en el contexto de su producción literaria y la consagración de su autor a formas y modalidades literarias de extrema brevedad que podemos adscribir a la minificción. Al análisis de los textos literarios ha precedido el estudio del desarrollo de la fábula, no solo en el

contexto iberoamericano, sino también en el contexto universal, siendo el modelo esópico el punto de partida y la base para cualquier elaboración o transformación posterior del género.

Para acercarnos a la fábula contemporánea, en la presente Tesis Doctoral hemos escogido autores de la prosa minificcional cuya producción relacionada con la ficción bestial no es accidental ni esporádica, ya que cada uno de ellos, en su obra, cuenta con una serie de libros que, por su adscripción genérica, podría formar el corpus de este trabajo. Aunque no se debe confundir la fábula contemporánea con la minificción –que ha contribuido a que los géneros antiguos breves, como la fábula, y aún en mayor grado el bestiario, hayan sido revitalizados y hayan suscitado la atención renovada de los críticos–, cabe destacar los puntos que las dos categorías textuales comparten, aparte de la brevedad obligatoria en ambos. El uso de textos literarios muy breves en la enseñanza se ha mostrado productivo y conveniente, puesto que precisamente en las formas breves se condensa la mayor complejidad literaria. Otro rasgo compartido entre la minificción y la fábula es su intención crítica y su potencial subversivo. En cuanto a la primera, que se encuentra en un territorio genéricamente fronterizo e inestable, podemos constatar que los autores que cultivan una escritura mestiza tienden a interesarse más por transgredir reglas que por fijar rótulos o definir compartimentos. También se podría constatar que las formas de extrema brevedad buscan subvertir los cánones tradicionales atacando su dimensión.

Tanto en el ámbito minificcional como el fabulístico deberíamos partir de las tesis formuladas sobre la flexibilidad vital que caracteriza a los géneros literarios, teniendo en cuenta el doble horizonte de expectativas que entrañan los dos géneros, dado que afecta tanto al proceso de emisión como al de recepción: los autores contemporáneos a menudo parten de los moldes de la tradición literaria aunque sea para negarla, lo que entraña un aviso para el lector, que obtiene así un idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una colección de fábulas o un libro de minificciones. La noción sobre los géneros nos ayuda a reconocer las intenciones subversivas de sus autores, lo que esperamos haber demostrado en este trabajo.

Tras un estudio detallado de las definiciones de la fábula manejadas en este trabajo, tanto las de los autores clásicos como las de los estudiosos contemporáneos, y para cumplir con los objetivos propuestos, hemos tenido en cuenta varios aspectos importantes que nos han servido para equiparar la fábula contemporánea a la tradicional. Estos han sido: la brevedad; los orígenes orales de la fábula; su proximidad a otros géneros breves; su carácter narrativo; su naturaleza alegórica; el protagonismo de personajes no-humanos (animales, objetos, conceptos abstractos) no excesivamente complejos, que actúan como humanos; y, por último,

su intención, que, en nuestra opinión, representa el punto más complejo. La proximidad de géneros afines, tales como el apólogo, el mito, el proverbio, la parábola, el cuento de animales, etcétera, y las fronteras porosas de la fábula han facilitado que en la actualidad se hibride con otros géneros, tanto literarios como extra-literarios.

Dejando de lado las fuentes primarias, en este trabajo hemos discutido la validez de diversos textos críticos y teóricos en su totalidad o parcialmente. En primer lugar, las definiciones del género propuestas por Ben Edwin Perry, Mireya Camurati o Pack Carnes, que consideramos imprecisas en alguno de sus aspectos. En su artículo «Fable» (1959), Ben Edwin Perry propone una definición de la fábula en la que «la conclusión lógica» es *conditio sine qua non* de la existencia de la misma. Consideramos que tal afirmación resulta problemática, ya que las fábulas de las colecciones siempre vienen despojadas de su contexto original, lo que necesariamente condiciona su conclusión. En la muestra seleccionada hemos manifestado que es muy difícil llegar a una conclusión universal y lógica aun cuando la fábula posea *epimitio*. Se ha podido comprobar que las distintas traducciones del mismo *epimitio* no transmiten el mensaje de un modo unívoco, lo que nos devuelve al origen de la fábula esópica, donde funcionaba como herramienta retórica para denunciar una situación de crisis, pero no para juzgarla o para indicar una posible solución. Este tipo de indeterminación o imprecisión de la enunciación se mantiene en la fábula contemporánea, donde en la descodificación del significado hay que activar distintas estrategias lectoras.

En la definición estructural-formal de la fábula que propone Mireya Camurati en su estudio *La fábula en Hispanoamérica*, destacan tres rasgos distintivos del género: acción, tipificación e intención. En la tesis nos hemos detenido en la segunda característica, la referente a los personajes animales presentados. Camurati sostiene que los animales protagonistas de las fábulas aparecen como «tipos» que mantienen las relaciones típicas. Dado que el personaje animal en la fábula clásica, neoclásica, romántica, y también en la moderna, carece de complejidad, no está estratificado, se caracteriza por su esquematismo y por su reducción a una sola característica, consideramos que la primera parte de esta afirmación sigue vigente. No obstante, la definición de la investigadora argentina nos parece imprecisa, en tanto que no obvia que el mismo animal puede representar distintas cualidades y que sus características pueden variar de una fábula a otra.

A diferencia de sus precedentes, en la fábula contemporánea no es posible hacer este tipo de inferencias generalizadas, lo que ha demostrado nuestro análisis. Debido al carácter histórico de las fábulas, en la fábula actual se ha podido observar un alto grado de modificaciones en cuanto al tratamiento de los personajes. La naturaleza tipológica de los

protagonistas fabulísticos en las manifestaciones históricas de la fábula ha sido sustituida por el carácter más elaborado de unos protagonistas que poseen cualidades del hombre contemporáneo, con todos sus matices y complejidades.

Por último, para acercarnos a la nueva fábula nos han servido como referencia las contribuciones críticas de Pack Carnes, que tratan las expectativas tradicionales en la fábula moderna y describen los rasgos de la llamada nueva fábula. En los artículos «The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition» (1986) y «The Fable and Anti-Fable: The Modern Faces of Aesop» (1992), Carnes introduce el término «antifábula» en el estudio de la nueva fábula. La caracterización y el análisis que propone este crítico angloamericano ha contribuido en gran medida a delinear las directrices de nuestro estudio, sin que por ello podamos compartir su afirmación de que cada fábula que interviene en el subtexto clásico de distintos modos sea antifábula, puesto que eso supondría que cualquier fábula literaria, en el sentido más amplio, pueda ser considerada como tal. Cabe recordar que siempre ha habido fábulas a lo largo de la historia con una conclusión ambigua y polisémica, rasgo aprovechado en gran medida por los autores de todas las épocas aquí estudiadas.

El lenguaje críptico empleado y el uso de unos personajes animales sin atribuciones específicas abren múltiples posibilidades de lectura de esos textos breves. En la fábula contemporánea, el *epimitio* o el lugar de la moraleja, siendo explícita o no, se convierte en el punto de cuestionamiento del género, pero no en el lugar de su negación. Es necesario reiterar que, a lo largo de la historia, la fábula ha sufrido distintos grados de desestabilización, si bien menos pronunciados y más sutiles. Nuestro postulado se ha podido comprobar en algunos casos contemporáneos. Aparentemente, al intentar desacreditar el mensaje fabulístico, Vélez enuncia reiteradamente otro mensaje altamente significativo en el contexto de su emisión, que está en absoluta consonancia con el escepticismo de la época posmoderna. Los textos breves del autor colombiano no anulan la intencionalidad de la fábula, sino más bien todo lo contrario: confirman las convicciones de una época que desconfía de los grandes metarrelatos con pretensiones de universalidad. De este modo, ratificamos una vez más nuestra hipótesis de que la fábula, a pesar de su pretendido valor universal, siempre actúa como indicador de las preocupaciones y tendencias del periodo histórico de su producción. Por consiguiente, adquiere los rasgos de la época en la que se cultiva, sin perder por ello sus características esenciales.

Estamos de acuerdo 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 los autores contemporáneos aprovechan para darles una vuelta de tuerca. A pesar de ello, no se puede negar que hay escritores contemporáneos, y precisamente el colombiano Jaime Alberto Vélez es uno de ellos, que construyen sus fábulas en el espacio dialéctico entre la caracterización tradicional de los protagonistas y sus nuevas variantes hipotéticas. En la colección *Bajo la piel de lobo* sus fábulas explotan varios aspectos de la relación entre el lobo y las ovejas, vista desde una amplia gama de ángulos distintos a fin de dismantelar los tópicos comunes sobre el lobo (ferocidad y crueldad excesiva) y la oveja (bondad e ingenuidad), mientras discurren acerca de cuestiones filosóficas sobre la esencia y la existencia de esos seres. La intención del autor es tomar a los animales más utilizados por el moralismo de la cultura occidental con propósito de replantear su reiterado simbolismo simplista.

Nos ha parecido de suma importancia detenernos en el estudio diacrónico del género, porque observar las consecuencias de las variaciones y alteraciones que ocurren en la fábula a lo largo de la historia puede ser muy interesante y significativo para entender los cambios que se producen en las épocas posteriores en las que se sigue cultivando, especialmente en la última producción fabulística. Hasta ahora se ha podido observar que esos cambios afectan tanto a su forma (la fábula aparece escrita en verso o en prosa), a su intencionalidad (la fábula se emplea para enseñar, divertir, criticar o subvertir) y a su estructura (presencia o ausencia de *promitio* y/o *epimitio*) como a la cuestión de la hibridación genérica (se producen contaminaciones entre los géneros afines o purificaciones del género) y al problema arriba discutido sobre el protagonismo (hay épocas que favorecen la presencia de protagonistas animales y otras que potencian a otro tipo de personajes).

En los siglos V y IV de la época clásica, la fábula aún tenía dos usos. Todavía seguía siendo habitual en el banquete y en la fiesta en general, lo que suponía su difusión oral, pero por otro lado se empezó a divulgar en la literatura, siempre a manera de ejemplo y con modificaciones de contenido y estructura. Eso significa que era narrada con palabras improvisadas atendiendo a fórmulas usuales, como cuando se relataba un cuento. En su estado primitivo se acercaba al mito, a la anécdota, a la parábola y al proverbio, mientras que posteriormente la anécdota se hizo poco frecuente y el mito quedó restringido a unos temas muy concretos y limitados. Mientras tanto, el proverbio formaba parte de la fábula o seguía un destino diferente.

A pesar de su origen oral y de su analogía con las otras modalidades literarias enumeradas, la fábula esópica no es considerada una ‘forma simple’, tal y como la concibe el teórico holandés André Jolles cuando se refiere a las formas primigenias del discurso que están en el origen de los géneros literarios. Eso probablemente se deba al hecho de que no posee un campo propio y que comparte una serie de características con los otros géneros y modalidades literarias arriba mencionados. Rodríguez Adrados insiste en que su camino es paralelo a los géneros referidos; es decir, es oral y pasa a la literatura cuando esas formas se usan en el contexto de los géneros literarios, como ilustración dentro de los mismos.

La primera colección de fábulas despojadas de contexto pertenece a Demetrio de Falero, siendo ella el punto de partida para las colecciones posteriores. Lo que resulta incierto al respecto de la misma es el método y el objetivo de su recopilador, que pudo haber recogido las fábulas sueltas en las obras de autores clásicos o haber coleccionado las fábulas que circulaban oralmente para construir un instrumento auxiliar, un repertorio de fábulas destinadas a los oradores, hechos que se ignoran debido al extravío de la colección original en la época medieval. Ni siquiera se conoce el número exacto de fábulas que contenía.

En la literatura medieval es común encontrar tanto las paráfrasis en prosa como las nuevas versiones versificadas. En la fábula medieval se notan influencias procedentes de las fuentes orientales, que se reflejan en los diferentes modos de integración en colecciones, así como en sus intenciones, que muchas veces prescinden de las connotaciones didáctico-morales. Hemos visto que el *Brutarium* de Odón de Cheriton ofrece un tono de sátira mediante el cual su autor ataca a los diversos estratos sociales, especialmente a los sectores más influyentes del clero y autoridades seculares, no tanto por sus vicios o por su forma de vida, sino por el trato y el comportamiento que tienen para con los pobres. La impresión que se tiene al leer estas breves composiciones de Odón es que su autor intenta no tanto corregir y mejorar como protestar contra las diferencias sociales. También se confirma que la ironía, ingrediente muy común, si no obligatorio, en las fábulas antiguas griegas, vuelve a entrar en el mundo fabulístico.

Como se ha podido ver, los propósitos de la fábula medieval varían entre el didáctico-moralizante y el crítico-satirizante, con esporádicas incursiones en los territorios de lo cómico. Es muy difícil hablar de un mensaje unívoco en las fábulas medievales, ya que los ejemplos observados confirman el carácter polisémico y ambiguo del texto fabulístico, abierto a distintas interpretaciones de sus consumidores, dependiendo de su formación o la falta de la misma. Un rasgo importante observado en la fábula medieval es su intertextualidad; es decir, las frecuentes referencias bíblicas, así como también las citas y las alusiones, verdaderas o falsas, directas o indirectas, de los textos clásicos. También se ha podido detectar una

tendencia a trabajar el hipotexto clásico en el sentido de extenderlo, elaborarlo, otorgarle un sello personal y una marca autoral, especialmente en el caso de dos obras medievales originales que incorporan en su cuerpo fábulas de origen oriental o clásico.

La peculiar situación histórica de la Península Ibérica determinó que desde fechas muy tempranas circulara una gran variedad de relatos orientales, como vienen a demostrar la *Disciplina Clericalis* o las traducciones al castellano del *Calila e Dimna* y del *Sendebär*. Tal como hemos podido observar, la mayor novedad de estas colecciones residía en sus aspectos formales, en la peculiar manera de subordinar los cuentos a unidades mayores, lo que influye en la construcción de las primeras obras castellanas «originales», como *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, o el *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. El modelo que propuso María Jesús Lacarra alcanza a describir las situaciones surgidas en el contexto medieval, si bien los casos contemporáneos desbordan las limitaciones de la clasificación propuesta, por lo que hemos recurrido a las reflexiones acerca de las colecciones de cuentos o la narrativa serial contemporánea y sus distintas estrategias cohesivas.

En la fábula neoclásica, a partir de La Fontaine se nota cierto distanciamiento de la concisión y sencillez de los modelos clásicos, así como también una aproximación a otros géneros cortos que da lugar a hibridaciones genéricas en distintos grados. En el caso del fabulista francés, los primeros seis libros respetan discretamente los modelos y las formas tradicionales, aunque más adelante los argumentos sean tratados cada vez con mayor libertad, de modo que los viejos asuntos resultan transformados y renovados, a veces con sabor de cuento. Los registros estilísticos que aparecen en la segunda parte alcanzan tonos burlescos, cómico-heroicos, elegíacos, líricos, trágicos o épicos. La fábula adquiere amplitud de sátira política, disfraza una crítica social que denuncia el egoísmo y la hipocresía del clero, se proyecta a las esferas filosóficas o se convierte en tierna elegía. Aparecen rasgos que pueden traicionar las expectativas de un lector de fábulas: una más decidida entrega a lo lírico y lo fantástico, abriendo de este modo un espacio de maniobra muy amplio a sus seguidores y marcando el camino a las futuras reelaboraciones del material esópico.

Alfonso Sotelo, en su Introducción a las *Fábulas* de Samaniego, asevera que la fábula como instrumento didáctico pierde su popularidad cuando el público deja de tener interés por las normas de conducta social. Si fuera así, la fábula u otro tipo de poesía o prosa didáctico-moralizante no se escribirían en la época actual. Sin embargo, hasta el momento se ha podido ver que el género fabulístico siempre se ha conseguido acomodar al espíritu de los tiempos. Aun cuando la teoría literaria no esté interesada por la conducta moral y las reglas de

comportamiento social o literario, la fábula no pierde su atractivo para los escritores, ni siquiera para los contemporáneos.

Para elaborar el capítulo sobre la fábula iberoamericana y su desarrollo histórico nos hemos apoyado en la valiosa investigación emprendida por Mireya Camurati, de la que proviene una cantidad considerable de datos que nos ha ayudado a formar una idea sobre la llegada, la divulgación y la popularidad de la fábula en Hispanoamérica durante casi cinco largos siglos. El periodo más fértil para la fábula hispanoamericana se corresponde con el periodo del florecimiento de la fábula en España, es decir, el siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, lo que se explica por una cierta afinidad de instancias filosóficas y artísticas entre literatos españoles y latinoamericanos, que tomarían como punto de referencia las fábulas clásicas, las de sus colegas españoles y las de los escritores franceses, con La Fontaine como maestro indiscutible.

Los pioneros del periodismo iberoamericano aprovecharon el formato fabulístico, ya fuera para expresar su opinión, criticar una actitud expresa o simplemente para dar respuesta a otros autores. La fábula se convierte en el vehículo apropiado para entablar debates y polémicas en las revistas de la época. Camurati ve en ella una importante herramienta de crítica que en sus manifestaciones particulares puede llegar a ser una especie de sátira costumbrista contra determinadas profesiones o actividades; crítica a los matrimonios desiguales por interés o a deshonra, o de los azares de la vida amorosa; sátira del academicismo; burla de los procedimientos legales, comentario sobre los episodios y circunstancias de la vida moderna y su complicación social. Los autores iberoamericanos bajo la amenaza de la censura gubernamental buscaban modos de expresión que les permitieran evitar compromisos y sospechas, y hallaron la mejor solución en los géneros de la fábula y el epigrama.

Estas afirmaciones de nuevo nos remontan a los inicios esópicos de la fábula, que fue utilizada como estrategia o instrumento de crítica en la sociedad esclavista del mundo grecolatino. Aunque el propio Fernández de Lizardi, en el prólogo a sus fábulas, constata que su intención es educativa, Chencinsky considera que es precisamente la posibilidad de poder «disfrazar una crítica mordaz sobre la situación política bajo una inocente moralidad difícil de ser impugnada por la censura» (Chencinsky, 1963: 69) lo que la hace atractiva para el autor. Amén de la extensión, la introducción de ambientes domésticos y personajes humanos con nombres propios que interactúan con los seres irracionales y entablan diálogos con ellos, la tercera innovación implementada por Lizardi es la conclusión sin moraleja explícita. Por lo visto, la apertura o la falta de moraleja no representan ningún rasgo endémico en Lizardi. Sus contemporáneos ni siquiera articulan mensajes en forma de *epimitio* y dejan que el lector

llegue libremente a sus propias conclusiones. Otro recurso, poco común en épocas anteriores, cuando la fábula procuraba universalidad y contaba acontecimientos acaecidos en un pasado indeterminable, aparece en las fábulas neoclásicas. Para conseguir el efecto de verosimilitud, Fernández de Lizardi recurre a su «propia» experiencia y cuenta algún episodio de «su vida» en primera persona.

Contrariamente a la idea general y prevaleciente, las fábulas de los autores neoclásicos deben ser leídas con precaución. El lector ha de estar preparado para detectar su ironía y descifrar las moralejas, que en una primera lectura pueden enviar un mensaje ambiguo. Hemos podido observar que la fábula neoclásica española revela por lo menos dos capas de significado: la primera coincide con su intención universalista, mientras que la segunda esconde un nivel semántico más personal y subjetivo que exige conocimientos más profundos del momento histórico en el que aparece.

Según lo comprobado, el modelo de la fábula cultivada en Iberoamérica en los siglos XVIII y XIX no viene radicalmente alterado, pero en el interior de este esquema canónico se introducen elementos de diversidad, como las menciones a lugares geográficos locales, la presencia de aspectos costumbristas, el choque entre lo extranjero y lo americano. Mireya Camurati dedica un capítulo entero a las peculiaridades que adquiere la fábula en Hispanoamérica porque le interesa saber hasta qué punto la distinción que se produce es profunda o superficial. Algunos autores insisten en la factura artística de la composición; otros en la intención que los anima, sea esta política, de crítica costumbrista, retórica o de otra clase. Camurati recuerda que la fábula, desde su calificación como medio retórico, reserva para sí el empleo en el terreno político. Los fabulistas decimonónicos en sus textos comentan con frecuencia las riñas entre las nuevas repúblicas que vieron nacer. Además de servir como medio para presentar las observaciones sociocostumbristas, ideológicas o políticas de sus autores, algunos fabulistas se sirven del género para comentar los sucesos del momento, divulgar noticias curiosas o narrar episodios y circunstancias de la vida moderna. El elemento cronotópico, prácticamente inexistente hasta entonces por el afán universalista de la fábula, empieza a cobrar importancia por esas fechas.

A modo de conclusión podemos aventurar la afirmación de que en el tiempo del escepticismo las clasificaciones difícilmente pueden tender a la estabilidad, tener pretensiones de un significado eterno o universal o suponer fundamentación en las categorías objetivas. Por lo tanto, cualquier estructuración o taxonomía de este tipo es siempre apta para ser reinterpretada. A pesar de ello, al estudiar la poética de la posmodernidad hemos podido detectar algunos puntos en los que convergen los trabajos comentados y que se han

demostrado como una herramienta auxiliar interpretativa útil en la aproximación a la última producción fabulística. Estos rasgos son: hibridación y transgresión de los límites genéricos; presencia del humor, la ironía, la parodia; final abierto y ambigüedad de los mensajes; intertextualidad, y finalmente metaficción, de los que cuatro casan con el escepticismo posmoderno y el último con la inestabilidad de los niveles ontológicos y la falta de integridad del sujeto que narra.

En cuanto al primer rasgo, creemos haber demostrado a través de los ejemplos comentados que las hibridaciones genéricas otorgan a las fábulas contemporáneas una huella de posmodernidad. En los textos de Wilson Bueno, este género antiguo se acerca al diálogo lucianesco, pero también al diálogo dramático, reanima unos ambientes filmicos evocando la atmósfera de las películas del lejano oeste y la comedia *slapstick* recurriendo a los códigos discursivos del séptimo arte, estableciendo relaciones frecuentes con la cultura pop. Se puede agregar que la fábula contemporánea quiebra los moldes genéricos tradicionales mostrando su naturaleza proteica, capaz de adaptarse a algunos géneros breves cercanos, pero también a los más alejados en el sentido taxonómico. Como se ha observado en Bueno, la fusión de varios géneros o modelos discursivos en el espacio narrativo de la fábula puede compararse con el procedimiento de montaje o *bricolage*, que supone un trabajo con un gran número de elementos heterogéneos preexistentes. De ahí la resistencia de la fábula contemporánea a ser englobada en una categorización rígida y excluyente. En el caso de Machado la fábula entra en simbiosis con el diario, de modo que su «Libro de animales» es un texto que contiene elementos de un diario literario, aunque ni siquiera se explicita formalmente como tal, ya que carece de fechas o datos sobre el lugar de los actos, comúnmente presentes en diarios, y que se acerca en su forma al diario de viajes o, para ser más precisos, el diario de a bordo.

Según Bajtín, la ironía va de la mano del humor. Los fabulistas contemporáneos necesitan ese efecto que la risa proporciona a sus textos sin por ello excluir lo serio. Como ya queda subrayado, el humor supone una de las características principales de la nueva fábula, según Pack Carnes. No obstante, tanto el humor machadiano como el de otros fabulistas contemporáneos, en vez de suscitar una risa relajada que disipa las tensiones, subraya lo absurdo del mundo actual, lo que nos lleva a la conclusión de que el humor de la fábula contemporánea difiere sutilmente del humor de la llamada «nueva», dada su inclinación hacia el absurdo o lo grotesco.

Como se ha visto, la utilización obligatoria de modos oblicuos de expresión, como la alegoría o la metáfora, crea ciertas expectativas en sus receptores, lo que asegura un gran espacio de maniobra en el caso de emplear las expresiones en su sentido literal. Así ocurre en

algunas fábulas de Monterroso o Machado, quienes aprovechan proverbios y dichos populares de común conocimiento para dismantelar su contenido semántico literal. Las discrepancias entre lo metafórico y figurado muchas veces llevan a la ironía. En el caso de un trato irónico del material narrativo, se le pide al receptor que rehaga la respuesta original y que adopte una dirección totalmente nueva. El escritor irónico busca la complicidad de un receptor cualificado y preparado para entrar en el juego y buscar múltiples significados, los propuestos y los que puedan surgir inesperadamente.

El escritor estadounidense John Barth comparte con Borges la concepción del texto como materia en proceso de composición, fruto de la colaboración entre el autor y el lector. Esta noción del autor como lector y del lector como creador pone en entredicho los roles tradicionales de ambos. Los autores «posmodernos» otorgan al lector un papel decisivo y procuran un lector cómplice que debe estar familiarizado con la tradición literaria para comprender el juego subversivo al que el autor lo somete. El texto abierto se convierte en una entidad dinámica en la que tanto el autor como el lector participan activamente. Los autores analizados en este trabajo reconocen la importancia fundamental de la lectura, puesto que utilizan la tradición literaria conscientemente para construir su propio universo diegético.

Aparte de la architextualidad que se refiere a la estructura genérica de la fábula, en los textos comentados hemos podido identificar todos los tipos de relaciones palimpsésticas, pero también otros rasgos que nos parecen significativos en cuanto al desarrollo de la fábula actual. Como oposición a la imagen del lenguaje científico único, el mundo posmoderno crea una gran multiplicidad de textos y discursos. De hecho, conocemos el pasado solo a través del texto. Este cambio en la perspectiva teórica ha llevado a ampliar el concepto de intertextualidad para dar lugar al de inter(con)textualidad, ya que todo texto está ligado al contexto de enunciación y al contexto de interpretación en que se produce. A diferencia del modelo lineal de la modernidad, dentro de la posmodernidad domina el paradigma de la red. Por consiguiente, se ha podido ver que las relaciones intertextuales que existen tanto en las fábulas individuales como en las colecciones contemporáneas tienen una estructura pluridimensional que abarca todo tipo de relaciones con otros textos, otros códigos artísticos, pero también con los contextos de su creación y de su lectura. En las fábulas de Wilson Bueno se ha reconocido una especie de interdiscursividad; a saber, la intermedialidad, que no se limita a relacionarse solo con otros textos, sino que abarca todo un sistema de referencias heterogéneas: en este caso particular, se trata de discursos literarios, cinematográficos y de cultura pop.

Como se ha observado en los capítulos anteriores, más que cualquier otro género, la fábula cultiva la conciencia metafictional, lo que no se reserva exclusivamente para la época posmoderna, donde el recurso se hace emblemático en prácticamente todos los géneros literarios. En la historia milenaria del apólogo, los autores, compiladores o traductores sentían la necesidad de comentar el carácter del género o de sus intencionalidades, así como también de justificar su empresa dirigiéndose al lector.

En el análisis diacrónico de la fábula, igual que en el de la contemporánea, hemos podido observar que la fábula, en sus distintas manifestaciones históricas, recurre a distintos procedimientos autoconscientes para comentar las características propias del género; es decir, tiene un carácter predominantemente metafabulístico, mientras que los textos contemporáneos acuden con más frecuencia a la metafiction o metalepsis ontológica, que consiste en la transición entre distintos niveles diegéticos o entre el mundo real y el de la ficción. Los procedimientos metafictionales son también una de las características de las fábulas de Millôr Fernandes. El espacio donde sus maniobras autoconscientes se revelan en mayor número de ocasiones son las notas al pie de página, donde aparecen comentarios autorales que pretenden entablar un diálogo fingido con sus lectores, subvirtiendo así el modelo clásico, permitiendo que se establezcan canales de comunicación entre el mundo supuestamente cerrado de la fábula y la realidad contemporánea.

A lo largo del estudio diacrónico de la fábula, los rasgos subrayados y teóricamente elaborados fueron reconocidos de igual modo en el análisis del material histórico. No obstante, es preciso destacar que, por un lado, su empleo en la fábula contemporánea es mucho más significativo, tanto en el sentido cuantitativo como en el cualitativo, mientras que, por otro, observar el último escalón en el desarrollo de la fábula a través de la poética de la posmodernidad representa una aproximación innovadora al género.

Aunque la mayor parte de los estudios sobre la escritura serial anteriormente comentados se centran en el estudio de volúmenes formados por cuentos de extensión convencional, hemos podido aprovechar algunas de sus conclusiones y aplicarlas al análisis de los textos que conforman el corpus de este trabajo. En los análisis que ocupan la parte práctica se presta especial atención a los principios organizadores y unificadores que se pueden detectar en las obras de Machado, Bueno o Vélez, y que pueden ser clasificados en base a los criterios extrínsecos formales, tomando en cuenta la propia estructura de la obra y su género literario, y criterios intrínsecos basados en el contenido, es decir, en los personajes, temas, actitudes y tono. Cada texto de la serie pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisolublemente ligado a la serie a la que pertenece, y cuya similitud

muestra que entre todos ellos existe un aire de familia. Esta unidad que integra algunas colecciones seriadas de narraciones sobre animales permite, en virtud de su autosuficiencia, una lectura independiente, pero los vínculos intrínsecos y extrínsecos que las unen generan significaciones adicionales en la lectura correlativa. Se confirma así una vez más el potencial de los textos de Machado, Bueno o Vélez de ser considerados plurales y, por consiguiente, permitir múltiples lecturas.

Se ha demostrado que en el caso del *Libro de animales* nos enfrentamos a una colección de narraciones que podrían considerarse integradas (Mora, 1994: 324), donde el cuento «Los dulces venenos» cumpliría la función introductoria o prologal del libro y fungiría como marco. A su vez, la parte central del libro, titulada «Libro de animales», representa una serie narrativa, es decir, una colección de fábulas. Al optar por el título *Libro de animales*, que es al mismo tiempo el título de una de las secciones del libro, Wilfredo Machado involucra al lector en un juego enigmático. Desde la portada (incluso desde su ilustración), el autor plantea un misterio relacionado con un antiguo manuscrito homónimo e invita al lector a revelar sus secretos. Una de las opciones es aproximarse al texto de modo tradicional y efectuar una lectura secuencial donde cada texto guarda su autonomía, sin pensar siquiera en sus posibles influencias mutuas. Por otro lado, aceptar la invitación del autor requiere un alto grado de competencia lectora y supone la movilización del bagaje cultural en el proceso de desciframiento, donde cada elemento puede ser modificado por otros que lo rodean. Visto que la estructura narrativa del *Libro de animales* la más compleja entre las obras que forman el corpus de esta Tesis, se ha observado la construcción de niveles diegéticos en ella. Siguiendo la teoría genettiana del discurso narrativo, se han identificado los tipos de narradores que figuran en el texto, los tipos de narración y focalización. También creemos haber justificado la intención inicial de observar el libro como ejemplo de un fabulario subordinado a una estructura superior.

Del mismo modo que las fábulas de Augusto Monterroso o de Millôr Fernandes, las de Machado están destinadas a un público culto y maduro, apto para interpretar el mensaje a través de las relaciones intertextuales y conocimientos socio-históricos y culturales, dada la presencia constante de la ironía y la irreverencia. No disponen del *epimitio* y tampoco emiten mensajes unívocos, fácilmente comprensibles. Las fábulas reunidas en la sección central del *Libro de animales* carecen de cualquier aspecto didáctico y moral en el sentido tradicional. Lo que se produce en ellas es la deconstrucción de los grandes tópicos judeocristianos o utopías científicas. Las fábulas de Machado, en vez de explicar o enseñar, alientan dudas, porque el *logos* postmoderno sobrentiende que no hay verdades absolutas, que todo es relativo y que es

imposible confiar en nada o en nadie. El resultado de este escepticismo presente en la fábula machadiana encuentra su manifestación en la aversión de predicar una moral.

El libro *Cachorros do céu*, de Wilson Bueno, lleva el título del último cuento de la colección, que sirve de comentario y recordatorio a las principales características del volumen, en el que se entrelazan en un juego de contrapuntos las huellas de la tradición clásica con las referencias concretas a la contemporaneidad, el estilo elevado y poético con el lenguaje coloquial y callejero, la caducidad de la vida con la eternidad de la fama; en suma, lo carnal de los «cachorros» con lo espiritual del «cielo».

A su vez, el título de Vélez, *Un coro de ranas*, reclama una cierta vinculación con el campo semántico musical, con el que el autor coquetea a lo largo de la obra, aludiendo simultáneamente a uno de los temas privilegiados en la colección: la superación de la identidad colectiva para alcanzar el estatuto de sujeto actante e individual. En términos todorovianos, la colección de Vélez está organizada paratácticamente, es decir, jerárquicamente todas las fábulas comparten el mismo orden de importancia, menos la primera y la última, que se distinguen tipográficamente por su aspecto formal, ya que vienen diferenciadas por la cursiva. En el caso de la colección referida se trata de la «serie integrada cíclica», en palabras de Gabriela Mora, por la existencia de un «principio y fin que a manera de un círculo cimientan la unidad del todo» (1994: 324). Sin embargo, este tipo de ordenación no reclama una lectura progresiva y ordenada, por lo que no importa el orden de lectura de las unidades interiores.

Por un lado, la colección de Vélez alude constantemente a las piezas musicales a través del léxico relacionado con el campo semántico de la música que emplea reiteradamente: el preludio, los cantos, las secuencias solistas, el coro, los silencios. Desde el «Preludio», Vélez anuncia uno de los temas que posteriormente repetirá en distintas variaciones. Por otro lado, en ella reconocemos la analogía con la teoría fractal, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta, término propuesto para aludir a la estética del fragmento como unidad autónoma (Zavala, 2004: 344). Zavala denomina series fractales a los volúmenes integrados por minificciones que conservan similitudes formales e implican la recursividad y autosimilitud. Los textos de Vélez tienen una extensión específica altamente uniformada, el tema que los une se halla explicitado en el título del volumen y está siendo elaborado en cada una de las setenta y cinco minificciones de la serie. En ellas apreciamos una autosemejanza que incluye singularidades y diferencias individuales. Según Zavala, «fractal» designa un elemento narrativo que conserva su autonomía formal, pero, al mismo tiempo, reclama la

pertenencia a una totalidad de la que forma parte y a la cual puede representar metonímicamente.

Recordemos que, entre otras características del fractal que enumera Mandelbrot, se encuentra la longitud infinita. El ciclo de las fábulas de Vélez termina con el «Epílogo», si bien allí no se presenta una solución a las tendencias frustradas de la estirpe batracia, sino que incluso introduce elementos desestabilizantes que se plantean a través del concepto jungiano de la infinitud del inconsciente, que abre nuevas posibilidades indefinidas. Sostenemos que la estructura propuesta por Vélez, al no ofrecer una conclusión, permite agregar a la serie existente otras tantas fábulas con el mismo protagonista, el mismo tema y el mismo esquema formal, y este potencial suyo lo hace infinito.

Aunque el diálogo en estilo directo representa el elemento discursivo común en la fábula, su carácter y la estructura predominantemente narrativos han hecho posible el estudio de los elementos cronotópicos, la modalización y los personajes en los que apoya el desarrollo de la acción. La focalización externa de un narrador heterodiegético dominante en la fábula clásica está siendo sustituida por una pluralidad de posibles situaciones narrativas en la contemporánea, lo que se ha observado en el análisis del corpus. En los textos de Bueno, Machado y Vélez se han examinado los elementos cronotópicos, marcas del tiempo histórico que otorgan a sus libros una especie de cohesión. Por un lado, la elaboración de los actantes, que sufren un proceso de individualización y complejización en los casos de *Libro de animales* y *Cachorros do céu*, nos hace cuestionar el estatuto genérico de las «fábulas» que los conforman, como se ha comprobado en los capítulos anteriores. Por otro lado, los protagonistas de *Un coro de ranas* han merecido una atención especial por su naturaleza específica, que se podría caracterizar como colectiva.

Tras la investigación aquí presentada llegamos a la conclusión de que los autores contemporáneos aprovechan las nociones architextuales o tipificadas sobre los animales, ampliamente conocidas, para desconstruirlas y conseguir efectos humorísticos o sorprendidos. La transformación paródica del hipotexto (o los hipotextos) se percibe siempre que la competencia del lector alcance a identificarlo: la lectura y su disfrute son aquí un constante desafío. En algunos relatos, la extrapolación de personajes o situaciones de otras obras literarias imprime un giro inesperado a la trama.

A través de los textos analizados los escritores del siglo XXI se legitiman como grandes lectores que celebran la lectura y la reescritura como mecanismos creativos. Esta actitud se refleja incluso en sus protagonistas, que se revelan como grandes concedores de las obras del canon occidental, tal y como queda explicitado en varias ocasiones a lo largo de los textos

analizados. Escribir a partir de la forma canonizada para Machado o Vélez significa transponer los textos conocidos a otros registros mediante la paronomasia, la elipsis, la amplificación, la hiperbolización o la exageración que lleva al absurdo, la inversión o la carnavalización, como creemos haber demostrado en este estudio.

En cuanto al lenguaje de la fábula contemporánea, es posible observar un cambio sustancial en cuanto a su modelo clásico. Lo que nos parece relevante subrayar –y que se podría aplicar a la fábula esópica en sus distintos estadios del desarrollo– es la diferencia entre la producción lingüística original, donde el lenguaje actúa de forma autónoma, y la producción lingüística posterior, donde se puede apreciar la actividad creadora del individuo poético. La fábula como forma artística supone la existencia de palabras poéticas y representa una ejecución única lingüística del mensaje que pretende transmitir. En otras palabras, la fábula contemporánea no es una simple reescritura de la esópica, visto que sufre transformaciones y elaboraciones artísticas. Por otro lado, los autores contemporáneos no se limitan a recontar las historias esópicas, del mismo modo que su estilo lleva marca individual, su repertorio de argumentos aumenta y se aleja de los fondos históricos limitados.

La intención principal del presente trabajo ha sido resaltar la condición camaleónica que ha ido adquiriendo la fábula en la época contemporánea, sin por ello renunciar a sus atribuciones principales. Creemos haber conseguido demostrar la hipótesis de que la fábula contemporánea, de la misma manera que el cuento contemporáneo y dentro del marco de la minificción, puede ser considerada una escritura nómada que migra de un territorio a otro en el contexto de la posmodernidad. Como ya se ha podido observar, la fábula contemporánea converge con la poesía o con el ensayo, como sucede en la obra de los autores de los siglos XX y XXI anteriormente mencionados, y adopta algunas formas menos esperadas señaladas en el análisis de los fabularios escogidos.

En el caso de las fábulas de Machado, Bueno y Vélez, el producto final se construye a través de los procesos intertextuales, que absorben y reelaboran los moldes del sentido de otros textos y posibilitan una comunicación que nunca exige el acuerdo unívoco. Los textos de los tres autores analizados se revelan como un gran homenaje al acto de leer, dada su recurrencia frecuente a la reescritura, cita y alusión, que se convierten los rasgos principales de su poética. La ambivalencia que se produce mediante esos recursos se puede considerar una ventaja y valor adicional de sus textos narrativos.

A pesar de su pretendida intención de alcanzar un valor universal, hemos podido ver en los capítulos anteriores que la fábula actúa como una especie de indicador de las corrientes, modas, preocupaciones y tendencias del periodo histórico de su producción. Se yergue como

un reflejo del *Zeitgeist*, espíritu del tiempo. Incluso la moraleja padece de alteraciones de acuerdo con las modas y tendencias dominantes. Los autores aprovechan el aspecto metaficcional del género para comentar la condición cambiante de la moral y su fuerte vinculación con el contexto sociopolítico en el que se produce, lo que deriva en los numerosos cambios que la fábula sufre en distintas épocas históricas. En las épocas marcadas por las crisis y tensiones sociales y políticas, la fábula se convierte de nuevo en un vehículo de crítica que sobrevive a cualquier tipo de represión y encuentra el camino hacia su público lector.

La fábula ha tenido desde siempre función ilustrativa; en otras palabras, su intención primordial ha sido mostrar. Sin embargo, esta intencionalidad a lo largo de la historia se ha manifestado de un modo dual: 1) mostraba para enseñar, lo que muchas veces implicaba un componente moralizador, o 2) para criticar. Mientras se empeñaba en conseguir una de las dos intencionalidades, o las dos simultáneamente, ha podido verse revestida de un tono humorístico, burlón, irónico o sarcástico. El modo de presentar esa intención ha sido explícito o encubierto exigiendo de su público receptor que llegara a conclusiones propias, lo que significa que, en vez de ofrecer explicaciones, las fábulas alientan dudas. Somos de la opinión de que se trata de una característica inherente a la fábula, presente en mayor o menor grado en todas las épocas que han sido testigos del florecimiento de la misma, como se ha comprobado en los capítulos dedicados a la fábula medieval, neoclásica, iberoamericana de los siglos XVIII y XIX, la nueva fábula surgida en el siglo XX y, finalmente, la propia de las últimas dos décadas.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

A

Abbeele, Georges Van Den (1994), «Moralists and the Legacy of Cartesianism», en Hollier, Denis (ed.), *A New History of French Literature*, London: Harvard University Press, Cambridge, MA, p. 327-334.

Abbott, H. Porter (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town: Cambridge University Press.

Abrams, Meyer Howard (1999), *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, New York, Toronto, Sydney, Tokyo: Harcourt Brace College Publishers.

Adam, Jean Michel y Ubaldina Lorda, Clara (1999), *Lingüística de los textos narrativos*, Barcelona: Ariel.

Adams Leeming, David y Morgan Drowne Kathleen (eds.) (1996), *Encyclopedia of Allegorical Literature*, Santa Barbara, Denver, Oxford: ABC-CLIO.

Aesopica, Ben E. Perry (ed.) disponible en <http://mythfolklore.net/aesopica/perry/> [fecha de consulta 20/12/13].

Alarcón, Juan Ruiz de (1922) *Los favores de este mundo*, edición de Pedro Henríquez Ureña, Cultura México, Tomo XIV, No. 4, disponible en <http://www.gutenberg.org/files/18580/18580-h/18580-h.htm>, [fecha de consulta 10/09/2014].

Alazraki, Jaime (1984), «El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges», en *Hispanic Review*, Philadelphia, University of Pensilvania, No. 3, volumen 52, verano 1984, pp. 279-291.

Alazraki, Jaime (2001), «¿Qué es lo neofantástico?» en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco Libros, pp. 265-282.

Alba-Koch, Beatriz (2010), «El nacimiento de la novela entre periodismo y pedagogía: José Joaquín Fernández de Lizardi», en Puccini, Dario y Yurkievich, Saúl (coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 511-519.

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.

Alborg, Juan Luis (1997) [1966] *Historia de la literatura española, Edad media y renacimiento*, Madrid: Editorial Gredos.

Alemán, Mateo (1967), *Guzmán de Alfarache*, Madrid: Espasa Calpe.

Alfonso, Pero, *Disciplina clericalis*, disponible en: http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglMed/pedro_alfonso_DC.html, [fecha de consulta 2/11/2013].

Almeida Furquim, Fulvia Maria Giaretta de (2008), *Pontes e rupturas no fabular do Wilson Bueno*, tesina inédita presentada en Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, a 11 de marzo de 2008, disponible en <http://repositorio.cbc.ufms.br:8080/jspui/bitstream/123456789/1130/1/Fulvia%20Maria%20Giaretta%20de%20Almeida%20Furquim.pdf>, [fecha de consulta 12/05/2015].

Alvar, Carlos, Carta, Constance y Finci, Sarah (2011), «El retrato de Esopo en los *Isopetes* incunables: imagen y texto», en *Revista de filología española*, XCI, 2º, pp. 233-260.

Anderson Imbert, Enrique (1999) [1979], *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.

Andres-Suárez, Irene (2010), *El microrrelato español. Una estética de elipsis*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Araújo, Teresa (2010), «Na convergência da materialidade e da memória esópicas (Séculos XVII e XVIII)», en *A Fábula na literatura Portuguesa. Catálogo e História Crítica*, Capítulo 4, disponible en http://memoriamedia.net/bd_docs/Fabula/4.%20Na%20convergencia%20da%20materialidade%20e%20da%20Memoria%20esopicas_Teresa%20Araujo.pdf, [fecha de consulta 20/11/2014].

Archibald, Herbert Thompson (1912), *The Fable as a Stylistic Test in Classical Greek Literature*, Baltimore: J. H. Furst Company.

Aristóteles (1990), *Retórica*, Madrid: Editorial Gredos.

Arráiz, Antonio (1945), *Tío Tigre y tío Conejo. Cuentos*, Buenos Aires: Imp. Balmes.

Arreola, Juan José (1997), *Confabulario definitivo*, edición de Carmen de Mora, Madrid: Ediciones Cátedra.

Ávalos Chávez, Omar David (2008), «De sirenas transculturadas...», en *El Cuento en red*, No. 17, Primavera 2008, pp. 21-51, disponible en <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Aviano y Fedro (1998), *Fábulas*, Madrid: Ediciones Akal.

Ávila Rodríguez, Benigno (1985), «El morir-renacer en el cuento colombiano contemporáneo», *Thesaurus*, No. 3, Tomo XL, pp. 549-578.

Avilés Fabila, René (2001), *Bestiario de seres prodigiosos*, Madrid: Ediciones Eneida.

Avilés Fabila, René (2006) «De sirenas a sirenas», en *Punto de partida*, UNAM, No. 39, septiembre-octubre 2006, disponible en <http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php/numeros-antteriores/79-no-0139/147-0139-del-arbol-genealogico-de-sirenas-a-sirenas> [fecha de consulta 13/09/2016]

Azpeitia, Sancho (1790), «Carta sobre los fabulistas», en *Correo de Madrid*, VI, No. 330, p. 2650.

B

Bádenas de la Peña, Pedro (1993), «Notas sobre el texto de las fábulas esópicas», en *Fábulas de Esopo*, Madrid: Editorial Gredos, pp. 12-14.

Bajtín, Mijaíl (1981), «Discourse in the Novel», en Michael Holquist (ed.), *The Dialogic Imagination*, Austin-London: University of Texas Press, pp. 269-422.

Bajtín, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

Bajtín, Mijaíl (1989a), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza.

Bal, Mieke (1990), *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Baldick, Chris (2008), *Oxford Dictionary of Literary Terms*, New York: Oxford University Press.

Balmaseda, Francisco Javier (1901), *Fábulas morales*, Nueva York: D. Appleton y Cía.

Barba, Concepción (1966) «Fábula y apólogo» en Florentino Pérez-Embid (dir.), *Enciclopedia de la cultura española*, Tomo III, Madrid: Espartero-Leiva, Editora Nacional, pp. 91-92.

Barchino, Matías (1999), «La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX.», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 28, pp. 87-102.

Barth, John (2000), *Textos sobre el posmodernismo*, con introducción y notas de Cristina Garrigós, León: Universidad de León, Secretariado de publicaciones.

Baquero Goyanes, Mariano (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia: Universidad de Murcia.

Barrera Linares, Luis (1997), *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana/Equinoccio. Ediciones de Universidad Simón Bolívar.

Barthes, Roland (1986), «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, pp. 65-71.

Barthes, Roland (2001), *S/Z*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1970.

Becerra, Eduardo (1995), «Direcciones de las últimas décadas», Teodosio Fernández, Selena Millares, Eduardo Becerra (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, S. A., pp. 385-396.

Bello, Andrés (1952), *Antología poética*, Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía. S. A. Editores.

Bierce, Ambrose (2011) [1899], *Fantastic Fables*, New York: Dover Publications, Inc., Mineola.

Blecua, Alberto (ed.) (1992), «Introducción», en Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Blomberg, Héctor Pedro (1946), *Fábulas de la pampa y la selva*, Buenos Aires: Ediciones Peuser.

Bodelón, Serafín (1989), *Literatura latina de la Edad Media en España*, Madrid: Akal.

Boileau Despreau, Nicolas (1787), *El Arte Poética* (trad. Don Juan Bautista Madramany y Carbonell), Valencia: Joseph y Tomas de Orga. http://books.google.hr/books?id=LKftuCjtGzQC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, [fecha de consulta 22/10/2013].

Boileau, Nicolas (1999), *Pjesničko umijeće*, Mirko Tomasović (traducción), Zagreb: Matica hrvatska.

Booth, Wayne (1952), «The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy», *Publications of the Modern Language Association of America*, No. 67, pp. 163–85.

Booth, Wayne (1989), *La retórica de la ironía*, Madrid: Taurus.

Boráros-Bakuc, Dóra (2009), «Verdaderas historias del Génesis: Traducciones (extremadamente) libres de pasajes bíblicos en el género de la minificción», en *El cuento en red*, No. 20, otoño 2009, pp.14-27, disponible en <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Boráros-Bakuc, Dóra (2015), *Reescrituras y falsificaciones: la significación palimpséstica en el microrrelato argentino*, Madrid: Editora Verbum.

Borges, Jorge Luis (2001), *Obras completas*, Vol. I, II y III, Buenos Aires: Emecé Editores.

Borges, Jorge Luis (1978), «Prólogo», en *El espejo que huye*, Buenos Aires, Librería La Ciudad/F.M.Ricci, Colección La Biblioteca de Babel; Madrid: Siruela, 1984. Reproducido en: La biblioteca de Babel. Buenos Aires: Emecé, 2000. p 106.

Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis (eds.) (2004), *Textículos bestiales. Cuentos breves de animales reales o imaginarios.*, Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C. L

Brescia, Pablo y Romano, Evelia (coords.) (2006), «Estrategias para leer textos integrados», en *El ojo en el caleidoscopio*, México D. F.: Universidad Autónoma de México, pp. 7-43.

Bueno, Wilson (1997) *Manual de zoofilia*, Ponta Grossa: UEPG.

Bueno, Wilson (1999) *Jardim Zoológico*, São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

Bueno, Wilson (2005) *Cachorros do Céu*, São Paulo: Editora Planeta do Brasil Ltda.

Bustamante Valbuena, Leticia (2011), *Una aproximación al microrrelato hispánico. Antologías publicadas en España (1990-2011)*, tesis doctoral leída el 18 de junio de 2012, Universidad de Valladolid, disponible en <http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/1029/1/TESIS188-120702.pdf> [fecha de consulta 18/07/2015].

Bustamante Huertas, César (2014), «Jaime Alberto Vélez», en *Letras y política*, 9 de febrero, disponible en <http://letrasypolitica.blogspot.hr/2014/02/jaime-alberto-velez.html>, [fecha de consulta 22/11/2016].

Bustamante Zamudio, Guillermo y Harold Kremer (comp.) (1994). *Antología del cuento corto colombiano*. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle.

Bustamante Zamudio, Guillermo (2005), *Oficios de Noé*, Bogotá: Común Presencia Editores

Bustamante Zamudio, Guillermo y Harold Kremer (2008), *Ekúóreo: un capítulo de la minificción en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional-Sociedad Colombiana de Pedagogía.

C

Cabrera Infante, Guillermo (1976), *Exorcismos de esti(l)o*, Barcelona: Seix Barral.

Calabrese, Omar (1989), «Detalle y fragmento» en *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 84-105.

Calvo Revilla, Ana y Navascués, Javier de (eds.) (2012), *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Calvo Revilla, Ana (2012), «Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad», en Calvo Revilla, Ana y Navascués, Javier de (eds.), *Las fronteras del*

microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 15-36.

Camurati, Mireya (1978), *La fábula en Hispanoamérica*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Capua, Juan de (1992), «Directorium humanae vitae», en Eustaquio Sánchez Salor, *Fábulas latinas medievales*, Madrid: Akal, pp. 41-205.

Carranza, José María (1972), «La crítica social en las fábulas de Marco Denevi», en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVIII, No. 80, julio-septiembre 1972, pp. 477-494.

Cárdenas Ruano, Federico (1954), *Fábula, apólogo, parábola: concepto y diferencia*, San Salvador: Imprenta Nacional.

Carnes, Pack (1988) «The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition», en Pack Carnes (ed.), *Proverbia in Fabula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang.

Carnes, Pack (1992), «The Japanese Face of Aesp: Hoshi Shin'ichi and Modern Fable Tradition», *Journal of Folklore Research*, Vol. 29, No. 1, Folklore Institute, Indiana University.

Carnes, Pack (1992a) «The Fable and the Anti-fable: The Modern faces of Aesop», *Bestia Yearbook of the Beast Fable Society*, Vol. 4, pp. 5-34.

Carnes, Pack (1993), «Arnold Lobel's *Fables* and Traditional Fable Features», en *Children's Folklore Review*, Greenville: East Carolina University, pp. 3-21.

Caso Gonzales, José Miguel (1992), «Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín», en *Historia de la literatura española*, «Ilustración y neoclasicismo», Tomo IV, Barcelona: Editorial crítica, Grijalbo, pp. 508-523.

Castro García, Óscar (2003), «La poesía de Jaime Alberto Vélez», «Dossier: Homenaje a Jaime Alberto Vélez», en *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 12, enero-junio, pp. 11-32
Cervantes, Miguel de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Editors S.A.

Chatman, Seymour (1979), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, London: Cornell University Press.

Chávez Franco, Modesto (1940), *Biografías olvidadas*, Guayaquil: Imp. y Talls. Municipales.
Chencinsky, Jacobo (1963), «Estudio preliminar». En Fernández de Lizardi, José Joaquín, *Obras, I - Poesías y fábulas*, México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-75.

Chávez, David (2008), «De sirenas transculturadas...», en *El Cuento en red*, No. 17, Primavera 2008, pp. 21-51, disponible en <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Chávez, David (2012), *Un mito con agallas: La odisea de la sirena en el microrrelato mexicano*, tesis doctoral para optar al grado de doctor en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Concepción, Chile.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, (2007) *Rječnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi.*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Cobos, Eduardo (2003), «El esplendor cotidiano de la fábula. Entrevista a Wilfredo Machado», en *Investigaciones literarias*, Vol. 1, No. 11 (2003), pp. 185-190, disponible en http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/view/5821, [fecha de consulta 04/01/2013].

Colasanti, Marina (1975), *Zooológico*, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda.

Colón, Cristóbal (2006), *Diario de a bordo*, Arranz, Luis (ed.), Madrid: Editorial EDAF.

Coons Pyeatt, Anna (2005), *Lazarillo de Tormes and the Medieval Frametale Tradition*, tesis doctoral, Austin: Faculty of the Graduate School, University of Texas, tesis inédita.

Corral, Wilfrido H. (1996), «Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: forma breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 2, pp. 451-487.

Cortázar, Julio (1992), «Del cuento breve y sus alrededores», en Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 397-408.

Cortázar, Julio (1992), «Algunos aspectos del cuento», en Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (eds.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 379-396.

Coste, Didier, Pier, John (2009), «Narrative Levels», en Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 295-308.

Cotarelo y Mori, Emilio (1897), *Iriarte y su época*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira, disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/iriarte-y-su-poca-0/>, [fecha de consulta 10/09/2014].

Couty, Daniel y Rey, Alain (eds.) (1984), *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*, Volume I, Paris: Bordas.

Cuddon, J. A. (1986), *A Dictionary of Literary Terms*, New York: Penguin Books, 1979.

Cuddon, John Anthony (1991), *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, Cambridge MA: Blackwell reference.

D

Denevi, Marco (1964), «Boroboboo», en *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos*, Boston: D. C. Heath, pp. 198-205, disponible en <http://users.dickinson.edu/~quintana/Span231-Fa11/Boroboboo.pdf>, [fecha de consulta 14/04/2015]

Denevi, Marco (1997), *Cuentos selectos*, Buenos Aires: Cántaro-Corregidor.

Denevi, Marco (2006), *Falsificaciones*, Barcelona: Thule Ediciones.

Derrida, Jacques y Roudinesco, Elisabeth (2004), «Violence Against Animals», en *For What Tomorrow...A Dialogue*, (traducción Jeff Fort), Stanford University Press, pp. 62-76.

Dezotti, Maria Celeste (coor.) (2003), *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*, Brasilia: Editora Universidade de Brasilia, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

Deyermond, Alan (ed.) (2001), *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, Tomo I y Primer Suplemento, Barcelona: Editorial Crítica.

Dijk, Geert-Jan van (1997), *Ainoi, Logoi, Mythoi: Fables in archaic, classical and Hellenistic Greek Literature; With a study of the theory and terminology of the genre*, Leiden, New York, Köln: Brill.

Duff, David (ed.) (2000), *Modern Genre Theory*, London, New York: Longman.

Dunn, Maggie; Morris, Ann (1995), *The Composite Novel. The Short Story in Transition*, New York: Twayne Publishers, Maxwell MacMillan International.

Dunn, Maggie M., Morris Ann R. (1997), *The Fragmented Novel in Mexico: The Politics of Form*, Austin: University of Texas Press.

E

Eco, Umberto (1992) [1962], *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta-Agostini.

Eliade, Mircea (2011), *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza.

Eliade, Mircea, (1989), *Aspectos do mito*, Lisboa-Rio de Janeiro: Edições 70.

Ellis, Robinson (ed.) (1887), *The Fables of Avianus*, Oxford: Clarendon Press.

Epple, Juan Armando (1999), *Con tinta sangre*, Santiago: Mosquito Editores.

Epple, Juan Armando (2000), «Novela fragmentada y micro-relato», *El Cuento en red*, No. 1, Primavera 2000, disponible en www.cuentoenred.org [fecha de consulta 04/11/2014].

Esopo (1999), *Fábulas de Esopo*, Introducción, traducción y notas de Gonzalo López Casildo, Madrid: Alianza Editorial.

Esopo (2009), *Fábulas*, Rodríguez Rudin, Renato (ed.), San José: Educación y Desarrollo Contemporáneo S. A. <http://edyd.com/Fabulas/Libro/General/Libro-modulos-bajarmoduloCompleto.html>, [fecha de consulta 25/10/2013].

Esopo (2010), *Fábulas completas*, Introducción de Rosario de la Iglesia, Arganda del Rey: Edimat Libros S. A.

Esopo (2013), *Fábulas completas*, Introducción de Adriana Duarte, traducción Maria Celeste C. Dezotti, São Paulo: Editora Cosac Naify, http://issuu.com/cosac_naify/docs/esopo_-_fabulas_completas_especial, [fecha de consulta 12/10/2013].

Estébanez Calderón, Demetrio (2000), *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

F

Fernández de Lizardi, José Joaquín (1918), *Fábulas del pensador mexicano*, México: Tip. José Ballescá 3ª Regina 88, <https://archive.org/details/fabulasdelpensad00fern> [fecha de consulta 01/12/2013].

Fernández de Lizardi, José Joaquín (1963), *Obras, I - Poesías y fábulas*, Edición de Jacobo Chencinsky y Luis Mario Schneider, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fernandes, Millôr (1985) [1963] *Fábulas fabulosas*, Rio de Janeiro: Nórdica.

Febvre, Lucien y Martin, Henri-Jean, (1997), *The Coming of the Book*, (traducción de David Gerard), London-New York: Verso.

Fiedler, Leslie (1969), «Cross the border, close the gap!», en *Playboy*, Edición EEUU, diciembre de 1969, pp.151-158.

Fludernik, Monika, (1996), *Towards a 'Natural' Narratology*, London and New York: Routledge.

Fludernik, Monica (2003), «Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction», *Poetica*, No. 35, pp. 1–39.

Fludernik, Monica (2003a), «Scene Shift, Metalepsis and the Metaleptic Mode», *Style* 37, pp. 382-400.

Freud, Sigmund (1911), *The Interpretation of Dreams*, (traducción de A. A. Brill), disponible en <http://www.psywww.com/books/interp/toc.htm> [fecha de consulta 12/03/14].

G

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier (eds.) (2006), [1992] *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Ediciones Cátedra.

García Gual, Carlos, Bádenas de la Peña, Pedro y López Facal, Javier (eds.) (1993) [1978], *Fábulas de Esopo*, Madrid: Editorial Gredos.

Garland Mann, Susan (1989), *The short story cycle. A genre companion and reference guide*, New York, Connecticut, London: Greenwood Press.

Garrido Domínguez, Antonio (2009), «El microcuento y la estética posmoderna», en Salvador Montesa (ed.), *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, Madrid: AEDILE, pp. 49-66.

Genette, Gerard (1972), *Figure III*, Paris: Editions du Seuil.

Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

Genette, Gerard (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.

Genette, Gérard, (2006) *Metalepsa. Od figure do fikcije*, (traducción de Ivana Franić), Zagreb: Disput.

Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, (eds.), (1986) *Théorie des genres*, Paris : Éditions du Seuil.

Gert-Jan van Dijk, *AINOI, LOGOI, MYTHOI. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature, with a study of the theory and terminology of the genre*. Mnemosyne: Supplementum 166. Leiden: Brill, 1997. Pp. xxx, 683 en Bryn Mawr Classical Review, No. 98.5.18, Bryn Mawr. <http://bmcr.brynmawr.edu/1998/98.5.18.html>, [fecha de consulta 01/11/2013].

Gibbs, Laura (ed. y tr.) (2002), *Aesops fables*, New York, Oxford University Press, disponible en <http://www.mythfolklore.net/aesopica/oxford/> [fecha de consulta 20/10/2016].

Gibbs, Laura (ed.) (2002), *Aesop's Fables*, Oxford: Oxford University Press.

Gomas, Otrova (ed.) (2002), *Fabricantes de sonrisas: antología de humoristas venezolanos*, Barcelona: Ediciones GE, C. A., 2002.

Gomes, Miguel (2000), «Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 16, 3, pp. 557-583.

González, Juan Natalicio (1958), *Ideología guaraní*, México: Instituto Indigenista Interamericano.

González Echevarría, Roberto (1990), *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

González Martínez, Henry (ed.) (2002), «Estudio preliminar», en *La minificción en Colombia*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, pp. 11-28.

Gordon, Edmund I. (1958), «Sumerian Animal Proverbs and Fables», en *Journal of Cuneiform Studies* 12, The Baghdad School of the American Schools of Oriental Research, Baghdad, pp. 43-55.

Gudiño Kieffer, Eduardo (1983), *Fabulario*, Buenos Aires: Editores Losada S. A., 1969.

Guglielmi, Nilda (ed.) (2002), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Madrid: Ediciones Eneida.

Guillen, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.

Guzmán Rubio, Federico (2011), «Tipología del relato de viajes en la literatura hispanoamericana: definiciones y desarrollo», en *Revista de literatura*, vol. LXXIII, No. 145, enero-junio 2011, pp. 111-130.

H

Hassan, Ihab (1998) «Postmodernism Revisited: A Personal Account», *Amerikastudien/American Studies*, No. 43, 1, pp. 143-153.

Hassan, Ihab (2000), «From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context», *Critical Issue Series*, No. 3, Sydney: Artspace Visual Center. disponible en http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm, [fecha de consulta 12/04/2015].

Hassan, Ihab (2000a), «What Was Postmodernism and What Will It Become?», en *20th Century American Literature After Midcentury. International Conference Proceedings*, Kiev: Dovira Publishing.

Hassan, Ihab (2003) «Postmodernism: What Went Wrong?», *The Sydney Papers*, No. 15, Vol. 2, Otoño, pp. 38-44.

Hawthorn, Jeremy (2000), *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, London, New York: Arnold and Oxford University Press.

Hawthorn, Jeremy (1992), *Studying the Novel, An introduction*, London, New York, Sydney, Auckland: Arnold, 1985.

Heredia, José María (1949), *Poesías completas*, La Habana: Municipio de La Habana.

Hernández Mirón, Juan Luis (2010), «Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato», *AnMal Electrónica*, No. 29 (2010), disponible en <http://www.anmal.uma.es/numero29/Microrrelato.htm>, [fecha de consulta 11/04/2015].

Heródoto (1992), *Historia, Libro II, Euterpe*, Introducción de Francisco R. Adrados, Madrid: Editorial Gredos.

Herra, Rafael Ángel (2011), *La divina chusma*, San José: Uruk Editores S. A.

Howe, Irving (1982), «Introduction», en Irving Howe e Ilana Weiner Howe (eds.), *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*, New York y London: Bantham Books, pp. ix-xv.

Hutcheon, Linda (1984), *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York, London: Methuen, 1980.

Hutcheon, Linda (2000) [1988], *A Poetics of Postmodernism. History, Theory. Fiction*, New York-London: Routledge.

Hutcheon, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, New York-London: Routledge.

I

Ibáñez de la Rentería, José Agustín (1789), *Fábulas en verso castellano*, Madrid: Imprenta de Aznar.

Ingram, Forrest (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literature Genre*, The Hague, Paris: Mouton.

Iriarte, Tomás de (1805), «Donde las dan las toman: diálogo joco-serio», en *Colección de Obras completas en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo VI*, Madrid: en la Imprenta Real, disponible en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/donde-las-dan-las-toman-dialogo-jocoserio--0/>, [fecha de consulta 11/09/2014].

Iriarte, Tomás de, (1976), *Poesías*, Edición de Alberto Navarro Gonzáles, Madrid: Espasa-Calpe S.A.

J

Jackson, W. T. H. (2001), «Introduction» en *Fables of a Jewish Aesop*, New York: Columbia University Press, 1967, pp. XIII-XIX.

Jameson, Frederic (1982), «Ulysses in History», en W. J. McCormack and Alistair Stead (eds.), *James Joyce and Modern Literature*, New York y London: Routledge, pp. 126-141.

Jameson, Fredric (2001), «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism», en Waters, Malcom (ed.), *Modernity. Critical Concepts, Volume IV, After Modernity*, London-New York: Routledge, pp. 119-160.

Jannidis, Fotis (2009), «Character», en Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 14-29.

Jareño, Ernesto (ed.) (1975), «Introducción biográfica y crítica», en Félix María Samaniego, *Fábulas*, Madrid: Castalia.

Jolles, André, (1972), *Formes simples*, Paris: Éditions du Seuil, 1930.

Juan Manuel, Don (1995), *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, Edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid: Ediciones Cátedra.

Junquera Maldonado, Rafael (1999), *El recinto de animalia*, Veracruz: Ediciones Cultura de Veracruz.

K

Kant, Immanuel (2007), *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires: Colihue.

Kennedy, J. Gerald (1995) «Introduction: The American Short Story Sequence-Definitions and Implications», en J. Gerald Kennedy, *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. vii-xix.

Kennedy, J. Gerald (1995), *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kleveland, Anne Karine (2000), *A parte del León. La oveja negra y demás fábulas de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula*, Salamanca: Instituto Interuniversitario de Estudios de Iberoamérica y Portugal, Universidad de Salamanca, tesina inédita.

Kleveland, Anne Karine (2002), «Augusto Monterroso y la fábula en la literatura contemporánea», en *América Latina Hoy*, Ediciones Universidad de Salamanca, No. 30, 2002, pp. 119-155.

Kohut, Karl (2003), «Sobre algunas paradojas de la literatura venezolana», en Kohut, Karl (comp.), *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*, Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, pp. 11-20.

Kristeva, Julia (1967), «Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, No. 239, abril de 1967, pp. 438-465.

L

Lacarra, María Jesús (1979), *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Lacarra, María Jesús (1979a), «Estructuras y técnicas narrativas», en *Cuentística medieval en España: los orígenes*, Zaragoza: Departamento de literatura española, Universidad de Zaragoza, pp. 47-76.

Lacarra, María Jesús, (1991), «La narración-marco en el *Calila e Dimna*», en Francisco Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, Primer Suplemento, Barcelona: Editorial Crítica.

Lacarra, María Jesús, (1998), «El *Libro de Buen Amor*, ejemplario de fábulas a lo profano», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Juan Paredes, Paloma Gracia (eds.), Granada: Universidad, 1998, pp. 237-252. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-libro-del-buen-amor-ejemplario-de-fabulas-a-lo-profano/> [fecha de consulta 10/10/2014].

Lacarra, María Jesús (2005), «El cuento medieval y el cuento oral: “La triple tasa” (AT 1661)», en *Garzo: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, No. 5, pp. 119-138.

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.

La Fontaine (1729), *Fables choisies mises en vers avec la vie d'Esopé*, Primer Volumen, Paris: Compagnie des Libraires.

La Fontaine, Jean de (1709), *Fables*, edición completa de Charpentier disponible en <http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/fables.htm#Fables>, [fecha de consulta 10/09/2014].

Lagmanovich, David (ed.) (2005), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Lagmanovich, David (2006), *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia: Menoscuarto Ediciones.

Lambert, Wilfred. G. (1960), *Babylonian Wisdom Literature*, Clarendon Press, Oxford.

Lasarte Valcárcel, Javier (2008), «Identidad y fabulación: narrativa venezolana del siglo XX», en Trinidad Barrera (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Cátedra, pp. 319-337.

Lasplaces, Alberto (1939), *Nuevas opiniones literarias*, Montevideo: Claudio García y Cía. Edits.

León Gómez, Adolfo (1890), en *Poetas. Flores de varia poesía*, pp. 8-9.

León, José Socorro de (ed.) (1859), *Cuba poética. Colección escogida de las composiciones en verso de los poetas cubanos desde Zequeira hasta nuestros días*, La Habana: Imp. de la Vda. de Barcina y Cía.

Lira, Luciano (1835), *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, Tomo II, Montevideo: Imprenta de la Caridad.

Liscano, Juan (1979), «¿Cuál es nuestra identidad?», en Ramón Velásquez, Arístides Calvani (eds.), *Venezuela moderna. Medio siglo de historia. 1926-1976*, Caracas: Fundación Eugenio Mendoza – Editorial Ariel, pp. 956-963.

Liscano, Juan (1986), «Narrativa venezolana», en *El Nacional*, Caracas, 5 de agosto de 1986, p. A-6.

Lobera Serano, Francisco J. (2010), «Literatura de la evangelización. La utopía o quimera teocrática. Las misiones. Sahagún y Motolinía», en Puccini, Dario y Yurkievich, Saúl (coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, México D. F.: Fondo de cultura económica, pp. 167-185.

López Casildo, Gonzalo (ed.) (1998), «Introducción» en Esopo *Fábulas*, Madrid: Alianza Editorial.

López Casildo, Gonzalo, (1998) *Fábulas de Esopo*, Madrid: Alianza Editorial.

López Parada, Esperanza (1993), *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Madrid: Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, tesis inédita.

Lorente Medina, Antonio (2011), «Hacia la recuperación de un tema olvidado: la fábula neoclásica hispanoamericana (con unos ejemplos mexicanos)», en *Philologia Hispalensis*, No. 25, pp.107-132, disponible en http://institucional.us.es/revistas/philologia/25/art_7.pdf [fecha de consulta 15/12/2013].

Lundén, Rolf (1999), *The United Short Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, pp. 12-18.

Luscher, Robert M. (1989), «The Short Story Sequence: An Open Book», en Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey, *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Londres: Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.

M

Machado, Wilfredo (1988), *Contracuerpo*, Caracas: Fundarte.

Machado, Wilfredo (1991), *Fábula y muerte del ángel*, Maracaibo: Edición Dharma.

- Machado, Wilfredo (1994), *Manuscrito*, Caracas: Ananda Editores.
- Machado, Wilfredo (1994), *Libro de animales*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Machado, Wilfredo (2003), *Poética del humo. Antología impersonal*, Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- Machado, Wilfredo (2008), *Diario de la gentepájaro*, Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Machado, Wilfredo (2014), *Corazones sombríos y otras historias bizarras*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- Machado, Wilfredo (2015), *La noche de Prometeo* (cuento gráfico), Adaptación e ilustración César Mosquera, Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Machado, Wilfredo, datos biobibliográficos disponibles en <http://www.cenal.gob.ve/portfolio-items/wilfredo-machado/> [fecha de consulta 29/03/2016].
- Mann, Susan Garland (1989), *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, Westport: Greenwood Publishing Group.
- Mañas Núñez, Miguel (ed.) (1998), en Fedro/Aviano, *Fábulas*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 259-286.
- Mañas Núñez, Manuel (2005), «Pervivencia de la fábula latina en la literatura española: Fedro en Mey, Samaniego e Iriarte», en *Forma Breve*, No. 3 (2005), pp. 55-68, disponible en: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/200/171> [fecha de consulta 12/05/2014].
- Marchesi, Ilaria (2005), «Traces of Freed Language: Horace, Petronius and the Rhetoric of Fable», en *Classical Antiquity*, No. 24(2), pp. 307-330.
- Marshall, Brenda K., (1992), *Teaching the Postmodern: Fiction and Theory*, New York y London: Routledge.
- Martín García, Francisco (1996), *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (Hasta el siglo XVIII)*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Martín Nogales, José Luis (1996), «De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, No. 589-590, pp. 33-35.
- Martínez Padrón, María Eugenia (2006), «La narrativa venezolana actual: ¿un sistema periférico?», *Extramuros*, Vol. 9, No. 24, disponible en: http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-74802006000100010&lng=en&nrm=i [fecha de consulta 18/04/2016].
- McHale, Brian (1989) [1987], *The Postmodernist Fiction*, London – New York: Routledge.

McHale, Brian, (2002) [1992], *Constructing Postmodernism*, London – New York: Routledge.

Melgar, Mariano (1958), *Poesías*, Arequipa: Primer Festival del Libro Arequipeño.

Méndez Guédez, Juan Carlos (1999), «Veinte años no es nada (Notas sobre narrativa venezolana del noventa y el ochenta)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense Madrid, No. 11, disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html [fecha de consulta 16/11/2015].

Menéndez Peláez, Jesús (ed.) (2005), *Historia de la literatura española*, Volumen I, León: Everest.

Merrim, Stephanie (1978), «Guillermo Cabrera Infante: *Exorcismos de esti(l)o*», en *Revista Iberoamericana*, No. 102-103, (Jan-Jun 1978), pp. 276-279.

Michaux, Henri (2009) «Animales fantásticos», en *La noche se agita, Plume*, precedido por *Lejano interior*, Pontevedra: Ellago Ediciones, pp. 271-283.

Minardi, Giovanna (2013), «Los microrrelatos de Augusto Monterroso. Una lectura anticanónica de la fábula», en *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*. No. 4, agosto de 2013, pp. 27- 50.

Miranda, Julio (1992), «El cuento corto crece en Venezuela», *Hoy*, No. 30/8, pp. 26-27.

Miranda Julio, (1994), «Para un diccionario crítico de la nueva narrativa venezolana», *Revista Iberoamericana*, No. 166-167, enero-junio 1994, pp. 381-393.

Miranda, Julio (1998), «Introducción», en *El gesto de narrar*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 7-44.

Monterroso, Augusto (1987), *La letra e*, México. D. F.; Ediciones Era, S. A.

Monterroso, Augusto (1994), [1969] *La Oveja negra y demás fábulas*, Barcelona: Editorial Anagrama, S. A.

Monterroso, Augusto (2014), *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona: RBA Libros S. A.

Monteiro Lobato (1960), *Fábulas e histórias diversas*, São Paulo: Editora Brasiliense.

Montiel Ballesteros, Adolfo (1928), *Fábulas. Motivos americanos*, Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos, S.A.

Montoya Campuzano, Pablo (2003), «Jaime Alberto Vélez, el fabulista», en «Dossier: Homenaje a Jaime Alberto Vélez», en *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 12, enero-junio, pp. 34-40.

Mora, Gabriela (1993), *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamerica*, Buenos Aires: Danilo Alberio-Vergara.

Mora, Gabriela (1993a), «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)», *Revista chilena de literatura*, No. 42, pp. 131-137.

Mora, Gabriela (1994), «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados», en Inés Azar, (ed.) *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Washington: OEA, Interamer, pp. 317-326.

Morales, Ernesto (1926), *El sentimiento popular en la literatura argentina*, Buenos Aires: El Ateneo.

N

Navarro González, Alberto (1976), «Prólogo», en Iriarte, Tomás de, *Poesías*, Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Navascués, Javier (1999), «Marco Denevi: el palimpsesto como afirmación del autor», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 28, 1999, pp. 1055-1065, disponible en: https://www.academia.edu/2009580/Marco_Denevi_el_palimpsesto_como_afirmaci%C3%B3n_del_autor [fecha de consulta 27/07/2016].

Navascués, Javier (2002), «Venezuela. Del realismo a la experimentación», en Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *Manual de literatura hispanoamericana*, t. IV, Pamplona: Cenlit Ediciones, pp. 567-579.

Neumann, Birgt y Nüning, Ansgar, «Metanarration and Metafiction», en Peter Hühn et alii (eds.), *Handbook of Narratology*, New York, Berlin: Walter de Gruyter.

Niederhoff, Burkhard (2009), «Focalization», en Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 115-123.

Nietzsche, Friedrich (2008), *La genealogía de la moral (Tratados I y II)*, Valencia: Universitat de València, Servei de publicacions.

Noguerol Jiménez, Francisca (1996), «El micro-relato y la posmodernidad: textos nuevos para un final del milenio», *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, No. 1-4, http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/index.aspx?culture=es&navid=201, [fecha de consulta 20/03/2014].

Noguerol, Francisca, (2000) «Híbridos genéricos: La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX», en *El cuento en red*, No. 1, Primavera, 2000 <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Noguerol Jiménez, Francisca (2000a), *La trampa en la sonrisa: la sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones.

Noguerol Jiménez, Francisca (ed.) (2004), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Noguerol Jiménez, Francisca (2008), «Últimas tendencias y promociones», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Siglo XX*, Tomo III, Madrid: Cátedra, pp. 167-180.

Noguerol Jiménez, Francisca (2008a), «Narrar sin fronteras», en Jesús Montoya Juárez, Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, pp. 19-33.

Noguerol Jiménez, Francisca (2010), «Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)», en *Cuatro paisajes*, Roma: Instituto Cervantes, pp. 89-116.

Noguerol, Francisca (2012), «Borges y Arreola: bestiario, biblioteca y vida», en *Variaciones Borges*, No. 33, pp. 127-148.

Nojgaard, Morten (1964), *La fable antique. I, La fable greque avant Phèdre*, Copenhague: Nyt Nordisk Forlag.

Nojgaard, Morten (1985), «La moralisation de la fable: d'Esopé à Romulus», en *Entretiens del'Antiquité classique, t. XXX: La fable*, Gêneve: Vandoeuvre, pp. 225-242.

O

Odón de Cheriton (1992), «Bestiarium», en Eustaquio Sánchez Salor (ed.), *Fábulas latinas medievales*, Madrid Ediciones: Akal, pp. 221-276.

Osorio Romero, Ignacio (1988), «La retórica en Nueva España», en Goic, Cedomil (ed.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época colonial*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 82-88.

Ozaeta Gálvez, María Rosario (2003), «La huella de La Fontaine en *Fábulas en verso castellano* de Ibáñez de la Rentería», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 299-308.

Ozaeta Gálvez, María Rosario (2003a), «Bernardo María de Calzada traductor de La Fontaine», en *Anales de filología francesa*, No. 12, 2003-2004, pp. 333-355.

P

Pacheco, Carlos, Luis Barrera Linares, Beatriz Gonzales Stephan (eds.) (2006), *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.

Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, Sandoval, Carlos (eds.) (2014), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, Caracas: Editorial Equinoccio.

Paniagua, Pedro (2013), *Palabras fractales: Textos de literatura fractal y otras aproximaciones*, Alita de mosca, Plataforma Editorial Independiente.

Paiva Morais, Ana (2011), «O “Livro do Exopo”: dos fabularios medievais a coleção de fábulas em língua portuguesa», en *Historia crítica da fábula na literateratura portuguesa*, disponible en <http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>, [fecha de consulta 10/12/2013].

Paixão Cearense, Catulo da (1945), *Fábulas e alegorias*, Rio de Janeiro: Editora Noite.

Palacios Fernández, Emilio (1975), *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria: Caja de Ahorros Municipal.

Palacios Fernández, Emilio (1992), «Samaniego, fabulista: de la deuda a la originalidad», en Gies, T. David, Sebold, P. Russell, *Historia de la literatura española*, «Ilustración y neoclasicismo», Tomo 4/I, Primer suplemento, Barcelona: Editorial Crítica, Grijalbo, pp. 234-237.

Palacios Fernández, Emilio (1998), «Las fábulas de Félix María Samaniego. Fabulario, bestiario, fisiognomía y lección moral», en *Revista de Literatura. Tomo LX*, No. 119 (enero-junio 1998), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, pp. 79-100.

Palacios Fernández, Emilio (2003), «Ilustración y literatura en el País Vasco», en Peñaflorida y la Ilustración. Mundaiz, *Cuadernos Universitarios del Departamento de Historia*, No. 1, San Sebastián: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto, pp. 67-113. Versión digital en Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ilustracin-y-literatura-en-el-pas-vasco-0/html/ffcea238-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html#I_1 [fecha de consulta 12/12/2014].

Pavličić, Pavao (2006), «La intertextualidad moderna y la postmoderna», *Versión 18*, México D. F.: UAM Xochimilco, pp. 87-113.

Pereira, Paulo Alexandre (2011), «Da fábula e dos seus arredores: a exemplaridade animal na literatura medieval portuguesa», en *Historia crítica da fábula na literateratura portuguesa*, disponible en <http://www.memoriamedia.net/fabula/index.php/historia-critica>, [fecha de consulta 10/12/2013].

Pérez de Ayala, Ramón (1948), «Menéndez Pelayo y la moralidad de las fábulas», en *ABC. Diario ilustrado de información general*, Sevilla, 14-10-1956, p. 3.

Pérez Perozo, Victor Manuel (1946), «Fables and Fable-Writers», *Books Abroad*, No. 4 (1946), pp. 363-367.

Perry, Ben Edwin (1950), «Prologue», en *Aesopica*, Urbana: University of Illinois Press.

Perry, Ben Edwin (1959), «Fable», en Carnes, Pack, *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, , Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1988, pp. 65-116.

Perry, Ben Edwin (1962), «Demetrius of Phalerum and the Aesopic Fables», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, John Hopkins University Press, Vol. 93, pp. 283-346.

Perry, Ben Edwin (ed.) (1975), *Babrius and Phaedrus*, Cambridge: Harvard University Press, London: William Heinemann Ltd., 1965.

Perry, Ben Edwin (1952), *Aesopica*, disponible en <http://mythfolklore.net/aesopica/perry/> [fecha de consulta 12/12/2014].

Perucho, Javier (2009), «Felipe Garrido, sirenólogo», en *Cuento en red*, No. 20, otoño 2009, pp. 58-65, disponible en <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Pessoa, Fernando, (1993), *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa: Ática.

Phedre, *Fables*, (1899) Texte latin avec diverses Notices et un Lexique par Vandaele Hilaire (ed.), Paris: Armand Colin et Cie. Editeurs.

Picón-Salas, Mariano (1965), *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Platas Tasende, Ana María (2007), *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A.

Pontes Velasco, Rafael (2004), «La ficción breve engendra movimiento: microacciones en *Gente de la ciudad* de Guillermo Samperio», en Francisca Noguerol (ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 263-278.

Polić-Bobić, Mirjana (1993), «Lizardi: segundo destierro de la ficción de las tierras de la Nueva España», en *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, No. 38, pp. 75-89.

Polić-Bobić, Mirjana (1994), «Lizardi: segundo destierro de la ficción de las tierras de la Nueva España (II)», en *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, No. 39, pp. 155-177.

Polić-Bobić, Mirjana (1995), «Lizardi y la ilustración: un coqueteo», en *Studia Romanica et Anglica Zagrabienisa*, No. 40, pp.79-104.

Polić-Bobić, Mirjana (2007), *Rađanje hispanskoameričkog svijeta*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Pombo, Rafael (1957), *Poesías completas*, Madrid: Agilar.

Porter Abbot, H. (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.

Pouillon, Jean (1946), *Temps et roman*, Paris: Edition Galimard.

Preminger, Alex y Brogan, T.V.F. (eds.), (1993), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.

Prince, Gerald (2003), *Dictionary of Narratology*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1987.

Q

Quiroga, Horacio (1981), «Decálogo del perfecto cuentista», en Emir Rodríguez Monegal, (ed.), *Cuentos*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 307-308.

R

Rabelais, François (1830), «Pantagruel», en *Ouvre par Rabelais*, Tome premier, Livre III, Chap. XIX, Paris: Th. Desoer, Libraire.

Raffi-Bérout, Catherine, José Joaquín Fernández de Lizardi, «El autor: Apunte biobibliográfico», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/fernandez_lizardi/apunte_biobibliografico/ [fecha de consulta 15/11/2015]

Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M. (eds.), (2002), *Diccionario de Narratología*, Salamanca: Ediciones Almar.

Rico, Francisco (2001), *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, Tomo I y Primer Suplemento, Deyermond, Alan (ed.), Barcelona: Editorial Crítica.

Rivera, Francisco (1993), «De ensayos y fragmentos», en *La búsqueda sin fin*, Caracas: Monte Ávila Editores.

Roas, David (2008), «El microrrelato y la teoría de los géneros», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 47-76.

Roas, David (2010), «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros S.L., pp. 9-42.

Ródenas de Moya, Domingo (2010), «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros S.L., pp. 181-208.

Ródenas de Moya, Domingo (2013), «Monterroso, el genio miniaturista», en Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, Barcelona: RBA Libros S.A., pp. 7-21.

Rodríguez, Jaime Alejandro (ed.) (2005), «Prólogo», en *Narradores del XXI. Cuatro cuentistas colombianos*, México D. F., Fondo de Cultura económica, disponible en http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/cuentorodriguez.htm, [fecha de consulta 12/10/2016].

Rodríguez Adrados, Francisco (1979), *Historia de la fábula greco-latina*, Volumen I Introducción y de los orígenes a la edad helenística (II), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Rodríguez Adrados, Francisco (1979a), «The *Life of Aesop* and the Origins of (Greek) Novel in Antiquity», *QUCC N.S.* 1, pp. 93-112.

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*, No. 2, 1983, pp. 6-10.

Rodríguez Adrados, Francisco (1991) «La fábula de la literatura», *Saber leer. Revista crítica de libros*, Fundación Juan March, No. 44, abril 1991, pp. 11-12.

Rodríguez Adrados, Francisco (1999), *History of the Graeco-Latin Fable I, Introduction. From the Origins to the Hellenistic Age*, (traducción Leslie A. Ray), Leiden, Boston, Köln: Brill.

Rodríguez de Guzmán, Diego (1899), *Flor de academias*, Lima: Oficina Tip. De *El Tiempo*.

Rodríguez Maurici, Diego, «Cervantes sueña a Borges, y Borges a Cervantes. Las minificciones borgeanas con intertexto cervantino», en *El Cuento en red*, No. 16, Otoño 2007, pp. 21-51, <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02-08-2011].

Rodríguez Romero, Nana (2006), «El minicuento en Colombia», en *Cuadernos de lingüística hispánica*, No. 7, pp. 43-60.

Rodríguez Rudin, (2010) J. Renato (ed.), *Fábulas de Esopo*, San José: Educación y Desarrollo Contemporáneo S.A.

Rojo, Violeta, (1996) «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía*, No. 1-4, 1996, disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo3/index.aspx?culture=es&navid=201, [fecha de consulta 07/12/2012].

Rojo, Violeta (1996a), *Breve manual para reconocer minicuentos*, Caracas: Equinoccio/Fundarte.

Rojo, Violeta (ed.), (2004) «Prólogo» en *La minificción en Venezuela*, Bogotá: Universidad pedagógica Nacional, pp. 13-16.

Rojo, Violeta (2004a), *La minificción en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Rojo, Violeta (2009), «Liberándose de la tiranía de los géneros», *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, No. 19, primavera 2009, disponible en: <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx> [fecha de consulta 02/08/2011].

Rojo, Violeta (2013), «Rayuela de minificción con cuatro venezolanos», en *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve*, No. 4, agosto de 2013, pp. 97-102, disponible en http://www.cpecperu.org/docs/cpec/pdf/Fix100_4.pdf [fecha de consulta 15/03/2016].

Rosende de la Sierra, Petrona (1835), «La cotorra y los patos», En *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, Tomo II, Montevideo: Imprenta de la Caridad, pp. 175-176.

Rufinelli, Jorge (1986), «Introducción» en Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid: Cátedra, pp. 9-48.

Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1992), *Libro de buen amor*, Edición de Alberto Blecua, Madrid: Ediciones Cátedra.

Ryan, Marie-Laure (2009), «Space», en Hühn, Peter; Pier, John; Schmid, Wolf; Schönert, Jörg (eds.), *Handbook of Narratology*, New York, Berlin: Walter de Gruyter, pp. 420-433.

S

Salinas, Miguel (1918), *Fábulas del pensador mexicano. Corregidas, explicadas y anotadas*, México: Tip. José Ballezá 3ª Regina 88.

Samaniego, Félix María (1812), *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*, Tomo I, Madrid: Imprenta de Repullés.

Samaniego, Félix María (1991), *Fábulas*, Edición de Ernesto Jareño, Madrid: Clásicos Castalia.

Samaniego, Félix María (1997), *Fábulas*, Edición de Alfonso I. Sotelo, Madrid: Cátedra.

Sánchez, Luis Alberto (1949), *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, Asunción: Editorial Guaranía.

Sánchez Carbó, José Adalberto (2009), *Rincones del mundo. La función del espacio en las colecciones de relatos integrados en México*, Salamanca: Universidad de Salamanca, tesis doctoral inédita.

Sánchez Salor, Eustaquio (ed.) (1992), *Fábulas latinas medievales*, Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Sánchez de Vercial, Clemente, *Libro de los exemplos por a.b.c.*, en *Memorabilia 13* (2011), <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia13/PDFs/ABC13.pdf>, [fecha de consulta 15/02/2014].

Sandoval, Carlos (2000), «Las variantes de un equívoco. Narrativa de los noventa/narradores del noventa/narrativa del noventa/nueva promoción/novísimos», en Biblioteca Digital UNA, Vol. 14, No. 1, pp. 97-104, disponible en <http://biblo.una.edu.ve/ojs/index.php/UNADO/article/view/76/70> [fecha de consulta 30/03/2016].

Sandoval, Carlos (2013), «Hoja de ruta», en *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*, Madrid: Alfaguara, pp. 7-19.

Satz, Mario (2000), *La cola del pavo real. Fábulas*, Barcelona: Editorial Kairós.

Schaeffer, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris: Seuil.

Sebold, Russell P. (1992), «La estética de Iriarte», en *Historia de la literatura española*, «Ilustración y neoclasicismo», Tomo IV, Barcelona: Editorial Crítica, Grijalbo, pp. 524-533.

Shua, Ana María (2004), *Botánica del caos*, Buenos Aires: Editorial la Página S.A.

Sigüenza, León (1998), *Fábulas*, San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.

Silles, Guillermo (2007), *El microrrelato Hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Silva Castro, Raúl (1961), *Panorama literario de Chile*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.

Solar, Milivoj (2004), «Teorija novele» en *Ideja i priča*, Zagreb: Golden marketing–Tehnička knjiga, pp. 315-398.

Soriano, Marc (1997), «Fable», en *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.

Sotelo, Alfonso (ed.) (1997) «Prólogo», en Félix María de Samaniego, *Fábulas*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Sully, James (1893), «The Dream as a Revelation», en *Fortnightly Review*, No. 58, pp. 354-365.

Stevick, Philip (ed.), (1971), *Anti-Story. An Anthology of Experimental Fiction*, New York: The Free Press.

T

Taha, Ibrahim (2010), «La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Madrid: Arco Libros S.L., pp. 255-272.

Talanquer Vicente (2009), *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Talavera Cuesta, Santiago (2007), «La fábula esópica en España en el siglo XVIII», Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

Tasas Plasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A., 2006.

Tedeschi, Stefano (2010), «Una literatura entre dilaciones, incertidumbres y ansia de modernidad», en Puccini, Dario y Yurkievich, Saúl (coord.), *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 419-504.

Thompson, Stith (1946), *The Folktale*, New York: Dryden Press.

Thurber, James (1990) [1939], *Fables for our Time and Famous Poems Illustrated*, New York: Harper & Row, Publishers.

Thurber, James (1957) [1956], *Further Fables for Our Time*, New York: Simon and Schuster.

Tocanne, Bernard (1990), «L'efflorescence clasique», En Mesnard, Jean (ed.) *Précis de Littérature française du XVIIe siècle*, Paris: Presses Universitaires de France, pp. 205-301.

Tolan, John V. (1993), *Petrus Alfonsi and His Medieval Readers*, Gainesville: University Press of Florida.

Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris (1996), «La minificción como clase textual transgenérica», *Revista Interamericana de Bibliografía (RIB)*, LVI, No. 1-4, Disponible en http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx [fecha de consulta 14/04/2015].

Toribio Medina, José (1898-1907), *Biblioteca hispano-americana*, Santiago de Chile, VI, pp. xxvi-xxvii. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0002949.pdf>, [fecha de consulta 10/03/2015].

Torre Revello, José (1940), *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires: Talleres S. A. Casa Jacobo Peuser Ltda.

Torri, Julio (2011), *Obra completa*, Zaitzeff, Serge (ed.), México D. F., Fondo de Cultura Económica, disponible en <https://es.scribd.com/doc/316980245/Julio-Torri-Obra-completa-pdf>, [fecha de consulta 12/09/2016].

Trabado Cabado, José Manuel (2005), *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León: Secretariado de publicaciones, Universidad de León.

Turpin, Enrique (comp.) (2005), *Fábula rasa*, Madrid: Alfaguara.

V

Valadés, Edmundo (1990), «Ronda por el cuento brevísimos», *Puro cuento*, No. 21, (1990) Buenos Aires, pp. 28-30.

Valbuena Prat, Ángel (1968), *Historia de la literatura española*, Tomo I, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

Valbuena Prat, Ángel (1968), «La fábula: Iriarte y Samaniego», en *Historia de la literatura española*, Tomo III, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., pp. 69-72.

Valdés Miyares, Rubén (1999), «'Vnder fen3eit termis textuall': the foxy morality of Henryson's Fables», en '*Woonderous Lytterature*': *SELIM Studies in English Medieval Literature*, ed. Ana Bringas et alt., Vigo: Servicio de Publicacións Universidade de Vigo, pp. 161-171.

Valero, Arnaldo (2014), «Wilfredo Machado: un refinado trazo de tinta», en Pacheco, Carlos, Barrera Linares, Luis, Sandoval, Carlos (eds.), *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, Caracas: Editorial Equinoccio, pp. 481-491.

Valls, Fernando (2008), *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid: Páginas de espuma.

Vásquez Rocca, Adolfo (2011), «La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos», en *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Universidad Complutense de Madrid, No. 29, enero-junio 2011, disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18118941015> [fecha de consulta 12/03/2013]

Vélez, Jaime Alberto (1980) *Reflejos*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Vélez, Jaime Alberto (1982) *Biografías*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Vélez, Jaime Alberto (1982) *Zoo-ilógico*, Medellín: Editorial Lealon.

Vélez, Jaime Alberto (1987) *Buenos días, noche*, Medellín: Colina.

Vélez, Jaime Alberto (1991) *Breviario*, Medellín: El Propio Bolsillo.

Vélez, Jaime Alberto (1992) *Piezas para la mano izquierda*, Medellín: Universidad de Antioquia.

Vélez, Jaime Alberto (1993) *La falsa cacatúa*, Medellín: Colina.

Vélez, Jaime Alberto (1998), «El más humano de los géneros», en *El Malpensante*, No. 8, ene.-feb. 1998, pp. 57-69.

Vélez, Jaime Alberto (1999) *Un coro de ranas*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Vélez, Jaime Alberto (2001) *El león vegetariano y otras historias*, Bogotá: Santillana, Alfaguara.

Vélez, Jaime Alberto (2001) *Bajo la piel del lobo*, Bogotá: Ministerio de Cultura.

Vinja, Vojimir (ed.), (1992), Kristof Kolumbo, *Putovanje u Novi svijet. Dnevnic i pisma*, Zagreb: Naprijed.

Visca, Arturo Sergio (1978), «La primera mujer en el Parnaso uruguayo». En *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*, Montevideo: Banco de Seguros del Estado, pp. 93-98.

Voltaire (1836), «Dictionnaire philosophique», en *Ouvre complète de Voltaire*, Tome VIII, Paris: Furne Libraire-Éditeur.

Von Ziegler, Jorge (1988), «La literatura para Augusto Monterroso», en VV. AA. *La literatura de Augusto Monterroso*, México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 161-175.

W

Waugh, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, New York, London: Routledge.

Wey, Walter (1951), *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita*, Montevideo: Biblioteca Alfar.

Wienart, Walter (1925), «Das Wesen der Fabel», en en Carnes, Pack, *Proverbia en fábula. Essays on the relationship of the Proverb and the Fable*, Bern, Frankfurt am Main, New York, Paris: Peter Lang, 1988, pp. 47-64.

Williams, Ronald J. (1956), «The Fable in the Ancient Near East», en *A Stubborn Faith: Papers on Old Testament and Related Subjects Presented to honor W. A. Irwin*, Dallas: Southern Methodist University Press, pp. 3-26.

Y

Yunque, Álvaro (1935), *Los animales hablan*, Santiago de Chile: Ercilla, disponible en http://www.alvaroyunque.com.ar/pdf/animales_hablan.pdf [fecha de consulta 10/12/2015].

Z

Zavala, Lauro (2000), «Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad», en *El Cuento en Red* (revista electrónica de teoría de la ficción breve), No. 1, Primavera 2000, disponible en <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx> [fecha de consulta 03/09/2015].

Zavala, Lauro (2001), «Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua», en Rhonda Dahl Buchanan (ed.), *El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*, Colección Interamer, No. 70, disponible en http://www.educoas.org/Portal/bdigenal/contenido/interamer/interamer_70/ens5_1/index.aspx?culture=pt&navid=230 [fecha de consulta 12/10/2015].

Zavala, Lauro (2002), *La minificción en México. 50 textos breves*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Zavala, Lauro (2004), «Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve», *Revista de literatura*, Vol. 66, No. 131, pp. 5-22., disponible en <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/viewArticle/138>, [fecha de consulta 12/11/2015].

Zavala, Lauro (2004a), *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla: Editorial Renacimiento.

Zavala, Lauro, (2005) «Ética y estética en la narrativa posmoderna: un modelo axial para cuento y cine», en *El Cuento en red*, No. 10, Otoño 2005, pp. 3-10, disponible en <http://elcuentoenred.xoc.uam.mx>, [fecha de consulta 02/08/2011].

Zavala, Lauro, (2006) *La minificción bajo el microscopio*, México D. F.: Difusión cultural UNAM.

Zavala, Lauro (2006a), *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, México D. F.: UNAM.

Zavala, Lauro (2008), «La minificción audiovisual: hacia un nuevo paradigma en los estudios de la minificción», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, pp. 207-230.

IX. APÉNDICE

Esopo

1. ZEUS AND THE ANT

Long ago, the creature who is today an ant used to be a man who was always busy farming. Still, he was not satisfied with the results of his own labour, so he would steal from his neighbours' crops. Zeus became angry at his greedy behaviour and turned him into the animal that now has the name of 'ant.' Yet even though the man changed his shape, he did not change his habits, and even now he goes around the fields gathering the fruits of other people's labour, storing them up for himself.

The fable shows that when someone with a wicked nature changes his appearance, his behaviour remains the same (Perry 166; Chambry 240).

2. DE RANIS A IOUE QUERENTIBUS REGEM

Cum nichil auderet ludentes ledere ranas,
Supplicuere Ioui, ne sine rege forent.
Iupiter huic uoto risum dedit. Ausa secundas
Rana preces subitum sensit in amne sonum.
Nam Ioue dante trabem, trabis ictu flumine moto,
Demersit subitus guttura rauca timor.
Placito rediere metu, uidere tigillum,
Stando procul regem pertimere suum.
Vt nouere trabem per se non posse moueri,
Pro duce fecerunt tercia uota Ioui.
Ira iouem mouit, regem dedit, intulit ydrum.
Ydrus hiante gula cepit obire lacum.
Clamitat ecce lacus: Morimur, pie Iupiter, audi,
Jupiter, exaudi! Iupiter, affer opem!
Nos sepelit uenter, nostri sumus esca tyranni.
Aufer cedis opus, redde quietis opes.
Ille refert: Emptum longa prece ferte magistrum.
Vindicet eternus ocia spreta metus.
Omne boni precium nimio uilescit in usu,
Fitque mali gustu dulcius omne bonum.
Si quis habet quod habere decet, sit letus habendo.
Alterius non sit. qui suus esse potest (Anonymus Neveleti, 21b).

Disponible en <http://www.thelatinlibrary.com/anon.nev.html> [fecha de consulta 12/03/2016].

3. LA ZORRA Y EL MACHO CABRÍO

Una zorra que había caído en un pozo llevaba largo rato en él. Un macho cabrío, forzado por la sed, llegó junto al mismo pozo y al verla le preguntó si era buena el agua. Ella, contenta por la coincidencia, se deshacía en elogios del agua, diciendo que era excelente y le animaba a que bajara. Después que bajó despreocupadamente movido por su deseo, apenas hubo apaciguado la sed, miraba con la zorra la forma de subir. Y la zorra, tomando la palabra, dijo: “Sé algo útil si lo único que quieres es la salvación de ambos. Así pues, apoya tus patas delanteras en el muro y endereza los cuernos, y yo, luego de trepar por encima, también te sacaré.” Atendió éste a la propuesta de buena gana y la zorra, escalando por sus patas, lomo y cuernos, llegó hasta la boca del pozo y, tras salir, se alejó. Al reprocharle el macho cabrío que había incumplido el pacto, se volvió y le dijo: «Si tuvieras tanta inteligencia como pelos en tu barba, no habrías bajado antes de considerar la forma de subir». El *epimitio* consta: «Así también, los hombres sensatos deben mirar las consecuencias de sus acciones y luego aplicarse a ellas» (Esopo, 1993: 35).

4. LA ZORRA Y EL ERIZO

Esopo defendiendo en Samos a un demagogo, a quien se había sentenciado a muerte, dijo que «una zorra que vadeaba un río fue arrastrada hacia un barranco y, como no podía salir, estuvo mucho tiempo en apuros y muchas garrapatas se habían adherido a ella; un erizo que pasaba por allí, al verla, le preguntó compadecido si quería que le arrancase las garrapatas y ella contestó que no; y preguntándole el erizo que por qué no quería, dijo ella: «porque estas están ya saciadas de mí y me chupan ya poca sangre, pero si me quitan estas, vendrán otras hambrientas y me chuparán la sangre que me queda». Así pues, a vosotros –dijo–, «¡oh samios!, este ya no es dañoso, porque es ya rico; pero, si matáis a este, vendrán otros aún pobres, que os robarán los que os queda y se lo gastarán» (Aristóteles, Rh. II.20, 1393b).

5. THE PATRIDGE AND THE ROOSTERS

A man who kept roosters also bought himself a partridge and let it loose to live among his other birds. When the roosters pecked at the partridge and chased him away, the partridge became very dejected, thinking that the roosters were attacking him because he was an outsider. After a little while, however, the partridge saw the roosters fighting and attacking one another. The partridge then put aside his grief and said, 'Well, I am certainly not going to grieve over this any longer, now that I see the way they fight with one another.

The story shows that a wise person readily tolerates the insolence of strangers when he sees those same strangers mistreating one another (Gibbs, 2002: 134).

6. LA RAPOSA Y EL GALLO

Una raposa hambrienta se acercó con muy buenas palabras a un gallo, y pillándolo descuidado saltó sobre él y lo cazó; pero viendo esto alguna gente, corrieron tras la raposa diciéndole: Deja el gallo que no es tuyo. Oyendo esto el gallo dijo a la raposa: ¿No oyes lo que dicen aquellos rústicos aldeanos? ¿Por qué no les respondes? Diles que yo no soy suyo, sino tuyo, y que llevas tu gallo y no el suyo. Creyó la raposa estas razones, y dejando el gallo de la boca, dijo: yo llevo mi gallo y no el vuestro; pero mientras la raposa decía estas

palabras, el gallo voló a un árbol vecino, y desde lo alto, dijo a la raposa: Mientes, señora mía, porque yo soy de aquellos y no tuyo. La raposa, conociendo el engaño, se fue avergonzada.

Muéstrase en esta fábula que muchas veces el hablar inoportunamente trae grandes perjuicios. (Esopo, 2010: 81).

7. THE FOX, THE ROOSTER AND THE DOG

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).

8. SOBRE LOS RATONES, EL GATO Y OTRAS COSAS

Los ratones se reunieron en una ocasión para deliberar sobre cómo se protegerían del gato. Y dijo un ratón sabio: «Atemos una campanilla al cuello del gato; entonces, podremos oír por donde va y cuidarnos de sus asechanzas.» A todos les pareció bien el consejo. Y dijo un ratón: «¿Quién atará la campanilla en el cuello del gato?» Respondió un ratón: «Yo no»; respondió otro: «Yo tampoco quisiera acercarme a él por todas las cosas de este mundo.»

Así ocurre muchas veces que los clérigos y monjes se levantan contra el obispo, contra el prior o contra el abad con estas palabras: «Ojalá este fuera destituido y tuviéramos otro obispo u otro abad.» A todos agradaría esto. Pero al final dicen: «Y ¿quién se opone al obispo? ¿quién le acusará?» Otros, temerosos de sí mismos dicen: «Yo no, yo no.» Y así los de abajo permiten que los de arriba vivan y manden (Odón en Sánchez Salor, 1992: 260).

9. EL ÁGUILA Y SUS POLLOS

El águila, cuando tiene pollos, pone sus cabezas frente al sol. Al pollo que sin rechazar los rayos mira al sol le conserva y alimenta; pero al que no puede mirar al sol le arroja del nido.

Así se porta el Señor con sus pollos en la Iglesia: A los que saben contemplar a Dios y a las cosas de Dios los conserva y alimenta; pero a los que no saben contemplar sino lo terreno los arroja a las tinieblas externas (Odón en Sánchez Salor, 1992: 230).

Jean de La Fontaine

10. L'HOMME ET SON IMAGE

Pour M.L.D.D.L.R.

Un Homme qui s'aimait sans avoir de rivaux
Passait dans son esprit pour le plus beau du monde:
Il accusait toujours les miroirs d'être faux,
Vivant plus que content dans son erreur profonde.
Afin de le guérir, le Sort officieux
 Présentait partout à ses yeux
Les conseillers muets dont se servent nos Dames;
Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands,
 Miroirs aux poches des Galands,
 Miroirs aux ceintures des femmes.
Que fait notre Narcisse? Il se va confiner
Aux lieux les plus cachés qu'il peut s'imaginer,
N'osant plus des miroirs éprouver l'aventure.
Mais un canal formé par une source pure,
 Se trouve en ces lieux écartés :
Il s'y voit, il se fâche ; et ses yeux irrités
Pensent apercevoir une chimère vaine.
Il fait tout ce qu'il peut pour éviter cette eau.
 Mais quoi, le canal est si beau
 Qu'il ne le quitte qu'avec peine.
 On voit bien où je veux venir :
Je parle à tous ; et cette erreur extrême
Est un mal que chacun se plaît d'entretenir.
Notre âme c'est cet Homme amoureux de lui-même ;
Tant de miroirs, ce sont les sottises d'autrui,
Miroirs, de nos défauts les peintres légitimes ;
 Et quant au canal, c'est celui
Que chacun sait, le livre des Maximes (La Fontaine, Libro I, Fábula 11).

11. LE JEUNE VEUVE

La perte d'un Époux ne va point sans soupirs,
On fait beaucoup de bruit, et puis on se console.
Sur les ailes du Temps la Tristesse s'envole ;
 Le Temps ramène les plaisirs.
 Entre la Veuve d'une année
 Et la Veuve d'une journée
La différence est grande : on ne croirait jamais
 Que ce fût la même personne :
L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.
Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;
C'est toujours même note et pareil entretien :
 On dit qu'on est inconsolable ;
 On le dit, mais il n'en est rien,

Comme on verra par cette fable,
 Ou plutôt par la vérité.
 L'Époux d'une jeune Beauté
 Partait pour l'autre monde. A ses côtés, sa Femme
 Lui criait : Attends-moi, je te suis ; et mon âme,
 Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler.
 Le Mari fait seul le voyage.
 La Belle avait un Père, homme prudent et sage :
 Il laissa le torrent couler.(1)
 A la fin, pour la consoler,
 Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :
 Qu'a besoin le Défunt que vous noyiez vos charmes ?
 Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.
 Je ne dis pas que tout à l'heure (2)
 Une condition meilleure
 Change en des noces ces transports (3) ;
 Mais après certain temps souffrez qu'on vous propose
 Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
 Que le Défunt. Ah ! dit-elle aussitôt,
 Un cloître est l'époux qu'il me faut.
 Le père lui laissa digérer sa disgrâce. (4)
 Un mois de la sorte se passe.
 L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
 Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure.
 Le deuil enfin sert de parure,
 En attendant d'autres atours.
 Toute la bande des Amours
 Revient au colombier ; les Jeux, les Ris, la Danse,
 Ont aussi leur tour à la fin :
 On se plonge soir et matin
 Dans la fontaine de Jouvence. (5)
 Le père ne craint plus ce défunt tant chéri ;
 Mais comment il ne parlait de rien à notre Belle :
 Où donc est le jeune mari
 Que vous m'avez promis ? dit-elle (La Fontaine, Libro VI, Fábula 21.

12. LES ANIMAUX MALADES DE LA PESTE

Un mal qui répand la terreur,
 Mal que le Ciel en sa fureur
 Inventa pour punir les crimes de la terre,
 La Peste (puisque'il faut l'appeler par son nom),
 Capable d'enrichir en un jour l'Achéron,
 Faisait aux animaux la guerre.
 Ils ne mouraient pas tous, mais tous étaient frappés :
 On n'en voyait point d'occupés
 A chercher le soutien d'une mourante vie ;
 Nul mets n'excitait leur envie ;

Ni Loups ni Renards n'épiaient
 La douce et l'innocente proie.
 Les Tourterelles se fuyaient ;
 Plus d'amour, partant plus de joie.
 Le Lion tint conseil, et dit : Mes chers amis,
 Je crois que le Ciel a permis
 Pour nos péchés cette infortune ;
 Que le plus coupable de nous
 Se sacrifie aux traits du céleste courroux ;
 Peut-être il obtiendra la guérison commune.
 L'histoire nous apprend qu'en de tels accidents
 On fait de pareils dévouements :
 Ne nous flattons donc point ; voyons sans indulgence
 L'état de notre conscience.
 Pour moi, satisfaisant mes appétits gloutons
 J'ai dévoré force moutons ;
 Que m'avaient-ils fait ? Nulle offense:
 Même il m'est arrivé quelquefois de manger
 Le Berger.
 Je me dévouerai donc, s'il le faut ; mais je pense
 Qu'il est bon que chacun s'accuse ainsi que moi
 Car on doit souhaiter selon toute justice
 Que le plus coupable périsse.
 Sire, dit le Renard, vous êtes trop bon Roi ;
 Vos scrupules font voir trop de délicatesse ;
 Et bien, manger moutons, canaille, sottise espèce.
 Est-ce un péché ? Non non. Vous leur fîtes, Seigneur,
 En les croquant beaucoup d'honneur;
 Et quant au Berger, l'on peut dire
 Qu'il était digne de tous maux,
 Etant de ces gens-là qui sur les animaux
 Se font un chimérique empire.
 Ainsi dit le Renard, et flatteurs d'applaudir.
 On n'osa trop approfondir
 Du Tigre, ni de l'Ours, ni des autres puissances
 Les moins pardonnables offenses.
 Tous les gens querelleurs, jusqu'aux simples Mâtins,
 Au dire de chacun, étaient de petits saints.
 L'Âne vint à son tour, et dit : J'ai souvenance
 Qu'en un pré de Moines passant,
 La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
 Quelque diable aussi me poussant,
 Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.
 Je n'en avais nul droit, puisqu'il faut parler net.
 A ces mots on cria haro sur le Baudet.
 Un Loup quelque peu clerc prouva par sa harangue
 Qu'il fallait dévouer ce maudit Animal,
 Ce pelé, ce galeux, d'où venait tout leur mal.
 Sa peccadille fut jugée un cas pendable.
 Manger l'herbe d'autrui ! quel crime abominable !

Rien que la mort n'était capable
D'expier son forfait : on le lui fit bien voir.
Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de Cour vous rendront blanc ou noir (La Fontaine, Libro VII, Fábula 1).

13. LE RAT QUI S'EST RETIRÉ DU MONDE

Les Levantins en leur légende
Disent qu'un certain Rat las des soins d'ici-bas,
 Dans un fromage de Hollande
 Se retira loin du tracas.
 La solitude était profonde,
 S'étendant partout à la ronde.
Notre ermite nouveau subsistait là-dedans.
 Il fit tant de pieds et de dents
Qu'en peu de jours il eut au fond de l'ermitage
Le vivre et le couvert : que faut-il davantage ?
Il devint gros et gras ; Dieu prodigue ses biens
 A ceux qui font vœu d'être siens.
 Un jour, au dévot personnage
 Des députés du peuple Rat
S'en vinrent demander quelque aumône légère :
 Ils allaient en terre étrangère
Chercher quelque secours contre le peuple chat ;
 Ratopolis était bloquée :
On les avait contraints de partir sans argent,
 Attendu l'état indigent
 De la République attaquée.
Ils demandaient fort peu, certains que le secours
 Serait prêt dans quatre ou cinq jours.
 Mes amis, dit le Solitaire,
Les choses d'ici-bas ne me regardent plus :
 En quoi peut un pauvre Reclus
 Vous assister ? que peut-il faire,
Que de prier le Ciel qu'il vous aide en ceci ?
J'espère qu'il aura de vous quelque souci.
 Ayant parlé de cette sorte,
 Le nouveau Saint ferma sa porte.
 Qui désignai-je, à votre avis,
 Par ce Rat si peu secourable ?
 Un Moine ? Non, mais un Dervis :
Je suppose qu'un Moine est toujours charitable (La Fontaine, Libro VII, Fábula 3).

14. UN ANIMAL DANS LE LUNE

Pendant qu'un Philosophe assure,
Que toujours par leurs sens les hommes sont dupés,
Un autre Philosophe jure,

Qu'ils ne nous ont jamais trompés.
 Tous les deux ont raison ; et la Philosophie
 Dit vrai, quand elle dit que les sens tromperont
 Tant que sur leur rapport les hommes jugeront ;
 Mais aussi si l'on rectifie
 L'image de l'objet sur son éloignement,
 Sur le milieu qui l'environne,
 Sur l'organe, et sur l'instrument,
 Les sens ne tromperont personne.
 La nature ordonna ces choses sagement :
 J'en dirai quelque jour les raisons amplement.
 J'aperçois le Soleil ; quelle en est la figure ?
 Ici-bas ce grand corps n'a que trois pieds de tour :
 Mais si je le voyais là-haut dans son séjour,
 Que serait-ce à mes yeux que l'oeil de la nature ?
 Sa distance me fait juger de sa grandeur ;
 Sur l'angle et les côtés ma main la détermine ;
 L'ignorant le croit plat, j'épaissis sa rondeur ;
 Je le rends immobile, et la terre chemine.
 Bref je démens mes yeux en toute sa machine.
 Ce sens ne me nuit point par son illusion.
 Mon âme en toute occasion
 Développe le vrai caché sous l'apparence.
 Je ne suis point d'intelligence
 Avecque mes regards peut-être un peu trop prompts,
 Ni mon oreille lente à m'apporter les sons.
 Quand l'eau courbe un bâton, ma raison le redresse,
 La raison décide en maîtresse.
 Mes yeux, moyennant ce secours,
 Ne me trompent jamais, en me mentant toujours.
 Si je crois leur rapport, erreur assez commune,
 Une tête de femme est au corps de la lune.
 Y peut-elle être ? Non. D'où vient donc cet objet ?
 Quelques lieux inégaux font de loin cet effet.
 La Lune nulle part n'a sa surface unie :
 Montueuse en des lieux, en d'autres aplanie,
 L'ombre avec la lumière y peut tracer souvent,
 Un homme, un boeuf, un éléphant.
 Naguère l'Angleterre y vit chose pareille,
 La lunette placée, un animal nouveau
 Parut dans cet astre si beau ;
 Et chacun de crier merveille.
 Il était arrivé là-haut un changement
 Qui présageait sans doute un grand événement.
 Savait-on si la guerre entre tant de puissances
 N'en était point l'effet ? Le Monarque accourut :
 Il favorise en Roi ces hautes connaissances.
 Le Monstre dans la Lune à son tour lui parut.
 C'était une Souris cachée entre les verres :
 Dans la lunette était la source de ces guerres.

On en rit. Peuple heureux, quand pourront les François
 Se donner comme vous entiers à ces emplois ?
 Mars nous fait recueillir d'amples moissons de gloire :
 C'est à nos ennemis de craindre les combats,
 A nous de les chercher, certains que la victoire,
 Amante de Louis, suivra partout ses pas.
 Ses lauriers nous rendront célèbres dans l'histoire.
 Même les filles de Mémoire
 Ne nous ont point quittés : nous goûtons des plaisirs :
 La paix fait nos souhaits, et non point nos soupirs.
 Charles en sait jouir. Il saurait dans la guerre
 Signaler sa valeur, et mener l'Angleterre
 A ces jeux qu'en repos elle voit aujourd'hui.
 Cependant, s'il pouvait apaiser la querelle,
 Que d'encens ! Est-il rien de plus digne de lui ?
 La carrière d'Auguste a-t-elle été moins belle
 Que les fameux exploits du premier des Césars ?
 O peuple trop heureux, quand la paix viendra-t-elle
 Nous rendre comme vous tout entiers aux beaux arts? (La Fontaine, LibroVII, Fábula 18).

15. LES DEUX PIGEONS

Deux Pigeons s'aimaient d'amour tendre.
 L'un d'eux s'ennuyant au logis
 Fut assez fou pour entreprendre
 Un voyage en lointain pays.
 L'autre lui dit : Qu'allez-vous faire ?
 Voulez-vous quitter votre frère ?
 L'absence est le plus grand des maux :
 Non pas pour vous, cruel. Au moins que les travaux,
 Les dangers, les soins du voyage,
 Changent un peu votre courage.
 Encore si la saison s'avançait davantage !
 Attendez les zéphyr : qui vous presse? Un Corbeau
 Tout à l'heure annonçait malheur à quelque Oiseau.
 Je ne songerai plus que rencontre funeste,
 Que Faucons, que réseaux (4). Hélas, dirai-je, il pleut :
 Mon frère a-t-il tout ce qu'il veut,
 Bon soupé, bon gîte, et le reste ?
 Ce discours ébranla le coeur
 De notre imprudent voyageur ;
 Mais le désir de voir et l'humeur inquiète
 L'emportèrent enfin. Il dit : Ne pleurez point :
 Trois jours au plus rendront mon âme satisfaite ;
 Je reviendrai dans peu conter de point en point
 Mes aventures à mon frère.
 Je le désennuierai : quiconque ne voit guère
 N'a guère à dire aussi. Mon voyage dépeint
 Vous sera d'un plaisir extrême.

Je dirai : J'étais là ; telle chose m'avint ;
 Vous y croirez être vous-même.
 A ces mots en pleurant ils se dirent adieu.
 Le voyageur s'éloigne ; et voilà qu'un nuage
 L'oblige de chercher retraite en quelque lieu.
 Un seul arbre s'offrit, tel encor que l'orage
 Maltraita le Pigeon en dépit du feuillage.
 L'air devenu serein, il part tout morfondu,
 Sèche du mieux qu'il peut son corps chargé de pluie,
 Dans un champ à l'écart voit du blé répandu,
 Voit un Pigeon auprès : cela lui donne envie :
 Il y vole, il est pris : ce blé couvrait d'un las
 Les menteurs et traîtres appas.
 Le las était usé : si bien que de son aile,
 De ses pieds, de son bec, l'oiseau le rompt enfin.
 Quelque plume y périt : et le pis du destin
 Fut qu'un certain vautour à la serre cruelle,
 Vit notre malheureux qui, traînant la ficelle
 Et les morceaux du las qui l'avaient attrapé,
 Semblait un forçat échappé.
 Le Vautour s'en allait le lier, quand des nues
 Fond à son tour un aigle aux ailes étendues.
 Le Pigeon profita du conflit des voleurs,
 S'envola, s'abattit auprès d'une mesure,
 Crut, pour ce coup, que ses malheurs
 Finiraient par cette aventure ;
 Mais un fripon d'enfant, cet âge est sans pitié
 Prit sa fronde, et, du coup, tua plus d'à moitié
 La Volatile malheureuse,
 Qui, maudissant sa curiosité,
 Traînant l'aile et tirant le pié,
 Demi-morte et demi-boiteuse,
 Droit au logis s'en retourna :
 Que bien, que mal elle arriva
 Sans autre aventure fâcheuse.
 Voilà nos gens rejoints ; et je laisse à juger
 De combien de plaisirs ils payèrent leurs peines.
 Amants, heureux amants , voulez-vous voyager?
 Que ce soit aux rives prochaines ;
 Soyez-vous l'un à l'autre un monde toujours beau,
 Toujours divers, toujours nouveau ;
 Tenez-vous lieu de tout, comptez pour rien le reste.
 J'ai quelquefois aimé : je n'aurais pas alors
 Contre le Louvre et ses trésors,
 Contre le firmament et sa voûte céleste,
 Changé les bois, changé les lieux
 Honorés par les pas, éclairés par les yeux
 De l'aimable et jeune bergère
 Pour qui, sous le fils de Cythère,
 Je servis, engagé par mes premiers serments.

Hélas! Quand reviendront de semblables moments?
Faut-il que tant d'objets si doux et si charmants
Me laissent vivre au gré de mon âme inquiète?
Ah! si mon coeur osait encor se renflammer!
Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête?
Ai-je passé le temps d'aimer? (La Fontaine, Libro IX, Fábula 2).

16. LES DEUX AMIS

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa :
L'un ne possédait rien qui n'appartînt à l'autre :
Les amis de ce pays-là
Valent bien, dit-on, ceux du nôtre.
Une nuit que chacun s'occupait au sommeil,
Et mettait à profit l'absence du soleil,
Un de nos deux Amis sort du lit en alarme ;
Il court chez son intime, éveille les Valets :
Morphée avait touché le seuil de ce palais.
L'ami couché s'étonne, il prend sa bourse, il s'arme ;
Vient trouver l'autre, et dit : Il vous arrive peu
De courir quand on dort ; vous me paraissez homme
A mieux user du temps destiné pour le somme :
N'auriez-vous point perdu tout votre argent au jeu ?
En voici. S'il vous est venu quelque querelle,
J'ai mon épée, allons. Vous ennuyez-vous point
De coucher toujours seul ? Une esclave assez belle
Était à mes côtés ; voulez-vous qu'on l'appelle ?
Non, dit l'ami, ce n'est ni l'un ni l'autre point :
Je vous rends grâce de ce zèle.
Vous m'êtes en dormant un peu triste apparu ;
J'ai craint qu'il ne fût vrai, je suis vite accouru.
Ce maudit songe en est la cause.
Qui d'eux aimait le mieux ? Que t'en semble, lecteur ?
Cette difficulté vaut bien qu'on la propose.
Qu'un ami véritable est une douce chose!
Il cherche vos besoins au fond de votre coeur ;
Il vous épargne la pudeur
De les lui découvrir vous-même.
Un songe, un rien, tout lui fait peur
Quand il s'agit de ce qu'il aime (La Fontaine, Libro VIII, Fábula 11).

Félix María Samaniego

17. LAS HORMIGAS

Lo que hoy las hormigas son,
Eran los hombres antaño:
De lo propio y de lo extraño
Hacían su provisión.
Júpiter, que tal pasión
Notó de siglos atrás,
No pudiendo aguantar más,
En hormigas los transforma:
Ellos mudaron de forma;
¿y de costumbres? Jamás (Samaniego, 1991: 179).

18. LA CIGARRA Y LA HORMIGA

Cantando la cigarra
pasó el verano entero
sin hacer provisiones
allá para el invierno;
los fríos la obligaron
a guardar el silencio
y a acogerse al abrigo
de su estrecho aposento.
Viose desproveída
del precioso sustento:
sin mosca, sin gusano,
sin trigo y sin centeno.
Habitaba la hormiga
allí tabique en medio,
y con mil expresiones
de atención y respeto
la dijo: «Doña hormiga,
pues que en vuestro granero
sobran las provisiones
para vuestro alimento,
prestad alguna cosa
con que viva este invierno
esta triste cigarra,
que, alegre en otro tiempo,
nunca conoció el daño,
nunca supo temerlo.
No dudéis en prestarme,
que fielmente prometo
pagaros con ganancias,
por el nombre que tengo».
La codiciosa hormiga

respondió con denuedo,
ocultando a la espalda
las llaves del granero:
«¡Yo prestar lo que gano
con un trabajo inmenso!
Dime, pues, holgazana,
¿qué has hecho en el buen tiempo?».
«Yo», dijo la cigarra,
«a todo pasajero
cantaba alegremente,
sin cesar ni un momento».
«¡Hola! ¿con que cantabas
cuando yo andaba al remo?
*Pues ahora, que yo como,
baila, pese a tu cuerpo*» (Samaniego, 1991: 59-60).

19. EL LEÓN Y RATÓN

Estaba un ratoncillo aprisionado
En las garras de un león; el desdichado
En la tal ratonera no fue preso
Por ladrón de tocino ni de queso,
Sino porque con otros molestaba
Al León, que en su retiro descansaba.
Pide perdón, llorando su insolencia;
Al oír implorar la Real clemencia,
Responde el Rey en majestuoso tono:
No dijera más Tito: «Te perdono.»
Poco después cazando el León tropieza
En una red oculta en la maleza:
Quiere salir, mas queda prisionero;
Atronando la selva ruge fiero.
El libre ratoncillo, que lo siente,
Corriendo llega: roe diligente
Los nudos de la red de tal manera,
Que al fin rompió los grillos de la fiera.
*Conviene al poderoso;
Para los infelices ser piadoso;
Tal vez se puede ver necesitado
Del auxilio de aquel más desdichado* (Samaniego, 1991: 121).

20. EL HOMBRE Y LA CULEBRA

A una culebra que de frío yerta
En el suelo yacía medio muerta
Un labrador cogió; mas fue tan bueno,

Que incautamente la abrigó en su seno.
Apenas revivió, cuando la ingrata
A su gran bienhechor traidora mata. (Samaniego, 1991: 84).

21. EL CAMELLO Y LA PULGA

Al que ostenta valimiento
Cuando su poder es tal,
Que ni influye en bien ni en mal,
Le quiero contar un cuento.

En una larga jornada
Un Camello muy cargado
Exclamó, ya fatigado:
«¡Oh qué carga tan pesada!»
Doña Pulga, que montada
Iba sobre él, al instante
Se apea, y dice arrogante:
«Del peso te libro yo.»
El Camello respondió:
«Gracias, señor elefante» (Samaniego, 1991: 167).

22. EL ENFERMO Y LA VISIÓN

«¡Conque de tus recetas exquisitas,
Un Enfermo exclamó, ninguna alcanza!...»
El médico se fue sin esperanza,
Contando por los dedos sus visitas.
Así desengañado,
Y creciendo por horas su dolencia,
De este modo examina su conciencia:
«En todos mis contratos he logrado,
No lo niego, ganancia muy segura;
Trabajé en calcular mis intereses:
Aumenté mi caudal en pocos meses,
Más por felicidad que por usura.
Sin rencor ni malicia
Hice que a mi deudor pusiesen preso:
Murió pobre en la cárcel, lo confieso;
Mas, en fin, es un hecho de justicia.
Si por cierto instrumento
Reduje una familia muy honrada
A pobreza extremada,
Algún día leerán mi testamento.
Entonces, muerto yo, se hará patente,
En la tierra lo mismo que en el cielo,
Para alivio de pobres y consuelo,

Mi caridad ardiente.»
Una Visión se acerca y dice: «Hermano,
La esperanza condeno
Del que aguarda a morir para ser bueno.
Una acción de piedad está en tu mano:
Tus prójimos, según sus oraciones,
Están necesitados:
Para ser remediados
Han menester siquiera cien doblones.»
«¡Cien doblones! No es nada.
tY si, porque Dios quiera, no me muero,
Y después me hace falta ese dinero,
Sería caridad bien ordenada?»
«Avaro, ¿te resistes? Pues al cabo
Te anuncio que tu muerte está cercana.»
«¿Me muero? Pues que esperen a mañana.»
La Visión se volvió sin un ochavo (Samaniego, 1991: 165).

23. EL LOBO Y LA CIGÜEÑA

Sin duda alguna que se hubiera ahogado
Un Lobo con un hueso atragantado,
Si a la sazón no pasa una Cigüeña.
El paciente la ve, hácela seña;
Llega, y ejecutiva,
Con su pico, jeringa primitiva,
Cual diestro cirujano,
Hizo la operación y quedó sano.
Su salario pedía,
Pero el ingrato Lobo respondía:
«¿Tu salario? Pues ¿qué más recompensa
Que el no haberte causado leve ofensa,
Y dejarte vivir para que cuentes
Que pusiste tu vida entre mis dientes?»
Marchó por evitar una desdicha,
Sin decir tus ni mus, la susodicha.

Haz bien, dice el proverbio castellano,
Y no sepas a quién; pero es muy llano
Que no tiene razón ni por asomo:
Es menester saber a quién y cómo.
El ejemplo siguiente
Nos hará esta verdad más evidente (Samaniego, 1991: 83).

24. EL PESCADOR Y EL PEZ

Recoge un Pescador su red tendida,
Y saca un pececillo. «Por tu vida,
Exclamó el inocente prisionero,
Dame la libertad: sólo la quiero,
Mira que no te engaño,
Porque ahora soy ruín; dentro de un año
Sin duda lograrás el gran consuelo
De pescarme más grande que mi abuelo.
¡Qué! ¿te burlas? ¿te ríes de mi llanto?
Sólo por otro tanto
A un hermanito mío
Un Señor pescador lo tiró al río.»
«¿Por otro tanto al río? ¡qué manía!
Replicó el pescador: ¿pues no sabía
Que el refrán castellano
Dice: ¡Más vale pájaro en la mano...!
A sartén te condeno; que mi panza
No se llena jamás con la esperanza» (Samaniego, 1991: 85).

Tomás de Iriarte

25. LOS DOS LOROS Y LA COTORRA

(Los que corrompen su idioma no tienen otro desquite que llamar puristas a los que le hablan con propiedad, como si el serlo fuera tacha.)

De Santo Domingo trajo
dos loros una señora.
La isla en parte es francesa,
y en otra parte española.
Así, cada animalito
hablaba distinto idioma.
Pusiéronlos al balcón,
y aquello era Babilonia.
De francés y castellano
hicieron tal pepitoria,
que al cabo ya no sabían
hablar ni una lengua ni otra.
El francés, del español
tomó voces, aunque pocas;
el español al francés,
casi se las toma todas.
Manda el ama separarlos,
y el francés luego reforma
las palabras que aprendió
de lengua que no es de moda.

El español, al contrario,
no olvida la jerigonza,
y aun discurre que con ella
ilustra su lengua propia.
Llegó a pedir en francés
los garbanzos de la olla;
y desde el balcón de enfrente
una erudita cotorra
la carcajada soltó,
haciendo del loro mofa.
Él respondió solamente,
como por tacha afrentosa:
«Vos no sois que una PURISTA».
Y ella dijo: «A mucha honra».
¡Vaya, que los loros son
lo mismo que las personas! (Iriarte, 1976: 10-12).

26. EL RETRATO DE GOLILLA

(Si es vicioso el uso de voces extranjeras modernamente introducidas, también lo es, por el contrario, el de las anticuadas.)

De frase extranjera el mal pegadizo
hoy a nuestro idioma gravemente aqueja;
pero habrá quien piense que no habla castizo
si por lo anticuado lo usado no deja.
Voy a entretenerle con una conseja;
y porque le traiga más contentamiento,
en su mismo estilo referilla intento,
mezclando dos hablas, la nueva y la vieja.

No sin hartos celos un pintor de hogaño
vía cómo agora gran loa y valía
alcanzan algunos retratos de antaño;
y el no remedallos a mengua tenía.
Por ende, queriendo retratar un día
a cierto rico-home, señor de gran cuenta,
juzgó que lo antiguo de la vestimenta
estima de rancio al cuadro daría.
Segundo Velázquez creyó ser con esto;
y así que del rostro toda la semblanza
hubo trasladado, golilla le ha puesto
y otros atavíos a la antigua usanza.
La tabla a su dueño lleva sin tardanza,
el cual espantado fincó, desde vido
con añejas galas su cuerpo vestido,
magüer que le plugo la faz abastanza.

Empero una traza le vino a las mientes
con que al retratante dar su galardón.
Guardaba, heredadas de sus ascendientes,
antiguas monedas en un viejo arcón.
Del Quinto Fernando muchas de ellas son,
allende de algunas de Carlos Primero,
de entrambos Filipos, Segundo y Tercero;
y henchido de todas le endonó un bolsón.

«Con estas monedas, o siquier medallas
-el pintor le dice-, si voy al mercado
cuando me cumpliera mercar vituallas,
tornaré a mi casa con muy buen recado».
«¡Pardiez! -dijo el otro-, ¿no me habéis pintado
en traje que un tiempo fue muy señorial,
y agora le viste sólo un alguacil?
Cual me retratasteis, tal os he pagado.

Llevaos la tabla, y el mi corbatín
pintadme al proviso en vez de golilla;
cambiadme esa espada en el mi espadín,
y en la mi casaca trocad la ropilla;
ca non habrá naide en toda la villa
que, al verme en tal guisa, conozca mi gesto.
Vuestra paga entonce contaros he presto
en buena moneda corriente en Castilla».

Ora, pues, si a risa provoca la idea
que tuvo aquel sandio moderno pintor,
¿no hemos de reírnos siempre que chochea
con ancianas frases un novel autor?
Lo que es afectado juzga que es primor,
habla puro a costa de la claridad,
y no halla voz baja para nuestra edad
si fue noble en tiempo del Cid Campeador (Iriarte, 1976: 50-51).

José Domingo Hidalgo

27. FÁBULA

Del gran Iriarte quejosos
se juntan los animales
para disponer de acuerdo
un modo de qué vengarse,
porque sienten que sus culpas
al público se las saquen
para deducir doctrinas
que los hombres tanto aplauden.
Para esto, ya congregados,
Hablaron según sus clases:
varían los pareceres,

ocurren dificultades,
y por poco la disputa
se hubiera tenido en sangre,
si no saliera el Perico,
con un estilo arrogante,
ofreciendo que sólo él
los vengaba, y que confiaran,
porque a Iriarte le diría
más de cuatro claridades.
Se fiaron los del congreso
en el parlero galante,
y la dan su comisión
para que el asunto trate.
Volando salió el «perico»,
llegó a la casa de Iriarte
y poseído de insolencia
gritó lleno de coraje...
¿Pero qué piensan que dijo?
Pues le dijo cuanto sabe,
porque le dijo mil veces
en un tono altisonante:
–«¿Quién pasa, loro, quién pasa?»
Y más recio cada instante;
Hasta que vino la Zorra
y le dijo con donaire:
–Calle ya señor don Loro;
Ya basta de claridades.

Conque, señor Anti-Hurón,
usted, que fábulas hace
con el *Diario* de Madrid
y otras habilidades,
pídale la pata al loro
y hágale su compadre,
porque los dos se parecen
en vencer dificultades (Camurati, 1978: 242-243).

Pedro Molina

28. EL LOBO Y LA OVEJA

El cuento de tío Coyote
quiero contarte Tixera,
escúchame atentamente,
después dirás lo que quieras.

Tío Coyote una mañana
amaneció muy de buenas,
porque tenía la panza

asaz de carne repleta.
A la sazón vio pasar
por ay cerquita una oveja
a quien llamo por antojo:
ella temblando se llega.
—«Acércate mi querida,
le dice el Lobo, y no temas,
porque quiero proponerte,
cosa que te tiene cuenta.
Yo soy un noble animal,
fuerte como toda fiera,
más astuto que la Zorra
de raza libre, e ingenua.
¿Te quieres casar conmigo?
Dímelo mi amada prenda.»
—«Ay no, señor de mi vida,
lo pensaré, le dice ella;
le avisaré a mi pastor,
que por bonita y doncella
me distingue entre toditas
mis jóvenes compañeras.
¿Y si él da el consentimiento,
querrá hacer vida de oveja
señor Coyote?... ¡Qué vida
tan pacífica, y tan bella!
Por la mañana nos saca
a pacer la fresca yerba
nuestro amoroso pastor,
nos lleva al agua, nos peina.
A las señoras casadas
las mira con gran terneza;
cuida muy bien sus chiquillos,
de todo mal los preserva.
Lo mismo hará con usted,
librándolo de la pena
de andarse como un perdido
por entre montes y breñas...»
—«Ay inocente Corderita!,
le dice Lobo, ¿tú piensas
que es muy seguro vivir
al modo que las ovejas?
Dime ¿no has visto algún día
que a tus pobres compañeras
pela y ordena el pastor,
y a la que quiere degüella?
En esto viene a parar
su decantada fineza.
¿Y es por ventura una dicha
servir a la gula ajena?
Los animales cobardes

vivan en tal dependencia.»
Esto dijo tío Coyote...
Adiós, señor Tixereta (Camurati, 1978: 245-246).

Adolfo León Gómez

29. EL RUISEÑOR Y EL PAPAGAYO

Un Papagayo atento se encontraba
oyendo una ocasión las dulces notas
que un Ruisenior lanzaba
con suave melodía;
mas de pronto, turbando la armonía
de tan preciosa voz, habló y le dijo:

—«¿Dónde aprendiste, amigo, esos cantares
que aunque suenan bonito no se ciñen,
para decir verdad, a regla alguno
ni consultan el método ni el arte?
Mas ya que te es propicia la fortuna,
yo voy a recitarte
científicas estrofas por millares,
de insignes académicos y sabios,
a fin de que te ilustres, y la ciencia
bebiendo de esos labios,
llegues a ser un clásico perfecto
que no tenga en sus cantos ni un defecto.»
Y levanto su amanerado canto
con tal monotonía,
con tanta oscuridad y esfuerzo tanto,
que a poco rato bostezaba el Cielo
y la Tierra en silencio se dormía.
Escucho el Ruisenior por un momento,
y luego, suspirando con tristeza,
sin comprender la crítica del sabio,
movió desconsolado la cabeza
y murmuró un lamento.
Pero al sentir la gran melancolía
que ese lamento inimitable encierra,
cubrióse el Cielo de matices rojos,
entre sus sueños se sonrió la Tierra,
y en el Oriente levantóse el Día,
empapados en lágrimas los ojos.
Acontece lo mismo entre escritores:
los que escriben sin vida y sin ternura
en atildada pero yerta estrofa,
esos son rimadores;
mas los que acaso en incorrecto canto

pero llenos de fuego y de dulzura,
roban al corazón del que les oye
los aplausos del llanto
y hacen las almas suspirar inquietas,
esos son trovadores,
esos son para el mundo los poetas (Camurati, 1978: 190-191).

Francisco Pimentel (Job Pim)

30. DESQUITE DE LA CIGARRA

De La Fontaine acá
el concepto moral variado ha
por mucho que se hable
de que nuestra moral es inmutable.

¿No recuerdas la fábula, lector,
en que aquel escritor
la aventura nos narra
que ocurrió entre la Hormiga y la Cigarra?

La Cigarra en apuros,
llegó a pedirle en préstamo a la Hormiga,
que era su vieja amiga,
una miseria, algunos cuatro duros
en especie, es decir, en provisiones,
le dice: —«¿Tú qué hiciste en el estío?»
la Cigarra responde: —«Yo señora,
cantaba en el follaje, junto al río...»
—«¿Conque cantabas?, ¿eh? Pues baila ahora
Y no me vengas a pedir lo mío.»
Pues, señor, la Cigarra,
en vez de dar al diablo su guitarra
y ponerse a guardar como su amiga,
ha seguido el consejo de la Hormiga
y le ha despachurado de ironía,
puesto que hoy en día,
con cantar y bailar a todo evento,
no tan solo asegurase el sustento
sin mayores fatigas,
sino que tiene ahora provisiones
como para prestar a las Hormigas
sin interés, ni burlas, ni sermones.
De lo cual se deduce claramente
que la moral actual es diferente
aunque habrá quien lo contrario diga
en la era presente
ser Cigarra es mejor que ser Hormiga (Camurati, 1978: 321).

Domingo de Azcuénaga

31. EL INDIO, EL CISNE Y EL CUERVO

Ex Adamo, partierque ex
Eva nascimur omnes
Dissimiles bombix lanaque
Sola facit.

En una laguna
inmediato a tierra,
bañándose un cisne
estaba una siesta.
Acercose un cuervo
a la orilla de ella,
y el cisne al mirarlo
le dijo con serias
palabras: —«Amigo,
¿no le da vergüenza
de estar su figura
puesta en mi presencia?
¿Mi albura y candor
no le ofende y ciega?»
—«No, amigo, le dice
el cuervo con flema,
los dos somos aves
sin más diferencia
que tu pluma es blanca
y mi pluma es negra.»
Oyó un indio viejo
que estaba allí cerca
lavando su ropa,
toda la contienda,
y al cuervo le habló
de aquesta manera:
—«Tú tienes razón;
yo tal respondiera
si un hombre tuviese
igual insolencia
conmigo, pues siendo
todos hijos de Eva,
sólo nos distingue
la lana y la seda.»

Vaya que los indios
en chanzas o en veras,
suelen decir cosas
que no se creyeran (Camurati, 1978: 169-170).

Mariano Melgar

32. EL CANTERO Y EL ASNO

Nos dice cierta gente
que es incapaz el indio;
yo voy a contestarle
con este cuentecillo.
Bajaba una mañana
un cantero rollizo,
repartiendo y lanzando
latigazos y gritos
sobre una infeliz tropa
de cargados borricos.
—«¡Qué demonios de brutos!
¡Qué pachorra!, ¡me indigno!
Los caballos son otros:
tienen viveza y brío;
pero a estos no les mueve
ni el rigor más activo.»

Así clamaba el hombre;
mas volviendo al hocico
el más martagón de ellos,
en buena paz le dijo:
—«¿Tras cuernos palos? ¡Vaya!
Nos tienes mal comidos,
siempre bajo carga,
¿y exiges así brío?
Y con azote y palo
pretendes conducirnos,
¿y aun nos culpas de lerdos,
estando en ti el motivo?
Con comida y sin carga
como se ve el rocino,
aprendiéramos luego
sus corcovos y brincos;
pero mientras subsista
nuestro infeliz destino,
¡bestia el que se alentara!
Llueven azotes, lindo;
sorna y cachaza: vamos;
para esto hemos nacido.»

Un indio si pudiera,
¿no diría lo mismo? (Melgar, 1958: 136-137).

José Joaquín Fernández de Lizardi

33. LA VACA, EL BECERRILLO Y LOS ORDEÑADORES

Un pobre Becerrillo,
a quien el hambre mata,
luego que vio a su madre,
a la teta se llega por mamarla.

Pero ella, ingratamente,
lejos de sí lo aparta,
valiéndose para esto
del corvo cuerno y de la hendida pata.

El infeliz Becerro
mugiendo, lamentaba
su triste situación,
y de su madre la crueldad extraña.

Cuando en esto, al corral
entró Juan, de buena alma,
con su mujer Chafina
y sus dos hijos Anacleto y Pancha.

En el instante mismo
comienzan a ordeñarla,
llenando sus vasijas
con la espumosa leche que sacaban.

La Vaca, muy paciente,
inmóvil cual estatua,
que le expriman permite
las llenas ubres de la leche blanca.

El Becerrillo, triste,
desde lejos miraba
hartarse a los rancheros
con lo que a él su madre le negaba;

y no pudiendo ya
sufrir injuria tanta,
a la Vaca así dice,
con los ojos tristes rebalsando de agua:

—Madre cruel, ¿por qué niegas
a tu hijo tan avara,
lo que tan francamente
preparó para mí natura sabia?

¿Por qué para otros eres
tan liberal y franca,
y al hijo que pariste
niegas el alimento? ¡Cruel, ingrata!

A estas reconvenciones
enmudece la Vaca,

sin osar responder
al pobre Becerrillo una palabra.

Mas ¿qué ha de responder
el padre cruel que ufana
porque su hijo perezca,
disipando él con otros su substancia? (Fernández de Lizardi, 1963: 325-326).

34. EL MONO VANO

Un mono presumido
que en gran casa se crió,
para la sierra huyó
de todos sus trapillos prevenido.

Se presentó a los monos
haciendo cortesías,
con dos mil monerías
y hablando con ridículos entonos

A la primera vista
los monos se aturdieron.
—¿Quién será este? —dijeron—.
¡Júpiter con sus rayos nos asista!

Mas poco apoco el susto
se les fue disipando.
Se fueron acercando
y lo reconocieron a su gusto.

—¿Qué es esto, compañero?
—un mono le decía—,
y el vano respondía:
—Tratáraseme otra vez de caballero.

Advierte, desdichado,
que de la mona gente
soy yo muy diferente,
porque soy hábil, rico y bien plantado.

En medio de este entono
hizo cierta cabriola;
se le salió la cola
y todos le dijeron: —Eres Mono.

Eres Mono, aturdido,
y Mono como todos,
aunque por raros modos
te quieres disfrazar con el vestido.

Con este desenfado,
lo mismo diría yo
al rico que creyó
que no es igual al pobre desdichado.

De un padre descendemos,

mil pasiones sentimos,
enfermamos, morimos
todos, y ser iguales no queremos (Fernández de Lizardi, 1963: 370-371).

35. EL MARTILLO Y EL YUNQUE

—¿Por qué yo he de sufrir constantemente
los golpes que me das sin miramiento,
cuando nacimos hijos de una madre,
y a ti y a mí de un fierro nos hicieron?
Así el Yunque al Martillo se quejaba;
Pero este le responde con talento:
—Ni tu debes quejarte de tu suerte
ni yo debo jactarme de mi empleo.
De una materia somos. Es muy claro,
y ambos a dos hechuras de un herrero.
Sabe más que nosotros, sin disputa,
y respetar debemos sus aciertos.
Tú para Mazo fueras muy pesado,
yo para Yunque fuera muy pequeño;
y él, a más de otras causas que yo ignoro,
nos ha dado las formas que tenemos,
para que así sirvamos igualmente
en los destinos que ocupar podemos.
—Así es, y convencido me ha dejado,
hermano, tu discurso, No me quejo
ni me quejaré más de mi destino;
antes lo serviré siempre contento,
pues soy útil en él, y como dices,
ambos somos hechuras de un herrero.

¡Oh, qué Yunque tan docil! ¡Que Martillo
Tan justo en sus palabras y discreto!
Yo os elogiara más si scontemplara
que los hombres siguieran vuestro ejemplo,
conformandose todos con su suerte
y adorando del cielo los decretos (Fernández de Lizardi, 1963: 351-352).

36. EL PAYO Y EL COLEGIAL

Un payo tonto quería
Lo acompañara a pasear
Un Colegial cierto día,
Y éste dijo que tenía
Muchas cosas que estudiar.
Muy lleno de admiración:

–!Estudiar! –el payo dice –;
ésa es jerrada opinión.
No estudie, que en conclusión
se hará así más infelice.
Para que vea que lo quero,
Voy a hacerle una alvertencia:
sea tonto, sea majadero,
que como tenga dinero
él será un pozo de cencia.

Si en lo dicho habló verdá
este pobre payo bruto,
allá el lector lo sabrá,
que yo por mí no disputo
cosa que tan clara está (Fernández de Lizardi, 1963: 301).

37. LOS LISIADOS AL ESPEJO, Y EL AUTOR

Por solo ver dos hermosos
espejos que yo tenía,
fueron a mi casa un día
unos pobres defectuosos.

Pero al punto que se vieron
en el cristal retratados
tales como eran, montados
en cólera así dijeron:

–Es insufrible insolencia
la del bribonzuelo autor
de estos lienzos. Sí, señor.
A nuestra misma presencia
nos injuria, nos maltrata,
nos insulta, nos apoca
y nuestra rabia provoca,
pues nuestras faltas retrata.

Es menester acabar
con bicho tan insolente,
y mientras, precisamente,
estos lienzos destrozar.

Mirando yo que trataba
aquella turba destruir
mis espejos, el salir
advertí no se excusaba.

Salí, en fin, y revestido
de mi propia autoridad
les dije: –Necios, notad
que aquí nadie os ha zaherido.

Advertid, tontos, trebejos,
que son vidrios lo que veis,

y así otro día no llaméis
retratos a los espejos.

Es propio de este cristal
y otros así, sin que ultrajen
el representar la imagen
conforme original.

Si alguno se viere viejo,
tuerto o corcovado aquí,
échese la culpa a sí
y no al autor del espejo.

El que los hizo, a fe mía,
retratos no pensó,
pues cuando los fabricó
para nada os conocía.

Si vosotros estuvierais
sin lacras, seguramente
de modo muy diferente
en los espejos os vierais.

Dije, y se acabó, señores,
toda la riña al momento.
¡Ojalá entiendan el cuento
algunos de mis lectores! (Fernández de Lizardi, 1963: 289-290).

38. LA ROSA Y LA AMAPOLA

Una Amapola ufana
a una Rosa decía:
—Mírame qué lozana,
me ostento, prima mía.
A todos soy amable,
a todos suave, a todos muy tratable;
y no tú, que, aunque bella,
arrogante y pulida,
aunque del campo estrella,
te ostentas presumida
y, esquiva cuanto hermosa,
te resistes a todos espinosa.

Un muchacho maldito
a este tiempo llegó.
Provoca su apetito
la Rosa; mas se halló
burlado, pues se espina,
y al cogerla la suelta y desatina.

Pero ya recobrado
de aquel primer susto,
mira más sosegado
todo el jardín con gusto.

Ve fácil la Amapola,
La coge, la desoja y diz: —Mamola.

Esta infeliz se queja
en idioma de flores;
mas una y otra oreja
tapó con sus olores
la Rosa; entonces fría
y con voz socarrona la decía:

–Prima, si tú te vieras
de espinas bien cercada,
si recatada fueras,
no te vieras burlada,
no solo de un muchacho,
sino del necio indigno populacho.

Sábetete que las rosas
más bellas y fragantes,
las más lindas y hermosas,
se preservan constantes
del libre mentecato
sólo con sus espinas y recato.

Esto parece cuento;
mas sin duda aseguro
que habló con gran talento
la Rosa, y aún lo juro,
esto es, a las doncellas,
que tienen un lugar entre las bellas (Fernández de Lizardi, 1963: 291-292).

39. EL PERRO EN BARRIO AJENO

Con el rabo entre las piernas
caminaba un pobre Perro,
sin tener otro delito
que andar por un barrio ajeno.

No salieron sus temores
Vanos, pues en el momento
que ladró un perro, los otros
rabiosos le acometieron
con tal coraje, tal ira
y con tan feroz empeño,
como si muchos agravios
el pobre les hubiera hecho.

A un mismo tiempo cobardemente
los dientes en su pellejo
clavan todos a porfía
sin tener el perro nuestro
más consuelo que decir:

–Amigos, ¿en qué os ofendo?
¿qué delito he cometido
ni qué daño puedo haceros?

–Nada nos haces, bribón,
nada – le responden ellos –.

¿Quieres tener mayor crimen
que ser aquí forastero?
Y sin más ni más seguían
maltratándolo de nuevo.
En semejante refriega
hubiera el infeliz muerto,
a no pasar por allí
un valiente Perro viejo,
cuyo diente acicalado
les impuso algún respeto,
y tanto, que abandonaron
sus sanguinarios intentos,
dejando libre al pobrete,
quien apenas se halló suelto,
cuando, sin decir agur,
huyó, cual gamo, ligero.
Entonces el Perro anciano
dijo a los otros: –Por cierto
que con tan viles acciones
deshonráis vuestros abuelos.
De hospitalidad, vosotros
nada sabéis, bien lo veo;
pero tened entendido,
porque os ha de estar a cuento,
que siempre se debe usar
piedad con el extranjero,
tratándolo con dulzura,
respeto y comedimiento,
pues no es crimen no nacer
todos en un mismo suelo (Fernández de Lizardi, 1963: 343-344).

José María Heredia

40. EL FILÓSOFO Y EL BÚHO

Por decir sin temor la verdad pura
un filósofo echado de su asilo
de ciudad en ciudad errante andaba,
detestado de todos y proscripto.
Un día que sus desgracias recordaba,
un búho vio pasar, que perseguido
iba de muchas aves que gritaban:
«Este es un gran malvado, es un tipo impío;
su maldad es preciso castigarla:
quitémosle las plumas así vivo.»
Esto decían, y todos le picaban;
en vano el pobre pájaro afligido
con muy buenas razones procuraba

de su pésimo intento disuadirlos.
Entonces nuestro sabio, que ya estaba
del infelice búho compadecido
a la tropa enemiga pone en fuga,
y al pájaro nocturno dice: «Amigo,
¿por qué motivo destrozarte quiere
esa bárbara tropa de asesinos?»
«Nada les hice, el ave le responde;
el ver claro de noche es mi delito» (Heredia, 1940:87-88).

Francisco Javier Balmaseda

41. EL MAJÁ Y LA JUTÍA

En una áspera montaña
de Cuba, mi patria hermosa,
tierra la más deliciosa
que el sol con sus rayos baña,
creció una esbelta baría,
en cuyo espeso ramaje
halló cómodo hospedaje
una inocente Jutía.

Viola un enorme Majá.
Subió al árbol, y engañoso
le dijo muy cariñoso:
—«Mi señora, cómo va?»
Temblaba la pobrecita,
Y el ofidio, aún más afable,
Exclamó: —«Mi vecinita,
No sea tan intratable.»

Ella llena de terror,
de rama en rama corriendo
se alejó, mas el traidor
iba sus pasos siguiendo.
—«Bueno es que tengas cordura,
decía muy cortesano,
si te arrojas de esta altura
no te queda un hueso sano.
El pueril miedo depón,
ven conmigo a la ladera
y veras la madriguera
de tu amigo el Culebrón.
Comerás frutas, pues vivo
de las frutas solamente,
y no de sangre inocente;
¡yo soy tan inofensivo!
¡Oh, mi simpática amiga!,
déjame acercar, y advierte

que la vecindad me obliga
a procurarte y quererte...
¡Infeliz!... ¡ah!...» La Jutía
en aquel instante mismo
con heroica valentía
se arrojó al profundo abismo;
y entre hojas, troncos y ramas
halló vida y libertad,
triunfando de la maldad
y de sus pérfidas tramas.

*El instinto salvador
nos manda, que cuando estemos
entre dos males extremos,
escojamos el menor;
mas para el hombre cobarde
no es de esta fábula el fruto,
que el ánimo irresoluto
siempre se decide tarde* (Balmaseda, 1901: 97-99).

Rafael Otero

42. EL MAJA Y LA JUTÍA

Bajo el verde manigual
estaba un Majá, que, astuto,
era allí dueño absoluto,
temido genio del mal;
en próximo platanal,
por las cepas recorría
una inocente Jutía,
que con el mayor contento,
se buscaba el alimento
con que pasar aquel día.

Por el olfato sutil
el Majá la descubrió;
su cuerpo desenroscó
cubierto de escamas mil.
Y cual si un liso carril
en vez de tierra encontrara,
ligero se deslizara,
sin que el más atento oído
pudiera escuchar más ruido
que el que su aliento causara.

Llega al fin, y la Jutía
ante su visita se espanta,
y salta de planta en planta

trémula, convulsa, fría.
Él la persigue y la envía,
besos de fatal aliento,
y ella hechizada al momento
con la caricia fatal,
corre embriagada en su mal
se precipita al tormento.

Entonces el cruel traidor,
todo su cuerpo adelgaza,
y cariñoso la abraza
como el amigo mejor,
en magnético sopor,
ella cariñosa gime;
mas al momento la oprime
porque va su cuerpo inflado
y así los huesos quebrando
hasta que toda la exprime.

Entonces con un bocado
y cual si fuera un juguete,
disfruta el grato banquete
que lo deja enajenado.
Así el hombre que es honrado
y que cree en el honor
se encuentra por su candor
ahogado por la falsía,
como se ve la Jutía
presa del Majá traidor (Camurati, 1978: 211-212).

Andrés Bello

43. EL HOMBRE, EL CABALLO Y EL TORO

A un caballo dio un toro tal cornada,
que en todo un mes no estuvo para nada.
Restablecido y fuerte,
quiere vengar su afrenta con la muerte
de su enemigo; pero como duda
si contra el asta fiera, puntiaguda,
arma serán sus cascos poderosa,
al hombre pide ayuda.

—«De mil amores, dice el hombre. ¿Hay cosa
más noble y digna del valor humano,
que defender al flaco y desvalido,
y dar castigo a un ofensor villano?»

Llévame a cuestras tú, que eres fornido;
yo le mato, y negocio concluido.»

Apercibidos van a maravilla
los aliados; lleva el hombre lanza;
riendas el buen rocín, y freno, y silla,
y en el bruto feroz toman venganza.
– «Gracias por tu benévola asistencia,
dice el corcel; me vuelvo a mi querencia;
desátame la cincha, y Dios te guarde.»
–«¿Cómo es eso? ¿Tamaño beneficio
pagas así?» –«Yo no pensé...» – «Ya es tarde
para pensar; estas a mi servicio;
y quieras o no quieras,
en el has de servir hasta que mueras.»

Pueblos americanos,
si jamás olvidáis que sois hermanos
y a la patria común, madre querida,
ensangrentáis en duelo fratricida,
¡ah! no invoquéis, por Dios, de gente extraña
el costoso favor, falaz, precario,
más de temer que la enemiga sana.
¿Ignoráis cuál ha sido su costumbre?
Demandar por salario
Tributo eterno y dura servidumbre (Bello, 1952: 243-244).

Rafael García Goyena

44. LA COCINERA, LAS GALLINAS Y LAS PALOMAS

Hoy fui testigo de un caso
que aunque común y trivial,
bajo un político aspecto
tiene algo de novedad.

Vi a la vieja cocinera
acercarse al palomar,
y a los pichones sin susto
a vista del gavián.

Cogió de ellos los precisos
para el gasto familiar
y pasóse al gallinero
que allí colindante está.

Quiso coger una polla,
y al hacer el ademán
el gallo puso los gritos

en el cielo y más allá.

Las gallinas lo siguieron
todas de conformidad,
cacareando en varios tonos
sin concierto ni compás.

La vieja quedó aturdida
con el grito general,
y apretando entre las manos
la cabeza, volvió atrás;
cerróse tras sí la puerta
del bullicioso corral,
y viéndose afuera, dijo:

—«Dios me libre, nunca más;
reniego de las gallinas
y su mucho cacarear;
no se puede coger una
sin que griten las demás.

Aténgome a mis palomas
que con gran sosiego y paz,
metidas en sus casitas,
las cojo de par en par.»

Ciudadanos españoles,
los que en Guatemala estáis,
las gallinas os enseñan
cuál es la *Acción popular*.

Quien agravia al individuo
ofende a la sociedad,
y da motivo a la queja
y clamor universal (Chávez Franco, 1940: 122-124).

Luis de Mendizábal (Ludovico Lato-Monte)

45. EL ASNO, EL CABALLO Y EL MULO

Por una misma heredad,
cual Rocinante y el Rucio,
un Asno y Caballo lucio
pacían en buena amistad.
—¿Qué? —dice aquel—¿no es verdad
que el macho es lo peor del mundo?
en sus feas manas me fundo.
—Cierto—le responde el Jaco—,

es coceador, es bellaco,
y sobre todo infecundo.
–Ni tiene tu hermosa faz.
–Ni tu humildad y candor.
–Ni tu despejo y valor.
–Ni tu inalterable paz.
Oyólos corrido asaz
un Macho, y dijo:
–Eso es nulo.
Teneis mil porendas, no adulo;
Pero...haceis tan mala cosa...

–¿Cuál es?
–La más horrorosa:
Hacéis, amigos, al Mulo.
Con la agudeza del Macho
¿los otros no salen feos?
Pues, perdonad, europeos,
la fabulilla os despacho.
Cuando queráis, sin empacho,
del Criollo decid ufanos;
decid de los mexicanos
vicios, maldades y horrores;
pero ellos son, mis señores,
hechura de vuestras manos (Camurati, 1978: 259-260).

Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido)

46. LAS HORMIGAS NOMBRANDO REY

Después que valerosas las Hormigas
a las Moscas en cruda lid vencieron,
cada cual sus proezas alegando
(porque el rey falleció sin herederos)
intentaba ceñirse la corona.
Partidos levantáronse sangrientos:
según las apariencias, pronto iba
la infanda guerra a comenzar de nuevo.
Un Hormigón a quien amaban todos,
porque en las lides ostento desnudo,
y en la paz era docto (con la gracia,
que jamás quiso distinción no empleo),
diose talarte, que logró en un campo
todos los bandos reunir opuestos.
Subióse en una piedra, y así dijo,
después que afable les pidió silencio:
–«¿Por qué vais a sumir vuestras familias
en nuevas cuitas y en horrores nuevos?...
Si os matáis la mitad, el que nombrareis

esos vasallos hallara de menos.
Ellos son los que el título ambicionan;
pues dadles armas, y que lidien ellos.
El que los venza a todos, o el que viva,
quédese con el mundo, santo y bueno;
pero matarse porque medren otros,
no haré yo tal, por vida de mi abuelo.
Si agora os degolláis padres e hijos,
cuando torne la patria a verse en riesgo
¿quién la libertará de extraño yugo?
Las mujeres, los niños y los viejos
no la habrán de salvar. ¿Será preciso
sacar a combatir los esqueletos?...
Que cada pretendiente elija un arma,
Y si quieren batallen cuerpo a cuerpo.»
Como hay pocos valientes ambiciosos,
La mayor parte abandono el proyecto.
y los pocos restantes eran tigres
que al punto sin piedad se destruyeron.
El último quedo tan mal traído,
que su triunfo gozó pocos momentos.
Nueve veces después gritó un heraldo:
—«¿Quién quiere gobernar?»... y ni un acento
dijo «yo» en la asamblea... Ya lo había
acertado el astuto consejero.
Al fin todos en paz, ya era preciso
rogar a alguno que quisiera serlo:
fue nombrado el que menos lo anhelaba
y al sapiente orador mil gracias dieron.

Luego dirán hombres, que no saben
de política un punto los insectos;
pues a fe, que bien pueden las hormigas
dar prácticas lecciones a los pueblos (Camurati, 1978: 212-214).

Fray Vicente Solano

47. LA GARZA Y LA TORTUGA

—Volátil más pesado que la Garza
no se conoce, la Tortuga dijo.
la otra contesta: —¿Tu mezquina en todo,
necia, pretendes, sin que te conozcas,
formar censuras de mis movimientos,
cuando los tuyos mucho más son lentos?

Si el Ecuador, como afirmas,

es nación degenerada
yo te digo de mi parte:
también la Nueva Granada.

Con esta composición
que no juzgo peregrina,
el Ecuador queda igual
a la nación granadina.

Son dos hermanas coquetas
que de una madre nacieron:
Colombia las engendró
y ellas serán lo que fueron.

Si padeces de insomnios y quieres dormir como una marmota, conversa con ciertos políticos granadinos y ecuatorianos. Y si duermes mucho, la vocinglería de los peruanos te quitará el sueño (Camurati, 1978: 227-228).

Rafael Pombo

48. UNA VISITA LARGA

Estaba doña Perra
en vísperas de parto,
y sin covacha en donde
salir de su cuidado.
En tal punto acuérdase
de una íntima de antaño,
perra de muy buen genio
y dueña de un buen cuarto.
Diole unos tantos besos
y otros tantos abrazos,
y haciéndole mil mimos
de orejas y de rabo,
—«Amiga de mi vida,
le dijo al fin, ladrando,
¡qué dicha siento en verla
después de tantos años!
Y está qué buena moza,
mejor que nunca ha estado;
el tiempo en su hermosura
no deja ningún rastro.
Ya que la encuentro, sepa
que hoy no me le separo,
que los buenos amigos
son el mejor hallazgo.
Si usted no está de prisa
entremos a su cuarto,

y cuénteme su vida
que me interesa tanto...»

En estas y las otras
la dueña se distrajo,
y sobrevino súbito
el gran conflicto, el parto.
Ella fue comadrona,
criada y boticario,
y madrina de todos
los seis desembuchados.
Ella hizo las expensas
ella cocinó el caldo,
y, en fin hallando estrecha
su casa para tantos,
dijo a su amiga: —«Amiga,
estamos apretados;
quédese aquí unos días,
yo vagaré entretanto.»

Pasados quince o veinte
volvió a pedir su cuarto,
mas la recién parida
pidióle un corto plazo.
—«¡Comadre generosa,
prolóngueme su amparo,
haga el favor completo!
Dentro de veinte, salgo.
Me temo todavía
coger un resfriado,
y estas criaturas tiernas
aún no saben dar paso.»
La hospitalaria amiga
accede a ruego tanto;
vuelve a los veinte, y la otra
vuelve al cantar pasado:
«¡Comadre de mi vida,
el tiempo está tan malo!
¡Dame otro plazo, el último!
¡Mire!... ¡oiga!... ¡hágase cargo!»

La dueña vio a la postre
que esto rayaba en chasco.
y le enseñó el colmillo
gruñendo: «¡Afuera! ¡vamos!»
¡Ah! ¡quién tal dijo! Al punto
la otra se armó de un salto,
y desplegando al frente
seis cachorros tamaños,
«¡Échenos el que pueda!»

ladró con gesto de amo,
y la infeliz patrona
marchóse rezongando.

Hay pues entre los perros
anexionistas galgos
que juegan la de Walker
al centroamericano (Pombo, 1957: 492-494).

Doña Petrona Rosende de la Sierra

49. LA COTORRA Y LOS PATOS

Fábula

Una Cotorra en su jaula
Recitaba el Evangelio,
Y unos Patos que la oían
Estirando los pescuezos
Le dijeron, muy furiosos:
 ¡Calla Cotorra, al momento!
 ¡Tú no ves que eres mujer
 Y *nadie* te ha de creer eso!
 Habla sólo de las cosas
 Que son propias a tu sexo.
La pícara, a carcajadas,
Manifestó su desprecio;
Y habiéndolos bien pifiado,
Les dijo en tono más serio:
 Esos *nadie* ¿serán *hombres*?
 Yo ya lo doy por supuesto;
 Pues vosotros, Patos torpes,
 Decid a esos caballeros,
Que lo que yo hago *Cotorra*
Lo hagan como *hombres* ellos;
Que tengan vergüenza y callen,
Pues este pico parlero
Les ha dicho mil verdades
Que obscurecer no pudieron
Que *crean* o que no *crean*,
A mí no se me da un bleo,
Cuando metida en mi jaula,
Como, y digo lo que quiero.

Lo que dijo la cotorra
*Le viene a muchos mostrencos*⁴⁸⁴ (*Parnaso Oriental*, t. II, 1835: 175-176).

⁴⁸⁴ La cursiva es de la autora.

Juan Diéguez Olaverri

50. LA BALLENA Y EL TELÉGRAFO SUBATLÁNTICO

Nuevo huésped del reino cristalino,
tenía sin fin, lombriz interminable,
al magnético lazo submarino
díjole una ballena formidable:
—«Pues que principio y fin te busco en vano
Poco es ya para ti, todo el océano.»

—«Oh gran reina del mar! Con vuestra venia,
le contesta el telégrafo al momento;
yo no soy, como creéis monstruosa tenia
de vuestro inmenso líquido elemento;
soy del sublime genio un nervio solo
que al orbe encadenó de polo a polo.

Los oídos y la lengua de un gran mundo
y de otro no menor, tan apartados,
como distan del cáncer rubicundo
los antárticos mares congelados;
y por mí, mano a mano, gran señora,
háblanse al oído el Véspero y la Aurora.»

El monstruo audaz de su poder celoso
que más grande que el suyo presumiera,
la obra del genio destruyó rabiosos
con la innata maldad de toda tierra
de la fuerza brutal he aquí la gloria.
Dígalo Atila, dígalo la historia (Camurati, 1978: 241-242).

Héctor Pedro Blomberg

51. UNA AUDICIÓN ARTÍSTICA

Por la Radio Santos Vega,
instalada en la laguna,
los bichos hicieron una
gran transmisión veraniega.

Actuó de 'speaker' el loro
y de animador el tero,
de cantores el boyero

y un ruiseñor de voz de oro.

De cantora, la cigarra
llamada «Reina del tango»,
a quien un viejo chimango
acompañó en la guitarra.

En el espacio postrero,
como para completarla,
hubo también una charla
que estuvo a cargo del tero.

Fue un éxito resonante
el de la audición aquella
que tanta música bella
irradió en forma constante.

Mas, según dijo el chimango,
sin ironía ninguna,
los sapos de la laguna
solo aplaudieron el tango (Blomberg, 1946: 20-21).

52. CUENTE, ABUELO...

–Cuenteme, abuelo, esos cuentos
que tan bien sabe contar;
nunca los voy a olvidar
con sus lindos pensamientos.

El menor de los boyeros
de la estancia «El Mirador»
le pidió al viejo pastor
cuando encerró sus corderos.

Tuvo el gaucho una sonrisa
y murmuró, paternal:
–En la estancia «El Manantial»
no andábamos tan de prisa.

Para que nunca el olvido
se lo lleve, contaré
mucho de los que observé
en los años que he vivido.

La astucia, la picardía,
la inocencia, la maldad,
la perfidia, la bondad
de cuanto bicho vivía.

Astros del cielo infinito,
del viejo árbol el rumor,
el perfume de la flor
y la humildad del yuyito.

Ante el silencio, encendido
con ilusión de niñez
del nieto, que alguna vez
se le quedaba dormido.

En aquel invierno largo,
de creciente y quemazón,
entre el humo del fogón
y el color del mate amargo.

En las lluviosas mañanas
y las noches al llegar
el viejo empezó a narrar
estas fábulas pampeanas (Blomberg, 1946: 11-12).

Juan León Mera

53. LOS ANIMALES ELIGIENDO SU PRESIDENTE

A elegir presidente
iba una gran republica de brutos,
según sus estatutos
el brutal pueblo se encontró presente;
y entre mil candidatos
divididos los Perros y los Gatos,
los Corderos y Chivos se miraban,
que el más sabio cuadrúpedo buscaban,
quien en paz el Estado mantuviese
por dentro y por fuera,
al par que impulsos al progreso diese.
Un viejo Lobo de la faz severa
Saltó por fin y dijo: —«Mis hermanos,
no hagáis esfuerzos vanos
por este o por aquel, que nada bueno
os puede ofrecer esos hinojos.
Yo sí que estoy, os juro por mis ojos,
De cualidades excelentes lleno.
Fijar en mí vuestra elección, y al punto
Cuanto bien deseáis tendréis por junto.»
Con promesa tan grande alucinaos
Iban precipitados
Su voto dar los animales todos
por el Lobo rapaz; mas al instante

gritó la astuta zorra: –«Compañeros,
no seais majaderos
la promesa es muy alta y muy brillante,
pero atened al que promete: un Lobo
diestro en la tiranía y en el robo,
¿qué bien nos puede hacer? A más os juro
que quien por sí se empeña no es seguro:
este que dichas ofrecernos viene
tal vez quiere mandar porque hambre tiene.»
Miren ¡qué picaron animalejo!
pues puedo aturrullar a un Lobo viejo
que ya moviendo el rabo se lamía
pensando en la mamada que tendría.

A la Zorra escuchad, republicanos,
Si no queréis dominio de tiranos (Camurati, 1978: 223-225).

Catulo da Paixão Cearense

54. A VELA E A LANTERNA

Assim dizia a vela a uma lanterna:
«Abre-te pois; que a minha claridade
possa alastrar-se em liberdade,
sem teus vidros de cores,
tal qual o sol expande os seus fulgores
na sua luz eterna!»

E a Lanterna se abriu, fazendo-lhe a vontade.

Um ventoinho brando
foi soprando!...
Foi soprando, e tão forte soprou,
que a Vela, chamejando,
foi com o vento lutando,
foi lutando,
até que enfim, agonizando,

deu à Noite – Boa Noite! – e se apagou! (Paixão Cearense, 1945).

55. A RAPOSA E AS UVAS

De repente a raposa, esfomeada e gulosa, fome de quatro dias e gula de todos os tempos, saiu do areal do deserto e caiu na sombra deliciosa do parreiral que descia por um precipício a perder de vista. Olhou e viu, além de tudo, a altura de um salto, cachos de uvas maravilhosas, uvas grandes, tentadoras. Armou o salto, retesou o corpo, saltou, o focinho passou a um palmo das uvas. Caiu, tentou de novo, não conseguiu. Descansou, encolheu mais o corpo, deu tudo o que tinha, não conseguiu nem rocar as uvas gordas e redondas. Desistiu, dizendo entre dentes, com raiva. «Ah, também, não tem importância. Estão muito verdes.» E foi descendo, com cuidado, quando viu à sua frente uma pedra enorme. Com esforço empurrou a pedra até o local em que estavam os cachos da uva, trepou na pedra, perigosamente, pois o terreno era irregular e havia o risco de despencar, esticou a pata e, conseguiu! Com avidez colocou na boca o cacho inteiro. E cuspiu. Realmente, as uvas estavam verdes!

MORAL: A FRUSTRAÇÃO É UMA FORMA DE JULGAMENTO TÃO BOA COMO QUALQUER OUTRA (Fernandes, 1985: 118).

56. 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 psicologia 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. Ouvir da boca dos outros a consagração do nosso valor, saber o sabido, quando ele nos é favorável, eis um prazer dos deuses. Assim o Leão encontrou o macaco e perguntou: «Hei, você aí, Macaco – quem é o rei dos animais?» O Macaco, surpreendido pelo rugir indagatório, deu um salto de pavor e, quando respondeu, já estava no mais alto galho da mais alta árvore da floresta: «Claro que é você, Leão, claro que é você!»¹

Satisfeito, o Leão continuou pela floresta e perguntou ao papagaio: «Currupaco, papagaio. Quem é, segundo seu conceito, o Senhor da Floresta, não é o Leão?» E como aos papagaios não é dado o dom de improvisar, mas apenas o de repetir, la repetiu o papagaio: «Corrupaco... não é o Leão? Não é o Leão? Corrupaco, não é o Leão?»

Cheio de si, o Leão prosseguiu em busca de novas afirmações de sua personalidade. Encontrou a coruja e perguntou: «Coruja, não sou eu o maioral da mata?» «Sim, és tu», disse a coruja. Mas disse de sabia, não de crente. E lá se foi o Leão, mais firme no passo, mais alto de cabeça. Encontrou o Tigre. «Tigre,» – disse em voz de estentor – «eu sou o rei da floresta. Certo?» O Tigre rugiu, hesitou, tentou não responder, mas sentiu o barulho do olhar do Leão fixo em si, e disse, rugindo contrafeito: «Sim». E rugiu ainda mais mal humorado e já arrependido, quando o Leão se afastou.

Três quilômetros adiante, numa grande clareira, o Leão encontrou o Elefante. Perguntou: «Elefante, quem manda na floresta, quem é o Rei, Imperador, Presidente da República, dono e senhor de árvores e de seres, dentro da mata?» O Elefante pegou-o pela tromba, deu três voltas com ele pelo ar, atirou-o contra o tronco de uma árvore e desapareceu floresta adentro. O Leão caiu no chão, tonto e ensanguentado, levantou-se lambendo uma das patas, e murmurou: «Que diabo, só porque não sabia a resposta não era preciso ficar tão zangado».

MORAL: CADA UM TIRA DOS ACONTECIMENTOS A CONCLUSÃO QUE BEM ENTENDE

1. Só depois pensaria. «Cada macaco no seu galho» (Fernandes, 1985:13-14).

57. O HOMEM FEIO E O HOMEM MAIS FEIO. (À MANEIRA OS...CHINESES)

Preso porque assustava as criancinhas o homem feio foi conduzido à Polícia. O delegado olhou-o e concordou que a sua cara era, em verdade, um perigo público. Colocou-o na cadeia durante dois meses, pelo crime de feiúra¹. Hong-Fung-King chorou muito atrás das grades, mas isso de nada adiantu. Insistia que não era feio por querer mas obra de condições ancestrais e metafísicas. Enquanto isso os dois meses passaram. Solto, protestou. Gritou ao delegado que era vítima de uma exceção. Que com outros não faziam o mesmo. Ponderou o delegado, com rara sabedoria², que o tratamento de exceção que lhe davam era devido ao fato de ele ser um feo excepcional. Hong-Fung-King disse então que todos os feios da cidade deveriam ser submetidos à mesma penalidade.

– Mas nenhum chega a assustar criancinhas, como você, com o simples mostrar-se.

– Deve havê-los feios como eu. Não queira me fazer mais feio do que sou.

– Previno-o, filho a que não busque encontrar gente pior que você. Será seu mal e sua morte. Você se decepcionará e viverá para sempre humilhado. Confie em mim: você e pavoroso.

– Pois bem, eu lhe trarei aqui pessoas mais feias do que eu, vivendo nesta mesma terra. Mas, o senhor, como delegado, terá que condená-las, como fez a mim, por crime de espanto e atemorização.

– Não farei isso. Alguém mais feio que você merece a morte. À vista. É um perigo público, um espanto, um coisa do outro mundo. Se encontrar alguém mais feio, pode matá-lo onde encontrar.

Hong-Fung-King partiu, então, munido de um revólver que o próprio delegado lhe emprestou³, e disposto a liquidar quem fosse pior que ele em seus atributos físicos. Do correr dois dias tirou apenas o que o sábio delegado dissera: Uma humilhação cada vez maior. Reparando bem em seus traços fisionômicos, e comparando-os com a gente que encontrava, forçado lhe era concluir que ainda os mais feios não o eram tanto quanto ele próprio. De modo que sua mágoa crescia, seu ressentimento aumentava, sua dor o devorava. Até o dia em que, ao dobrar uma esquina, deu com algo de arrepiar os cabelos. Olhou bem e chegou à conclusão de que aquele era pior do que ele. Ergueu o revólver e disse parar o homem aturdido:

– Vou matá-lo!

– Por que? Por que? Por que? Por que? Por que? Por que? – interrogou o homem numa repetição enfadonha ditada pelo pavor.

– Porque tenho uma ordem: – explicou Hong-Fung-King – a de livrar a face da terra qualquer homem que seja mais feio do que eu.

O homem olhou-o aterrorizado e, juntando as mãos em atitude de oração, disse, os olhos esbugalhados:

– Eu sou mais feio do que o senhor? Sou mais feio? Então, por favor, pelo amor de Deus, me mate!⁴

MORAL: DAS CONDIÇÕES FÍSICAS TIRE-SE UMA ESPIRITUAL: NÃO ACUSEMOS NINGUÉM DE BURRO PORQUE ELE PODE SER DESSES QUE TÊM UMA RESPOSTA PRONTA E BRILHANTE E ENTÃO, QUEM SERÁ O BURRO?

1. Art. 248. Parágrafo 8, do Código Kaligeno.
2. Era um delegado chinês, não esquecer.
3. Ironia.
4. A história literalmente, termina aqui porque este é o ponto dela que interessa, mas, em verdade, ela termina com a funda consciência de Hong-Fung-King em ser o homem mais feio sobre a face da terra. Se vivesse na era atual e em Hollywood, no mínimo ganharia um Oscar. Não sendo assim destinou a si próprio a bala que reservara ao homem mais feio que ele e foi direto ao limbo, que é, tudo somado, o mais perfeito salão da beleza, pois não há morto feio, mau, perverso, covarde ou salafário (Fernandes, 1985: 17-19).

58. A GALINHA DOS OVOS DE OURO

Era uma vez um homem que tinha uma Galinha. Subitamente, em dia inesperado, a Galinha pôs um ovo de ouro. Ouro! Outro dia, outro ovo. Outro ovo de ouro! O homem mal podia dormir. Esperava todas as manhãs pelo ovo de ouro – clara, gema, gema, tudo de ouro! – que o tirava da miséria aos poucos, e aos poucos o ia guiando ao milionarismo. O fato, que antigamente poderia passar despercebido, na data de hoje atraía verdadeiras multidões. E não só multidões. Rádios, jornais, televisão, tudo entrevistava o homem, pedindo-lhe impressões, querendo saber detalhes de como acontecera o espantoso acontecimento. E a Galinha, também, ia dando aqui e ali seus *shows* diante dos jornais, câmaras, microfones. Certa vez até, num esforço de reportagem, conseguiu pôr um ovo diante da câmara da TV Tupi. Porém o tempo passou e muito antes de que o homem conseguisse ficar rico, a Galinha deixou de botar ovos de ouro. Desesperado, o homem foi ocultando o fato, até que, certo dia, não se contentando mais abriu a galinha para apanhar os ovos que ela tivesse lá dentro. Para sua decepção não havia mais nenhum.

Então o homem – espírito bem moderno – resolveu explorar o nome que lhe ficara do acontecimento e abriu um enorme restaurante, com o sugestivo nome de Aos Ovos de Ouro. E isso lhe deu muito mais dinheiro do que a Galinha propriamente dita.

MORAL: *CRIA GALINHAS E DEITA-TE NO NINHO* (Fernandes, 1985: 91-92).

Ambrose Bierce

59. THE MORAL PRINCIPLE AND THE MATERIAL INTEREST

A Moral Principle met a Material Interest on a bridge wide enough for but one.
 «Down, you base thing!» thundered the Moral Principle, «and let me pass over you!»
 The Material Interest merely looked in the other's eyes without saying anything.
 «Ah,» said the Moral Principle, hesitatingly, «let us draw lots to see which shall retire till the other has crossed.»
 The material principle maintained an unbroken silence and an unwavering stare.
 «In order to avoid conflict,» the Moral Principle resumed, somewhat uneasily, «I shall myself lie down and let you walk over me.»
 Then the Material Interest found a tongue, and by a strange coincidence it was its own tongue. «I am little particular about what I have underfoot. Suppose you get off into the water.»

It occurred that way (Bierce, 2011: 1).

Augusto Monterroso

60. EL ZORRO ES MÁS SABIO

Un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto y lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resulto muy bueno, un éxito, todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir «¿Qué pasa con el Zorro?», y cuando lo encontraban en los cocteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

–Pero si ya he publicado dos libros – respondía él con cansancio.

–Y muy buenos – le contestaban–; por eso mismo tiene usted que publicar otro.

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).

61. MONÓLOGO DEL MAL

Un día el Mal se encontró frente a frente con el Bien y estuvo a punto de tragárselo para acabar de una buena vez con aquella disputa ridícula; pero al verlo tan chico el Mal pensó:

"Esto no puede ser más que una emboscada; pues si yo ahora me trago al Bien, que se ve tan débil, la gente va a pensar que hice mal, y yo me encogeré tanto de vergüenza que el Bien no despreciará la oportunidad y me tragará a mí, con la diferencia de que entonces la gente pensará que él si hizo bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Bien está bien y lo que hace el Mal está mal."

Y así el Bien se salvó una vez más (Monterroso, 1994: 197).

62. LA PARTE DEL LEÓN

La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas.

Con la conocida habilidad cinegética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como

estaban a alimentarse con las hierbas que cogían) y de acuerdo con el convenio dividieron en vasto cuerpo en partes iguales.

Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno.

Pero esta vez el león ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como contrato social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas (Monterroso, 1994: 77-78).

63. EL BURRO Y LA FLAUTA

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia (Monterroso, 1994: 75).

Eduardo Gudiño Kieffer

64. LA VERDAD SOBRE HELENA

Cuando cayó la ciudad y comenzaron los incendios, el saqueo, las violaciones, Menelao creyó que había sonado (¡por fin!) la hora de la venganza. Venganza esperada desde que comprobara la vergonzosa y humillante fuga de su mujer con el deiforme extranjero (¡mil veces traidor pagar tan vilmente albergue y alimento!). Venganza acariciada, ansiada, imaginada noche tras noche durante el asedio interminable (la espada hundiéndose en el pecho blanquísimo, o cercenando el mórbido cuello, o desfigurando con salvajes heridas el rostro de belleza increíble). Venganza, sí, purificadora venganza que justificaría tanta sangre, tanta guerra, tanto héroe desaparecido. Porque Menelao no olvidaba. A pesar de los años transcurridos, a pesar del rigor de la batalla, del hambre y de la sed, de los sacrificios y de los sobornos para convencer a los dioses, sufría de lo que hoy llamaríamos monomanía. Y u monomanía era, por supuesto, el afán de ver una vez más a Helena; llenarse los ojos con su egregia hermosura, embriagarse con el color de su piel, aspirar el excitante perfume que emanaba de ella. Mirarla, mirarla, mirarla... pero solo durante un segundo (cronometrado) y con expresión asesina. Después sería la noble labor de la espada. No iba a pronunciar ni una palabra; no iba a escuchar quejas, las excusas, los arrepentimientos. No iba a poner un dedo sobre ese cuerpo que sin duda le pertenecía (aun a pesar de todo). La espada, sólo la espada filosa y digna, podía enaltecer ese momento, final infeliz pero irremediable de la Guerra de Troya.

Buscó a Helena por todas partes. En los palacios incendiados, en los templos, en las murallas. Creía que ya no iba a encontrarla, y masticaba la amargura del fracaso que hubiera

sido cerciorarse de que ella había muerto también (y quizá hasta por amor a Paris)... cuando oyó su voz. La voz sonaba a sus espaldas, con ese tono entre ausente y cándido y sensual de siempre, con esa misma nota de ingenuidad que incluso podía ser verdadera. La voz lo llamaba por su nombre: –«¡Menelao, Menelao!» Menelao se detuvo y se volvió lentamente llevando la mano al pomo de la espada vengadora. Helena estaba allí, apoyada lánguidamente en una columna, tendiéndole los brazos. Menelao tardó en reconocerla. Porque durante el larguísimo sitio de Troya, e impulsada por el aburrimiento, Helena había comido demasiado. Además... los años no habían pasado en vano. El rostro de Helena era abotagado, flácido y muy parecido al de una foca. Los cabellos pringosos, la túnica sucia (no de sangre sino de grasa) y el cuerpo de una obesidad desbordante. Al acercarse un poco más, todavía incrédulo, pobre Menelao comprobó que el aliento de su mujer olía a cebollas. Envainó resignadamente la espada y, casi sin darse cuenta, dijo: –Querida, ¿no crees que ya es hora de que volvamos a casa?

«No es tan lindo vengarse de una vieja gorda y fea, como de una joven hermosa» (Gudiño Kieffer, 1984: 29-30).

Manuel Fernández Perera

65. EL PERICO FABULISTA

Hubo un perico que se propuso escribir fábulas y desmentir de una buena vez todas las infamias que sus predecesores habían perpetrado contra el indefenso reino animal.

Durante un buen tiempo se dio a la observación, procurando que se viera libre de prejuicios y de las ideas que habían imperado por siglos; su máxima era la objetividad. Pero mientras más y más apuntes se apilaban en los estantes de su estudio e hinchaban los gruesos fólders de sus archivos, más se confundía, pues no lograba entender cabalmente a ninguna especie; pero aun todas se comportaban según lo establecido en las fábulas: la zorra siempre despreciaba uvas que tanto habían apetecido, la cigarra cantaba continuamente sin preocuparse del invierno, el cuervo dejaba caer el queso por la vanidad de lucir su voz...

De modo que decidió a emprender el camino opuesto y se dedicó a observar a los humanos. Entonces su desazón llegó al extremo, porque ellos repetían la conducta animal con tanta exactitud que le pareció imposible encontrar alguna diferencia. Así quedó preso de la contradicción y aturdido por la pregunta, tan insoluble como la del huevo y la gallina, de quién demonios habría sido el primer imitador (Fernández Perera, 1987: 9-10).

James Thurber

66. THE LITTLE GIRL AND THE WOLF

One afternoon a big wolf waited in a dark forest for a little girl to come along carrying a basket of food to her grandmother. Finally a little girl did come along and she was carrying a basket of food. «Are you carrying that basket to your grandmother?» asked wolf. The little girl said yes, she was. So the wolf asked her where her grandmother lived and the little girl told him and he disappeared into the wood.

When the little girl opened the door of her grandmother's house she saw that there was somebody in bed with a nightcap and nightgown on. She had approached no nearer than twenty-five feet from the bed when she saw that it was not her grandmother but the wolf, for

even in a nightcap a wolf does not look any more like your grandmother than the Metro-Goldwyn lion looks like Calvin Coolidge. So the little girl took an automatic out of her basket and shot the wolf dead.

Moral: It is not so easy to fool little girls nowadays as it used to be (Thurber, 1990: 3).

67. VARIATIONS ON THE THEME

I

A Fox, attracted by the scent of something, followed his nose to a tree in which sat a crow with a piece of cheese in his beak. «Oh, cheese,» said the fox scornfully. «That's for mice.»

The crow removed the cheese with his talons and said, «You always hate the thing you cannot have, as, for instance, grapes.»

«Grapes are for the birds,» said the fox haughtily. «I am an epicure, a gourmet, and a gastronome.»

The embarrassed crow, ashamed to be seen eating mouse food by a great specialist in the art of dining, hastily dropped the cheese. The fox caught it deftly, swallowed it with relish, said «*Merci,*» politely, and trotted away.

II

A fox had used all his blandishments in vain, for he could not flatter the crow in the tree and make him drop the cheese he held in his beak. Suddenly, the crow tossed the cheese to astonished fox. Just then the farmer, from whose kitchen the loot had been stolen, appeared, carrying a rifle, looking for the robber. The fox turns and ran for the woods. «There goes the guilty son of a vixen now!» cried the crow, who, in case you do not happen to know it, can see the glint of sunlight on a gun barrel at a greater distance than anybody.

III

This time the fox, who was determined not to be outfoxed by a crow, stood his ground and did not run when the farmer appeared, carrying a rifle and looking for the robber.

«The teeth marks in this cheese are mine,» said the fox, but the beak marks were made by the true culprit up there in the tree. I submit this cheese in evidence, as Exhibit A, and bid you and the criminal a very good day.» Whereupon he lit a cigarette and strolled away.

IV

In the great and ancient tradition, the crow in the tree with the cheese in his beak began singing, and the cheese fell into the fox's lap. «You sing like a shovel,» said the fox, with a grin, but the crow pretended not to hear and cried out, «Quick, give me back the cheese! Here comes the farmer with his rifle!»

«Why should I give you back the cheese?» The wily fox demanded.

«Because the farmer has a gun, and I can fly faster than you can run.»

So the frightened fox tossed the cheese back to the crow, who ate it, and said, «Dearie me, my eyes are playing tricks on me – or am I playing tricks on you? Which do you think?» But there was no reply, for the fox had slunk away into the woods (Thurber, 1957: 43-46).

68. THE TRUTH ABOUT TOADS

One midsummer night at the Fauna Club, some of the members fell to boasting, each of his own unique distinction or achievement.

«I am the real Macaw,» squawked the Macaw proudly.

«O.K, Macaw, take it easy,» said the Raven, who was tending bar.

«You should have seen the one I got away from,» said the Marlin. «He must have weighed a good two hundred and thirty-five pounds.»

«If it weren't for me, the sun would never rise,» bragged the Rooster, «and the desire of the night for the morrow would never be gratified.» He wiped a tear away. «If it weren't for me, nobody would get up.»

«If it weren't for me, there wouldn't *be* anybody,» the Stork reminded him proudly.

«I tell them when spring is coming,» the Robin chirped.

«I tell them when winter will end,» the Groundhog said.

«I tell them how deep the winter will be,» said the Woolly Bear.

«I swing low when a storm is coming,» said the Spider. «Otherwise it wouldn't come, and the people would die of a drought.»

The Mouse got into the act. «You know where it says, 'Not a creature was stirring, not even a mouse'?» he hiccupped. «Well, gentlemen, that little old mouse was little old me.»

«Quiet!» said the Raven, who had been lettering a sign and now hung it prominently above the bar: «Open most hearts and you will see graven upon them Vanity.»

The members of the Fauna Club stared at the sign. «Probably means the Wolf, who thinks he founded Rome,» said the Cat.

«Or the great Bear who thinks he is made of stars,» said the Mouse.

«Or the golden Eagle, who thinks he is made of gold,» said the Rooster.

«Or the sheep, who thinks men couldn't sleep unless they counted sheep,» said the Marlin.

The Toad came up to the bar and ordered a green mint frappe with firefly in it.

«Fireflies will make you lightheaded,» warned the bartender.

«Not me,» said the Toad. «Nothing can make me lightheaded. I have a precious jewel in my head.» The other members of the club looked at him with mingled disbelief.

«Sure, sure,» grinned the bartender, «It's a toadpaz, ain't it, Hoppy?»

«It is an extremely beautiful emerald,» said the Toad coldly, removing the firefly from his frappe and swallowing it. «Absolutely priceless emerald. More the priceless. Keep 'em comin'.»

The bartender mixed another green mint frappe, but he put a slug in it this time instead of a firefly.

«I don't think the Toad has a precious jewel in his head,» said the Macaw.

«I do,» said the Cat. «Nobody could be that ugly and live unless he had an emerald in his head.»

«I'll bet you a hundred fish he hasn't,» said the Pelican.

«I'll bet you a hundred clams he has,» said the Sandpiper.

The Toad, who was pretty frapped by this time, fell asleep, and the members of the club debated how to find out whether his head held an emerald, or some other precious stone. They summoned the Woodpecker from the back room and explained what was up. «If he hasn't got a hole in his head, I'll make one,» said the Woodpecker.

There wasn't anything there, gleaming or lovely or precious. The bartender turned out the lights, the Rooster crowed, the sun came up, and the members of the Fauna Club went silently home to bed.

MORAL: *Open most heads and you will find nothing shining, not even a mind* (Thurber, 1957: 4-8).

Álvaro Yunque

69. METAMORFOSIS

Una rana – una rana loca según opinión de los sapos – se dijo: – Desde hoy no comeré otra cosa que reflejos de estrellas... Después de algunas noches ya no canta: cli, cli, cli, cli, como antes. Ahora canta como un zorzal, canta como si le hubieran nacido alas de pájaro (Yunque, 1935).

Guillermo Cabrera Infante

70. EL NIÑO QUE GRITABA «¡AHÍ VIENE EL LOBO!»

Un niño gritaba siempre «¡Ahí viene el lobo! ¡Ahí viene el lobo!» a su familia. Como vivían en la ciudad, no debían temer al lobo, que no habita en climas tropicales. Asombrado por el a todas luces infundado temor al lobo, pregunté qué pasaba a un fugitivo retardado que apenas podía correr con sus muletas tullidas por el reuma. Sin dejar de mirar atrás y correr adelante, el inválido me explicó que el niño no gritaba ahí viene el lobo si no hay viene Lobo, que era el dueño de la casa de inquilinato, quintopatio o conventillo donde vivían todos sin (poder o sin querer) pagar la renta. Los que huían no huían del lobo, sino del cobro –o, más bien, huían del pago.

Moraleja: El niño, de haber estado mejor educado, bien podía haber gritado «¡Ahí viene el Sr. Lobo!» y se habría ahorrado uno todas esas preguntas y respuestas y la fábula de paso (Cabrera Infante en Turpin, 2005: 50).

Jaime Alberto Vélez

71. LEON & LEON

Dos leones, acosados por la escasez y la astucia adquirida por los animales en los últimos tirmpos, idearon una trampa mediante la cual podrían ambos solucionar su cacería.

–Yo – dijo uno de ellos– horizaré con mi estruendosa voz a todos los animales de la selva; de tal manera que cuando ellos huyan, tú los esperas al otro lado y puedes, así, elegir fácilmente la mejor presa.

Y por primera vez en la selva corrieron de ese modo los animales, aterrorizados como nunca al escuchar la poderosa voz de león, irremediabilmente preso en las fauces del león (Vélez, 1982: 9).

72. UN CIERVO SE MIRA EN EL ESPEJO DEL AGUA

Cuenta la fábula que un ciervo al mirarse en el espejo del agua censuró sus delgadas patas, que no obstante le sirvieron para huir del peligro. En cambio sus cuernos –a los que alabó su belleza y complejidad– le obstaculizaron más tarde su fuga a través del bosque, donde fue alcanzado por los cazadores.

Desde entonces cada ciervo, huye siempre a campo abierto, y solo cuando está a salvo, acosado por la sed, se acarca a aquel manantial de aguas transparentes donde, como es natural, celebra su vida alabando el hermoso ramaje de sus cuernos (Vélez, 1982: 11).

73. FÁBULA DE LA ZORRA DE LA FÁBULA

Cuando la zorra comprobó que la gallina se acercaba, sigilosamente se ocultó entre el apretado follaje de unas cañas de maíz con el propósito de caer por asalto sobre la indefensa presa.

Pero la gallina, después de observar las mazorcas, recordó una vieja fábula de escuela, y dijo: –Están verdes (Vélez, 1982: 13).

74. FABULISTAS HAY QUE ACIERTAN POR CASUALIDAD

Un burro que pastaba en el campo halló una flauta abandonada y, al respolar sobre ella, produjo una melodía que dejó atónitos a todos los que alcanzaron a oírla.

Considerando la ambigüedad del caso, el burro comenzó a rebuznar con gran empeño a fin de demostrar que, en materia de música, dominaba mejor que nadie las reglas propias de su especie (Vélez, 1982: 41).

ŽIVOTOPIS

Gordana Matic je rođena 3. lipnja 1972. godine u Zagrebu, gdje je završila osnovnu i srednju školu. Studij engleskog i španjolskog jezika s pripadajućim im književnostima završila je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, obranivši 1998. diplomski rad na španjolskom jeziku na temu suvremene meksičke kratke pripovijetke. Pohađala je i dvogodišnji dopunski studij portugalskog jezika i književnosti. Radila je kao tumač za španjolski jezik za European Community Task Force, te kao prevoditelj za portugalski i španjolski na Hrvatskoj radioteleviziji. Od 1997. do 2001. je radila u Veleposlanstvu RH u Portugalskoj Republici. Godine 2005., kao stipendistica španjolskog Ministarstva vanjskih poslova, završila je dvomjesečnu ljetnu školu na Sveučilištu Complutense u Madridu i stekla titulu eksperta španjolskog jezika, a od veljače do rujna 2007. boravila je na Sveučilištu u Salamanci kao stipendistica Španjolske agencije za međunarodnu suradnju radi stručnog i znanstvenog usavršavanja, te arhivskog istraživanja pod vodstvom mentorice dr. sc. Francisce Noguerol. Objavila je više prijevoda sa španjolskog i na španjolski jezik, a s dr. sc. Mirjanom Polić Bobić i dr. sc. Antoniom Huertasom uredila zbornik znanstvenih radova *La literatura argentina del siglo XX: un recuento. Relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada* (Zagreb, 2015). Članica je uredničkog kolegija *Festivala europske kratke priče*, Matice hrvatske, te Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Članica je organizacijskog odbora dvaju međunarodnih znanstvenih skupova koje je organizirala Katedra za hispanse književnosti u Poslijediplomskom središtu Dubrovnik Sveučilišta u Zagrebu. Sudjelovala je u radu više međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova u Španjolskoj, Francuskoj, Sloveniji, Mađarskoj i Hrvatskoj, te u svojstvu gosta predavača održala niz predavanja na Sveučilištu Comenius u Bratislavi i na Katoličkom Sveučilištu Pázmány Péter u Budimpešti. Od 2001. zaposlena je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu kao asistentica na Katedri za hispanse književnosti Odsjeka za romanistiku.

POPIS RADOVA

Gordana Matić

Broj u Upisniku znanstvenih djelatnika: 246992

IZVORNI ZNANSTVENI RADOVI U MEĐUNARODNIM I DOMAĆIM PUBLIKACIJAMA (a1)

1. „La minificción aplicada a la enseñanza de las literaturas hispánicas“, *SRAZ*, LII, Zagreb, 2007., str. 317-336, ISSN 0039-3339.
2. „Mimicrias dolorosas – estrategias subalternas para restituir el orden cívico/cósmico en la novela El Desierto de Carlos Franz“, u *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol 6 (2012), str. 56-70, ISSN: 2014-1130.
3. „Lo demás es silencio: La memoria quimérica de la dictadura en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño“, u *Iberoamericana Quinceeclesiensis 12*, Edición del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pecs, Pecs 2014., str. 127-139, ISSN-1785-7716.
4. „El poder subversivo de la fábula en sus diversas manifestaciones diacrónicas“, u *Lectura y signo. Revista de literatura*, Universidad de León, br. 10, prosinac 2015., str. 153-168, ISSN 1885-8597.
5. „Desubicación de la época: la memoria y el olvido en las últimas novelas/autoficciones de Alan Pauls“, u *La literatura argentina del siglo XX: un recuento. Relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2015., pp. 106-118, ISBN: 978-953-6002-31-0.
6. „La monstruosidad en vías de extinción: el caso de *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila“, u *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, David Roas (ed.), Madrid, Editorial Aluvión, 2016., pp. 143-159, ISBN 978-84-945620-1-3.

PREGLEDNI, STRUČNI RADOVI I RECENZIJE

1. Suurednica knjige/zbornika: Mirjana Polić Bobić, Gordana Matić, Antonio Huertas (ur.), *La literatura argentina del siglo XX: un recuento. Relecturas de la Argentina del siglo XX ficcionalizada*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu, 2015., ISBN: 978-953-6002-31-0.

2. „Bilješka o autorici“, pogovor knjizi *Ludakinja u nama* Rose Montero, Zagreb, Disput, Hrvatsko filološko društvo, 2014., str. 216-219., ISBN 978-953-260-214-2.

3. „Pop-fetiški sedamdesetih – ključ za iščitavanje argentinske suvremenosti“, recenzija romana *La historia del pelo* Alana Paulsa, u *Književna smotra*, Godište XLIV/2012, broj 163 (1), str. 139-142, ISSN 0455-0463.

4. „Paranoidna fikcija Ricarda Piglie“, u *Književna smotra*, Godište XLIII/2011, broj 160 (2), str. 77-84, ISSN 0455-0463.

5. „Kauterizacija duše“, recenzija romana *El mundo* Juana José Millása, u *Književna smotra*, Godište XLII/2010., broj 156 (2), str. 129-132. ISSN 0455-0463.

6. „Hitri pripovjedač Mario Vargas Llosa“, u *Vijenac*, Broj 434, 21/10/2010, Zagreb, ISSN 1330-2787.

STRUČNI RADOVI OBJAVLJENI SA STUDENTIMA

1. Gordana Matić, Nataša Cilar

„La teoría poética de Octavio Paz“, u *Iberoamericana Quinqueeclesiensis* 14, Edición del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pecs, Pecs 2016., str. 335-368, ISSN-1785-7716.

2. Gordana Matić, Marija Gredelj

„Borges y Todorov: lecturas recíprocas“, u *Iberoamericana Quinqueeclesiensis* 14, Edición del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pecs, Pecs 2016., str. 369-384, ISSN-1785-7716.

KNJIŽEVNI PRIJEVODI

S hrvatskog na španjolski:

1. Luko Paljetak, *Federico García Lorca – La casada infiel*, Sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.

2. Ivana Sajko, dvije drame „Žena bomba“ i „Europa“, za potrebe Festivala suvremene europske dramaturgije, Santiago de Chile, srpanj 2008.

Sa španjolskog na hrvatski:

1. Rodrigo Rey Rosa, *Severina, Zatvor u sjeni stabala*, OceanMore, Zagreb, 2012.

2. Juan José Millás, *Svijet*, Sysprint, Zagreb, 2012.

3. Juan José Millás, *Mrtav, blesav, kopile i nevidljiv*, Sysprint, 2009.

4. Lucía Etxebarría, *Ne patim više zbog ljubavi*, Ocean More, Zagreb 2007.

5. Carlos A. Aguilera, *Kinamašina*, Profil, Zagreb 2006.

6. Lucía Etxebarría, *Sasvim obična ljubavna priča*, Ocean More, Zagreb, 2005.

7. Ray Loriga, *Pali s neba*, EOS, Osijek 2004.