

La noción de fábula desde el punto de vista del género clásico en la obra de Carmen Lyra

Los cuentos de mi tía Panchita

SOL ARGÜELLO SCRIBA

Escuela de Filología, Lingüística y Literatura
Universidad de Costa Rica

Resumen

Por medio de la tradición oral, la fábula y los cuentos fueron pasando de boca en boca, luego de texto en texto. Carmen Lyra, con su gran conocimiento de la literatura, creó la obra que la marcó para siempre: *Los cuentos de mi tía Panchita*, y en ellos utilizó la fábula de animales con carácter didáctico y sentido de crítica social y política.

Palabras claves: literatura costarricense, animales, fábulas, crítica social y política

Abstract

Through the oral tradition, the fable and tales were transferred from mouth to mouth, later from text to text. Carmen Lyra, with her great knowledge of the literature, created the work that marked her forever: *Los cuentos de mi tía Panchita*, and in them she used the animal's fable with didactic meaning and with the sense of social and political criticism.

Key words: Costa Rican literature, animals, fables, social and political criticism

Introducción

Carmen Lyra explica, en la Introducción de la obra *Los cuentos de mi tía Panchita*, la presencia, en cada narración, de otros textos de diversa procedencia cuando dice: “Recuerdo el cuento de “La Cucarachita Mandinga” (“La Hormiguita” de Fernán Caballero, vaciado en molde quizá americano, quizá tico solamente), que no nos cansábamos de escuchar” (Lyra 1998:9). Afirmación que nos hace pensar en el concepto de la *intertextualidad*, tal y como lo plantea Julia Kristeva en su libro *El texto de la novela* (1974).

Más adelante, en la misma Introducción, afirma cómo interactúan, en su obra, muchos cuentos y narraciones antiguas, provenientes del Viejo Continente, que en el texto de Lyra entran en diálogo con otros textos de diversa procedencia cultural que, según afirma, se dieron en América; y se da así una reelaboración textual cuando la narradora principal la *Tía Panchita* los convierte en cuentos “ticos”. De esta manera, las narraciones, de diversas procedencias, entran a formar parte de las historias que se van hilando y dando forma a la obra:

Son los cuentos siempre queridos de “La Cenicienta”, de “Pulgarcito”, de “Blanca Nieves”, de “Caperucita”, de “El Pájaro Azul”, que más tarde encontré en libros. De éstos, algunos me han vuelto a salir al paso, no en libros sino en labios. ¿De dónde los cogió la tía Panchita?
¿Qué muerta imaginación nacida en América los entretejió, cogiendo briznas de aquí y de allá, robando pajillas de añejos cuentos creados en el Viejo Mundo? (Lyra 1998:11)

En ese origen *europeo* de los cuentos, se puede encontrar también la *fábul* , vista como intertexto de la tradición clásica, griega y latina, junto con la tradición india en la citada obra, porque ésta enriquece el concepto de intertextualidad literaria y cultural en la citada obra. Por tal motivo, *Los cuentos de mi tía Panchita* son abordados, en el presente trabajo, como si fuesen fábulas desde el punto de vista clásico; y donde la presencia animal expresa la eterna lucha del débil y el astuto, lo mismo que la obtención del poder y, más aún, la defensa del débil, esto con carácter didáctico y de entretenimiento, los dos elementos primordiales de las obras literarias clásicas.

La fábula y la intertextualidad

En este trabajo se hace necesario explicar primero la fábula como género literario, desde las culturas griega, latina y sánscrita, tal y como los clásicos la entendían y la definían; luego la definición de la intertextualidad que enmarca esta aproximación al texto cultural presente en la citada obra.

Encontramos que Helena Beristáin (2001:207), en su *Diccionario de retórica y poética* ¹, define la fábula como se ha entendido tradicionalmente, “como una breve narración literaria en prosa o no de un suceso de cuya ocurrencia se desprende una enseñanza para el lector, llamada moraleja”. Sin embargo, es a partir del escritor francés Jean de la Fontaine (2005), con su obra *Fabliaux* (Fábulas) que publica en 1668, cuando este autor circunscribe la fábula a una narración de un mundo ficticio cuyos personajes son primordialmente animales, a veces interactuando con personas o solamente los animales con animales. Este concepto no es ajeno a la definición propuesta en el mundo clásico, la cual se encuentra en el fabulista latino Fedro, en Esopo y otros; pero sobre todo, en la literatura sánscrita.

Como se explica en la Introducción, la relación fábula y personajes animales ha generado este trabajo, con el cual se pretende hacer una interpretación de las narraciones de Carmen Lyra en *Los cuentos de mi tía Panchita* como si fuesen fábulas de animales, especialmente, las de *Los cuentos de Tío Conejo*, cuyo personaje principal es el *Tío Conejo*.

Así, esas narraciones de la citada obra, que llamaremos *fábulas*, serán estudiadas bajo la premisa teórica de la *intertextualidad*, como lo plantea Julia Kristeva en *El texto de la novela* (1974), quien habla de *texto cultural* y propone *que todo texto es una producción que expresa y dialoga con otros textos literarios o no*; así, cuando leemos un texto estamos leyendo otros textos en él, donde hay una polifonía y un encuentro cultural de muy diverso tipo, al igual que todo texto literario o no puede ser un conjunto y mezcla de elementos culturales como géneros, lenguas, épocas, *pues como tales se encuentra en otro texto como temas que se citan o se copian*; y también como cuando María Rosa Lida de Malkiel, en la obra *El cuento popular* (1976), nos habla acerca de la presencia textual popular en el texto culto y viceversa. Ambas premisas son la base de este acercamiento.

Carmen Lyra, la autora

Carmen Lyra, pseudónimo de la escritora costarricense María Isabel Carvajal Quesada, en Costa Rica ha sido una de las figuras femeninas más destacadas de la primera mitad del siglo XX, no solo como escritora sino como personaje público. Nació en San José en 1888. En 1904, se gradúa de maestra y en 1906, empieza a trabajar como novicia en el Hospital San Juan de Dios, ya que deseaba ser religiosa, año en que su labor literaria se da a conocer con la publicación de los trabajos literarios en las revistas del momento como *Athenea*, *Ariel*, *Páginas Ilustradas* y *Pandemonium*.

Sus escritos expresan un profundo interés y compromiso por los más necesitados y sin voz, en un mundo lleno de cambios, de reformas y de conciencia social. Escribe en el periódico *La Hoja Obrera*, que inicia su edición en 1909, por Joaquín García Monge, y en el que participan José María Zeledón, la misma Carmen Lyra y Omar Dengo, intelectuales de su tiempo. En este periódico, se busca crear una conciencia de una clase obrera, trabajadora y combativa que buscaba afianzar derechos para evitar la explotación laboral y social. Era un momento histórico de cambios muy profundos: jornadas de los trabajadores poco reguladas, obreros que estaban a merced de los desmanes de los patronos, la incorporación de la mano de obra femenina, la discriminación social, la vivienda, el aumento de la pobreza y la explotación del trabajo infantil con niños de 9 o 10 años que se incorporaban al trabajo. Lo que sucedía no necesariamente incrementaba el nivel económico de los trabajadores sino más bien los empobrecía y favorecía las diferencias sociales. Se da la aparición de guerras mundiales y otras, en fin, era una época donde la recepción no se dejaba esperar.

Carmen Lyra participó con su escritura y de manera activa con gran preocupación por los más necesitados; su pluma no dejó de luchar, de concientizar, en su obra escrita se nota su compromiso social.

En 1920, publicó *Los cuentos de mi tía Panchita*, mismo año en que fue enviada a Francia, por el presidente de la República don Julio Acosta, para ampliar sus conocimientos en pedagogía. Su estadía en Europa le permitió conocer más sobre los nuevos métodos de enseñanza en las aulas. En 1921, trabaja como profesora de literatura infantil en la Escuela Normal.

Posteriormente, se interesa en colaborar con la causa de César Augusto Sandino, el líder nicaragüense (1925), año en que adopta definitivamente su pseudónimo Carmen Lyra. Funda en 1926, junto con Luisa González y Margarita Castro, la Escuela Maternal Montessoriana. Pero también milita con las ideas antimperialistas y apoya la lucha contra la United Fruit Company. Pero debido a sus escritos es destituida de su puesto como docente en 1933. Participa en la fundación del Partido Comunista, en 1931. Continúa aún más con su labor de denuncia del maltrato y abusos a grupos sociales marginados socialmente, utiliza los escritos periodísticos para este fin. En 1937, el Partido Comunista crea la Escuela Popular y ella asume la dirección. Con su pluma busca denunciar la corrupción en el Estado y otros lugares.

Su labor política junto con los trabajos literarios y periodísticos siempre van de la mano y en 1941, hace la labor de crítica literaria al elogiar la obra titulada *Mamita Yunai*, escrita por su compañero de partido Carlos Luis Fallas. Enferma de tifoidea en 1946, por dos años no publica. Hasta que dos años después, a los sesenta años, se devela un busto suyo esculpido por Juan Rafael Chacón, homenaje al que no asiste por su enfermedad. En 1948, muere asilada en México, añorando regresar a su patria, tal y como Luisa González lo expresa al ser testigo de sus palabras: “lo que más me duele es no morir en mi patria”.

Sus escritos, tanto literarios como periodísticos, expresan la denuncia social, la situación del obrero explotado, los abusos de los poderosos, en fin, su obra en general es de compromiso y de búsqueda de justicia social. Escritos que fueron publicados: en 1916, *La cucarachita Mandinga*, luego la novela *En una silla de ruedas* primero en 1917 y reescrita en 1946, y *Las Fantasías de Juan Silvestre* en 1918, los relatos *El barrio de Cothnejo-Fishy* en 1923, *Siluetas de la maternal* en 1929, *Bananos y hombres* en 1931 y *Los diez viejitos de Pastor* en 1936. Numerosos artículos periodísticos y uno de sus últimos escritos *El peón y el grano de oro* a finales de la década de los 30, completan su obra.

Pareciera, muchas veces, que su obra literaria se reduce a la creación de Tío Conejo y los demás personajes de literatura infantil; sin embargo, su producción escrita va más allá, como se ha dicho anteriormente, sus publicaciones periodísticas y de crítica social han sido de gran valor para la historia de la literatura costarricense femenina.

Carmen Lyra, mujer y escritora, fue valiente y audaz en su lucha de romper esquemas para la formulación de una sociedad más justa y de derechos. Búsqueda que se encuentra en los cuentos de Tío Conejo, y al estudiarlos como fábulas

de animales es posible encontrar esos intertextos y el transfondo social y político y no simplemente una muestra más de literatura infantil.

Los cuentos de mi tía Panchita

Estos célebres cuentos son la obra que la colocó en *un lugar permanente en la literatura costarricense* (Rojas, Ovares, 1995:81), no solo por el lenguaje lleno de términos empleados por el costarricense, sino de personajes propios de la idiosincracia del tico, entre los que sobresalen el *Tío Conejo* como el héroe astuto que siempre le gana la partida al *Tío Coyote*, crédulo y torpe, presentes en la literatura universal con las figuras del héroe y el crédulo. En estas narraciones se encuentra que “De esta manera la lograda unión entre lo local y lo universal arquetípico proporciona al libro de Carmen Lyra su valor y su encanto” (Rojas, Ovares, 1995:82).

Los cuentos tienen una introducción, donde se explica la presencia de una narradora, anciana y entendida de lo más importante: la vida y la sabiduría popular; representa a la mujer que ha visto y comprendido el mundo y la vida. Es la narradora omnisciente de veintitrés historias, nunca participa directamente dando su opinión personal. Los personajes animales predominan a diferencia de los humanos, y hacen referencia a cuentos populares de diverso origen, como la misma autora lo afirma. El lector de manera amena aprende una lección en cada historia, por su estilo simpático y a la vez moralizador.

Interesante es la definición que da la misma autora sobre los cuentos cuando dice en la Introducción a estos lo siguiente: “Los cuentos de la tía Panchita eran humildes llaves de hierro que abrían arcas cuyo contenido era un tesoro de ensueños” (Lyra 1998:9), con la que se puede comprender el “tesoro” que conservan estas historias a pesar de su humildad, cuya sabiduría no viene en arcas de oro sino en el contenido, no en la envoltura; como si cada historia fuera un descubrimiento de un mundo completo detrás de ella.

Ese mundo, esa concepción de texto cultural, nos lleva al análisis de algunos de los cuentos de esta obra *Los cuentos de mi Tía Panchita*, para lo cual se hace necesario cuestionarse si son intertextos de fábulas provenientes de las literaturas griega, latina y sánscrita, planteamiento que empieza por presentar la fábula en sus diferentes definiciones, y si es un género literario, y cómo son intertextos de estos cuentos.

La fábula como género antiguo y la intertextualidad

Una definición por el uso en las culturas antiguas, precisa que la fábula es una narración en prosa o en poesía, depende del efecto que quiere darle el autor. Y cabría agregar: ¿si es narración, por lo tanto es un género literario? La respuesta se podría dar a partir de lo que consideraban las tres culturas clásicas más importantes de la antigüedad sobre el concepto de fábula. Desarrollaremos

entonces, a modo de introducción, lo que los griegos, los latinos y los indios consideraban sobre la fábula de animales, cómo la clasificaban, qué finalidad tenían, cómo la utilizaban y las condiciones de estilo correspondientes. A estos conceptos se les sumaría la definición de intertextualidad dada por Julia Kristeva, ya que el género literario como lo consideró Aristóteles en su *Retórica*, con sus rígidas características clasificó la fábula como un ejemplo del que se valía el retórico o el abogado para ilustrar el argumento de su exposición.

En lengua griega, la fábula es definida por Theon en su *Progymnasticae*, texto en donde se encuentra la definición más antigua de la fábula que ha llegado al presente: μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδῆς εἰκονίζων ἀληθειαν (G20a,c) que significa: *la fábula es una narración ficticia sobre una verdad*. Más adelante, en el texto citado, Theon reconoce tres elementos básicos de la composición de una fábula: los animales y los seres humanos pueden ser personajes de ésta, y que el asunto tratado por cualquier fábula puede ser real o no; además de que ésta contiene una exhortación. Y como parte de la historia del género en la literatura griega, menciona a Homero, Hesiodo, Arquíloco y a otros como los autores anteriores a Esopo como los compositores de las fábulas. A su vez, las fábulas tenían, según este autor, una gran utilidad para el ejercicio gramatical y retórico, puesto que son narraciones que se prestan a ser memorizadas y narradas en un estilo simple y directo.

En lengua latina, Quintiliano, en su *Institutio oratoria* (1.9.1-3), plantea que una parte de la enseñanza de los rudimentos de la retórica debe ser reescribir fábulas en lenguaje sencillo y volverlas a contar para obtener habilidades en el uso del lenguaje. El *grammaticus* es el encargado de esta enseñanza. En otro capítulo del mismo libro (5.11.19.21), clasifica la fábula como *exemplum*, que el rétor puede emplear dentro de su *argumentatio*, el cual puede ser histórico-conmemorativo, o algo que sí pasó, ambos con carácter persuasivo. Al igual que Aristóteles, no define la fábula, y en su texto proporciona diversos ejemplos de ésta, presentes en la literatura latina, pero sí afirma que Hesiodo es *primus auctor* de la fábula, y la relaciona con los proverbios alegóricos también. Por último, en el capítulo siguiente, hace referencia al carácter jocoso de la fábula para provocar la risa (6.3.44).

En la lengua sánscrita, se define la fábula o apólogo como *kathā* que significa conversación, narración. En la India antigua es frecuente encontrar textos literarios interpolados con animales que conversan y actúan como seres humanos; posteriormente, la aparición de la colección de apólogos o fábulas de animales llamada el *Pañchatantra* y los *Jatakas* o las narraciones de las vidas anteriores del Buda confirman esta concepción. Las fábulas de la India están enmarcadas por uno de los fines de la vida, llamada la filosofía del Artha (Zimmer 1965:32,33), cuyo significado en sánscrito es objeto, cosa, sustancia, y su manual es el *Arthashastra* (shastra o libro de estudio, manual) de autor desconocido; es el principio filosófico que plantea cómo tener éxito en la vida y de cómo lo material se gana o se pierde; a este pensamiento se le suma también la filosofía del *Nitishastra* o el manual de la conducta (de la raíz sánscrita NĪ=guiar) que se basa en la observación de la naturaleza animal: el pez grande se come al pequeño, o la ley del más fuerte, que genera todo un pensamiento alrededor de cómo se

ganan aliados, se defiende de los enemigos o se encuentra el momento ideal para atacar, entre otros.

La fábula de animales, no de manera aislada sino en colecciones, surge en la literatura sánscrita como expresión literaria con fin didáctico y práctico de la vida como apoyo a la política y al desarrollo de los grandes reinados indios, producto de la expansión indoeuropea en la India y de pronta aparición en su desarrollo histórico. El artha y el niti, con sus correspondientes textos de enseñanza de estas ciencias llamados el *Arthashastra* y el *Nitishastra*, son los pensamientos generadores de las fábulas de animales y de las colecciones de éstas.

El concepto moderno teórico de la *intertextualidad* como lo propone Kristeva, hace que el planteamiento aristotélico quede corto pero sí enriquece las definiciones y los usos más antiguos de las fábulas de animales y, más bien, se crea una definición más amplia que permite afirmar que la fábula de animales no es, únicamente, una mera narración sino una *productividad y un texto cultural*, por lo tanto, se construye a partir de la *intertextualidad* o con la información de distintas fuentes anteriores o sincrónicas, como dice más adelante la misma autora: “en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos” (Kristeva 1974:15). Y luego, en la página 18, afirma que el “análisis inter-textual” de los enunciados nos mostrará la relación entre la escritura y la palabra; posteriormente, dirá que el orden textual es más un exponente de la palabra que de la escritura. Por las definiciones expuestas anteriormente, se puede concluir que la fábula con personajes animales es un género en sí mismo que se desarrolla dentro de cualquier otro texto, lo permuta y lo transforma.

Los griegos, los romanos y los indios no se equivocaban al hablar de la fábula como producto de la palabra con sus correspondientes términos en griego y latín (el verbo latino *for, fari*: *hablar* que da origen a *fabla: habla, fábula*; en griego: *ainós, lógos y mythos*; el sustantivo, en sánscrito, *katha: conversación, narración*). Para ellos, la composición literaria significaba hablar con belleza, no a escritura únicamente ni a distinciones genéricas literarias. Lo anterior permite afirmar, de nuevo, que *Los cuentos de mi tía Panchita* son también fábulas.

Plasmar la literatura en un papiro era la necesidad de conservar, de inmortalizar el escrito o al autor. Para los griegos y romanos, la fábula era un género literario que no se escapaba de lo que ellos le daban mayor importancia: el uso retórico o arte de convencer y el *docere* o el arte de enseñar, sin dejar de lado el *ludus* o el arte de entretener, y la belleza o estética era una parte importante de todos estos elementos, además del disfraz de vicios humanos y políticos que proporcionaba la figura animal.

Posteriormente, la Edad Media caracteriza la fábula no como un género literario únicamente, sino más bien, ve su *utilitas* o la utilidad: tanto en lo político como en el uso de la fábula como *exemplum*, como ejemplo moralizante, con la que se pretendía que el lector o el oyente hiciera una reflexión personal ante el mundo-espejo de la actuación animal que representaba la actuación humana; de alguna manera, surge así la *aemulatio* junto con la *imitatio* de los clásicos con otra visión del mundo; ambos términos no significaban una copia simplemente, sino crear sobre la base de la inspiración.

Para los romanos, la composición de colecciones de fábulas, por ejemplo Fedro el autor de ellas, era un ideal de composición que buscaba imitar a Esopo o al menos la tradición esópica. En Fedro hay una “solapada” crítica social y una lucha contra la marginación; y para demostrar esta constante en su obra, se valía de la presencia de opuestos: de la astucia con la idiotez, de la burla con la seriedad, de esta manera crea una sociedad animal parangón de la humana, en la que el débil si no emplea la astucia puede perecer. La astucia es su medio, la política personal deja paso a una conducta colectiva como el ideal social. A diferencia de Grecia, donde Esopo principalmente, con su colección de fábulas, aunque no se pueda confirmar su autoría, crea un mundo animal ficticio, donde los engaños y los disfraces de la sociedad animal pueden servir de modelo al ser humano, y donde el tonto lleva las de perder. Hay en ellas un carácter distinto del de Fedro, el individuo es lo principal. No hay un claro interés político sino más bien personal. Sin embargo, el carácter moralizante es personal no colectivo, y las fábulas esópicas no crearon escuela sino, más bien, fueron un instrumento retórico sobre todo en la época helenística, aspecto que se confirma al no haber un amplio desarrollo de la fábula de animales en la literatura anterior y posterior a él.

Por el contrario, la India produce narraciones de animales concebidas para situarlos en igualdad de condiciones con el ser humano; más bien, el animal conserva una sabiduría natural de sobrevivencia, donde el pez más grande siempre se come al pequeño. Este pensamiento afecta la parte práctica-social del ser humano en una sociedad muy característica, donde proliferan los reinados y la lucha por su supremacía, en los que no importa quién llegue al poder, sino más bien, el individuo del estrato social que sea si llega a convertirse en rey debe buscar los medios para mantenerse en el poder absoluto, creando una sociedad donde la política de búsqueda de aliados es fundamental, puesto que sabe que el tiempo todo lo destruye con su ineludible acción y todo poder se perderá. Política, riqueza y poder van juntos y están presentes en la creación literaria de las colecciones de fábulas, con una finalidad clara en cuanto a que fueron compuestas con un fin ejemplarizante y no tanto de entretención. El aspecto retórico está ausente en la India, porque no se constituyen espacios para la participación social del derecho individual.

La India con sus fábulas presentó motivos muy válidos para el pensamiento *oficial* de la Edad Media cuando estas narraciones fueron conocidas en diversas traducciones; y también sirvieron para el disfraz de prototipos sociales acercándose al mundo de la risa, del carnaval, donde folklore y oralidad con la tradición literaria culta se mezclaron. Así, en la Edad Media, la fábula india llega a España por medio de la colección *Calila et Dimna*, traducción del *Pañchatantra* indio. Se presenta de manera escrita y se establece en la oficialidad literaria, en el mundo culto literario.

Sin embargo, las formas literarias cultas, sobre todo las narraciones, se transforman también en populares y viceversa en las literaturas medievales, y se da el encuentro entre las tres corrientes literarias: la griega, la latina y la sánscrita. Pero no es solo un hecho comprobado históricamente, sino una

continuación de un diálogo cultural que se viene dando desde siglos atrás: el texto-fábula medieval de animales es la expresión del texto clásico, es un diálogo de múltiples voces y formas.

Los cuentos de mi tía Panchita bajo la lectura de las fábulas clásicas

En estos cuentos el diálogo continúa, la polifonía de la construcción literaria se perpetúa en estas narraciones. La narradora, *la Tía Panchita*, expresión de la sabiduría popular, es anciana y por lo tanto al igual que las tortugas, recordemos en la literatura costarricense a doña Modorra en *Cocorí* de *Joaquín Gutiérrez*, quien debe saber *muchísimo* debido a su vejez. La ancianidad se convierte en sinónimo de sabiduría, de quien puede *saborear* la experiencia, transmitirla, contarla con el don del antiguo narrador: entreteniéndolo.

Cada uno de esos cuentos o fábulas expresa una enseñanza, un dar de la experiencia de vida de esta anciana, al igual que el “sabio” brahmán Vishnuserman en el *Pañchatantra* sánscrito, quien les va narrando cada fábula o apólogo a los “tontos” hijos del rey, los cuales deben aprender el arte de gobernar y al final de cada cuento viene una máxima en verso, una conclusión para analizarla que a su vez introduce otra narración. Esta es la composición característica de la fábula india, nada simple sino más bien la complejidad es su característica, la composición de un texto dentro otro texto, formando un “tejido de palabras, de textos”, una relación de intertextos que entran en comunicación unos con otros; por eso, cada noche, en *Las mil y una noches* la transmisión de sabiduría de Scherezada le salva la vida y le da vida al rey amargado por el sufrimiento causado por el adulterio de su esposa con su hermano.

En la introducción a los cuentos, Carmen Lyra hace la presentación de la Tía Panchita de la siguiente manera:

Diligente y afanosa como una hormiga era la anciana, y amiga de hacer el real con cuanto negocio honrado se le ponía al frente. Eso sí, no era egoísta como la antipática hormiga de la fábula, que en más de una ocasión la sorprendí compartiendo sus provisiones con alguna calavera cigarra. (Lyra 1998:7)

En esta cita, la autora se refiere a dos aspectos importantes: primero, emplea el símil de *diligente y afanosa como una hormiga* para explicar qué tipo de persona es la Tía Panchita, trabajadora y dedicada, el elemento animal es el medio de comparación de igualdad, el mundo animal y el humano son uno solo, en cuanto a las hormigas símbolo universal de la previsión y del trabajo en equipo; el texto continúa y Carmen Lyra se refiere a la hormiga de la fábula, aquí hace referencia al intertexto de la fábula de Horacio, en su *Sátira primera* (Argüello 2004: 111), quien a su vez, lo hace de otros intertextos; en fin, se refiere a la hormiga, animal símbolo del trabajo de múltiples ejemplos populares. Habla del diálogo multicultural de la fábula de la hormiga.

Las fábulas, en esta obra, comienzan con los cuentos del Tío Conejo. El primero de ellos, titulado *Tío Conejo y Tío Coyote*, donde la astucia del Conejo siempre le va a ganar a lo confiado y poco inteligente de Coyote. Aquí, Carmen Lyra contrapone la tradicional astucia del Coyote que se puede encontrar, por ejemplo, en los chacales Karataka y Damanaka del *Pañchatantra*, en el *Calila et Dimna* en su versión persa y luego árabe, en las fábulas de Esopo o Babrio con el lobo o la zorra, quienes se mantendrán en la Edad Media como tales: la fuerza de la astucia que la naturaleza les ha dado. Estos animales son, por naturaleza, los depredadores por su astucia, a diferencia de la versión de Lyra, donde la naturaleza al conejo no le permite ser astuto, solo un objeto de comida y el coyote, en cambio, es el astuto y tiende a ser un depredador o por lo menos a escaparse más fácilmente de los otros depredadores más grandes. Tanto el coyote como el conejo son individuales en su accionar, según la naturaleza; pero Carmen Lyra logra cambiar las cosas y ponerlas de manera cómica y simpática. La moraleja consiste en cómo gana la astucia y la capacidad de engaño del conejo que “inocentemente” embauca a todos, pero sobre todo al coyote, el que injustamente recibe el castigo y la golpiza que debió haber recibido el conejo. La historia hace reír, pareciera que la crueldad atiza la ingenuidad del coyote, quien al final revienta. La narración graciosa lleva al lector a su explicación, el conejo había engañado para sobrevivir, la moraleja consiste en *cómo librarse de situaciones peligrosas que causan los depredadores*. Al final, la moraleja explica que la inteligencia sirve no solo para aprender lecciones sino para defenderse. Y el cuento, finalmente, aclara: “Y Tío Conejo que por dos veces se había visto a palitos para no ir a parar a la panza de Tío Coyote, pudo ya andar tranquilo para arriba y para abajo”.

En la segunda fábula titulada *¿Por qué Tío Conejo tiene las orejas tan largas?*, en esta narración, el personaje es Tío Conejo, quien por desear más de lo que Dios le ha dado, sufre muchos trabajos, trabajos que al igual que Hércules, el semidiós griego, le toca hacer. Pero lo más grave de todo es que tienta a Dios para que cambie su naturaleza y lo haga más grande, y lo único que obtiene es el alargamiento de sus orejas. La historia habla del origen de las orejas largas de los conejos pero en realidad se refiere a la naturaleza humana que nunca está conforme con lo que Dios, el Creador, le ha concedido. Al igual que Hércules, Tío Conejo sufre de *hybris*, o de un exceso en su carácter y le toca pagar. La narración de Lyra así lo expresa:

Tío Conejo llegó a la presencia de Nuestro Señor, que por dicha ese día estaba de buenas, y le dijo que el deseaba ser más grande, que era una vaina ser tan chiquillo porque todos se lo querían comer, y que por aquí y por allá. Taticó Dios le contestó: -Bueno hombré, pero eso sí, traeme un pellejo de león, otro de tigre y otro de lagarto, y con la condición de que vos mismo los has de matar. (Lyra 1998:125)

Aquí la astucia del conejo le sirve para atrapar los tres animales más peligrosos: un león cuyo pellejo le tiene que llevar a Taticó Dios, teniendo como

intertexto a Hércules y el León de Nemea a quien vence por la fuerza y no por la astucia como en este cuento:

-¡Tío Tigre de Dios, ni me pregunte! ¿Qué le parece que al nomasito viene un huracán? Por vida suya, amárreme con estos bejuquitos para que no me lleve-. Y daba vueltas de aquí y corría de allá.

A Tío Tigre se le fue el cuajo a los talones.

-¡No diga eso, Tío Conejo! ¿Y ahora qué hago yo? ¿No habrá por ai con qué amarrarme a mí también?

Tío Conejo ya tenía unos bejuquitos muy resistentes listos debajo de las hojas, y dijo haciéndose de las nuevas:

-Pues aquí hay unos bejuquillos, si quiere... La cosa es que quién sabe para que pueda amarrarlo, porque tengo las manos en un temblor.

Y tío Conejo que era nonis para hacer nudos, lo dejó bien reatado a un palo y cuando lo tuvo así, comenzó a tirarle pedradas; luego que lo vio más del otro lado que de éste, se acercó con un palo y acabó de salir de él. Ya muerto lo desamarró y con su cuchillo le quitó la piel, que dejó al sol para que se oreara. (Lyra 1998:126)

Gracias a sus engaños vence al tigre; la narración nos indica cómo paso a paso va a cumplir con los encargos que Dios le puso. Luego, deberá llevarle un lagarto y un tigre. Otra vez, la astucia vence a los depredadores por naturaleza, a los que son poderosos por la fuerza natural, no necesitan pensar para vencer, ni siquiera dedican parte de su tiempo a maquinarse cómo hacer las cosas; todo lo contrario del Tío Conejo, quien vence engañando y asustando a sus enemigos naturales. Inclusive, al señor lagarto le miente hablándole de un supuesto hermano gemelo. La historia está planteada con el elemento carnavalesco donde los personajes peligrosos son rebajados desde el puesto del honor, del prestigio cuando son vencidos por un simple conejo, pero también desde la fábula donde la lucha la gana quien usa la inteligencia y no la fuerza. Al final, Tío Conejo va adonde Tatica Dios a presentarle lo que le había impuesto como condición y Dios lo regaña y le jala las orejas, alargándoselas, que de ahí en adelante siempre las tendrá largas.

La fábula-mito expresa o hace referencia al deseo del débil de vencer por una apariencia grandiosa, apabullante, muy al contrario de lo que tiene. Su intertexto es muy interesante, podemos recordar la fábula de Esopo de la madre rana que decide inflarse para que sus hijos vean cómo crece al igual que el toro que está a la par de ella. Al final, la rana revienta. La fábula de Nigel Longchamp, escritor inglés de los siglos XI-XII, autor de la obra *Speculum stultorum* que narra en forma poética la vida de Brunellus el burro, cuya única ambición es la de tener una cola lo suficientemente larga que llegue a sus orejas; al consultar a los médicos para que le hagan el trabajo de alargar la cola, estos le contestan que la cola va a estar siempre pegada al lodo. El deseo de ser o aparentar lo que no se es, es la moraleja de esas fábulas, historias que expresan la dificultad que tiene el ser humano de aceptar su naturaleza; en el caso de Carmen Lyra,

presenta la fuerza de Dios dadora de todo lo que poseemos y que seríamos más felices si aceptáramos esa naturaleza propia. Al final, Dios se ríe del Tío Conejo y convierte la historia en una verdadera fábula, donde la entretención y el ejemplo van de la mano. Así como en el *Pañchatantra*, cuyo motivo principal de composición es la de enseñar a los *tontos* hijos del rey, aquí el tonto es Tío Conejo, quien recibe una lección divina.

En la fábula *Cómo Tío Conejo les jugó sucio a Tía Ballena y a Tío Elefante*, en esta narración Tío Conejo se desplaza al mar; así, el ambiente rural costarricense es cambiado por el marino, más bien como un lugar idílico. Se encuentran dos personajes: una ballena y un elefante, caracterizados por ser los gigantes del reino animal, pero lejanos del ambiente natural que se encuentra en el resto de esta colección de cuentos. Al inicio de la narración se lee lo siguiente:

Pues señor, allá una vez Tío Conejo se fue a cambiar de clima a la orilla del mar. Un día que andaba dando brincos por la playa se va encontrando con Tía Ballena y el Tío Elefante que estaban en gran conversona.
... Bueno, para no cansarlos con el cuento, llegaron a convenir en que los dos tenían fuerza y que lo mejor que podían hacer era unirse para gobernar toda la tierra. (Lyra1998:131)

Ambos personajes se disputan la supremacía local y tienen la plena confianza en su fuerza física, ambos se ponen de acuerdo para tener cada uno un reino bajo su poder y tutela, como dos reyes en sus respectivos reinados. Tío Conejo aparece en medio de la disputa del poder. No tienen más que ponerse de acuerdo y el conejo decide darles una lección: los pone a pelear sin que se den cuenta. Al final del cuento, estos personajes terminan en plena disputa, dice el texto:

No hay que decir que Tío Elefante y Tía Ballena quedaron enemigos y se quitaron el habla para siempre. Y cabalmente eso era lo que Tío Conejo andaba buscando, para que no volvieran a hacer planes de gobernar ellos dos la tierra. (Lyra 1998:135)

Cuando se llega al final se entiende, o mejor dicho se aclara, el intertexto indio presente en esta fábula: el *Pañchatantra*, texto sánscrito con la intencionalidad de enseñar el arte de gobernar a los dos hijos del rey. Obra que tiene un cuento-marco que lo primero que hace es narrar la historia del rey de la selva: el león quien, por azahares del destino, ha hecho amistad con el buey, y los dos consejeros del rey, los chacales, quienes han sido sus ministros, los que al observar esta amistad, sienten que hay peligro de perder su influencia sobre el rey y buscan la manera de separarlos creando diversas fábulas o apólogos, pero sobre todo la intriga. Al final logran la separación de los dos amigos.

El carácter político es el tema de fondo en esta fábula: la lucha de poder de dos gigantes que se han distribuido el gobierno del mundo, no hace falta decir a quiénes pueden representar en el contexto histórico del momento en que la escritora Carmen Lyra compone estos cuentos. Pero a partir de estos se puede seguir

una guía de una posible interpretación; la historia de la humanidad siempre explica cómo los poderosos se dividen el mundo, y cómo cada imperio, a pesar de su grandeza, ha caído en su momento, aunque luchan para mantenerse en el poder, en la supremacía por medio de la corrupción, el soborno, etc.

Sin embargo, en esta fábula se hace referencia, por medio de un mundo animal, a un contexto político universal y personal al mismo tiempo: el temor de los chacales de perder su influencia o el deseo de Tío Conejo de lograr la libertad para escoger quién gobierne, no bajo el dominio de una ballena y un elefante, o sea, de dos grandes potencias. Pareciera, por el tono tan familiar y la forma en que Lyra presenta el habla del costarricense, lleno de su peculiar forma de presentar los sucesos, que la autora pretende representar la idiosincracia tica en el Tío Conejo, permeada de un deseo de igualdad.

También se puede interpretar que en el *Pañchatantra* como en esta fábula de Lyra, la inversión del poder se puede entender a partir de la máxima o mensaje *de que no hay enemigo pequeño*, presente en el *Mahabharata* con la narración del ratón y el gato montés, enemigos naturales que se convierten en amigos mientras haya un enemigo mayor para ambos. Así, en la arena política, no se debe despreciar al que aparenta debilidad.

En esta fábula, al igual que las fábulas de Fedro, la lucha del débil ante el fuerte, o como en este caso de dos poderosos, siempre es una lucha donde el débil sale perdedor, donde está sujeto a los poderosos. Sin embargo, la inteligencia y la astucia son siempre la respuesta que en la naturaleza desarrollan los débiles; Tío Conejo es el héroe, el vencedor por estas cualidades, y como no puede confiar en la fuerza física que no posee, se obliga a desarrollar otras destrezas.

Similar situación se aprecia en las demás fábulas tituladas *De cómo Tío Conejo salió de un apuro*, donde la astucia libra al conejo de las garras de Tía Zorra y de Tío Tigre. La fábula *Tío Conejo comerciante* hace referencia al engaño de los comerciantes, de cómo hacen que la gente compre a un precio que no es real. Cómo engaña a cada uno de los personajes para que sean comidos por el siguiente más poderoso y conservar la cadena alimenticia natural para su beneficio, y acumular una cantidad considerable de dinero, el narrador omnisciente, en este caso, como en toda la colección de relatos, una voz femenina, dice sobre el Tío Conejo lo siguiente:

¡Achará que Tío Conejo fuera a salir con acción tan fea! Yo más bien creo que fue Tía Zorra y que quien me lo contó se equivocara... porque Tío Conejo era amigo de dar que hacer, pero amigo de la plata y sin temor de Dios, eso sí que no. (Lyra 1998:146)

En esta cita, la autora disculpa a Tío Conejo, incapaz de matar por dinero, dando a entender que su personaje no era capaz de acciones tan bajas, sino más bien un modelo no de buena conducta sino de un ser “tortero” a lo tico.

En las últimas historias, *Tío Conejo y los quesos*, *Tío Conejo y los caites de su abuela*, *Tío Conejo y el yurro*, *Tío Conejo y el caballo de mano Juan Piedra*, *Tío Conejo ennoviado* hacen reír al lector con imágenes de inocencia y folklore.

Los frecuentes engaños de Tío Conejo, ya no a Tío Coyote sino a Tío Tigre, son expresión de un verdadero ingenio, Tío Conejo siempre gana con sus invenciones y astucia para lograr cualquier objetivo, que en ocasiones se presta incluso para ayudar a los otros animales en el cuento *Tío Conejo y el yurro*, donde cabría explicar que para vencer a un enemigo mayor no es necesario usar armas más poderosas, sino convertirse en lo que más teme este enemigo, en este caso el tigre, a quien le asusta el yurro. Es la mentalidad presente en el *Pañchatantra*, expresión del *Arthashastra* o manual de la filosofía de la política, es conveniente, en ocasiones, engañar al enemigo creando “fantasías” o “falsedades”; en esta historia se ve muy claramente que Tío Conejo solo busca transformarse en algo más terrible que el tigre y asustarlo; de esa manera logra su cometido.

Conclusiones

Finalmente, en las fábulas de Tío Conejo se encuentra una expresión de la forma en que ve el campesino costarricense su mundo, en la figura de la narradora, pero también de la búsqueda de presentar ideales y defectos del ser humano apegado a la naturaleza, al campo, en fin, de una interpretación de hechos cotidianos en un momento crucial para el trabajador costarricense, para el obrero y su relación con el patrono, del débil ante el fuerte. Un costarricense con la creencia de un Dios dador y castigador al mismo tiempo, y de la Virgen María, expresión de una religiosidad común a la mayoría de los ticos. Carmen Lyra plantea la lucha humana del débil ante el poderoso, como lo hizo Fedro en sus fábulas, como denuncia pero también con carácter didáctico.

El personaje de Tío Conejo, expresión del ser humano que siempre quiere ganar, aunque sea mintiendo, y quien, muchas veces, no sale bien parado en sus aventuras. A pesar de que no en todas las narraciones se nos presenta una moraleja o una máxima con la intención de interpretar el actuar de los personajes, sobre todo, del personaje principal el Tío Conejo, a modo de las fábulas clásicas, sí hay en ellos una conclusión o final abierto a cualquier discusión didáctica o de planteamiento social o político; de esta manera, la autora pretendió dar libertad de actuar a sus personajes y al lector de interpretación. Crea narraciones en las cuales las fábulas clásicas son intertextos presentes modificando y permeando como textos culturales, con ellas propone un acercamiento a los vicios y virtudes humanos por medio del actuar de los animales. Cada narración pretende que el lector reflexione conforme va leyendo, pero con la sonrisa en la boca, con el deleite de quien sabe que se aprende mejor disfrutando.

El estilo general de la obra tiene otro intertexto, *El libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*, obra que a su vez es el intertexto del *Calila et Dimna*, y éste último del *Pañchatantra*; en todas ellas hay un narrador que da unidad a las obras, en *Los cuentos de mi Tía Panchita*, el Tío Conejo es el personaje que con su actuación le da unidad a la obra.

Se puede observar la presencia de otros personajes animales que en su mayoría son la contraparte del conejo que al representar la fuerza física, son más

“débiles” ante Tío Conejo por su característica capacidad de hacer argucias y de crear engaños para salir vencedor de cada aventura.

En fin, este análisis presenta otra mirada, la mirada de la fábula como intertexto y texto cultural, de cómo la fábula, en Costa Rica, se constituyó en texto culto y demuestra una reelaboración de la gran tradición fabulística. Es expresión también de la crítica política como un intertexto del mundo costarricense de la época en que Carmen Lyra escribió estas fábulas, sin olvidar la risa y el entretenimiento para hacernos reflexionar acerca de cómo el mundo animal puede servir de modelo o también de expresión de las virtudes y defectos. Fábulas, relatos, donde la ficción literaria es un medio para analizar y comprender, en fin, de aprender. *Los cuentos de mi Tía Panchita* logran así trascender lo autóctono para convertirse en un texto literario universal.

Nota

- 1 Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2001.

Bibliografía

- Alemaný Bolufer, José. *Pañchatantra o cinco series de cuentos*. Buenos Aires: Editorial Partenón, 1949.
- Argüello Scriba, Sol. La fabula en los satíricos Horacio y Petronio. *Káñina XXVIII* (2): 111-112, 2004.
- Baidaba. *Calila y Dimna*. Colombia: Editorial ABC, 1975.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2001.
- Cacho Blecua, J.M. y María Jesús Lacarra. *Calila e Dimna*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987.
- Cascón Dorado, Antonio. *Fedro Fábulas, Aviano Fábulas, Rómulo Fábulas*. España: Editorial Gredos, 2005.
- Edgerton, Franklin. *The Pañchatantra reconstructed*, vol 2-3. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967.
- Esopo. *Fábulas, Vida de Esopo*. España: Ediciones Cátedra, 1993.
- Infante don Juan Manuel. *El libro de los ejemplos del Conde Lucanor y de Patronio*. México: Editorial de la UNAM, 1972.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.
- González Araya, María Nidia. Carmen Lyra: una voz acallada. Tesis de Maestría. Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1996.
- González, Luisa y Carlos Luis Sáenz. *Carmen Lyra (María Isabel Carvajal)*. San José: Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1977.
- Gutiérrez Mangel, Joaquín. *Cocorí*. San José: Editorial Costa Rica, 1998.
- Quesada, Álvaro. *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.

- La Fontaine, Jean. *Fábulas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2005.
- Lyra, Carmen. *Los cuentos de mi tía Panchita*. San José: EDUCA, 1998.
- Malkiel, María Rosa Lida de. *El cuento popular y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1976.
- Martín García, Francisco. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (hasta el siglo XVIII)*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 1996.
- Müller, Max. *Mitología comparada*. España: Edicomunicación, 1988.
- Monier-Williams, Sir Arthur. *A sanskrit-english dictionary*. Great Britain: Oxford, at the Clarendon Press, 1960.
- Oxford Latin Dictionary*. Great Britain: University Press, Oxford, 1982.
- Renou, Louis. *El Hinduismo*. Buenos Aires: Eudeba Editorial, 1962.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Historia de la fábula greco-latina*. Vols. I, 1; I, 2; II; III. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1984.
- Rojas, Margarita y Flora Ovaes. *100 años de literatura costarricense*. San José: Farben-Norma, 1995.
- Perry, Ben Edwin. *Aesopica*. Baltimore: Waverly Press, 1952.
- . *Babrius and Phaedrus fables*. Massachusetts/Londres: Harvard University Press/Cambridge University, 1965.
- Van Buitinen, J.A.B. *Tales of ancient India*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- Van Dijk, Gert Jan. *AINOI, LOGOI, MYΘOI (Fables in archaic, classical, and hellenistic greek literature)*. Holanda: Koninklijke Brill, Leiden, 1997.
- Zimmer, Heinrich. *Filosofías de la India*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.