

AUGUSTO MONTERROSO Y LA FÁBULA
EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA
Augusto Monterroso and fable in contemporary literature

Anne Karine KLEVELAND
Universidad de Salamanca

BIBLID [1130-2887 (2002) 30, 119-155]
Fecha de recepción: diciembre del 2001
Fecha de aceptación y versión final: enero del 2002

RESUMEN: El artículo pretende mostrar cómo la fábula esópica, una de las formas literarias más antiguas que existen, ha sido convertida en literatura contemporánea por autores del siglo XX. A partir de *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, se analizan las características de este nuevo tipo genérico, denominado *la nueva fábula*. Se verá que la categoría adapta rasgos que han sido relacionados con la teoría de la posmodernidad. Del escepticismo de nuestra época surge una nueva técnica retórica, que en vez de predicar una moral o educar al lector a través de una moraleja explícita, exige que sea el propio receptor quien extraiga la conclusión, a veces resultando en una antimoraleja.

Palabras clave: nueva fábula, Augusto Monterroso, personajes, posmodernidad, alienación.

ABSTRACT: The article pretends to show how one of the oldest literary genres, the Aesopic fable, has been converted into contemporary literature by the authors of the twentieth century. Based on *La Oveja negra y demás fábulas* of Augusto Monterroso, the characteristics of this new kind of fable, called *modern literary fable* or simply *the new fable*, are analysed. We see how this new category adapts characteristics related to postmodern literary theory. From the skepticism of our own era, a new rhetorical technique emerges, which instead of moralizing or trying to educate the reader by an explicit moral lesson, demands of readers that they reach a conclusion, sometimes even resulting in an anti-moral lesson.

Key words: modern literary fable or new fable, Augusto Monterroso, role characters, postmodernism, alienation.

La *fábula esópica* (en adelante sólo *fábula*) son textos situados en una categoría marginal en comparación con otros géneros literarios como la novela y la poesía, pero que han permanecido con enorme vigencia desde su nacimiento hace más de 4.500 años hasta el presente, tanto en la cultura judeo-cristiana como en la musulmana y oriental. Su origen se encuentra en Mesopotamia aproximadamente en el siglo XXV a.C. La vertiente que ha evolucionado en el mundo occidental nació en Grecia entre los siglos VIII y IV a.C. Es conocida principalmente por las colecciones de fábulas adscritas a Esopo, y las de Babrio y Fedro que datan de la época imperial. En la Edad Media, el fabulista se ocupaba principalmente de reproducir temas y situaciones de épocas anteriores. Con La Fontaine y sus seguidores de los siglos XVII y XVIII, los escritores comenzaron a apropiarse del género, al escribir fábulas con un toque personal, aunque predominaban los temas de la fábula tradicional. En esta época se estrechó el concepto del género en diferentes aspectos; mientras que en la tradicional existían diferentes tipos de temática y personajes, ahora se escriben y reproducen casi exclusivamente textos protagonizados por animales. Además, se traduce *Ho logos dêloi*, frase que concluye una mayoría de las fábulas esópicas, como «la fábula enseña», una interpretación demasiado limitada de la frase griega. Como consecuencia, la finalidad de las fábulas pasa a ser la de transmitir una moraleja.

En el siglo XX se manifiestan algunos cambios en el género que desembocan en el concepto de la *nueva fábula*. El reconocido escritor estadounidense Ambrose Bierce vislumbró esta nueva línea al publicar *Fantastic Fables* en 1899. El fabulario transmite la fuerte crítica social que va a ser característica en las obras del siglo XX, y revela los errores de las instituciones y las gentes del mundo contemporáneo. Se encuentran fábulas originales tanto como nuevas versiones de las tradicionales. En Estados Unidos, su propuesta fue retomada por James Thurber, quien en 1940 publicó *Fables for Our Time*, seguido por *Further Fables for Our Time* en 1956.

También en América Latina hay precedentes de la nueva fábula en esta época: a comienzos de la década de 1930, el argentino Álvaro Yunque escribió unos textos recopilados bajo el título *Los animales hablan*¹, y en 1942 apareció en México el libro *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos* de Francisco Monterde. Este último intenta, según Mireya Camurati, «liberar a la fábula de todas las normas y prejuicios con que la había cargado el neoclasicismo, y hacer de ella una forma estética valiosa» (Camurati, 1978: 146).

Entre finales de los años cincuenta y principios de los setenta hubo una ola de fabularios innovadores producidos en diferentes partes del mundo. Los alemanes Wolfdietrich Schnurre, Helmut Arntzen y Günter Anders publicaron sus obras en 1957, 1966 y 1968 respectivamente. En América Latina, el guatemalteco Augusto Monterroso da a la luz *La Oveja negra y demás fábulas* en 1969, el mismo año en que se

1. Álvaro Yunque es pseudónimo de Aristides Gandolfi Herrero.

edita *Fabulario* del argentino Eduardo Gudiño Kieffer. Dos años después, se imprimieron en Argentina *Fabulario* de Juan Gelman y *La gran asamblea (Fabulario)* de Julio César Silvain.

Tanto en las fábulas escritas por los alemanes como en las de autores hispanoamericanos hay una revisión del antiguo género originada en el escepticismo posmoderno, y que tiene su expresión en temas, personajes, lenguaje y recursos retóricos. Este tipo de fábula se seguirá escribiendo en los ochenta y los noventa a partir de autores como los mexicanos Manuel Fernández Perera y Rafael Junquera, el argentino Carlos Loprete y el estadounidense Arnold Lobel, entre otros.

En el presente artículo pretendo situar *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso dentro del fenómeno de la nueva fábula, y, al contrastarla con la tradición, mostrar cómo esta nueva manera de escribir fábulas resulta una liberación de un género que hasta ahora ha sido enjaulado por sus propias características. Emancipación que contribuye a rescatar este tipo de literatura para que pueda tener interés para la gente de hoy día, y sea hasta cierto punto representativo de las actitudes de la sociedad contemporánea. Sin semejante cambio, es posible que el género fuera demasiado contrario a los pensamientos y actitudes del siglo XX (y XXI) como para ser otra cosa que historietas para un público infantil. Quizás por eso, las fábulas se habían estancado en aquel ambiente.

Gran parte del artículo se centra en los personajes porque es a través de su actuación como mejor se perciben las diferencias entre la nueva fábula y su progenitor; desde su actuación según unas características predeterminadas, como portavoces de la moraleja, a una revisión radical del rol en la actualidad. A través de la categoría del personaje se revela el tema de la alienación, fundamental en la obra de Monterroso.

La ola de fábulas contemporáneas escritas a partir de *Protest im Parterre* de Wolf-dietrich Schnurre en 1957 y hasta comienzos de los 70, coincide cronológicamente con la formalización del pensamiento posmoderno². La coincidencia temporal me parece interesante, y en adelante señalaré diversas semejanzas entre el pensamiento posmoderno y las ideas transmitidas por la nueva fábula. Se ha escrito mucho a favor y en contra de la teoría de la posmodernidad en el campo de la literatura. Al entrar en el siglo XXI parece existir un consenso crítico sobre la legitimidad del enfoque. En mi intento de acercar la nueva fábula a la literatura actual, elijo apoyarme en los siguientes seis rasgos presentados por Noguero: l

- 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 ex-céntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros

2. Francisca NOGUEROL ha apuntado esta coincidencia en tiempo entre el micro-relato y el pensamiento posmoderno. *Vid.* «Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio» (1996: 53).

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 la 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, 1996a: 51).

Vemos que en la literatura actual aparecen «formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano» (rasgo número 2) y que se apoyan en «modos oblicuos de expresión como la alegoría» (rasgo número 4). De esta manera, el auge en la producción de la fábula es en sí una expresión de las tendencias literarias actuales, pues se trata de un formato literario que siempre ha sido marginal y en términos amplios se integra en el orden de la alegoría.

La fábula nace como *forma oral*, lo que, desde un principio, dificulta su definición como *género literario*. Mireya Camurati la llama «una *forma* literaria más específicamente retórica que se apoyaba sobre la base de la comparación, metáfora o analogía» (Camurati, 1978: 18). Además se parece bastante a otras formas de la tradición oral; el proverbio, el mito, la parábola y el cuento maravilloso, y los teóricos de la fábula se han visto obligados a delimitarla categóricamente de éstas, tarea en muchos casos imposible³. Un acercamiento empírico no resuelve el problema, pues en la primera recopilación griega que se conoce, la de Demetrio de Falero de fines del siglo IV a.C., y en otras más tardías como las de Fedro y Babrio, aparecen textos muy diversos; alegorías con animales, anécdotas, mitos, máximas, chistes, sentencias y novelitas eróticas, entre otros.

A lo largo de la historia ha habido infinitos intentos de definir la fábula. Sin embargo, y después de todos los esfuerzos, existe una general insatisfacción. Ben Edwin Perry apunta:

The materials contained in our ancient and medieval collections of fables ascribed to *Aesop*, and in other collections which belong in the same tradition, are so varied in kind that no conceivable definition of fable, however broadly it might be formulated, could apply to all of them. Some of them are not even stories, but similes or allegorical descriptions, which fall outside the fundamental form-pattern of narrative (Perry, 1988: 67).

3. Para la separación de la fábula de géneros semejantes (el mito, el símil, la alegoría...), *vid.* Walter WIENERT (1988: 47-66), o Mireya CAMURATI (1978: 14-16).

Asimismo, y después de sus diferentes aproximaciones a la definición de la fábula, Rodríguez Adrados subraya: «hemos empezado por decir que sería un error pretender una definición “cerrada” y para siempre de la fábula: ni siquiera de la fábula antigua» (Rodríguez Adrados, 1987a: 57).

Consecuentemente, sería vano intentar una definición que se pueda aplicar tanto a la nueva fábula como a la tradicional. Tampoco creo oportuno sugerir una definición para las fábulas contemporáneas que las separe de su progenitora. Elijo, entonces, apuntar algunas características específicas de la nueva fábula frente a la tradicional. Comenzamos con un intento de delimitar la nueva fábula presentado por la teórica alemana Ruth Koch:

Unter moderne Fabeln, werden im wesentlichen diejenigen subsumiert, die sich im augenblicklichen Endstadium der Geschichte der Fabeldichtung sowohl in ihrem thematischen als auch in ihrem formal-strukturellen Zuschnitt als etwas *Neues* präsentiert, die einen neuen Abschnitt auf einer langen Entwicklungslinie zu markieren scheinen (Koch, 1982: 255)⁴.

Vemos que la investigadora alemana opina 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. Presentaré algunos cambios perceptibles en la intención retórica, el aspecto formal-estructural y el lenguaje de la fábula actual en comparación con la anterior.

La intención retórica es esencial para el género. Aristóteles teoriza por primera vez sobre la fábula en la *Retórica* (libro II, 20). Aquí analiza los medios de persuasión y los divide en dos formas principales: los ejemplos (*paradeigma*) y los entimemas (*enthymēma*). Los ejemplos pueden ser paralelos históricos o paralelos inventados. Entre los últimos (los inventados) sitúa las parábolas y las fábulas: «Por su parte hay dos especies de ejemplos: una especie consiste en referir un hecho que ha sucedido antes y, la otra, en inventarlo uno mismo. En este último caso hay, por un lado, la parábola y, por otro, las fábulas, tales como, por ejemplo, las de Esopo y las líbicas» (Aristóteles, 1990: 405). Se trata de una clasificación de la fábula por su función como recurso retórico. Es significativo que Aristóteles la sitúe en la *Retórica* y no en la *Poética*. El teórico danés Morten Nøjgaard apunta:

Aristóteles no considera la fábula como un género de ficción independiente, sino como uno de los numerosos medios del orador para provocar la persuasión (*pistis*), es decir, como figura retórica. 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 Poética* de Boileau, ferviente [admirador] de Aristóteles (Nøjgaard en García Gual, 1985: 8).

4. La cursiva es mía.

Perry sigue, en el siglo XX, en la línea aristotélica acerca de la función retórica del género cuando sostiene que la fábula en su origen no era una forma literaria independiente:

The fable in its origin is not an independent literary form, created, like the novel or the drama, by a new kind of society with a new cultural outlook, but only a rhetorical device, a mere tool. As such it may serve the needs of persons of opposite social attitudes, including the needs of the master on occasion as well as those of the slave or the underling (Perry, 1988: 76-77).

Rodríguez Adrados opina que Aristóteles restringe en exceso la fábula; primero porque los dos ejemplos que da en la *Retórica* son de animales; segundo, porque no menciona que aparte de fábulas que quieren persuadir, hay otras simplemente explicativas, críticas o cómicas:

Aristóteles, explícita o implícitamente, reduce la fábula a lo ficticio, lo animal y lo impresivo. Rasgos importantes como el de la comicidad, la crítica, las características de la acción, etc., se le escapan. Y se le escapan también una serie de excepciones a veces importantes (Rodríguez Adrados, 1987a: 37-38).

El fabulista y teórico Gotthold E. Lessing fue uno de los primeros en someter la fábula a una seria consideración crítica. Sus cinco tratados sobre el género, publicados en 1759, iniciaron una larga tradición crítica. Lessing apunta que las características más importantes de la fábula son su brevedad y la conclusión moral. No obstante, cayó en la trampa de centrarse demasiado en la moraleja. En su obra *Von dem Wesen der Fabel*, dice que la enseñanza moral es la finalidad de la fábula, y como consecuencia debe ser central en el argumento (Lessing en Liebfried 1978: 56).

Esta definición ha sido descartada por Ben Edwin Perry, entre otros, como demasiado limitada, pues la fábula debe ser contada con una finalidad, pero no necesariamente para ofrecer una moraleja⁵. Perry retoma la definición de los retóricos del siglo I. Éstos decían que la intención de la fábula era mostrar una verdad a través de una historia. Definen la fábula como «a fictitious story picturing a truth» (Perry, 1988: 74). El académico considera ésta la mejor definición posible tanto para las fábulas griegas como para la antigua oriental. Subraya que «truth» debe entenderse como «a general proposition relating to the nature of things or to types of human character or behavior, with or without an implied moral exhortation» (Perry, 1988: 74). Hace hincapié en la observación del teórico alemán Walter Wienert de que la mayor parte de las fábulas más que predicar una moral quieren mostrar *Lebensklugheiten* o lo que es lo mismo, sabiduría de la vida.

5. No obstante la definición de Lessing ha estado vigente hasta el siglo XX, y su trabajo sobre la fábula ha sido de incuestionable valor para los teóricos de la fábula.

La definición de Wienert se basa de nuevo en la intención de la fábula: «Erzählung einer konkreten Handlung, aus der eine allgemeine Wahrheit der Moral oder Lebensklugheit durch die aktive Tätigkeit des Geistes der Zuhörer gewonnen werden soll», o sea: la historia de una acción concreta de la cual debe extraerse una moraleja o sabiduría de la vida universal a través de la reflexión activa del oyente (Wienert, 1988: 49). Esta definición y la de los retóricos griegos, apoyada por Perry, concuerdan en que se debe explicar/mostrar aspectos de la actuación del hombre en sociedad, sin transmitir necesariamente una moral.

Terminando este bosquejo teórico sobre el alcance retórico del género, me interesa destacar la visión que tienen acerca de la fábula Fedro y Babrio. Fedro subraya la función crítica y el carácter cómico del género. Dice que las fábulas buscan corregir errores de los mortales y que fue la tiranía la que obligó a disfrazar la verdad con burlas y huir así de represalias gubernamentales. Esopo habría contado sus fábulas a los atenienses durante la tiranía de Pisístrato por ese motivo (Rodríguez Adrados, 1987a: 38). En cuanto a Babrio, tiene una visión un tanto diferente; según Rodríguez Adrados, parece considerar la fábula como mero ejercicio literario, un grato pasatiempo (Rodríguez Adrados, 1987a: 38-39).

Todas las definiciones que he presentado (salvo la de Babrio) han acentuado la intención retórica. 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. Es en este punto donde la fábula se separa definitivamente del bestiario y el cuento fantástico, entre otros, explicados por la historia en sí misma, y es aquí que los fabulistas actuales ven su posibilidad de atacar esta antigua categoría.

Mireya Camurati hace una reflexión interesante acerca de Esopo como autor retórico. Apunta que las fábulas de la obra esópica concluyen casi todas con la frase *Ho logos dêloi*, que significa: la fábula muestra (o explica, revela). Sostiene que:

Una cadena de errores se inició cuando en épocas dominadas por un afán didáctico se tradujo: la fábula enseña... El verbo *dêlo ô* 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 «moraleja» lo que en Esopo era la conclusión normal de un esquema retórico (Camurati, 1978: 16).

Ya en la época arcaica existían diferentes tipos de fábulas: políticas, de crítica social y las que pretendían transmitir sabiduría de la vida e iniciar al oyente en las reglas de la sociedad. Gran parte de las que se datan en esta época tenían un fin político o de crítica social. Aquéllas pretendían persuadir al oyente, mientras éstas,

normalmente contadas por opositores al régimen⁶ o por esclavos, buscaban revelar la brutalidad o la injusticia en la sociedad⁷.

En la época clásica e imperial romana se manifiesta una tendencia de crear nuevas fábulas. Para Morocho Gayo, «todo este movimiento está en íntima relación con el paso de la fábula de las Colecciones a la literatura de tendencia cínica, y, en una segunda fase a un género didáctico, moralizante, con fuerte influjo estoico y moralista en general» (Morocho Gayo, 1994: 33).

El hecho de que a partir de la época neoclásica se produzca un auge de fábulas *moral-didácticas*, en detrimento de las de los temas político o social, se puede interpretar como una vuelta a la filosofía estoica y moralista. También es posible, como sostiene Camurati, que este cambio esté relacionado con la traducción errónea de *Ho logos dêloi en la fábula enseña*. Lo importante es que la intención retórica de las fábulas escritas en esta época es diferente a la arcaica y a la actual.

En las contemporáneas 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; las fábulas son de nuevo un medio para revelar y mostrar aspectos de la sociedad o del comportamiento humano sin que se pretenda transmitir una moraleja. En este aspecto se puede hablar de renovación de la intención retórica. Buenos ejemplos de este hecho son las fábulas de Monterroso «El sabio que tomó el poder» y «La parte del León» o «Die Regel» de Wolfdietrich Schnurre. Al igual que las tradicionales, éstas muestran la jerarquía de una sociedad cruel donde reina la ley de la fuerza e, implícitamente, dan consejos de cómo no comportarse en dicha sociedad, sin que exista una valoración explícita de los hechos presentados.

La intención retórica y su transmisión es un punto en que la nueva fábula presenta rasgos adscritos a la posmodernidad. El escepticismo, que Nogueroles menciona como primer punto en su resumen de rasgos posmodernos, es omnipresente en las nuevas fábulas; en vez de enseñar o explicar alientan la duda. Como se verá más adelante, ya no hay verdades absolutas, todo es relativo y no se puede confiar en nada o nadie; como dice James Thurber en «The Fairly Intelligent Fly»: «There's no safety in numbers, or in anything else» (Thurber, 1993: 9). Opino que se presenta una actualización del género que cumple con el criterio de Koch; esto es, «etwas Neues [...], die einen neuen Abschnitt auf einer langen Entwicklungslinie zu markieren scheinen», es decir;

6. Morocho GAYO ha analizado la influencia de la filosofía cínica en las antiguas colecciones: «podemos enumerar dentro de la fábula una serie de rasgos de tendencia cínica que remontan a época arcaica: una protesta contra el poderoso y una valoración superior de la inteligencia, característica del sabio frente al gobernante; una coincidencia en el concepto de la naturaleza y una crítica de la sociedad y de la mentalidad que se refleja en la épica y en ciertos tipos de lírica» (1994: 44).

7. Tanto Esopo como Fedro eran esclavos. Karl Meuli sostiene que la fábula era un arma retórica bien para el pequeño hombre que quería quejarse de su patrón, bien como recurso diplomático en una guerra si se hallaba en una posición desfavorable. Según este crítico, la fábula transmite «Sklavenmoral», a lo que se opone Perry, para quien hay tanto «Herrenmoral» como «Sklavenmoral» en las fábulas de esta época, PERRY en CARNES (1988: 77-78).

algo nuevo [...] que funciona para revelar un nuevo párrafo en una larga línea de evolución (Koch, 1982: 255).

El resultado de este escepticismo es la aversión a predicar una moral. Aparte de devolver la original intención a *Ho logos dêloi*, aparecen las moralejas tergiversadas o *antimoralejas*. Las encontramos frecuentemente en fábulas construidas a partir de una temática tradicional. Un buen ejemplo de ello es el epimitio de «The Lion and the Foxes» de Thurber, basado en la temática de la parte del león: «Moral: It is not as easy to get the lion's share nowadays as it used to be» (Thurber, 1956: 23-24). El escepticismo es más obvio en contraste con algo conocido y los nuevos fabulistas no se limitan a antiguos motivos fabulísticos, sino que, como apreciaremos al analizar los personajes, aprovechan iconos de la cultura occidental como la Biblia y obras clásicas como la *Odissea* o la *Iliada*.

Otra técnica retórica que surge del escepticismo y la negación de imponer verdades al lector es el uso de la ambigüedad. Muchas nuevas fábulas tienen doble fondo o se abren a diferentes lecturas e interpretaciones. De esta manera, la ambigüedad es un arma para despertar al lector y exigir que piense en los temas que se le presentan. Otros recursos retóricos muy frecuentes en la nueva fábula son la sátira y la parodia.

Como sabemos, la participación activa del lector es un rasgo de la literatura posmoderna. Lo apreciaremos más adelante con las fábulas de Monterroso y Schnurre.

Cuando en la nueva fábula se percibe un cambio en la antigua intención retórica, se produce una alteración grave que ataca la esencia del género. En su artículo «Fable», Perry apunta el peligro de que la moraleja de una fábula no quede clara para el lector: «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, then the fable has not achieved its purpose but has the effect of a story told for its own interest» (Perry, 1988: 73). En tal caso, la fábula ya no cumple con la intención de persuadir, mostrar o explicar que le corresponde y queda amputada, semejante a una historia narrada para entretener, como el cuento maravilloso. Si las nuevas fábulas no transmiten una moraleja o *Lebensklugheit* fácilmente perceptible, sino que el fabulista, deliberadamente, esconde su punto de vista en la ambigüedad, la sátira, la ironía, y exige del lector que él interprete los hechos, ¿no pasa exactamente lo que teme Perry? ¿Se pierde totalmente la esencia de la fábula tradicional en este cambio de táctica? Mi respuesta es ambivalente: depende del lector. Si se enfrenta a las nuevas fábulas sin intención (o capacidad) de ver más allá del plano anecdótico, los textos contemporáneos quedan amputados y pierden valor frente a la definición intencional. Si, al contrario, son apreciados por un lector más concienzudo y analítico, que a través de la reflexión elige su punto de vista, se ha conseguido transmitir una intención superior y la nueva táctica retórica no ha acabado con la esencia de la fábula.

Lynette Hunter también subraya la importancia de la participación del lector: en su libro *Modern Allegory and Fantasy* afirma que «It is as if once you make a decision to read actively you enter the allegorical, but if you make no decision, you enter fantasy by default» (Hunter, 1989: 140). Hunter sitúa la fábula entre los géneros que hacen uso

de la alegoría. En su estudio, donde compara la alegoría moderna, especialmente de la segunda mitad del siglo XX, con la escritura fantástica, argumenta que la alegoría es una instancia retórica y, en la alegoría contemporánea, como en la nueva fábula, han cambiado tanto la actitud del autor como la exigencia para el lector.

Con las nuevas fábulas vuelven a los fabularios formas que, desde un punto de vista estricto, tienen más en común con el aforismo, la anécdota, el chiste, el enigma y el proverbio, que con el género propiamente dicho. *La Oveja negra y demás fábulas* es un espléndido ejemplo: «La Cucaracha soñadora» podría definirse como chiste o enigma, mientras que «El sabio que tomó el poder» es una fábula tradicional en forma y contenido.

Una gran parte de la crítica ha intentado definir la fábula basándose en aspectos formales o estructurales⁸. Mireya Camurati señala tres criterios que deben estar presentes en toda fábula: acción, tipificación e intención. Para Camurati, «La 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). Sobre la tipificación, dice que los personajes son «tipos» que sostienen una relación también característica. Finalmente, afirma que la intención de la fábula es persuadir, y que existen dos tipos de intenciones: interna, que busca exclusivamente persuadir e intención hacia otros campos, visible en la fábula política, literaria, didáctica, socio-costumbrista, forense o moral (Camurati, 1978: 21).

Rodríguez Adrados describe la relación entre los diferentes componentes de la fábula. Sostiene que «la fábula es eso, un segundo término, un ejemplo al servicio de un primer término» (Rodríguez Adrados, 1987a: 43). Presenta un esquema que, según él, representa tanto la fábula arcaica como la clásica:

- a) Un primer término, que aparece al principio y al final, y que es el origen del promitio y epimitio posteriores.
- b) Un prólogo que anuncia la fábula como elemento de transición.
- c) El segundo término o fábula propiamente dicha, que concluye en un cierre.
- d) Eventualmente un epimitio que nos lleva al primer término, enmarcando la fábula en una forma de composición anular (Rodríguez Adrados en Morocho Gayo: 22).

Según Morocho Gayo, «Para F. R. Adrados, un conjunto de primeros términos fueron formando paulatinamente cierta homogeneidad e independencia tanto en los aspectos formales, como en los de contenido, a los cuales se les denominó fábulas esópicas» (Morocho Gayo, 1994: 22). «Primer término» se entiende como “el contexto en que se narra la fábula”, y «segundo término» como “la fábula en sí”. Cuando ésta todavía formaba parte de una tradición oral, era contada en una determinada situación (primer término), el marco real que condicionaba la historia (segundo término). En la

8. Gaspar MOROCHO GAYO ha resumido la caracterización de la estructura de la fábula por diferentes teóricos de la fábula (1994: 35-38).

mayor parte de las fábulas conocidas, el contexto original se ha perdido total o parcialmente, aunque quedan el promitio y el epimitio que representan un último resto de los primeros términos de la fábula-ejemplo de edad clásica (continuada, por lo demás, en autores posteriores). El promitio es una especie de *index*, una introducción al oyente en el contexto en que se narraba la fábula, mientras epimitio es la conclusión de lo que se pueda aprender de la fábula dentro de su contexto. Ambos son recursos tanto didácticos como retóricos; particularmente el epimitio, que en muchos casos era introducido por la frase *Ho logos dēloi*, luego citada en latín como *fabula docet*. Muchas fábulas no tienen promitio ni epimitio. En la colección de Demetrio aparecen promitios, y no epimitios, mientras que en la de Fedro aparecen fábulas con promitio, otras con promitio y epimitio y otras solamente con epimitio.

Algunos estudiosos opinan que las mejores fábulas no necesitan un epimitio⁹, además hay casos de promitios y epimitios que no expresan lo mismo que la fábula en la que aparecen. De todos modos, no se puede negar su función didáctica y retórica a la hora de recordar al oyente/lector la enseñanza de la historia (recordemos la definición de Wienert sobre la fábula como la historia de una acción concreta de la cual debe extraerse una moraleja o sabiduría de la vida universal a través de la reflexión activa del oyente).

En resumen, se puede decir que el promitio y epimitio son rasgos propios del género, y que donde uno o ambos estén presentes, encontramos una fábula o, por lo menos, un intento de fabulización. Es posible que una fábula que los contenga pueda parecer más auténtica. Quizás por eso algunos de los fabulistas del siglo XX usan los epimitios. Es el caso de James Thurber o Eduardo Gudiño Kieffer. Pack Carnes afirma este hecho en relación a Thurber:

Thurber uses the simplest form of the fable: narrative and epimythium. The latter is always introduced by Thurber's version of the «fabula docet» copulative line, invariably the word «moral» followed by a colon. The Thurber epimythium is treated in much the same way as the narrative itself often is. It is a proverb of saying, but given the same sort of Thurber twist as the other elements of the fable, into what Wolfgang Mieder has called «Anti-Proverb» (Carnes, 1988: 312).

El fabulista estadounidense se apropia del epimitio. Sus fábulas no predicen una moraleja, sino que intentan revelar defectos de la sociedad actual o transmitir un claro escepticismo. Aunque el mensaje es nuevo, el epimitio sigue teniendo la misma función que antes: subrayar el mensaje. De esta manera, se convierte en un interesante recurso para el nuevo fabulista.

Algunas fábulas de Monterroso también ofrecen conclusiones comparables a los epimitios. Un ejemplo es «El sabio que tomó el poder» que finaliza con la frase «y

9. Walter Wienert sostiene que «Wo zu Erklärung der Fabel ein Epimythion nötig ist, ist keine gute Fabel», WIENERT (1988: 60).

desde entonces el Mono conserva la pluma y el León la corona» (Monterroso, 1998: 29). No obstante, la mayoría de las narraciones de *La Oveja negra* y *demás fábulas* carecen de conclusiones parecidas. En general, los nuevos fabulistas renuncian a los epimitios. Así, no aparecen en Álvaro Yunque, promotor de la nueva fábula en América Latina; ninguno de los alemanes contemporáneos a Monterroso (Anders, Arntzen y Schnurre), los usa, como tampoco el mexicano Manuel Fernández Perera¹⁰.

La fábula es una de las primeras formas breves en prosa. En las adscritas a Esopo la brevedad está llevada al máximo. Carlos García Gual comenta al respecto:

La *brevedad* característica de estos relatos fabulísticos está llevada al máximo en los ejemplos de la colección esópica, con su estilo austero y su ascética sencillez. Esta manera escueta de contar, que prescinde de los adjetivos y de todo lo accesorio, permite captar mejor la estructura lógica del relato, con su esquemática exposición (García Gual 1985: 16).

García Gual apunta que todos los posteriores adaptadores y traductores colorean a su manera el relato, con lo que se pierde la extrema brevedad. Ya en las versiones de Fedro y Babrio se percibe la tendencia de fábulas más extensas y elaboradas (muchas versificadas) que continúa en la Edad Media y Moderna. Hacia finales del siglo XVII hay un renacimiento de la fábula que pasa a ser considerada literatura, principalmente gracias a Jean de la Fontaine.

Algunos de los fabulistas del siglo XX han vuelto a llevar la brevedad al límite. Es el caso de Álvaro Yunque¹¹ o de la ola de nuevas fábulas entre los 50 y los 70. Así, *La Oveja negra* y *demás fábulas* ofrece varios textos muy breves, así como *Protest im Parterre* y *Der Spatz in der Hand* de Schnurre, *Kurzer Prozess. Aphorismen und Fabeln* de Arntzen y *Der Blick vom Turm* de Günter Anders.

La brevedad es un rasgo frecuente en la literatura contemporánea: a lo largo del siglo XX, una serie de relatos brevísimos, no pertenecientes a un género literario establecido, han dado lugar a la categoría del *micro-relato*. Cuando los fabulistas contemporáneos optan por la brevedad, ésta se puede interpretar como una vuelta a las raíces esópicas tanto como por la expresión de una tendencia fundamental en la época actual.

Otro hecho que demuestra la vuelta a las raíces es que las nuevas fábulas están escritas en prosa y no en verso. Veo esto como consecuencia de su intento de rebelarse contra la rigidez del género.

A partir del paratexto, las fábulas actuales innovan el género. El título, que antes no revestía mayor interés para el fabulista, pasa a ser esencial. Encontramos algunos en

10. Carnes y Koch se contraponen en su visión del epimitio en las nuevas fábulas. CARNES, que estudia a Thurber, Arnold Lobel, Monterroso y Gerhard Branster, sostiene que «The epimythium has become almost essential in the modern fable» (1988: 206). Sin embargo Koch, centrada en los fabulistas alemanes, apunta que «Eine weitere strukturelle Eigenheit, die die Fabel kürzt und stärker pointiert, ist der Wegfall des Epimythions» (KOCH, 1982: 261). La cursiva es suya.

11. Un ejemplo es «Caso»: «La cabra encontró unas hojas de la Iliada, y se las comió. Pero no baló en verso», YUNQUE (1985: 50).

discordancia con el resto de la fábula, otros que solamente se entienden después de una cuidadosa lectura de la misma o escritos en un idioma diferente al del cuerpo del texto. Al usar el título de esta manera se obtiene un efecto lúdico y al mismo tiempo provocador. En *La Oveja negra y demás fábulas*, la mayoría de los textos contienen títulos que corresponden lógicamente al contenido; sin embargo, se encuentran unos pocos textos donde se juega deliberadamente con este elemento. Es el caso de «Paréntesis», cuyo cuerpo textual está repleto de este signo suprasegmental; «*Gallus aureorum ouorum*» con el título en latín, y «Los otros seis», sintagma que obliga a reconsiderar su contenido en el cuerpo narrativo. Además *La Oveja negra y demás fábulas* muestra el concienzudo trabajo sobre el uso del paratexto¹². Para Noguerol «El sintagma “La Oveja Negra”, que coincide con el título de una fábula contenida en el libro, connota la marginación (social, literaria y genérica) que le sirve de base temática» (Noguerol, 2000: 161). Un ejemplo alemán es «Die Regel» de Schnurre, título que solamente obtiene sentido después de descubrir que la fábula critica las reglas del juego en una guerra sin sentido y los promotores de ellas.

Si Monterroso juega poco con el título en sus fábulas, sí resulta innovador en su concienzudo uso de otros elementos del paratexto como los «Agradecimientos», el «epígrafe» y el «Índice onomástico y geográfico» que forman parte importante no solamente como paratexto, sino como parte del cuerpo narrativo de la obra. Corral observa cómo «una capacidad de simbiosis entre lo inocente y lo maligno, entre lo ingenuo y lo avieso, entre la sonrisa y la estocada» (Rolando Camozzi en Corral, 1985: 107) que se manifiesta en el fabulario, opera «desde antes de que se lea alguna fábula del libro, es decir, desde los “Agradecimientos” y el “epígrafe” por K’nyo Mobutu» (Corral, 1985: 107).

En el momento en que la fábula evoluciona desde una tradición oral a la literaria, su lenguaje cambia. Tradicionalmente existía todo un sistema de fórmulas que conformaban su lenguaje. Esto ayudaba al narrador a recordar la anécdota, a la vez, creaba una atmósfera propia del género¹³. Cuando se excluyen los esquemas para recordar la historia, se abre la posibilidad de construir un nuevo lenguaje, se descarta el lenguaje repetitivo y se rehuyen las expresiones desgastadas. Aparece un lenguaje más elaborado; experimental, crítico y abierto a la sátira y la ironía, que muestra la preocupación del autor por la calidad de su texto¹⁴. También refleja la preocupación por la brevedad; el hecho de que las palabras sean cuidadosamente elegidas y muchas veces tengan una parti-

12. Título admirado entre otros por NOGUEROL (2000: 161) y CORRAL (1985: 104-105).

13. Para un estudio metódico sobre el lenguaje de la fábula, *vid.* cap. IV en Triantaphyllia Karadagli Fabel und Ainos. *Studien zur griechischen Fabel* (1981: 97-139).

14. Para Ruth Koch, «In der modernen Fabeln werden plumpe Direktheit und aufdringliche Deutlichkeit vermieden. Die Fabelsprache entfert sich endgültig vom exemplarhaften Dozieren. Sie wird abstrakter, intellektueller, und sie wird durch Anspielung, Andeutung und Verrätselung *witzig, ironisch, zuweilen satirisch*» (KOCH, 1982: 262). Las cursivas son suyas.

cular función dentro de la fábula¹⁵. Se aplican expresiones específicas del siglo XX y se encuentran palabras con doble sentido, elemento lúdico que promueve la ambigüedad.

El metalenguaje tiene asimismo un lugar en las nuevas fábulas. Monterroso manifiesta este rasgo en expresiones como «en nuestro seco español» (Monterroso, 1998: 90) de «La Sirena inconforme». Esta manera de usar el lenguaje muestra el distanciamiento que transmiten las fábulas actuales. En suma, el lenguaje de la nueva fábula se diferencia del de las escritas en épocas anteriores, contribuyendo a la intelectualización del género.

Hemos observado que los fabulistas actuales en cierto modo liberan la fábula de la rigidez de la tradición: del escepticismo surge una nueva técnica retórica, que en vez de predicar moral o educar al lector, exige que participe. Se percibe una negación de adaptarse a una normativa formal o estructural, así como la experimentación con el lenguaje que no se conforma con los esquemas de antaño. Con estos cambios, se ha abierto el camino (retórico, formal y lingüístico) para la liberación de los transmisores de la esencia de la fábula, el personaje.

La categoría del personaje ha sido estudiada por diferentes teóricos de la narrativa en el siglo XX. Para el formalista ruso Vladimir Propp esta instancia narrativa tiene interés solamente por su «función»; es decir, por «la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga» (Propp, 1987: 33). Boris Tomashevsky también considera al personaje subordinado a la trama: «La presentación de los personajes, una especie de apoyo viviente para los distintos *motivos*, es un proceso corriente para agruparlos y conectarlos... El personaje juega el papel de hilo conector ayudándonos a orientarnos entre el montón de detalles, un medio auxiliar para clasificar y ordenar motivos concretos» (Tomashevsky en Chatman, 1990: 119)¹⁶.

Seymour Chatman recoge una opinión contraria; Henry James pregunta «¿Qué es el personaje sino el determinante del suceso? ¿Qué es el suceso sino la ilustración del personaje?» (Chatman, 1990: 121). Chatman sugiere que desde un punto de vista lógico, tanto el personaje como el suceso son necesarios: «En la narrativa moderna el gusto predominante es la observación del personaje y depende de la convención de la unicidad del individuo, pero ésta es una convención tanto como lo era la antigua insistencia en el predominio de la acción» (Chatman, 1990: 121).

Ya hemos subrayado cómo en la fábula, a diferencia de otros géneros populares, el argumento era secundario, por lo que las teorías de Propp y Tomashevsky sobre los personajes no corresponden a este género; los personajes de la fábula no constituyen un

15. Buen ejemplo de este hecho es la palabra confabuladas en «La Parte del León» de Monterroso referida a tres animales que se confabulan literalmente y además participan en una fábula (1998: 79). Asimismo, la frase «*sehe ich am mindestens aus*» en «Kampf der Schüchternheit» de *Schnurre*, donde el juego con la proposición *aus* consistuye la esencia en la fabulilla (14).

16. La cursiva es suya.

medio auxiliar para clasificar y ordenar los motivos en beneficio de la trama, sino que son una herramienta para transmitir *la verdad, lebensklugheit o moraleja* de la fábula.

Morocho Gayo apunta lo siguiente en relación a los personajes de la fábula de la tradición griega:

Los personajes de la fábula se expresan en un lenguaje alegórico y son, en la mayoría de los casos, un reflejo de la sociedad humana en cuanto encarnan virtudes y vicios de los hombres. No importa que estos personajes sean animales, plantas, objetos, hombres, personificaciones abstractas o dioses. Todos ellos son prototipos de una determinada conducta, seres dotados de razón y de palabra, que a través de la alegoría ofrecen una cosmovisión de su tiempo y de las situaciones ante las cuales los humanos adoptan determinados comportamientos (Morocho Gayo, 1994: 39).

La cita ofrece diferentes aspectos analizables. En la nueva fábula, como en la antigua, se encuentran todo tipo de personajes. Aparte de los pertenecientes a la tradición, aparecen algunos nuevos: animales atípicos, figuras bíblicas, del folklore y de la tradición literaria o héroes históricos.

En la fábula tradicional, los personajes encarnaban valores éticos, representaban diferentes características del ser humano y resultaban prototipos de una determinada conducta: suele existir un conflicto entre actantes con rasgos positivos (inteligencia, astucia, fidelidad, modestia...) y otros de carácter negativo (despóticos, vanidosos, soberbios, estúpidos...). Los que actúan de manera apropiada suelen ganar. Una novedad en la fábula actual es que muchos de los personajes tienen personalidades más diferenciadas; ya no encarnan *una* característica, sino que pueden reunir varios rasgos en su idiosincrasia. Así, permiten al fabulista retratar una sociedad menos maniquea que en las fábulas tradicionales. De acuerdo con el escepticismo omnipresente en la literatura de la posmodernidad, los fabulistas actuales se niegan a retratar héroes; ya no hay héroes, así como tampoco verdades absolutas o instituciones sagradas en la sociedad. Víctimas de este mismo escepticismo, aparecen personajes que sufren una alienación esencial: no tienen rasgos de personalidad o ni siquiera se reconocen a sí mismos. Representan el alejamiento más radical del personaje de su antiguo rol. Monterroso ha llevado la descaracterización de las figuras hasta el extremo.

Ahora que los personajes han perdido maniqueísmo y heroicidad, algunos hasta son completamente vacíos, es menos natural que transmitan una moraleja. Ya se ha indicado que la nueva fábula presenta un renacimiento de la intención retórica de la fábula arcaica; revelando aspectos de la sociedad, y rechazando la función didáctica y moral predominante en el género a partir de la época neoclásica. El resultado es que muchas nuevas fábulas carecen de moraleja explícita y se presentan versiones tergiversadas de las enseñanzas tradicionales. Pero en los casos más extremos donde los personajes, como consecuencia de un escepticismo atroz, ya aparecen completamente descaracterizados no es posible que transmitan nada más que dudas.

Algunos críticos han prestado especial atención al uso de los animales en la nueva fábula. Ruth Koch destaca cuatro puntos en este sentido:

- 1) Disolución de la tipificación clásica de los animales.
- 2) Uso de animales atípicos.
- 3) Uso de animales de la misma especie pero de diferentes clases o posiciones sociales.
- 4) Intellectualización de los animales (Koch, 1982: 264-267).

Partiendo de estas características, compararé el uso de los animales en las fábulas de Monterroso con el existente en otras fábulas coetáneas.

Koch sostiene que la destipificación de los animales tradicionales es el elemento estructural distanciador más significativo en la fábula actual: «Das auffälligste verfremdende Strukturelement in der zeitgenössigen Fabel ist die erwähnte Enttypisierung bekannter Fabeltiere» (Koch, 1982: 264).

Carnes trata la recaracterización de estos animales en su artículo «Traditional expectations in the modern fable»¹⁷. Muestra que los fabulistas del siglo XX aprovecharon las expectativas del lector acerca de las características de los diferentes animales. En la fábula tradicional, su naturaleza es inmutable, representando cada especie una o más cualidades humanas: la zorra encarna la inteligencia, la habilidad y la astucia; el león, el lobo, el águila y el halcón la fuerza; la serpiente la crueldad; el asno, la jactancia y el ridículo, y el mono, la vanidad. Cuando estos prototipos cambian, no solamente se sorprende al lector, sino que también se cuestiona el sistema de castas preestablecido en el mundo de la fábula. Para Carnes:

Thus there is a certain potential tension established between a character in a particular fable and the «traditional» expectations for that character. The fox is virtually always chosen for intelligence (or at least quick-wittedness), the ass for stupidity, the lion for strength and leadership, and so on. The use of a fox characterized as slow and dumb is then often ironic because of the traditional idea of the fox. This opens wide possibilities for the none-traditional mode in the modern fable which not only recognizes this tension and its ironic possibilities, but literary thrives on it (Carnes 1983: 207).

Se puede ver la recaracterización como una consecuencia de que el hombre actual cuestiona la legitimidad de viejas convenciones y normas. La recaracterización de los animales coloca a la fábula en perspectiva histórica; al adaptar un nuevo rol, se revela la condición histórica del antiguo y el nuevo papel. Si se combina esto con lo que señala Carnes acerca del efecto de la recaracterización sobre el lector, comprobamos que existe un distanciamiento que reivindica el aspecto histórico. Como la trata Berthold Brecht: «Verfremden heisst also Historisieren, heisst Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit

17. Pack CARNES (1983: 203-216).

Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden» (Brecht en Koch, 1982: 264 -265).

Dos fábulas que rompen con la antigua tipificación son «The Fawn and the Buck» de Ambrose Bierce, y «El Conejo y el León», de Augusto Monterroso.

La fábula de Bierce describe la conversación entre un cervatillo y un gamo, donde aquél pregunta a éste por qué corre cada vez que oye un perro si el gamo es más grande, más fuerte, más activo y tiene afilados cuernos. La respuesta del gamo es que teme dejarse enojar por los ladridos del perro y hacerle daño. Esta fábula se construye alrededor de una fábula antigua, llamada «El Cervato y el Ciervo»¹⁸. En el texto original, el cervato plantea la misma pregunta al mayor, pero la respuesta es diferente; contesta que no sabe qué pasa, pero en cuanto oye los perros, sale huyendo. Observamos que la versión de Bierce presenta otra relación entre los animales. Aparentemente se ha roto el sistema que llamamos «ley de la naturaleza». Para ser exacto, los animales siguen actuando como suelen, solamente la *interpretación* de sus móviles es diferente.

En «El Conejo y el León» ocurre algo parecido. Aquí, un «célebre Psicoanalista» observa un encuentro entre un león y un conejo: el león muestra sus garras y ruge, mientras «el Conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante a los ojos del León, dio media vuelta y se alejó corriendo» (Monterroso, 1998: 13). La interpretación del psicoanalista es que «el León ruge y hace gestos y amenaza al Universo movido por el miedo; el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel ser extravagante» (Monterroso, 1998: 14). El psicoanalista interpreta la actuación de los animales de forma diferente a como se acostumbra: cambia las características y sostiene que el Conejo es más fuerte y peligroso. La fábula se burla del Psicoanalista (que malinterpreta a lo animales)¹⁹. El narrador implícito juega con el lector, atacando ideas preconcebidas sobre lo que dice un *célebre* psicoanalista.

Los dos fabulistas usan el mismo recurso, presentando un cambio en la antigua relación entre depredador y víctima. Cuando se tergiversa la interpretación del antiguo rol, se ataca implícitamente la esencia de la fábula (recordemos que la *tipificación* era uno de los tres criterios de Mireya Camurati para que un texto pudiera ser considerado como fábula). En la perspectiva metafabulística los textos expresan una protesta contra la rígida tipificación de la fábula tradicional y recalcan que los antiguos modelos deben ser cuestionados. En el plano alegórico se pueden leer como una manifestación contra los estereotipos de nuestra sociedad, porque, como se reitera a lo largo del fabulario de Monterroso, «las cosas no son tan simples» (1998: 61).

«El Conejo y el León» resulta más compleja que la fábula de Bierce. Ofrece un apunte metafabulístico al comentar que el psicoanalista observó «[...] la vida y costumbres de algunos animales, que comparó una y otra vez con las de los humanos»

18. Vid. RODRÍGUEZ ADRADOS (1987c: 258).

19. Álvaro YUNQUE trata asimismo el tema de la falsa intelectualidad y la malinterpretación de los roles animalísticos en su fábula «Erudición» (1985: 48).

(Monterroso, 1998: 13). Además se subraya que los animales actúan como lo habían hecho «desde que el hombre era hombre»²⁰. De este modo, cuando el psicoanalista compara la actuación de los animales con la de los humanos, cumple el rol de fabulista o un lector de fábula. (O un psicoanalista que analiza la bestia en el ser humano).

Considero interesante el apunte de Corral cuando dice que esta fábula, la primera en el conjunto, busca condicionar la lectura del resto:

Que esta fábula sea la primera del macrotexto, y la que más haga mención del papel del hombre en la interpretación del comportamiento de los animales, no es gratuito. *La estrategia de la función-autor es desplazar los acostumbrados códigos de lectura* y sugerir desde este punto que la experiencia estética de su lector rebasará todas sus esperanzas ante esa ruptura inicial (Corral, 1985: 108)²¹.

La fábula de Bierce se publicó en 1899, la de Monterroso en 1969. Es interesante que la crítica a la tipificación esté presente ya en el pionero de la nueva fábula y siga siendo un importante recurso para el fabulista 70 años después.

Manuel Fernández Perera, continúa esta línea cuando en 1987 publica «La especie desconocida», perteneciente al fabulario homónimo, donde denuncia la tipificación de los personajes fabulísticos de manera más radical que en los ejemplos anteriores. Fernández Perera presenta una mariposa de especie desconocida que llega al despacho del «más famoso de los fabulistas». La mariposa no sabe su nombre ni sus propias costumbres y el fabulista no encuentra ninguna fábula que la describa. El resultado es que la desgraciada, «sin fábula que le atribuyera alguna identidad, vivía acosada por la idea de su posible inexistencia» (Fernández Perera, 1987: 11). Se trata por tanto de un animal carente de tipificación que por ello cuestiona su existencia.

En el texto de Fernández Perera, como en el del guatemalteco, vemos la preocupación metafabulística. La paradoja de que la mariposa se deprima porque el fabulista no sabe a qué especie pertenece, convierte al texto en una sátira de la manía de clasificar de los fabulistas y un guiño al género²². El uso de las paradojas como recurso retórico sitúa la fábula dentro de una directriz determinante en la literatura actual²³. Así,

20. CORRAL destaca acerca de esto: «Cualquier esencia behaviorista que tengan los animales ha sido distorsionada por el hombre. Esos malentendidos son precisamente los que atraparán al lector en el resto del macrotexto. Las fábulas presentes le mostrarán la falacia de ver a los animales como han sido vistos desde la perspectiva del hombre, y no como “desde que el animal era animal”. Pero si los animales representan a los hombres la falacia no es tan patética y se puede admitir que el hombre es como es desde que su primer coetáneo lo analizó» (1985: 109).

21. La cursiva es mía.

22. Otra fábula de Fernández Perera con esta perspectiva metafabulística es «El perico fabulista» que mencionaré más adelante, enfatizando la relación entre animal y ser humano.

23. Aun así, el uso de paradojas no es exclusivo de la fábula contemporánea; recordemos la conocida sobre la tortuga y Aquiles, construida alrededor de una paradoja del filósofo Zenón de Elea, y utilizada por Monterroso en «La Tortuga y Aquiles», MONTERROSO (1998: 35). No obstante, en la antigua fábula la paradoja es el tema y no un proveedor de la sátira como en la fábula de Fernández Perera.

ofrece muchas posibles relecturas, pudiéndose leer por ejemplo como crítica de un sistema donde los que no son clasificados no existen, o de un mundo donde solamente tienen sitio los estereotipados y conformistas.

Los tres fabulistas cuestionan la tipificación. No obstante, el alejamiento del personaje es más radical en los dos contemporáneos. Tanto el psicoanalista y el fabulista como la mariposa, son individuos alienados; los dos primeros incapaces de hacer bien su trabajo, la última, sin posibilidad de hallarse a sí misma, necesita que alguien le proporcione una identidad. Encontramos varios ejemplos de esta alienación en los textos de *La Oveja negra y demás fábulas*: Conocemos, a un mono que quiere ser escritor satírico pero, como el psicoanalista y el fabulista, falla en ejercer su trabajo, pues renuncia a su vocación por miedo a ofender a los objetos de la sátira («El Mono que quiso ser escritor satírico», Monterroso 1998: 15). Asimismo, leemos «La Mosca que soñaba que era un Águila», donde se presenta una mosca que no se conforma con ser lo que es ni tampoco se contenta cuando consigue ser lo que sueña (Monterroso, 1998: 19).

Una búsqueda semejante de identidad fallada la encontramos en «La Rana que quería ser una Rana auténtica» (Monterroso, 1998: 55). De nuevo se presenta el conflicto de identidad en el título; la rana quiere ser una rana de verdad, *auténtica*. Para conseguir su meta, empieza a buscar su «ansiada autenticidad» en el espejo, fallada la tarea, «pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente» (Monterroso, 1998: 55), y busca su personalidad en el reconocimiento de los demás. En un último y desesperado intento de ser reconocida como rana, ya «dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo» (Monterroso, 1998: 55). Este último texto es más que interesante, pues, como si se tratara de una fábula tradicional, la inconformidad o quizás mejor dicho *imposibilidad de encajar* de la Rana es castigada. El tema de la naturaleza que se venga del que desafía el orden es de los más antiguos. Un ejemplo es la fábula «El águila, el grajo y el pastor» donde el grajo, en un intento de imitar al águila, se enreda en la lana del carnero y es atrapado por el pastor que lo entrega a unos niños. Allí termina la vida del insensato grajo (Rodríguez Adrados 1987c: 34). Aparte de explicar o enseñar la ley de la naturaleza, este tipo de fábula servía para defender la jerarquía de la sociedad, insinuando que cada uno pertenecía a la clase o al rango que la sociedad o la fortuna le había proporcionado. No obstante, dudo que el conformismo sea el mensaje de la fábula de Monterroso. Al contrario del personaje de la fábula tradicional donde un animal quiere ser otro (o tener la posición jerárquica de otro animal), el anfibio no desea otra cosa que sentirse como lo que es; una rana. Tarea imposible, pues el fabulista no pretende enseñar la ley de la naturaleza o la construcción jerárquica de un mundo arcaico. Vemos que las exigencias personales del animal, así como las de la sociedad, son tan duras que le crean una alienación esencial. Contradictorio en un personaje que únicamente pretende ser él mismo, perteneciente a un género que hasta ahora se construía alrededor de tipos de personaje con características inalterables.

El uso de animales no adscritos a la nómina de las fábulas tradicionales es habitual en Hispanoamérica. Mireya Camurati menciona el uso de animales propiamente latinoamericanos, apuntando que ya en la época colonial se sustituyeron los animales de la tradición europea por los autóctonos, aunque los fabulistas de entonces no tenían la misma intención que los nuevos:

Cuando los frailes de la Nueva España, cambian el lobo por el coyote al traducir a Esopo, lo que los anima no es el propósito de originalidad con respecto a la tradición europea sino, por el contrario, el afán de respetar y adherirse a las costumbres y al mundo imaginativo de los naturales que eran el objeto de su evangelización (Camurati, 1978: 33).

Como consecuencia de ello, se mantuvo la relación predeterminada en las fábulas tradicionales. Así, por ejemplo, el coyote adaptó las características del lobo. El uso de una fauna atípica cuenta con una larga tradición en la fábula latinoamericana, no exclusiva de los criollos, (en las fábulas de Iriarte aparecen el guacamayo y la cotorra). Sin embargo, sólo en la nueva fábula el empleo de animales no tradicionales se convierte en un recurso retórico para sorprender al lector. Sucede lo contrario que con el uso de animales tradicionales en nuevos roles, ya que estos nuevos animales no están sujetos a una tipificación, y el autor les puede asignar las características que desee, sin chocar con la tradición. El fabulista puede optar por no tipificar al animal. Así, disminuye el protagonismo del animal y enfatiza la temática. Con estos nuevos animales, los fabulistas del siglo XX escriben fábulas diferentes a las tradicionales, rompiendo los esquemas del género.

Ruth Koch, que destaca el uso de animales atípicos como elemento característico de la nueva fábula, ilustra su afirmación con «Die Regel» de Wolfdietrich Schnurre:

Die Regel

Kellerasseln und Ameisen hatten Krieg miteinander; es ging um eine Brotrinde, die in Niemandsländ lag. Während die beiden Parteien sich mit aller Inbrunst beföhdeten, kam eine Ratte und trug die Brotrinde in ihren Bau. Als man das den feindlichen Heerführern meldete, zuckten die nur die Schultern. «Wenn schon», sagte der Asselgeneral. «Na, und?» fragte der Ameisenoberst (Schnurre, 1973: 153)²⁴.

El animal atípico, la cochinilla de humedad, no tiene antecedentes en la tradición de la fábula. Para Koch «Die Regel» es una buena muestra de que el uso de los animales

24. Traducción propia de la fábula: La Regla.

Las cochinillas de humedad y las hormigas estaban en guerra. La lucha era por una corteza de pan que se hallaba en tierra de nadie. Mientras los dos bandos se enfrentaban con toda intensidad, apareció una rata que se llevó la corteza a su nido. Cuando se lo comunicaron a los oficiales enemigos, sólo se encogieron de hombros. «Bueno», dijo el general de las cochinillas. «¿Y qué?» preguntó el coronel de las hormigas.

se diferencia de la fábula tradicional, donde la tensión se basa en la medida de fuerza entre los animales de diferentes especies. Aquí se enfrentan animales de semejante fuerza; las cochinillas de humedad (Kellerasseln) y las hormigas (Ameisen), y la separación de poderes no se basa en las características de cada especie, lo que sería el caso en la fábula tradicional, sino en el rango militar que detenta el animal dentro de la jerarquía; los oficiales tienen el poder y los soldados obedecen, sean hormigas o cochinillas, (vemos que la fábula corresponde al punto número tres mencionado por Koch, pues hay también animales de la misma especie con diferentes posiciones sociales). El hecho de que ambos bandos estén al mismo nivel y que mantengan semejante actitud cuando ya no hay pretexto para seguir luchando (porque una rata se ha ido con la corteza de pan que provocó el conflicto), produce diferentes efectos: muestra lo absurdo de la guerra entre los dos bandos, y, a la vez, lo absurdo de la guerra en general. También hace sospechar que los animales pelean simplemente porque pertenecen a diferentes especies. Si se hace una lectura alegórica, la fábula de Schnurre es una descripción de tantas guerras entre seres humanos de diferentes países o razas. También es una crítica de la indiferencia de los oficiales frente a sus soldados y de los que establecen las reglas del juego en la sociedad (recordemos que la fábula se llama «Die Regel») frente a los que se hallan sometidos a estas reglas.

«La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo» de Monterroso se parece a la fabulilla de Schnurre tanto en el tema como en el uso de un animal no tradicional. Aquí se trata de una «Jirafa de estatura regular pero tan descuidada que una vez se salió de la Selva y se perdió» (Monterroso, 1998: 43)²⁵. Corral apunta sobre el uso de la jirafa lo siguiente:

Aparte de Rudyard Kipling, que en su *The Jungle Book* (1894) expone como ésta obtuvo su cuello, la jirafa no ha sido un dispositivo fijo o tema principal de los fabularios. Tal vez este hecho conduzca a que, aparte de asumirse un carácter despistado para ella, la función-autor no provea ningún simbolismo que pueda ser interpretado por el lector a un nivel metafabulístico (Corral, 1985: 127).

La jirafa llega a un desfiladero donde se desarrolla una gran batalla y observa cómo se matan unos a otros, lo que provoca su reflexión sobre la guerra y la relatividad de las cosas. De nuevo estamos frente a una guerra sin sentido, donde ninguna de las partes beligerantes tienen razón, ya que cada lado escribe su propia historia y con sus correspondientes héroes. Percibimos la misma actitud negativa hacia la guerra que en Schnurre:

Entre el humo y el estrépito de los cañones se veía desplomarse a los muertos de uno y otro ejército, con tiempo apenas para encomendar su alma al diablo; pero los sobrevivientes

25. Dos escritores mexicanos, muy admirados por Monterroso, tienen relatos protagonizados por la jirafa: «La jirafa» de Juan José ARREOLA (1984: 31) y «La balada de las hojas más altas» de Julio TORRI (1996: 35).

continuaban disparando con entusiasmo hasta que a ellos también les tocaba y caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que la Historia iba a recoger como heroico, tanto la Historia que recogía los gestos del uno, como la que recogía los gestos del otro, ya que cada lado escribía su propia historia; así, Wellington era un héroe para los ingleses y Napoleón era un héroe para los franceses (Monterroso, 1998: 43-44).

Lo absurdo aparece envuelto en detalles irónicos, como cuando dice «ninguno estaba dispuesto a ceder un *milímetro* de terreno» (Monterroso, 1998: 43)²⁶, o cuando apunta que «caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que la Historia iba a recoger como heroico» (Monterroso, 1998: 43). Además, se ve lo estúpido de luchar ya que todo es relativo, como bien afirma la jirafa²⁷, y cada lado tiene sus héroes, lo que demuestra que no hay modelos incondicionales, sino que depende de la facción en que se milita²⁸.

Las fábulas de Schnurre y Monterroso coinciden en diferentes aspectos: en las dos se introducen animales no pertenecientes a la tradición greco latina, y que por lo tanto carecen de características predeterminadas. Opino que los dos autores han aprovechado esto para destacar la actuación de los personajes.

En la fábula de Monterroso, la jirafa es descrita como de estatura regular, descuidada y desorientada. Estas características cumplen una función en la fábula. Sin embargo, no quitan protagonismo a la esencia de la fábula: la reflexión de la jirafa sobre la guerra y la relatividad de las cosas. También me parece interesante la paradoja de que una jirafa sea descrita como de «estatura regular», lo que le va a salvar de una bala de cañón. Corral tiene un apunte interesante acerca de esto; «Que desde la primera oración se narre que la jirafa era «de estatura regular» [...] es ya un indicio de la usurpación de expectativas que se hallará en toda la fábula» (Corral, 1985: 127). En una segunda lectura, la jirafa representa a una persona corriente que entiende lo que debemos comprender todos. De esta manera, otorga validez universal al contenido, que recomienda abrir nuestro horizonte mental. La fábula no presenta una moraleja, pero transmite una *Lebensklugheit* (sabiduría de la vida) de la misma manera que las fábulas arcaicas.

La falta de protagonismo de los animales es más evidente en la fábula de Schnurre. Se trata de cochinitas de humedad y hormigas, pero aparte de esta información, no se sabe más de ellos. Hemos visto que lo importante no es su condición, sino la jerarquía que existe dentro de la comunidad, bien de hormigas, bien de cochinitas. Así, la temática obtiene de nuevo un protagonismo total.

26. La cursiva es mía.

27. El tema de la relatividad de las cosas también aparece en «Monólogo del Mal» y «Monólogo del Bien» de *La Oveja negra y demás fábulas* (1998: 49 y 61).

28. La desacralización del héroe es recurrente en el fabulario de Monterroso, lo trataré más adelante en relación con los personajes mitológicos y bíblicos.

Las dos fábulas comparten el tema de la guerra, y en ambas se ve una actitud de rechazo frente a ella y una intención de mostrar lo absurdo de la lucha humana. El escritor alemán muestra el absurdo apuntando que se sigue luchando aun cuando falta el pretexto, mientras el guatemalteco da a entender que ninguna de las partes beligerantes tienen *razón* en la lucha, pues cada lado escribirá su historia con sus héroes correspondientes.

Un último punto de coincidencia que considero de importancia, constante en las fábulas comentadas en esta investigación, es la intención de conseguir que el lector reflexione. Schnurre lo logra con la incongruencia entre lo que se creía que era el motivo de la guerra y la indiferencia de los oficiales cuando el móvil de la lucha se ha perdido. La fábula de Monterroso exhorta a la reflexión del lector a través de un personaje que medita sobre detalles aparentemente secundarios, para demostrar que «todo es relativo» (Monterroso, 1998: 51). Así, las dos fábulas transmiten al lector que tiene que estar atento, pues en este mundo es fácil ser engañado, sea por un jefe de Estado, un libro de historia o por la fábula que uno está leyendo. Es fácil no darse cuenta de la «alienación» es decir la «limitación o condicionamiento de la personalidad impuestos al individuo o a la sociedad por factores externos sociales, económicos o culturales»²⁹. Aunque quizás el fabulista logra trasmitirla con nuevos personajes en un nuevo tipo de fábulas.

Aunque el protagonismo de animales autóctonos es típico de la fábula latinoamericana, Monterroso no hace uso de éstos. La jirafa es africana, la cucaracha universal, y además es usada con un guiño a aquella en que se convierte Gregor Samsa en la *Metamorfosis* de Franz Kafka³⁰.

También se ha hablado de la intelectualización de los animales en la nueva fábula. Estos personajes, especialmente aparente en los alemanes Anders, Arntzen y Schnurre, ya no tienden a la acción, sino que resuelven sus diferencias a través del diálogo, bastante más culto que antes. No es difícil encontrar un animal intelectualizado en la fauna de Monterroso. Los tres herbívoros de «La parte del León» intentan convencer al león para que les ceda parte de la pieza, mostrando su cultura al recordar la antigua fábula de la cigarra y la hormiga: «Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a 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» (Monterroso, 1998: 79).

En «The Tortoise and the Hare» de James Thurber, se aprecia la misma manera de intelectualizar a los animales y a la vez parodiar las fábulas de antes. Aquí el protagonista es una tortuga joven e inteligente que usa la información que encuentra en un fabulario para concluir que puede ganar una carrera contra una liebre: «There was

29. «Alienación» según el *Diccionario Manuel Seco del Español Actual*. Madrid: Aguilar, 1999.

30. La fábula «G.S.» de Manuel Fernández Perera también se refiere a la cucaracha de Kafka. Vid. FERNÁNDEZ PERERA (1987: 16).

once a wise young tortoise who read in an ancient book about a tortoise who had beaten a hare in a race. 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 [...]» (Thurber, 1993: 49).

También en la fábula de Thurber aparece el diálogo transtextual entre las nuevas fábulas y las fábulas tradicionales: el libro antiguo es obviamente la colección de Esopo. La tortuga cree lo que lee, y desafía a una liebre para hacer una carrera; naturalmente, pierde. Se cierra el texto con la siguiente afirmación: «Moral: A new broom may sweep clean, but never trust an old saw» (Thurber, 1993: 49). Con esto, el autor muestra su escepticismo ante la tradición. La fábula no solamente descarta la verdad de la historia sobre la tortuga y la liebre, sino que se muestra negativa ante su enseñanza. Para Carnes, «Thurber is suggesting that these clichés are no longer operative in our society. And in this way his fables, no matter how humorous they may seem, betray a certain underlying pessimism, indeed even occasionally gloom» (Carnes, 1988: 316)³¹. Thurber, ya en 1940, y como un caso excepcional, recurre a carnavalizar la tradición, por lo que su escepticismo encaja perfectamente con el que transmiten autores más recientes.

La intelectualización de los animales en la fábula está fuertemente relacionada con la actualización del género, pues refleja una intertextualidad entre las nuevas creaciones y las tradicionales. Esta innovación en el género encaja con la tendencia de la literatura más reciente de recuperar y revisar la tradición literaria.

En *La Oveja negra y demás fábulas*, la intelectualización de los animales se consigue, en gran parte, a través del monólogo o reflexión en estilo indirecto. Corral apunta que «Si fábulas como las de La Fontaine frecuentemente emplean el diálogo como figura discursiva, las de Monterroso presentan el apartamiento del hablante de sí mismo como monólogo o reflexión mental en estilo indirecto» (Corral, 1985: 110). El estilo indirecto no es frecuente en la fábula tradicional, sin embargo, en *La Oveja negra y demás fábulas* se encuentran varios ejemplos de animales intelectualizados por medio del monólogo como «El Mono piensa en ese tema», «La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo», «Caballo imaginando a Dios» y «Paréntesis» (Monterroso, 1998: 15, 43, 71 y 95). De nuevo, vemos cómo el género se libera de su antigua rigidez por medio de los personajes.

La capacidad de reflexionar de los animales concuerda con la íntima relación entre animal y humano en *La Oveja negra y demás fábulas*. Desde la Antigüedad, el animal de

31. Sin embargo, no se descartan todas las antiguas moralejas en las nuevas fábulas. En «The American Face of Aesop: Thurber's Fables and Tradition», Carnes lo apunta: «Some of the moral attitudes or lessons are still valid today, of course, but they are generally the negative ones», CARNES (1988: 316). Como ejemplos usa diferentes páginas de Thurber en *Further Fables for Our Time*, basadas en las antiguas narraciones sobre el cuervo y la zorra. Es curioso observar que el único texto de Monterroso que presenta un cierre comparable al epimitio es «El sabio que tomó el poder»; un texto que revela que la sabiduría nunca ocupa el puesto más alto de la jerarquía, porque la vieja ley de la fuerza (física) sigue en vigor.

la fábula está dotado de razón y palabra, representando una particular característica o un comportamiento del ser humano. En la nueva fábula, los personajes ya no encarnan solamente *un* rasgo de la personalidad y se acercan más a un hombre real. Este cambio es muy evidente en *La Oveja negra y demás fábulas*: la conexión entre animal y humano se manifiesta ya en el epígrafe; «Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste» (Monterroso, 1998: 11)³². Los animales se comportan como humanos, razonan y reclaman ser tratados como tales. Un buen ejemplo lo encontramos en «La parte del León» cuando los herbívoros reclaman «Contrato Social, Constitución, Derechos *Humanos* [...]» (Monterroso, 1998: 80)³³. Un detalle técnico que acerca los animales a los hombres es que los sustantivos correspondientes a cada animal se escriben con mayúscula, la que separa, en castellano, los nombres propios de los comunes³⁴. Así, el León no es cualquiera, sino uno en particular. La separación de la fábula tradicional es evidente; aquí no se trata de un animal que encarna una cualidad humana, sino de un ser humano en piel animal. No es entonces extraño que los protagonistas transmitan sentimientos tan complejos como la alienación esencial.

Augusto Monterroso ha comentado la relación entre animal y humano en sus fábulas. En *Viaje al centro de la fábula* afirma: «Mis animales son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas. Nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares. [...] En cambio, mis animales son todos como mi vecino, buenas gentes» (Monterroso, 1990: 97). A lo largo de su libro hay una intencionada confusión entre *la gente* y los animales, así como entre *la Selva* y el mundo de los humanos. «El Mono que quiso ser escritor satírico» ofrece un buen ejemplo: el protagonista es un mono que quiere ser escritor satírico pero «pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cócteles y a observarlos por el rabo del ojo» (Monterroso, 1996: 174). Lo curioso de la *gente* que se dedica a observar es que todos son animales, y que para escribir sobre una característica del hombre, el mono observa a determinados congéneres (aquí sigue la línea de la fábula tradicional, donde cada especie representa un rasgo humano).

La íntima relación entre hombres y animales también aparece en «El perico fabulista» de Fernández Perera. Aquí, «Hubo un perico que se propuso escribir fábulas y desmentir de una buena vez todas las infamias que sus predecesores humanos habían

32. La cita está firmada por K'nyo Mobutu, que figura como «Mobutu, K'nyo (antropófago)», en el índice onomástico y geográfico, MONTERROSO (1998: 102). Es típico del afán burlón de Monterroso engañar al lector desde el principio haciéndole creer que se refiere a la relación entre humanos y animales, para en la última página revelar la mofa de que hemos sido objeto.

33. La cursiva es mía.

34. El uso de mayúscula en los personajes se encuentra también en las fábulas de Ambrose Bierce. Los autores alemanes que también usan mayúscula, como consecuencia de que en su idioma todos los sustantivos se escriben con letras capitales, no obtienen el mismo efecto literario que los americanos.

perpetrado contra el indefenso reino animal» (Fernández Perera, 1987: 9). Como en el texto de Monterroso, se acentúa la semejanza entre humanos y animales: «De modo que decidió 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» (Fernández Perera, 1987: 9-10).

A principios del siglo XX se produce, con el alemán Georg Herman a la cabeza, un cambio en la relación humano animal en la fábula moral-didáctica. Ruth Koch sostiene que mientras la fábula tradicional muestra lo humano en el animal, las de Herman y sus contemporáneos reflejan lo animal en el ser humano, «Die alte Fabel sieht den *Menschen* im Tier, die neue das *Tier* im Menschen» (Koch, 1982: 255). Este cambio afecta a la actitud que transmite la fábula; si antes se podía ofrecer una moraleja a través de animales que representaban diferentes rasgos humanos, ahora se tiende a revelar los defectos humanos, lo que, a su vez, da cabida a un mayor uso de la sátira y la ironía en las fábulas. Estamos ante una nueva actitud, ahora antimoralizante, más pesimista y crítica.

La herencia de Herman está presente en algunas fábulas de Monterroso. En «La parte del León» se describe la voracidad y crueldad de un dictador en la piel de león. Además, un detalle que a primera vista no tiene sentido, como que los herbívoros pensaban quedarse también con la parte del león, refleja el egoísmo de estos animales aparentemente inocentes y indefensos.

Es interesante observar que Monterroso usa la paradoja como lo hace Schnurre en «Die Regel»; los animales quieren más carne, aunque son herbívoros, y la guerra sigue aún cuando ya no hay corteza de pan por la que luchar.

Muchos lectores actuales sólo reconocen a los animales como personajes de las fábulas porque los fabulistas de la época moderna reproducían y escribían principalmente textos protagonizados por animales. Así, en el siglo XX las fábulas moral-didácticas de animales han sido acogidas por los libros de educación infantil, donde la mayor parte de los lectores contemporáneos tienen su primer, y en muchos casos único, contacto con el género³⁵.

Sin embargo, en las primeras colecciones de fábulas greco latinas aparecen objetos inanimados y abstracciones como personajes. Es el caso de «Las Ollas», «La Espada y el Caminante», «Los Bienes y los Males» y «La Verdad» (Rodríguez Adrados 1987c: 315, 316, 281 y 288). Con los nuevos fabulistas se vuelve a apreciar este tipo de personajes, produciéndose una vuelta a las raíces.

El uso de objetos puede parecer sorprendente a un lector que solamente conoce las fábulas de animales. Resulta cómico que un ser inanimado tenga cualidades humanas,

35. Desde la Edad Media se han usado fábulas en la educación infantil. Su valor didáctico ha sido analizado por grandes pensadores de la historia occidental como Martin Luther, Erasmus Roterdamus y John Locke, entre otros.

reflexione y se relacione con otros de su especie. Por ello, su utilización llama especialmente la atención.

Los objetos no tienen características predeterminadas en el imaginario tradicional. Al igual que a los animales atípicos, el fabulista puede asignarles cualidades libremente. Si se opta por su escasa caracterización, destaca especialmente el mensaje de la fábula. Si, por el contrario, se otorga al objeto unas características determinadas, destaca más el personaje.

Encontramos personajes objetos en «El Espejo que no podía dormir» y «El Burro y la Flauta»³⁶ de Monterroso. Los objetos obtienen cualidades humanas; la flauta se enfrenta a un incidente que no comprende y lo rechaza porque la racionalidad no es su fuerte, pero cree en la racionalidad. El Espejo sufre de insomnio y manifiesta preocupaciones existenciales³⁷. De este modo, los objetos no se diferencian de los animales al reflejar características humanas.

Los objetos de uso cotidiano también aparecen en micro-relatos de otros escritores latinoamericanos. Noguerol apunta al respecto:

«Neurosis», del guatemalteco Max Araujo, presenta una variante del relato de Monterroso recurriendo en esta ocasión a un semáforo histérico por sus guiños [...]. El argentino Enrique Anderson Imbert refleja asimismo la neurosis del hombre contemporáneo a través de un espejo en su micro-relato «El espejo neurótico» (Noguerol, 2000: 112).

El espejo se usa como personaje en diferentes escritores actuales y, curiosamente, se percibe su nueva tipificación: tanto Anderson Imbert como Monterroso le otorgan pensamientos existenciales y un carácter neurótico. Hemos hallado un ejemplo de la tendencia contraria a la descategorización de animales tratada anteriormente; aquí contemplamos la tipificación de un objeto sin precedente en la tradición. Además, el fabulista guatemalteco ha hecho una buena elección: para una fábula, el espejo es el personaje perfecto; un personaje de la fábula debe plasmar las características del ser humano, y ¿qué mejor que un espejo que refleja al hombre tanto en el sentido literal como en el figurado? Por ello, también es el personaje perfecto para tratar los temas de la comunicación entre seres humanos y la búsqueda existencial de cada individuo.

Para J. Ann Duncan, el espejo de Monterroso «expresa un *angst* existencial, en gran medida un prerrequisito de la literatura del siglo XX, [...] pues se angustia cuando nadie se refleja en él y por ello los otros espejos lo rechazan por neurótico» (Duncan,

36. La fábula de Iriarte «El burro flautista» ha sido fuente de inspiración para Monterroso, pero el fabulista español no da vida a la flauta, sino que el único actante es el burro.

37. Se parece al Rayo de «El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio», también con preocupaciones existenciales. Margo Glantz compara el síndrome del espejo con el del mono que quiso ser escritor satírico, otro personaje de Monterroso que al renunciar a la labor de crítico, se siente vacío. Vid. MARGO GLANTZ (1992: 32-35). También hay una obvia conexión con la más reciente «La especie desconocida» de Fernández PERERA, cuya mariposa, como hemos mencionado, vive «acosada por la idea de su posible inexistencia» (1987: 11).

1983: 64). Se plantea la pregunta ¿quién soy si no se refleja nadie en mí? o bien, ¿existió si no significó nada para nadie? Con su angustia contribuye a la actualización del género. Encarna una de las grandes preocupaciones del hombre contemporáneo. Otra vez vemos que la fábula invita al lector a reflexionar. No da claves, sino que plantea un problema. El tema del existencialismo también contribuye a la intelectualización del género. Ruth Koch señala al respecto que «Die zweite Tematik, die ebenfalls eine Folgeerscheinung der problematisch gewordenen traditionellen Welt- und Normenvorstellungen ist, die Frage nach dem Sinn menschlicher Existenz, gewinnt in der zeitgenössischen Fabeldichtung im Vergleich zu ihren thematischen Vorläufern an Boden» (Koch, 1982: 259). La crítica alemana apunta que el tema del sentido de la vida existe ya en las primeras fábulas esópicas, por ejemplo en los «Götterfabeln» (fábulas con actores de la mitología griega) y en los diálogos con los sabios (a veces con el propio Esopo). La diferencia es que si antes se usaba la problemática para mostrar la lógica de la organización del mundo y las dudas de los personajes como fruto de su ignorancia, ahora la intención es la contraria, ya que se pone la estructura social en tela de juicio y se alimenta la duda (Koch, 1982: 259-260).

En «El Espejo que no podía dormir» se aprecia la alienación que experimenta el individuo, incomprendido por el resto de sus semejantes. En la fauna del escritor guatemalteco, encontramos la misma marginación por parte de la sociedad en «La Oveja negra» y en «El salvador recurrente», texto que se analizará más adelante.

Finalmente, otros fabulistas contemporáneos han usado objetos como personajes. Es el caso de Wolfdietrich Schnurre, que describe la querrela entre un manuscrito y un sujetapapeles en «Der wahre Zusammenhalt» (Schnurre, 1973: 25).

Con las abstracciones sucede lo contrario que con los objetos. Éstas sí tienen significado para todas las personas, pues son producto de los valores que existen en la sociedad (el bien, el mal, la verdad...), y de los sentimientos.

El uso de abstracciones como personajes es ideal para transmitir un mensaje. Todos tienen una idea de lo que es un *principio moral* o *el bien*, y una idea de cómo actuarían estos conceptos si fueran personajes. Esto les ofrece un arma poderosa a los fabulistas: si los personajes que encarnan los conceptos conocidos no se comportan según la esencia convencional del concepto, se produce, otra vez, un efecto de extrañamiento. Se capta, de manera eficaz, la atención del lector, y se le invita a reconsiderar el concepto, con lo que se manifiesta el escepticismo radical, recurrente en los fabularios del siglo XX.

En muchos de los textos mencionados encontramos abstracciones como personajes. Ambrose Bierce publicó ya en 1899 *Fantastic Fables*. Aquí aparecen «El Principio Moral y el Interés Material» y «El sentimiento Moral» (Bierce, 1977: 13 y 18). Bierce también hace uso de conceptos técnicos como personajes. Es el caso de «El Tesoro y los Brazos», donde el Tesoro Público discute con unos brazos sueltos (Bierce, 1977: 29)³⁸.

38. Los miembros sueltos también aparecen en fábulas antiguas, como la esópica «El estómago y los pies», ESOP (1985: 99).

Varias fábulas de Monterroso presentan abstracciones como personajes, por ejemplo «La Fe y las Montañas», «Monólogo del Mal» y «Monólogo del Bien» (Monterroso, 1998: 21, 49 y 61).

Compararé, brevemente, los personajes del Bien y Mal de *La Oveja negra y demás fábulas* con otros parecidos en la fábula tradicional. Los dos aparecen ya en las colecciones helenísticas. En la fábula esópica «Los Bienes y los Males»: los bienes, perseguidos por los males, se refugian en el cielo donde preguntan a Zeus cómo pueden volver a los hombres. Zeus responde que sólo pueden hacerlo separadamente. Así se explica que los males abunden porque están cerca, mientras los bienes acuden a los humanos más lentamente, pues bajan del cielo. Es un tema que refleja de forma pesimista la escasez del bien y la frecuencia del mal en la tierra³⁹. Rodríguez Adrados apunta que ésta forma parte del conjunto de fábulas sobre el tema del mal en la línea cínica y estoica (Rodríguez Adrados, 1987c: 281). Es interesante que los personajes (bienes y males) en la fábula tradicional no son caracterizados, entendiéndose que los bienes son positivos y los males negativos.

El argumento en las fábulas de Monterroso donde aparecen el bien y el mal no se parece mucho al antiguo. Salvo la condición de derivar de las mismas abstracciones, los personajes tampoco son los tradicionales. Las abstracciones de Monterroso, el Mal y el Bien en singular, están intelectualizados, pues reflexionan sobre temas complicados en el formato de monólogo. El tema que transmiten las fábulas, la relatividad de las cosas, concuerda con algunos textos ya comentados, como «La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo». Y, como en ésta, su intención es sacar al lector de sus prejuicios, esta vez sobre los conceptos del bien y el mal; como dice el personaje del Mal con referencia a la gente: «pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien» (Monterroso, 1998: 49).

Los motivos mitológicos son frecuentes entre los autores del siglo XX, que presentan nuevas versiones de las historias conocidas y sus protagonistas. Gérard Genette trata el fenómeno en *Palimpsestos*. Partiendo de un cuento de Jules Lemaitre sobre la bella Helena, afirma:

Pero lo que mejor define la manera de Jules Lemaitre, interpretación modernizante de la fábula, es el esfuerzo por atribuir a los héroes –sobre todo, y no por azar, a las heroínas– una profundidad, o «espesor», psicológico del que la epopeya, por vocación genérica, les privaba. Para Homero y Virgilio, Aquiles era violento, Héctor generoso, Ulises astuto, Eneas piadoso y no había más que hablar... (Genette: 424).

39. Probablemente se ha derivado del tema de Hesíodo: Zeus entregó a los hombres una tinaja llena de bienes, Pandora, la primera mujer, la abrió por curiosidad, por lo que los bienes se escaparon y sólo quedó la esperanza, RODRÍGUEZ ADRADOS (1987a: 34).

Los nuevos fabulistas se apuntan a esta tendencia. Se produce un cambio significativo en el carácter de los personajes que los separa de sus antepasados: los héroes ya no son héroes, sino que en muchos casos se convierten en antihéroes, o mejor dicho, en hombres comunes. Los hombres buenos ya no son tan cándidos, las bellas, no tan hermosas, ni las bestias tan brutales. Además, manifiestan preocupaciones propias de nuestra época.

Quiero detenerme en el cambio de carácter de algunos personajes homéricos que figuran en diferentes fábulas del siglo XX⁴⁰. Los cínicos concebían a los dioses y héroes de Homero como representaciones arquetípicas de la conducta humana, y como ejemplos que debían ser imitados o rechazados por el hombre. Odiseo es el símbolo del nuevo sabio y sus aventuras se interpretan como alegoría de las dificultades por las que ha de pasar el «hombre nuevo» en lucha contra los vicios y las tentaciones que acechan al alma humana. Odiseo enfrenta todos los obstáculos y, ayudado por su astucia, sale ganando⁴¹.

Muchos escritores contemporáneos se han ocupado del héroe de Ítaca⁴². Aparece en las fábulas de Monterroso «La tela de Penélope, o quién engaña a quién» y «La Sirena inconforme». En ambas se cuestiona su cualidad de héroe. En la primera, se pone en duda su astucia. El tema, presente ya en el título, es el engaño. La pregunta que enfrenta el lector es quién engaña a quién. Se trasluce que Penélope engaña tanto a Ulises como a sus pretendientes «haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía» (Monterroso, 1998: 23). Como consecuencia, el viajero pierde la gran astucia que le concedía la tradición. Implícito en el texto también se encuentra un guiño a la interpretación de los viajes de Ulises como parte de la formación del «hombre nuevo»: el héroe «se iba a recorrer el mundo y a *buscarse a sí mismo*» (Monterroso, 1998: 23)⁴³.

En «La Sirena inconforme», Odiseo cae en la tentación de adulterio (con la Sirena). Además, se duda de su nobleza y valentía cuando huye «de acuerdo con su costumbre» (Monterroso, 1998: 89), después de haberla poseído. En esta ocasión, no se cuestiona su astucia, sino que posee a la sirena *ingeniosamente*.

40. Las primeras fábulas griegas datan del siglo VIII antes de Cristo, mientras Homero escribió su obra durante el siglo VII a.C. Homero conocía las fábulas. De hecho, el personaje de Odiseo cuenta una fábula cuando explica a Eumeo que necesita un manto caliente, HOMERO (1989: 297-299). En las fábulas de época helenística y clásica, aparecen los dioses y héroes de la mitología griega. Entre los dioses, Zeus es el protagonista más frecuente, y entre los héroes, Hércules. Sin embargo, no hay fábulas sobre Odiseo/Ulises, y tampoco se encuentran motivos de la obra homérica.

41. *Vid.* al respecto M. Fernández GALIANO, L. GIL, J. S. LASSO DE LA VEGA y F. FERNÁNDEZ ARDANZ en MOROCHO GAYO (1994: 45).

42. Existen varias versiones del encuentro entre Odiseo y las sirenas. Es el caso de «Odiseo y las sirenas» de Berthold BRECHT (1989: 26) y «El silencio de las sirenas» de Franz KAFKA (1990: 53), donde las sirenas no cantan para Odiseo. Este último es muy parecido al «Silencio de Sirenas» de Marco DENÉVI (1984: 129). El mexicano Julio TORRI presenta otra versión de la historia conocida en su texto «A Circe» (1996: 9), que obtiene la respuesta «Aviso» de su compatriota Salvador ELIZONDO (1972: 76).

43. La cursiva es mía.

Se ha desmitificado a Odiseo. Estamos ante un hombre normal, un adúltero que a veces huye de sus responsabilidades y no siempre es tan astuto (también un hombre actual, que sale a recorrer el mundo como parte de su búsqueda existencial). Observamos que el recurso de recaracterizar a los personajes se aplica tanto a las figuras mitológicas como a los animales.

En una entrevista con Déborah Fischer Dubson, Monterroso comenta su gusto por desmitificar a los personajes de la tradición:

...En cuanto a los mitos, ya pasaron a ser figuras de todos los días o de la literatura, ¿no crees? Así ves a Penélope ya como gente muy conocida, yo los trato como gente de todos los días, quiero que se vea a estos personajes como una persona, y Penélope es una mujer casada con un señor. Viene a ser como la desmitificación, es decir, tomar un mito y ponerlo como si fuera algo doméstico (Fischer Dubson: 65).

En las presentes fábulas, también se revela el gusto por carnavalizar la tradición. Monterroso ha retomado un viejo tema, pero el protagonista ya no es ningún héroe. Quizás nunca lo fue, pues es posible que Homero se equivocara al escribir la historia, ya que éste, como dice el narrador implícito, «a veces dormía y no se daba cuenta de nada» (Monterroso, 1998: 23). El autor apunta que «al final hay un absurdo intertextual, eso también ya lo descubrió un traductor de mis fábulas al latín. El poeta Horacio dice en un verso «Quandoque bonus dormitat Homerus» (Fischer Dubson: 55). Horacio fue el primero en apuntar que incluso los grandes escritores como Homero podían cometer errores. Aquí la sentencia de Horacio se utiliza para conferir validez a la nueva lectura del mito y justifica la actitud crítica que muestra Monterroso frente a los viejos mitos.

Ha cambiado la historia: en el original, Ulises no pasa dos veces al lado de las sirenas; aquí, sí. También han cambiado las características del protagonista; consecuentemente, cambia la moraleja. En la historia original, Ulises se salva del canto de las sirenas por adoptar precauciones (dejarse atar al mástil y taponarse los oídos con cera). Esta vez, cae en la tentación. Si la moraleja original era que el que posee astucia se salvará, la moraleja ahora es menos clara; podría ser «no creas todo lo que te cuentan los viejos mitos», o «no siempre te cuentan toda la verdad», o simplemente, ya completamente distanciado de la esencia retórica de la fábula tradicional, «aquí hay una historia; si quieres una moraleja, búscala».

Los personajes bíblicos, tanto como los motivos de la Biblia, son frecuentes en las fábulas del siglo XX. Resultan nuevos en relación al género, aunque lógicos, ya que muchas de las primeras fábulas griegas están protagonizadas por dioses y héroes⁴⁴. Interpreto la elección de personajes de una religión todavía en vigor como una manera de actualizar el género.

44. En la Biblia existen tres fábulas, «Los árboles pidiendo rey» (Libro de los Jueces 9, 8-15); «El hombre rico y el hombre pobre» (Libro de los Reyes III, 12, 1); y «El cardo y el cedro del Líbano» (Libro de los Reyes II, 14, 9), pero no tengo noticia de motivos o personajes bíblicos en fábulas anteriores al siglo XX.

Las personas retratadas en la Biblia son, en muchos casos, gente normal, no *prototipos* de una cualidad. Los nuevos fabulistas se acercan a ellos con un tono burlón. La intención de desacreditarlos y de cuestionar el grado de verdad en la Biblia es evidente. Cuando los fabulistas del siglo XX desacralizan a los personajes de la Biblia, demuestran que las diferentes historias de la Biblia no son *verdades*, sino parábolas sintetizadas por un escritor.

En *La Oveja negra y demás fábulas* se encuentran varias fábulas con temas y personajes bíblicos. Me detendré en «El salvador recurrente». Al iniciar la fábula, se declara que «ha habido infinitos Cristos, antes y después de Cristo» (Monterroso, 1998: 53). De esta manera, se cuestiona el calendario del mundo cristiano como punto de partida para nuestra historia y la posición del cristianismo en la cultura occidental. Sobre el salvador recurrente, se dice que «es recibido de acuerdo con las ideas imperantes en el momento de su llegada», y «adopta diferentes nombres y puede pertenecer a cualquier raza, país, e incluso religión» (Monterroso, 1998: 53). Se entiende que *Cristo* es sinónimo de filántropo, y que su recepción depende de la actitud en la sociedad en que nazca, pues no es condicionada por lo que predica. Percibimos la desacralización de la figura de Jesús de Nazaret. Su personaje se pone en perspectiva cuando la fábula sostiene que ha habido, hay y habrá muchos salvadores, recibidos de acuerdo con las ideas imperantes en su momento. Se revela, una vez más, el escepticismo hacia la historia, las instituciones y las verdades establecidas. En «El salvador recurrente» también se rechazan ciertos valores de la sociedad actual; como la necesidad de crear héroes y perdedores, la falta de perspectiva y la intolerancia. El salvador recurrente, o sea, *los salvadores recurrentes*, son personajes alienados por la sociedad que aparece en *La Oveja negra y demás fábulas*, ya que cada uno de ellos no es «jamás comprendido» y «en todas las épocas son rechazados» (Monterroso, 1998: 53).

Un detalle curioso es que «el salvador» se escriba con minúscula. Al tratar la relación entre animales y humanos, he señalado cómo los nombres comunes de los diferentes animales aparecen con mayúscula. Argumenté que de esta manera se personaliza al animal. Cuando el salvador se escribe con minúscula se consigue el efecto contrario; es, como bien dice el texto de la fábula, un salvador más, inútil en su misión. Ni siquiera se le considera suficientemente importante como para escribir su nombre con mayúscula.

Las otras fábulas de Monterroso protagonizadas por personajes de la Biblia son «Sansón y los filisteos»; «La honda de David», que protagoniza David N., un antihéroe de nuestra época, no muy inteligente, brutal, destrozado por la sociedad violenta en la que vivimos y, por extraño que parezca, con cierta similitud con el David de la Biblia; y, finalmente, «Monólogo del Bien», donde se apunta que Abel era un hipócrita que se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal ante todo el mundo y no pudiera reponerse jamás. En estas fábulas apreciamos de nuevo la desacralización de los héroes religiosos⁴⁵.

45. Otras fábulas de *La Oveja negra y demás fábulas* con *motivo* religioso son: «La Fe y las Montañas», «El apóstata arrepentido», «Caballo imaginando a Dios» y «El Paraíso imperfecto».

Los fabulistas contemporáneos a Monterroso también han aprovechado los motivos y personajes bíblicos. Gudiño Kieffer y Schnurre han retomado el personaje de Noé. Según la Biblia, Noé era el único hombre justo y piadoso que quedaba en el mundo, y por eso él y su familia se salvaron del diluvio universal. En la fábula «La sirena en el Arca» de Gudiño Kieffer, una sirena que se ha colado en el Arca altera el orden con su canto. El patriarca ya no se muestra tan justo y piadoso. Se siente burlado, ve que el orden del Arca está amenazado por la presencia de la criatura mítica y arroja a la sirena por la borda del Arca; un flaco favor a toda la humanidad porque, según la fábula, así también arroja la imaginación por la borda. De esta manera, Noé (que según la Biblia es el padre de los humanos) se hace culpable de una de las desgracias del mundo actual: el miedo y la falta de la imaginación.

La actitud crítica y burlona, así como el distanciamiento que toma el fabulista contemporáneo de su texto, se ve claramente en Gudiño Kieffer:

¡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 mientras arroja a la sirena por la borda, está arrojando al agua su propia imaginación que lo traiciona, y seguirá traicionándolo, porque las sirenas cantarán siempre... (Gudiño Kieffer, 1970: 20-21)⁴⁶.

La intervención del narrador implícito en el cuerpo de la fábula separa a la actual de la tradicional. En la última, el narrador no interviene en la fábula en sí, sino que reserva sus comentarios al promitio o epimitio. Cuando el escritor contemporáneo permite la intervención del narrador y además mezcla un personaje bíblico con uno del folklore, demuestra que la fábula actual ya no es parte de una tradición oral.

Cuando el epimitio concluye, «Pero nunca digas que oyes cantos de sirena, porque te acusarán de no descender de Noé. O de tener imaginación (que es casi peor)» (Gudiño Kieffer, 1970: 21), el relato queda como un manifiesto a favor de la imaginación y la libertad de opiniones, y homenaje a los que son diferentes.

Wolfdietrich Schnurre también nos presenta un Noé diferente al patriarca de la Biblia. En «Die Geburtsstunde der Pedanterie» un Noé pedante y un poco estúpido ha construido un acuario en el Arca y lo enseña con orgullo a Dios cuando éste viene a inspeccionarla. Noé queda ridiculizado. Con esta anécdota Schnurre desacraliza al concienzudo constructor del Arca, a quien otorga el defecto de la pedantería (Schnurre, 1973: 205).

Vemos que tanto los fabulistas latinoamericanos como el alemán desacralizan a los héroes bíblicos, y los tres culpan a sus personajes de las cualidades mezquinas de

46. La manera de narrar y la reflexión son muy distantes de la técnica corta y ahorradora de las fábulas adscritas a Esopo, y también se diferencia del estilo breve de Monterroso y Schnurre. Hay incoherencia en el tiempo de Noé y la sirena, y la reflexión hecha por el narrador muestra lo imposibles e improbables que son los acontecimientos de la fábula.

los seres humanos; el argentino y el alemán culpan al patriarca de la falta de imaginación y la pedantería, mientras Monterroso llama hipócrita a Abel.

Además, las fábulas de Monterroso y Gudiño Kieffer coinciden en su deseo de mostrar que los personajes bíblicos son parte de una mitología, la cristiana. He apuntado que la fábula de Gudiño Kieffer queda como un manifiesto a favor de la imaginación y de quienes son diferentes, y a la vez una crítica a la censura de lo heterodoxo. En «El salvador recurrente», se percibe este conflicto entre los que son diferentes y el mundo que les recibe. De nuevo apreciamos el tema de la alienación.

A modo de conclusión, destacamos que la nueva fábula presenta tres aspectos importantes como son renovación, actualización e intelectualización. Renovación porque se vuelve a las raíces en algunos aspectos: vuelve la intención original del verbo *dēlo ō*; de nuevo el fin de la fábula es «mostrar, exhibir, revelar y explicar» la sociedad. De esta manera, la fábula vuelve a tener el fuerte componente de crítica política y social que la definía en la época clásica e imperial. También reaparecen personajes no animalísticos e historias que no son fábulas desde un punto de vista restringido, pero que figuraban en las colecciones griegas como chistes, anécdotas o parábolas. Muchos fabulistas del siglo XX aprovechan los motivos presentes en las primeras colecciones griegas, así como la extrema brevedad que les caracterizaba.

Actualización porque se introducen temas recurrentes de la literatura del siglo XX (el existencialismo, la alienación, la relatividad de las cosas...), porque la sociedad de la nueva fábula refleja la actual, y porque los personajes actúan como hombres del siglo XX con sus dudas, errores y críticas, reflejo de la desilusión y el escepticismo del hombre posmoderno. La consecuencia es, en muchas obras, la negación de predicar una moral. En algunas fábulas del siglo XX podemos hablar de una inversión de la moraleja tradicional con una antimoraleja; en otras se deja que el lector decida la conclusión que quiere extraer. Finalmente, en muchas se percibe un intento de despertar al lector, de acabar con sus ideas preconcebidas para obligarle a reflexionar y hacerse ideas propias.

De esta manera, la nueva fábula exige más del receptor que su progenitora, lo que nos lleva al punto de la intelectualización. La fábula contemporánea se dirige a un lector y no a un oyente, como lo hacían las antiguas. La separación definitiva de la oralidad se refleja en un lenguaje literario, carente de esquemas estereotipados. Además, se presta a un lector culto, capaz de percibir el doble fondo que casi siempre tienen las nuevas fábulas, de detectar el guiño transtextual y de reconocer personajes de la cultura literaria, temas filosóficos, etcétera, para gozar plenamente de la creación literaria.

Observamos el rechazo de la tipificación del personaje, el eje alrededor del que se construían los textos tradicionales; encontramos personajes tradicionales que han perdido sus antiguas características; aparecen nuevos personajes con rasgos que les sitúan en la época actual; y, especialmente en la obra de Monterroso, encontramos personajes que por falta de una identidad sufren una alienación esencial o que, a través de su reflexión o actuación, exponen la alienación histórica y cultural. Temática curiosa en un género cuyo fin hasta hace poco era transmitir una moraleja o sabiduría de la vida para la mejor adaptación a la sociedad, pero que a la vez es una consecuencia natural de la

conversión de la fábula en literatura contemporánea. En cada nueva fábula se observa el sello personal del autor, de manera que la antigua forma oral ha pasado a definirse en producciones literarias de incuestionable calidad. Así se hace verdad la conocida sentencia por la que *es necesario beber el vino viejo en odres nuevos*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERS, Günter. *Der Blick vom Turm*. München: Verlag C.H. Beck, 1968.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Editorial Gredos, 1990.
- ARNTZEN, Helmut. Kurzer Prozess. Aphorismen und Fabeln. En LINDNER, Hermann. *Fabeln der Neuzeit: England, Frankreich, Deutschland*. München: Fink, 1978, pp. 209-211.
- ARREOLA, Juan José. *Confabulario Personal*. Madrid: Planeta, 1984.
- BABRIO Y FEDRO en PERRY, Ben Edwin (ed.). *Babrius and Phaedrus*. London: William Heine-
mann, 1965.
- BIERCE, Ambrose. *Fantastic Fables, Aesopus Emendatus, Old Saws With New Teeth*. Barcelona:
Bosch, 1980.
- *Fábulas Fantásticas*. Madrid: Nostromo Editores, 1977.
- BRECHT, Berthold. *Narrativa Completa. Relatos 1927-1949*. Madrid: Alianza, 1989.
- CAMURATI, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Nacional Autónoma de
México, 1978.
- CARNES, Pack (ed.). *Proverbia in Fábula. Essays on the Relationship of the Proverb and the Fable*.
Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang, 1988.
- Traditional Expectations in the Modern Fable. *Neobelicon*, 1987, 10.2, pp. 203-216.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid:
Taurus, 1990.
- CORRAL, Wilfrido Harold. *Lector, Sociedad y Genero en Monterroso*. Xalapa: Universidad Vera-
cruzana, 1985.
- DENEVI, Marco. *Falsificaciones*. Buenos Aires: Corregidor, 1984.
- DUNCAN, J. Ann. Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso. *Diálogos*,
1983, 19.111, pp. 64-70.
- ELIZONDO, Salvador. *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz, 1972
- ESOPO en GARCÍA GUAL, Carlos; BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro y LÓPEZ FACAL, Javier. *Fábulas de
Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- FERNÁNDEZ PERERA, Manuel. *La especie desconocida*. México: Editorial Quinqué, 1987.
- FISCHER DUBSON, Déborah. *La reconfiguración de la fábula: Augusto Monterroso*. México: Uni-
versidad Iberoamericana, 1998.
- GARCÍA GUAL, Carlos. *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*. Madrid: Alianza,
1995.
- Introducción general acerca de las fábulas griegas como género literario. En GARCÍA GUAL,
Carlos. *Fábulas de Esopo, Vida de Esopo, Fábulas de Babrio*. Madrid: Editorial Gredos,
1985, pp. 7-25.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GLANTZ, Margo. El Camaleón que no sabía de qué color ponerse. *La vida literaria*, 1992, pp. 32-35.
- GUDIÑO KIEFFER, Eduardo. *Fabulario*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

- HASUBEK, Peter. *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982.
- *Fabelforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983.
- HOMERO. *Odisea*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- *Iliada*. Madrid: Gredos, 1991.
- HUNTER, Lynette. *Modern Allegory and Fantasy. Rhetorical Stances of Contemporary Writing*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- IRIARTE, Thomas. *Fábulas*. Madrid: Emiliano Escolar Editor, 1980.
- KAFKA, Franz. *Bestiario*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- KARADAGLI, Triantaphyllia. *Fabel und Ainos. Studien zur griechischen Fabel*. Königstein/Ts.: Verlag Anton Hain, 1981.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1981.
- KOCH, Ruth. Erneuerung der Fabel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts? En HASUBEK, Peter. *Die Fabel. Theorie, Geschichte und Rezeption einer Gattung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1982, pp. 253-271.
- LIEBFRIED, Erwin. *Fabel*. Stuttgart: Metzler, 1976.
- LIEBFRIED, Erwin y WARTE, Josef M. (eds.). *Texte zur Theorie der Fabel*. Stuttgart: Metzler, 1978.
- LINDNER, Herman. *Fabeln der Neuzeit: England, Frankreich, Deutschland*. München: Fink, 1978.
- MONTERROSO, Augusto. *La Oveja negra y demás fábulas*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik Editores, 1990.
- *La palabra mágica*. México: Era, 1983.
- MOROCHO GAYO, Gaspar; NIETO IBÁÑEZ, José María y NODAR DOMÍNGUEZ, Alberto. *Esopo y Babrio. Antología de Fábulas Griegas*. León: Secretario de Publicaciones Universidad de León, 1994.
- NEEDLER, Howard. The Animal Fable Among Other Medieval Literary Genres. *New Literary History*, 1991, 22.2, pp. 423-439.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996a, 46.1-4, pp. 49-66.
- Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990). En TOVAR, Paco. *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida: Universitat de Lleida, 1996b, pp. 45-57.
- Híbridos genéricos: La desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX. *Rilce*, 1999, 15.1, pp. 239-250.
- *La Trampa en la Sonrisa. Sátira en la narrativa de Agosto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- PERRY, Ben Edwin. *Aesopica: A series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him of Closely Connected with the Literary Tradition that Bears His Name*. Volume one: *Greek and Latin Texts*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1952.
- PERRY, Ben Edwin. Fable. En CARNES, Pack. *Proverbia in Fábula. Essays on the Relationship of the Proverb and the Fable*. Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang, 1988, pp. 67-116.
- PROPP, Wladimir. *Morfología del Cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Historia de la Fábula Greco-Latina (I). Introducción y de los orígenes a la edad helinística*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987a.
- *Historia de la Fábula Greco-Latina (II). La fábula en época imperial romana y medieval*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987b.

- *Historia de la Fábula Greco-Latina (III). Inventario y documentación de la fábula greco-latina.* Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1987c.
- SCHNURRE, Wolfdietrich. *Der Spatz in der Hand.* München-Wien: Albert Langen- Georg Müller, 1973.
- THURBER, James. *Fables for Our Time and Famous Poems Illustrated.* New York: Perennial Library Edition, 1993.
- *Further Fables for Our Time.* New York: Simon and Schuster, 1956.
- TORRI, Julio. *Tres Libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas.* México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- WIENERT, Walter. Das Wesen der Fabel. En CARNES Pack. *Proverbia in Fábula. Essays on the Relationship of the Proverb and the Fable.* Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris: Peter Lang, 1988, pp. 47-66.
- WILLIAMS, Raymond Leslie. *The Postmodern Novel in Latin America. Politics, Culture and the Crisis of Truth.* Basingstoke: Macmillan, 1997.
- YUNUQE, Álvaro. *Los animales hablan.* Buenos Aires: Ediciones Pedagógicas, 1985.