

La literatura útil. Fábulas antiguas y modernas

Un filósofo instruyó a su hijo diciendo:

—Lee todo lo que encuentres, pero no te creas todo lo que leas.

A esto le contestó el discípulo:

—Creo que eso es cierto: no es de creer todo lo que se lee en los libros. Pues ya comprendí algo de eso en los libros y proverbios de los filósofos que dicen: “Muchos son los árboles, pero no todos dan fruto; muchos dan frutos, pero no todos comestibles.

Pedro Alfonso: *Disciplina Clericalis*

En literatura como en otras esferas, la “recepción” de las obras no es asunto sencillo que se deba confiar a la retina o al capricho, sino una gestión activa y delicada, que exige tanta prudencia como iniciativa y en la que la relación estética se ve facilitada por un máximo de conocimiento: no hay sabor sin algún saber.

Gérard Genette. *Ficción y dicción*

1.

En algunas culturas, es muy difícil, casi imposible desconocer la fábula de *La cigarra y la hormiga* o el cuento de *Caperucita Roja*. En algunas culturas hay un patrimonio escrito, más o menos literario, que se impone a los miembros de las mismas en un periodo, el de la infancia, en el que nuestras capacidades de elección y decisión son escasas o entran en oposición con las de los adultos.

Y ya nunca podremos olvidar.

No podremos olvidar porque la imposición vivida en un tiempo determinado tiene el poder de perpetuarse toda la vida, lo que propicia que millones de personas seamos hoy capaces de volver a contar *La cigarra y la hormiga* y *Caperucita Roja*.

Es posible que tamaña coincidencia la conciten en nuestra cultura occidental, además de las fábulas y los cuentos de Perrault, algún cuento de Andersen, alguno de los recopilados por los hermanos Grimm y algún episodio de la Biblia. Hasta ahí.

Fuera de este universo literario al que accedemos durante la infancia, es difícil encontrar un texto que pertenezca a la memoria colectiva de una inmensa parte de la población; el teatro de Shakespeare, la novela cervantina, la poesía simbolista, incluso cualquier bestseller

actual quedan como manifestaciones minoritarias cuando se las confronta con el corpus del que ya nos estamos ocupando.

¿Por qué? ¿Por qué recordamos la inquebrantable disposición de la hormiga y el fatal destino de Caperucita? La respuesta puede buscarse en los propios textos, pero también puede indagarse en la condición humana. Un texto permanece vivo cuando ofrece siempre lo que el lector necesita.

¿Y qué necesita siempre el lector? Saber qué hacer con su vida, la necesidad universal.

Esta es la razón por la que las distintas culturas han producido lo que desde el título vengo llamando literatura útil; de algunas de sus manifestaciones nos ocuparemos en el presente texto.

2.

De lo que ahora conocemos como formas o géneros literarios vigentes, el que viene de más lejos en el tiempo es la fábula. Las más antiguas de las conservadas, las griegas, llevan camino de cumplir tres mil años. Las perdidas, las mesopotámicas, es posible que ya los hubieran cumplido.

3.

La marca “fábula/fable” sirve para designar demasiadas cosas y harto distintas: la ficción, la mentira, la habladuría, el rumor, la leyenda, el mito. Olvidar esta pluralidad de significados puede causar alguna que otra confusión conceptual en el lector urgente.

4.

La fábula de la que vamos a ocuparnos aquí, en prosa o en verso, es un relato, cuenta algo que ha pasado. El sucedido es inventado, el pasado de la fábula es un pasado de ficción.

5.

Los protagonistas de la fábula son, habitualmente, animales; nunca muchos. Los animales de la fábula se comportan como seres humanos.

6.

Las fábulas tienen una intención moral, pretenden presentar una verdad que sirva de pauta a nuestra conducta; de ahí, su utilidad.

Esta verdad dice algo acerca de cómo somos, algo más acerca de cómo deberíamos ser y dice mucho acerca de cómo conviene actuar llegada la ocasión.

7.

El tema central de las fábulas es la condición humana.

8.

Las fábulas no se ocupan del conocimiento de la naturaleza, tampoco del conocimiento histórico, ni de la fe religiosa. Las fábulas no se ocupan de los objetos, ni de los lenguajes ni de las ideas. Su saber es moral, no es científico ni religioso ni filosófico ni artístico.

9.

La verdad de las fábulas puede aparecer expresada explícitamente, al inicio (promitio) o al final (epimitio) de la misma, o puede resultar de una operación de inducción efectuada por el lector. En este segundo caso, el lector tiende a pensar que es más inteligente.

10.

Las fábulas son breves y aparecen independientes en colecciones, como en la antigüedad griega y latina, o engarzadas en relatos integrados, como en la tradición oriental.

11.

La primera colección de fábulas de que disponemos, la colección fundadora, es la de las *Fábulas* de Esopo; en ellas quedaron definidas algunas de las características del género que ha perdurado hasta nuestros días, significativamente: la narración de un caso, el protagonismo de los animales y la brevedad.

Las fábulas de Esopo no son todavía literatura. No lo son porque no lo pretenden, no prima en ellas la intención estética.

Aristóteles, lector de Esopo, no lo dudó: la fábula era un tipo de ejemplo y el ejemplo era un tipo de argumento común a todo tipo de discursos. Escritura para convencer: retórica.¹

La diferencia de la fábula frente a otros tipos de ejemplos estriba en que aquella es inventada y el resto se refiere a hechos ocurridos en la realidad sensible.

12.

¹ “Nos resta tratar de los argumentos comunes a todo tipo de discursos, una vez que hemos hablado de los particulares. Hay dos tipos de argumentos comunes: ejemplo y entimema –ya que la sentencia es una parte del entimema. Así pues, hablemos en primer lugar del ejemplo, pues el ejemplo es similar a la inducción y la inducción es un principio de razonamiento. Hay dos tipos de ejemplos, ya que junto al primer tipo de ejemplo, que es referirse a hechos ocurridos anteriormente, hay otro, que consiste en inventárselos uno mismo. Y dentro de este último tipo hay, por un lado, el paralelo, y por otro, las fábulas como las esópicas o las libias”. ARISTÓTELES: *Retórica*. Madrid, Alianza Editorial, 2000. Traducción de Alberto Bernabé.

El primer fin de la fábula es precisamente el de convencer: “esto es así, acéptalo”, “tienes que actuar así, cumple”, “si actúas así, saldrás ganando”. Haríamos bien en no olvidarlo.

Los intentos, y los logros, a partir de Esopo, por convertir la fábula en género literario acentuando el disfrute estético, han enmascarado la pervivencia de su origen argumentativo. Estos intentos no sólo se han centrado en dotar a la fábula de una forma cada vez más literaria, sino que han propuesto la lectura literaria de las fábulas que no pasaban de ser recurso retórico. Así, hoy, habrá quien alabe la sobriedad de estilo de un Esopo y loe, pongamos por caso, su facilidad para elaborar microrrelatos. La definición de literatura es mudable.

13.

¿Qué cuentan las *Fábulas de Esopo*²? Que el débil sirve para poco, que el malvado nunca dejará de serlo, que nos rodean mentirosos, avaros, usureros, pretenciosos, si es que no pertenecemos nosotros mismos a alguno de estos grupos. Esopo no es optimista con la condición humana, pinta un paisaje poco amable y se ocupa de indicarnos las estrategias para sobrevivir en él.

No es prioridad suya distinguir el bien del mal, ni juzgar al bondadoso o al malvado; sus esfuerzos se concentran en señalar lo que, a su entender, es más conveniente hacer en cada ocasión: desconfiar, evitar el enfrentamiento con los más fuertes, conformarse con lo que se posee, trabajar, ahorrar, no meterse donde a uno no le llaman, resignarse.

El pretendido valor de la astucia vencedora frente a los abusos de los poderosos no está presente en Esopo, pese a lo que el comentario popular de la posteridad ha querido hacernos creer.

No, el programa de Esopo no es precisamente liberador, concepto que él y sus coetáneos desconocían en su moderna acepción actual. Esopo nos propone un conocimiento útil para un modo de vida conservador, nos ofrece ejemplos que nos permiten inducir normas de conducta para sobrevivir individualmente en un mundo donde no se contempla la posibilidad de cambio. “Así son las cosas”, nos cuenta Esopo, “así deben ser”. Que nadie busque en sus fábulas cómo pueden ser. La invención se detiene en el relato, no alcanza la realidad.

14.

Esopo es uno de los pilares fundadores de la literatura útil, el otro lo son los relatos orientales; una colección en especial, la del *Panchatantra*³, no difiere mucho en cuanto a contenido, si

² *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid, Gredos, 1978. Traducción de P. Badenas de la Peña y J. López Facal

³ *Panchatantra*. Barcelona, Paidós, 2007. Edición a cargo de José Alemany Bolufer

bien el *Panchatantra* añade algunos temas de importancia: el arte de la guerra (o de la diplomacia) y la misoginia.

15.

Cuando en los relatos orientales aparecen animales, algunos comentaristas se atreven a evocar la importancia de la reencarnación en esas culturas para justificar su presencia. ¿Y cuando aparecen en las fábulas griegas de Esopo, en las latinas de Fedro?

Es imposible acertar con la causa que llevó a nuestros alejados antepasados a elegir animales como protagonistas de estos relatos; Furetière, autor de *Fábulas morales y nuevas* aseguraba que aceptamos oír en boca de los animales lo que no permitiríamos al predicador de turno y ello porque no vamos a hacer caso de la reprimenda de nuestros vicios a un semejante que puede caer en ellos con la misma diligencia. Los animales son un polo de referencia que nos avergüenza cuando caemos en sus mismas faltas y nos avergüenza igualmente cuando su saber natural da lecciones al nuestro racional. Según esto, el caso era, para Furetière, que las fábulas avergonzaran, primer paso del aprendizaje convenido.

También es cierto que los animales ofrecen la ausencia de individualidad necesaria para que su caso particular se entienda y acepte como regla general; ahí está el león, sin nombre propio, que puede ser cualquier león; y la hormiga, que puede ser cualquier hormiga; y león y hormiga pueden ser, sin que ofrezcamos ninguna resistencia, cualquiera de nosotros.

Los animales aportan, además, ese rasgo casi mecánico que nos recuerda que sólo pueden actuar como actúan. De un protagonista humano el lector puede esperar, incluso desear, que se rebele contra el orden de la realidad narrada en el relato; de un animal, no. Por eso, pese a la fantasía de animales que hablan, ríen, codician, etc., en la fábula el efecto de verosimilitud no tiene fisura alguna: “del león me creo todo”, dirá el lector, “y del burro, también”. ¿Por qué? Porque cumplen siempre con el mismo papel que, asignado por el autor, los lectores aceptan.

Otra vez la aparición de lo inmutable, de lo que ha sido, es y será, fundamento de toda lección, sea moral o no.

16.

Acerca de la capacidad de los animales para simbolizar conviene recordar que la creación de símbolos es eso, una creación. No podemos justificar la presencia del león en el relato porque simboliza la fuerza y la majestad como si ese símbolo precediera a la presencia del león en las fábulas simbolizando la fuerza y la majestad.

Los símbolos son construcciones humanas y podrían haber sido otros. Faunas distintas a las orientales, las americanas, por ejemplo, producen símbolos distintos.

17.

Con Fedro, las fábulas se constituyen, en latín, como género literario autónomo. Fedro aporta a las fábulas la conciencia del escritor, del autor que se reconoce inmerso en una tradición (la iniciada por Esopo) y que pretende perfeccionarla mediante la versificación. Declaración de intenciones que hace explícita en el propio libro⁴:

La materia que Esopo ideó como su creador, yo la he perfeccionado en versos senarios. El propósito del librito es doble; por una parte, mover a la risa y, por otra, guiar con su consejo la vida del prudente. Pero si alguien quiere censurar el hecho de que hablen los árboles y no sólo las fieras, tenga presente que nosotros bromeamos con fábulas inventadas.

18.

Fedro no se limita a copiar fábulas recogidas aquí y allá; Fedro escribe un “librito”: divide en capítulos (que llama libros); redacta para cada uno algo parecido a un prólogo y un epílogo; selecciona entre las fábulas que conoce y entre otros textos literarios; añade anécdotas desprovistas de moral, temas de historia natural, chistes.

19.

Fedro conoce las claves de su éxito: la brevedad mantiene la tensión de la lectura; la versificación facilita la memorización; la risa, alejada de la sátira, del ataque personal, la risa que quizás quiera ser humor antes de que éste exista, propicia la aceptación incondicional del lector.

20.

Las fábulas de Fedro ya se presentan como literatura y siguen siendo útiles. El programa ha cambiado poco desde Esopo, y han pasado siete siglos: naturaleza inamovible, alabanza del esfuerzo y del trabajo, la virtud premiada, la resignación, la desconfianza, el desprecio por el necio, por el vanidoso, etc.

Aparece la idea de venganza, alguna nota misógina, la alabanza del ingenio (aquí sí), de la astucia.

No sólo permanecen las moralejas, se consolida el proyecto: enseñar, educar, dejar claro por dónde va el camino.

La novedad: la promesa de diversión.

21.

⁴ FEDRO: *Fábulas*. Madrid, Alianza Editorial, 2000. Traducción de Almudena Zapata Ferrer

Lo hemos dicho, saber qué hacer con la vida propia es una necesidad universal. El otro polo de la literatura útil del que luego se nutrirá la literatura europea está, en la primera mitad del primer milenio, en la India. El libro canónico: el *Panchatantra*, recopilación de relatos transmitidos por los monjes budistas en sus sermones

La intención se hace explícita desde las páginas iniciales, se trata de proporcionar un resumen del saber para facilitar un aprendizaje veloz. El relato de la experiencia de los demás como aprendizaje para la propia, la lectura como sustituta de la experiencia. Es el anuncio, entre otras cosas, de los libros de texto, pero todavía estamos lejos de ellos; el *Panchatantra*, como las fábulas griegas y latinas, no se ocupa del conocimiento científico, sino del ético, es un libro de conducta, un libro de pautas, de consejos, de normas, expresadas en forma de *zlokas* hasta la extenuación del lector crítico. Hay otro lector, u otra manera de leer, la de quien conserva en la memoria los cuentos relatados; para este lector el *Panchatantra* es un libro de cuentos.

22.

El *Panchatantra*, recopilado hacia el 300 d. C., se traduce en el 570 al pehlevi, en el siglo VIII al árabe y en la segunda centuria del siglo XIII al español, traducción que presenta un aumento considerable de textos de varia procedencia y que se titulará *Calila e Dimna*, denominación con la que hoy lo conocemos⁵.

Calila e Dimna no aporta nada demasiado nuevo, algo lógico en una época en la que la originalidad no era un valor artístico; refuerza la tradición oriental en cuanto a motivos y estructura del relato, y sí es cierto que crea una atmósfera que el *Panchatantra* no conseguía, hasta el punto de que el relato marco, que en la antigüedad oriental no pasaba de ser un armazón donde engarzar cuentos y consejas, cada vez se vuelve más significativo; prueba de ello sería el capítulo III en el que la atención del lector abandona las fábulas y se concentra en el devenir de Dimna, que deja de ser un mero relator para convertirse en protagonista, quizás a pesar suyo.

En cualquier caso, la relevancia de *Calila e Dimna* tiene que ver con nuestra historia literaria, pues se sitúa en los albores del cuento en español, primera lengua occidental a la que es traducido. Lo que nos permite afirmar que el origen de nuestra narrativa nacional, además de ser un regalo de una cultura oriental y budista, está indisolublemente unida a la utilidad.

23.

⁵ *Calila e Dimna*. Madrid, Castalia, 1984. Ed. de J.M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra

La fábula y el cuento están hechos, y ya sé que es una obviedad decirlo, para ser contados y, en tanto contados, circular, atravesar fronteras geográficas y políticas, pasar de unas culturas a otras, fundirse y confundirse. Esta circulación que, aunque prioritaria, no es exclusiva de la oralidad y en la que también participa el texto escrito anterior a la invención de la imprenta, se ve favorecida en la época por la reducida extensión del corpus literario disponible. La biblioteca literaria universal todavía tenía dimensiones casi humanas.

Lo que hoy conocemos como cultura global es una experiencia que ya vivieron algunos (¿cuántos?) de nuestros antepasados durante la Edad Media. La cultura global está asegurada cuando circula libremente la información y cuando se propicia un espacio de encuentro real o virtual donde pueda confluír. La España del siglo XII, en la que cohabitan cristianos, hebreos y musulmanes, propicia ese espacio físico común, definido por la posibilidad de traducción.

Y aparece la figura integradora: Pedro Alfonso, el converso que fue judío con el nombre de Moisés Sefardí, autor de *Disciplina Clericalis*, obra a la que no podemos atribuir fecha, pero que necesariamente fue escrita entre las dos probables que enmarcan la existencia de su autor: 1065-1121. *Disciplina Clericalis*, escrita en latín, condensa buena parte de los fundamentos de la tradición literaria útil, incluido el *Panchatantra*, que Pedro Alfonso había leído en traducciones anteriores y, esto es revelador, anuncia uno de sus posibles futuros. La cita es obligada⁶:

Consideré, por otro lado, que la naturaleza humana es frágil y necesita ser instruida poco a poco para no caer en el tedio; teniendo en cuenta su dureza estimé que es preciso ablandarla de algún modo y ayudarle a perder su natural rudeza para que aprenda con mayor facilidad; y puesto que, asimismo, es muy dada al olvido, necesita ser aleccionada con muchos ejemplos que le ayuden a recordar. Por todo eso, compuse mi librito parte de proverbios de los filósofos y sus enseñanzas, parte de proverbios y consejos árabes, y de fábulas y versos y parte sirviéndome de las comparaciones con aves y animales. No obstante, tuve en cuenta la medida, no fuera a ser que, si escribiera más de lo necesario, mis escritos sirvieran al lector de carga más que de ayuda; que sean, más bien, para los que los lean o los oigan, ocasión de sentir un mayor deseo de aprender; y que ya los sabedores se acuerden, por lo que aquí se cuenta, de lo que hayan olvidado. Buscando nombre para el librito le puse el de su contenido, esto es, *Disciplina Clericalis*, pues instruye al clérigo. También pensé que debía evitar, en la medida de mis conocimientos, que se encuentre en él nada contrario a nuestras creencias o diverso de nuestra fe. Para lo cual ayúdeme Dios omnipotente, a quien siempre me encomiendo. Amén.

No es ésta ni la única ni la más fervorosa reverencia ofrecida a Dios en el prólogo. La literatura útil se vuelve cristiana.

24.

⁶ ALFONSO, Pedro: *Disciplina clericalis*. Zaragoza, Guara Editorial, 1980. Traducción de Esperanza Ducay

Disciplina Clericalis no es un catecismo, los temas de los cuentos vuelven sobre la amistad, la sabiduría, la verdadera nobleza, la necesidad de evitar la mentira, el aviso contra la compañía de las malas mujeres, la generosidad, etc.

A pesar de ese inicio y ese final subtítulos “Del temor de dios” con los que, probablemente, Pedro Alfonso quiso reivindicar su condición de converso, *Disciplina Clericalis* no es un libro cristiano. Cristiano es el uso que se va a hacer de esta literatura.

25.

Un siglo después de la publicación de *Disciplina Clericalis*, el IV Concilio de Letrán (1215) admite el abandono del comentario bíblico verso a verso y propone la homilía como forma de llegar a los fieles.

Ya pueden contarse cuentos en los sermones, todo vale con tal que la doctrina llegue al pueblo en la lengua del pueblo. ¿Qué pesa más en la autorización, la fuerza argumentativa del ejemplo o la seductora diversión del relato?

La maquinaria eclesiástica se pone en funcionamiento; los predicadores necesitan un instrumento ágil de consulta, una base de datos a la que poder recurrir en su quehacer diario, un archivo de archivos donde ir a buscar el texto adecuado para cada ocasión: nacen en Europa los libros de *exemplos*, recopilaciones de casi todo lo que se puede aprovechar. Hay un algo del todo vale en estas antologías, del todo vale a condición de que sirva a los intereses educadores, moralizadores, adoctrinadores del clero secular e, importante, del clero regular. Vale el relato de la virtud para que sirva de modelo y vale el relato del pecado (a estas alturas la conducta desaconsejable ya se ha vuelto pecado) para conocer qué hay que evitar.

26.

España ofrece, algo tardíamente con respecto a Europa, una obra monumental, el *Libro de los exemplos por A.B.C.*⁷, de Clemente Sánchez. Sí, por A.B.C., los *exemplos* están ordenados por la letra inicial de la moraleja escrita en latín, que encabeza cada uno de ellos: *caritas, eclerie, inferni, pauper, vana*, etc.

27.

Entre los 548 *exemplos* del libro todavía encontramos fábulas, la mayoría de los relatos de *Disciplina Clericalis*, traducciones de la obra de Valerio Máximo, episodios de historia sagrada y medieval, relatos de milagros y textos de incierta procedencia, probablemente oral. Una extensa antología de lo que en ese momento se podía contar.

⁷ CLEMENTE SÁNCHEZ: *Libro de los exemplos*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961. Edición crítica de John Esten Keller

28.

La inclusión de milagros permite la entrada de lo fantástico en el relato, hasta ese momento prácticamente ausente en nuestra historia literaria. Hay algunos ejemplos magníficos, sorprendentes para el lector actual y, seguramente, comunes para el lector de la época: el bloque de hielo que no se funde pese al calor y que en realidad es un alma en pena; la hoz que no se despega de la mano del aldeano que ha segado en día de fiesta; la hija que amamanta a su madre presa, privada de alimento; el ladrón de ovejas que bala involuntariamente delante de la comunidad, desvelando su culpa; el monje que se detiene a escuchar una avecilla y vuelve al monasterio doscientos años después.

Efímera fue esta irrupción de lo fantástico, efímera porque, adscrita únicamente al relato del milagro es posible que ni siquiera se considerara fantástica y que, por tanto, no se contemplara como posibilidad de creación para la ficción (el milagro, hecho ocurrido, no pertenecía al corpus de lo inventado). Efímera también porque el libro de Clemente Sánchez llega “tarde”, cuando ya todo está dispuesto para que surja una nueva forma literaria que habrá de ser realista.

29.

Clemente Sánchez escribe el *Libro de los exenplos* en los albores del siglo XV (entre 1400 y 1421). Para esta fecha, Don Juan Manuel ya ha escrito *El Conde Lucanor* y el Arcipreste de Hita, *El libro del buen amor*. Los tres libros quieren educar, los tres pretenden divertir, entretener mientras educan o, quizás, divertir para educar. Algo los diferencia: el *Libro de los exenplos* está estructurado como una primitiva y artesanal base de datos; *El Conde Lucanor* y *El libro del buen amor* anuncian la posibilidad de la novela.

30.

Recordatorio: en todo lo que llevamos leído, ninguno de los autores ha declarado explícita o implícitamente su intención de escribir para la infancia. De hecho, ¿existe la infancia en la Edad Media?

31.

Detenemos este recorrido histórico unos años antes de la aparición de la imprenta; hasta aquí hemos tratado de textos escritos en libros que no tienen la posibilidad de difusión que proporcionarán los nuevos modos mecánicos de reproducción.

La imprenta privilegiará en sus inicios tipos de texto también nuevos, en especial, el de la novela corta, en detrimento de las antiguas formas orales: la fábula, el cuento, la máxima. Refiriéndose a estos textos, Maxime Chevalier señala que

la última colección que los admite, el *Fabulario* de Sebastián Mey, se publica por una coincidencia simbólica en 1613, el año en que salen a la luz las *Novelas ejemplares*⁸.

Perdida la autonomía, durante el Siglo de Oro, la fábula encontrará refugio en el teatro.

En España habrá que esperar hasta 1781 a que Samaniego publique sus *Fábulas* y el género reviva.

32.

La pervivencia universal de las fábulas va a dirimirse en Francia y durante el siglo XVII. Quedará consolidada la tradición de la fábula clásica gracias a La Fontaine y surgirá al tiempo un género literario que inaugura Charles Perrault: el cuento popular “nacional”, reescrito por primera vez para disfrute también de la infancia que, ahora sí, ya existe, por lo menos en casa de los ricos.

Lo que ahora contemplamos como suma, en el momento se vivió como querella.

33.

El propio Luis XIV alentará a favor de la exaltación de su gloria que los escritores de la época se disputen la forma de honrarle. Boileau defenderá la tradición clásica, pagana, precristiana, la línea de continuidad con el Renacimiento; Perrault no negará las enseñanzas del pasado, pero argumentará que el Rey Sol se merece algo más, que el conocimiento siempre crece y que siempre se puede escribir mejor de lo que se escribió. La disputa creó su propia marca, fue *La querella de los Antiguos y los Modernos*⁹, actualización de la encabezada por San Agustín en el siglo IV. Boileau era antiguo; Perrault era moderno.

Swift dejó constancia de ella en *Relato completo y verídico de la batalla librada el viernes entre los libros antiguos y los libros modernos en la biblioteca de Saint-James*¹⁰. En el breve texto, Swift recupera la abeja antigua y la pone a discutir con la moderna araña; será la abeja la que centre la disputa:

⁸ LACARRA, M^a Jesús Ed.: *Cuento y novela corta en España*. Barcelona, Crítica, 1999. Prólogo de Maxime Chevalier

⁹ FUMAROLI, Marc: *Las abejas y las arañas. La querella de los antiguos y los modernos*. Barcelona. Cuaderns Crema, 2008

¹⁰ SWIFT, Jonathan: *El cuento de un tonel*. Barcelona, Seix Barral, 1979. Traducción de Cristóbal Serra

Así es que, en suma, la cuestión se reduce a esto: saber quién es el ser más noble de los dos, el que, perezoso, contempla lo que abarcan cuatro pulgadas a la redonda, pero que con altanera vanidad, alimentándose y engendrando en sí mismo, lo convierte todo en excrementos y veneno, no sirviendo para otra cosa como no sea matar moscas y producir una tela de araña; o bien el que, en un dominio inmenso, tras larga búsqueda, mucho estudio, buen juicio y sabiendo distinguir las cosas, lleva a la colmena cera y miel.

Queda claro: Swift quiere ser Antiguo y no reparará en imágenes que nos lo recuerden: en una de ellas Homero le arranca la silla de montar a Perrault y se la arroja a Fontenelle, que queda descerebrado.

34.

Este Fontenelle al que le hace saltar los sesos Homero, era quien había escrito¹¹:

No busquemos en las fábulas otra cosa que la historia de los errores del espíritu humano. Cuando conoce hasta qué punto es capaz de ello cae menos en el error. No es una ciencia llenarse la cabeza de todas esas extravagancias de Fenicios y Griegos; pero sí lo es saber qué es lo que ha llevado a Fenicios y Griegos a tales extravagancias. Todos los hombres se parecen tanto que no debe haber ningún Pueblo cuyas tonterías no nos hagan temblar.

Hay que aclarar que Homero le ataca porque cuando Fontenelle escribe “fable” se refiere al mito.

35.

Aunque redactada en 1697, *La batalla* de Swift no se publicó hasta 1704; la literaria embestida de Homero ya no pudo nada contra quien había dejado sentadas las bases de la nueva literatura infantil y que había muerto el año anterior, Charles Perrault. Tan nueva, la literatura infantil, que él nunca lo supo.

Fue lo último que hizo en su vida, por lo que se le recuerda: *Griselidis, nouvelle. Avec le conte de Peau d'Ane, et celui des Souhairs ridicules* más *Les histoires ou contes du temps passé avec des moralités*, integrados los dos libros en una de sus ediciones españolas, con el único título de *Los cuentos de antaño*¹², son una respuesta meditada a la fábula clásica, pero no sólo eso. La operación de Perrault es doble¹³:

¹¹ B. le Bovier de Fontenelle, : *De l'origine des fables*
URL: <http://www.eliohs.unifi.it/testi/700/fontenelle/fables.htm>. Html edition for *Eliohs* by Guido Abbattista, (Mars 1998)

¹² PERRAULT, Ch.: *Cuentos de antaño*. Madrid, Anaya, 1983

¹³ De Perrault se puede decir poco que no haya sido ya dicho en el libro de Marc Soriano: *Los cuentos de Perrault. Erudición y tradiciones populares*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975. Mucho más concentrado el estudio “Perrault: el fin de la inocencia”, en MONTES, Graciela: *El corral de la infancia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

La reivindicación de la propia tradición. Frente a la primacía de la literatura útil clásica, de la fábula griega y latina, reivindica la tradición propia, la que él presenta como nacional, francesa, cristiana. Digo que “presenta como” porque no sé si está convencido de ello; no sé si él sabe lo que nosotros hoy sabemos, que él también está bebiendo de fuentes dispersas en el tiempo y en el espacio.

La crítica de la propia tradición. Si bien la tradición del propio pasado vale más que la del pasado clásico, eso no quiere decir que no esté cargada de materiales que ya no nos interesan. Desactivar esa carga inútil, la de las supersticiones, la de las fantasías paganas será tarea del autor y el distanciamiento que le proporciona la ironía la manera de hacerlo.

Este es el trabajo de escritura de Perrault; trabajo coherente con su condición de moderno: asumir el pasado y mejorarlo.

La posteridad no ha sido generosa con el esfuerzo de Perrault, lo que queda hoy de sus cuentos es muy parecido a lo que él recibió: el motivo, la anécdota, la historia. La facilidad con la que volvieron a ser asumidos por la oralidad (se trata de un caso modélico de retroalimentación desde lo escrito a lo oral) propició la desaparición de esa escritura donde Perrault intentó dejar la marca de su autoría. Quien, hoy, no acuda a las ediciones canónicas, quien conozca los cuentos de Perrault por ediciones populares o, como casi todo el mundo, por transmisión oral, no disfrutará de las sutilezas irónicas, de los comentarios metaficcionales, de las moralejas discordes con las que Perrault intentó mejorar el patrimonio común para que fuera todavía más útil de lo que ya era. Y no disfrutará porque, sencillamente, han desaparecido.

36.

No nos confundamos, Perrault no tuvo ninguna intención de acabar con la literatura útil (al contrario, dedicó buena parte de su vida a lo que hoy llamaríamos literatura de propaganda); si se opuso a las fábulas antiguas, es porque estaba convencido de haber encontrado una nueva forma de educar a través de la literatura más eficaz que las anteriores. Perrault quería divertir para educar más y más deprisa. Es el mismo propósito que el de las órdenes predicadoras medievales cuando intercalaban en los sermones cuentos y fábulas de varia procedencia.

Además de la forma, han cambiado algunas de las enseñanzas; Perrault en este punto puede resultar confuso: proponiendo dos moralejas contradictorias para el mismo cuento o concluyendo con una alejada de la enseñanza que destila el relato.

Lo que no varía en el programa es la ya antigua intención de que la literatura dé lecciones de moral.

37.

¿Quién no conoce a La Fontaine? La pregunta no es retórica. Nos interesa conocer contemporáneos que no conozcan la obra de La Fontaine, saber cómo viven, qué piensan, cómo establecen relaciones con sus semejantes.

38.

La elegancia palaciega con la que Perrault intenta la eliminación de la fábula clásica del patrimonio común contrasta con el descarado desprecio que manifiesta Rousseau contra ellas en su *Emilio*¹⁴:

¿Cómo se puede estar tan ciego para considerar las fábulas como moral de los niños, sin pensar que el apólogo, al divertirlos, abusa de ellos; que, seducidos por la mentira, dejan escapar la verdad, y que intentando darles una instrucción agradable les impiden aprovecharse de ella? Las fábulas pueden instruir a los hombres; pero es necesario decir la verdad desnuda a los niños: en el momento en que se la cubre con un velo, no se toman ya el trabajo de levantarlo.

Se hace aprender a todos los niños las fábulas de La Fontaine, y no hay ni uno solo que las comprenda. Si los mismos las comprendieran, sería todavía peor; pues la moral está de tal modo mezclada y tan desproporcionada para su edad, que les conduciría más al vicio que a la virtud. (...)

Seguid enseñando fábulas a los niños, y veréis que cuando ellos estén en estado de aplicarlas, hacen casi siempre lo contrario de lo intentado por el autor, y que en lugar de meditar sobre el defecto de que se les quiere curar o preservar, se inclinan a estimar el vicio con que se saca partido de los defectos de los demás.

Rousseau escalona su ataque: los niños no tienen que leer mentiras; si las leen, lo más probable es que no las comprendan; si las comprenden, no sería extraño que sacaran la conclusión contraria a la de la moraleja. Y toma al asalto su particular Palacio de Invierno:

La lectura es la plaga de la infancia, y casi la única ocupación que se les sabe dar; apenas tenga doce años sabrá Emilio lo que es un libro”. Si se hubiera detenido aquí, Rousseau hubiera planteado un nuevo modelo de educación; no se detuvo: “Pero me diréis, que al menos será necesario que él sepa leer. Yo convengo: es necesario que él sepa leer cuando la lectura le sea útil; hasta entonces la misma sólo es buena para aburrirle.¹⁵

Lo que se presentaba como el gran cambio, acaba con una vuelta de tuerca más, ésta última dada desde una intuitiva psicología cognitiva. Si los Antiguos se preocupaban por el contenido, y los Modernos por la forma, Rousseau centra en el desarrollo del niño y sus capacidades la posibilidad de que la literatura sea útil. Ha nacido el niño lector, el niño lector estratificado; de aquí a que en la contracubierta de un libro aparezca la mención: “a partir de n años”, hay un paso.

¹⁴ ROUSSEAU, J.J.: *Emilio*. Bogotá, Ediciones Universales

¹⁵ Ibidem

39.

Estamos entrando en el siglo XVIII y la preceptiva todavía se niega a considerar la fábula como género literario. El propio Boileau se alista en las filas de Aristóteles para no otorgarle sino carta de procedimiento retórico.

40.

A finales del siglo XVIII, en España, Félix María Samaniego recoge la crítica de Rousseau, la acepta y escribe sus *Fabulas en verso castellano para el uso del real Seminario Vascongado*¹⁶. Samaniego afirma haber hecho todo lo posible por que su libro sea entendido por los niños. La infancia, a la que se cita abundantes veces, es la preocupación que sobresale en su prólogo:

siendo, por decirlo así, el primer pasto con que se debe nutrir el espíritu de los niños las máximas morales, disfrazadas en el artificio de la fábula.

¿Qué ha pasado en estos últimos cien años? Que hay ciudadanos, que una parte de esos ciudadanos es infancia, que los niños-ciudadanos reciben educación reglada, que la literatura sigue siendo un buen material para educar y que, dentro de la literatura, no hay nada mejor al propósito que las fábulas. Conclusión: las fábulas elegirán de ahora en adelante sus lectores entre los niños, sin perjuicio de perder con la especialización de público la memoria del lector adulto.

41.

Samaniego no sólo no niega sus fuentes, sino que les rinde permanente homenaje; Esopo, Fedro y La Fontaine aparecen mencionados en buena parte de su producción. Aliado con los Antiguos y con quienes se aliaron con los Antiguos, afirmaríamos sin temor a equivocarnos.

¿Por qué este atento lector de Rousseau e, imaginamos, de los Modernos, no sigue el ejemplo de Perrault y bebe en las fuentes de la tradición nacional? La pista que lleva a la respuesta está en su prólogo.

42.

Dice Samaniego en el prólogo a sus *Fábulas*:

¹⁶ SAMANIEGO, Félix María: *Fábulas*. Madrid, Espasa Calpe, 2000. 13ª ed. a cargo de Emilio Martínez Mata

En conclusión, puede perdonárseme bastante por haber sido el primero en la nación que ha abierto el paso a esta carrera, en que he caminado sin guía, por no haber tenido a bien entrar en ella nuestros célebres poetas castellanos.

¿Cómo se atreve a decir eso? ¿No ha leído *Calila e Dimna, Disciplina Clericalis, El libro del Buen Amor*? Pues no, ni él ni sus contemporáneos. *El Libro del Buen Amor*, valga el ejemplo, se publica por primera vez en 1790.

43.

Un año después de la publicación de las *Fábulas* de Samaniego, 1782, aparecen las *Fábulas literarias*¹⁷ de Tomás de Iriarte. Un año después y no tienen nada que ver; queda avisado en el Prólogo:

ésta es la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano. Y así como para España tienen esta particular recomendación, tienen otra, aun para las naciones extranjeras: conviene a saber, la novedad de ser todos sus asuntos contraídos a la literatura.

Por un lado, Iriarte es más Moderno que los Modernos, pues no se conforma con mejorar la tradición; la abandona (salvo excepciones) en beneficio de la originalidad. Si en la metafórica presentación de la querrela entre Antiguos y Modernos, Samaniego representa la abeja libadora, su contemporáneo Iriarte es modelo de araña autosuficiente.

Por otro lado, reduce el campo de utilidad de su libro, que servirá poco más que para una escuela de letras *avant-la-lettre*.

Las fábulas de Iriarte siguen siendo literatura útil, pero pareciera que, dada su especialización metaliteraria, fueran a servir a muy pocos y para poco más que para aprender a sobrevivir con el oficio de escritor. Iriarte tenía todo para ser olvidado y, de hecho, la mayoría de sus fábulas no las recuerda nadie; pero, ay, la necesidad de literatura útil que atraviesa la historia de la humanidad rescata algunas y las convierte en patrimonio universal, especialmente *El Burro flautista, La ardilla y el caballo, Los dos conejos*.

Iriarte acierta de tal manera en sus creaciones que se ve superado por ellas, lo que él pensó como crítica o solución a una cuestión concreta se vuelve lección general cuando entra en la escuela.

44.

Desde las *Fábulas* de Iriarte hasta ayer, no ha cesado la producción de fábulas; sólo en español contaríamos por docenas los autores, por cientos y aun miles los textos.

¹⁷ IRIARTE, Tomás de: *Fábulas literarias*. Madrid, Cátedra, 2006. 4ª ed. a cargo de Ángel L. Prieto de Paula

A falta de datos estadísticos podríamos dejarnos guiar por la intuición para afirmar que la última fábula mayoritariamente compartida por la población, por el pueblo, sea *El burro flautista*, y las que han venido luego, fueran las agudas de Miguel Agustín Príncipe, las escolares de Ezequiel Solana, las políticas de Antoniorrobes o las ramplonas de Gloria Fuertes, no han calado en nuestra memoria ni la mitad de la mitad de las que les precedieron.

La causa habrá que buscarla en la desigual calidad literaria, pero no sólo ahí: la abundancia editorial que inicia en el siglo XIX y que colma el mercado en el siglo XX vuelve casi imposible la universalidad de una obra.

Podríamos pues entender esta continuidad de las fábulas en los dos siglos precedentes al nuestro más como una manifestación de agonía que como el triunfo de la antigua forma: se siguen escribiendo nuevas fábulas, sí, pero ya nadie va a recordarlas.

Hasta que dejen de escribirse.

45.

Ya no se escriben fábulas. Ya no se leen fábulas. Lo dice Bernardo Atxaga¹⁸:

Las fábulas tuvieron mucha presencia en la educación de nuestros padres, y recuerdo que, incluso en nuestra época de estudiantes de primaria, a finales de los cincuenta, las enciclopedias Dalmau Carles — que a los nacidos en zonas rurales nos servían de único libro de texto— solían venir salpicadas de fábulas. Sin embargo, ya no es así. Ni se estudia en enciclopedias donde los jóvenes puedan percibir la unidad fundamental de las cosas y de los saberes, ni hay fábulas. Nadie quiere saber nada de ellas, ni siquiera para darles la vuelta —como hace el escritor Augusto Monterroso— o para criticarlas.

46.

Monterroso se ha acercado a las fábulas como lector¹⁹:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.

47.

Monterroso se ha acercado a las fábulas como escritor²⁰:

Por el placer de experimentar y porque se trata de un género sumamente fácil: uno sólo tiene que encontrar el tema, escribir la fábula y después pasarla a limpio; no como sucede con los cuentos comunes y corrientes, que dan mucho trabajo a pesar de que en cada época siempre termina por caer en unas cuantas convenciones o fórmulas.

¹⁸ ATXAGA, Bernardo: *Alfabeto sobre la literatura infantil*. Valencia, Media Vaca, 1999

¹⁹ MONTERROSO, Augusto: *La palabra mágica*. México, Era, 1983

²⁰ MONTERROSO, Augusto: *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona, Anagrama, 1992

48.

Monterroso no quiere educar a nadie ni pretende acertar con el consejo que nos salvará.

Monterroso evita la verdad y, sobre todo, evita la idea de verdad.

49.

Monterroso no escribe fábulas, él no. Monterroso se sirve de la fábula no como género, sino como tema para, entre otras cosas, desmontar el género. “La parte del león”, “El burro y la flauta” y, sobre todo “El búho que quería salvar la humanidad”, valen para acabar de una vez por todas con las fábulas. Valen, pero no pueden hacerlo; se necesitarían cientos de millones de lectores que estuvieran de acuerdo con el discurso de “El Búho que quería salvar a la humanidad” para que nadie se atreviera a continuar con la tradición.

50.

Todavía se escriben fábulas.

51.

Las fábulas actuales no acostumbran a presentarse como tales, compartiendo así una de las características de nuestro presente literario, en el que formas y géneros se presentan emboscados tras denominaciones inapropiadas.

52.

Las fábulas actuales aparecen casi exclusivamente en la literatura infantil. La necesidad por saber qué hacer con la vida la resuelven los adultos con los libros de autoayuda (que, a veces, todavía echan mano de las fábulas) y los jóvenes con las canciones. Paulo Coelho tiene respuesta para todo, igual que la salsa, el pop y, pronto, el rap.

La literatura infantil también tiene respuesta para todo. Es útil.

53.

¿Por qué contar cuentos a los niños cuando se les quieren imponer ideas? Porque el relato es más fácil de guardarlo en la memoria que el discurso conceptual y porque se asimila la infancia a la Edad Antigua, y se da por sentado que la pretendida dificultad de la lengua de los Antiguos para referirse a ideas antes de que aparezca la escritura (lo que entendemos algo groseramente por infancia de la humanidad) se reproduce tal cual en la infancia.

¿Por qué esa facilidad del relato para convertirse en memoria? Por la potencia de la imagen o imágenes que es capaz de generar. Un concepto nunca lleva aparejada una imagen.

54.

Acerca de la generación de imágenes vale la pena retener el dato de que las fábulas clásicas han sido el texto más ilustrado en los últimos cinco siglos, por encima de *La Biblia* y *Las Metamorfosis*²¹.

55.

Dos operaciones le han servido a la literatura infantil para disimular su inclusión en la línea de continuidad didáctica normativa que venimos trazando desde el inicio de este texto.

La primera es la inversión de términos. Modelo paradigmático de la inversión de términos podría ser la reivindicación de la cigarra, propuesta aplaudida en las postrimerías del siglo XX. Quien reivindica a la cigarra todavía está convencido de que la cuestión capital es decidir si estamos a favor de ella o de la hormiga. Nada se resuelve adhiriendo a uno u otro bando, la concepción del mundo no varía mucho alineándonos en las filas de la cigarra: una concepción binaria, dicotómica y exigente con la imperiosa necesidad de elegir entre opuestos como condición moral, como si no fuéramos al tiempo cigarras, hormigas, sapos, caballos, leones y nada.

La segunda estrategia para distanciarse de las lecciones antiguas es la que propone valores “progresistas” sumados o en sustitución de los “conservadores” que han perdurado (y todavía) desde la antigüedad. Así, el programa de los Ancianos Esopo y Fedro, o el de los Modernos a la Perrault, se ve aumentado, incluso sustituido por el de los “Contemporáneos” defensores de la justicia social, la paz, la igualdad entre los sexos, la ecología, la interculturalidad y demás contenidos propios de ese recién estrenado proyecto de estado que se presenta sin tapujos como “educación para la ciudadanía”.

Ninguno de los dos cambios ha alejado a la literatura infantil de la antigua intención de enseñar a ser mejores.

56.

¿Será esto? ¿Tendremos que aceptar que la literatura mantiene y mantendrá entre sus fines el de servirnos para algo? ¿Seguirá viva la tesis de Arnold Van Gennep?²²:

La llamada producción literaria popular es una actividad útil, necesaria a la conservación y al funcionamiento de la organización social, como consecuencia de su enlace con otras actividades,

²¹ El dato lo toma prestado José Miguel Morales Folguera (*Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994) de John J. MCKENDRY, *Aesop. Five centuries of illustrated fables*, select by... The Metropolitan Museum of Art, Connecticut

²² VAN GENNEP, Arnold: *La formación de las leyendas*. Barcelona, Alta Fulla, 1982

materiales éstas. Sobre todo en sus comienzos es un elemento orgánico, y no, como se creía, una actividad estética superflua, un lujo.

57.

No me cabe la menor duda: la literatura sirve; otra cosa es tener claro para qué sirve.

58.

La utilidad de la literatura es difusa, imprecisa. Podríamos identificar algunas utilidades de la literatura en general: la diversión, la concentración, el descubrimiento, la interrogación, el adelanto virtual de experiencia; pero nos resultaría difícil precisar para qué sirve cada obra, cada texto particular.

La literatura sirve, pero no sirve para algo, para un algo limitado, definido, preciso. La relación entre texto y lector no es mecánica, no responde a un esquema de causa-consecuencia prefijado. En la definición de literatura, en tanto expresión artística, no cabe una relación unívoca con el lector.

En el acto puntual de la lectura literaria, en la suma de actos puntuales, pasará algo (no puede no pasar), pero nunca sabremos de antemano qué será ese algo, para qué servirá.

59.

Quien pretenda que su escritura sirva para algo específico, concreto, nombrado con anterioridad a la lectura, debería tener en cuenta que el resultado de su intención no lo regirá una lógica de la causalidad sino el cálculo de probabilidades. Nadie descarta que el lector de un texto acepte, asuma, comparta la idea, la emoción, el sentimiento, el deleite que le propone el autor. Y, sin embargo, todos sabemos cuántas veces no sucede así. No volvería sobre esta obviedad si no fuera por la insistencia de los intermediarios de la lectura que intentan convencernos de lo contrario, de la cadena condicional que asegura que si leemos esto, y si aprendemos esto, seremos mejores o, como poco, nos irá mejor en la vida.

Si el programa no ha variado un ápice desde Esopo, sí es una novedad de nuestro presente el hecho de que la reivindicación de esta utilidad práctica no la hace el autor, o no la hace el autor a solas; le acompañan o le sustituyen en la tarea trabajadores asalariados de la educación, la biblioteca, la prensa, y la asistencia social que, pertrechados de un corpus abundante de textos que no han escrito ellos, cumplen las funciones de divulgación que otrora desempeñara el clero.

60.

A esta forma de entender el beneficio de la lectura no le es extraño ningún género y es abundante, muy abundante, cuando se trata de la literatura infantil.

61.

Digámoslo: una buena parte de lo que se presenta como literatura infantil participa de la escritura retórica, con tendencia a la argumentación, desplegada con la intención de convencer al niño de algo mediante la presentación del ejemplo apropiado, con objeto de provocar en él una conducta definida de antemano.

62.

Podríamos haber planteado si la literatura tiene que ser útil o no. Hemos admitido que lo es.

Son otras las cuestiones que ya nos interesan: saber qué literatura queremos, saber qué moral queremos.

Grassa Toro