

MÚSICA ASNAL: FÁBULA E INTERPRETACIÓN BRUTA¹

JUAN CAMILO SUÁREZ ROLDÁN

Universidad EAFIT, Colombia

jsuarez@eafit.edu.co

ABSTRACT

The analysis of narrative elaborations like fables provides elements for the valuation of the way we have represented animals, intelligence and, also, the way we propose behavioral models through didactic literary genres. However, the change in paradigm in the way we conceive the human-animal relationship offers an interpretative horizon that this article seeks to explore through the reading of a series of fables with the same protagonist and similar motifs. The protagonist owes, in great measure, its condition of archetypal beast to these stories: donkey has become a synonym of brute or lacking civility. Thus, the interest for this figure in three fables from different temporary and social coordinates, that employ this character – the donkey – and its encounter with a musical instrument to formulate a deontic precept: the value of knowledge, education and effort as opposed to casual accomplishment or one due to chance. “The Ass and the Lyre” (Phaedrus), “The flutist Donkey” (T. de Iriarte), and “The Donkey and the Flute” (A. Monterroso) are three texts with similar structures and form that will allow an exploration of genre, form, compositional elements and meaning to project sense onto aspects that compromise the symbolic value of animal representation and allow for ethical and ontological considerations in the evolution of this tale, in the face of the actual conception of the identity of its nature, in its sphere and in some correlative problems.

KEYWORDS

Fable, behavior, animal, donkey, flute, Moral of the fable, anthropomorphism, tradition.

La historia y características de la fábula hacen posible, incluso propician, su estudio selectivo. Vinculada al ejemplo como fruto narrativo decantado de la experiencia, la fábula se presenta en colecciones o antologías que disponen didácticamente al destinatario hacia una recepción inscrita en la casuística. Personajes, hechos y motivos alcanzan valores arquetípicos gracias tanto a la simpleza y efectividad secuencial de sus historias como a la potencia representativa de los protagonistas. Esto permite reiterarlas, interpretarlas e, incluso, modificarlas ejecutando su fórmula como emblema para un destinatario que acoge, discute o se aparta de la proposición

¹ Este texto es producto de la investigación *A pelo, escritura bestial*.

comportamental que entrañan. La experiencia recreada en el relato sirve de instrumento para advertir y enseñar sobre el sentido y valor de una conducta en un contexto específico pero que, en razón de la apertura y generalidad del tipo descrito, proyecta un modelo, facilita su relectura y propicia la reapropiación.

Encontramos en la fábula una historia ejemplar de una proposición de alcance deóntico que aspira a formular un modelo de conducta atendiendo a un deber ser proveniente de la base comunitaria y tradicional que la origina y transmite. De ahí que promitio y empinitio, como partes instructivas en las que se formula el precepto, aparezcan al inicio o al final de la misma y contengan la síntesis didáctica del ethos recreado en la historia.

Francisco Rodríguez Adrados se refiere a este género en los siguientes términos:

Es que la fábula es un género popular y tradicional, esencialmente «abierto», que vive en infinitas variantes, como tantos otros géneros populares del tipo del refrán y del romance. Los mismos copistas de los manuscritos se creen autorizados a introducir variaciones intencionadas de contenido, estilo o lengua. (Rodríguez Adrados, 1979, p. 12).

La indeterminación autoral de su génesis y la transmisión generacional de las fábulas se dan como presupuestos de un tipo de creación verbal que surge en un horizonte de apertura tanto en su origen como en sus derivas y se vincula a una base consuetudinaria que asegura su estimación y le granjea autoridad en razón del alcance y participación generalizados. Este trasfondo comunitario propicia el didactismo como vehículo de modos y valores transmisibles cuya continuidad se prolonga bajo la forma de una tradición idiosincrática cribada por usos reiterados y bajo la premisa de instruir deleitando.

Del amplio repertorio al que han dado lugar la tradición oriental, la greco latina y su continuidad hasta nuestros días² se tomarán tres fábulas de diferentes épocas y contextos pero con elementos que promueven una aproximación específica nutrida por algunos aportes genológicos y de la Teoría de la Recepción. En primer lugar, nos ocuparemos de apólogos animalescos, categoría empleada por autores como Antonio Cascón Dorado, traductor y comentarista de las fábulas de Fedro (2005), y que constituye uno de los tipos más representativos del género, se considerarán, además, aquellas fábulas en las que el burro es personaje principal. Serán objeto de una lectura hermenéutica de base narratológica tres historias en las que el asno protagoniza un evento fácticamente similar: su encuentro con un instrumento musical (una lira en el

² Rodríguez Adrados (1979) nos recuerda que la fábula griega y la fábula india tiene raíces propias pero también le dan continuidad a la fábula sumeria y mesopotámica que luego confluyen en la Edad Media.

primer caso y una flauta en los dos restantes). Estas tres, además, se ubican entre las fábulas conocidas como fábulas de situación, relatos en verso o prosa en los que se pone en escena un defecto o una virtud de los humanos. Y que, en este caso, no plantean un enfrentamiento o disputa, como ocurre en las fábulas agonales.

La lectura que propondremos va del análisis de los elementos constitutivos del relato a la interpretación y aplicación como proyecciones de sentido del mismo. El punto de partida narratológico o marco será el presupuesto arquetípico del burro como bestia de bestias, bruto entre los brutos, animal por antonomasia a quien una vertiente referencial importante, dentro del género literario señalado, concibe como el más ajeno a la racionalidad, destinatario de la encarnación simbólica y representante de la estulticia gradualmente acumulada. La estupidez y rusticidad constituyen, por supuesto, un campo apropiado para la práctica de una acción representativa de personificación, o de antropomorfismo de animales, por parte de quien se ha definido como *sapiens* entre los demás, rey de la creación y quien configura narrativamente para otros animales (y congéneres incluso) la condición de brutos, salvajes e irracionales.

El teriomorfismo asnal, específicamente, será potenciado desde el siglo III a. de C. hasta la modernidad por cultivadores —como los discípulos aristotélicos— de esa búsqueda tendiente a explicar el comportamiento y el carácter a partir de los rasgos físicos: la *Physionomonica*. Della Porta, Le Brune, Lavater, Carus, etc. (Person, 2022) insistirán en interpretar los rasgos morfológicos del asno como muestra material y físicamente correspondiente a la necedad humana: ojos grandes y distanciados del cerebro, labio bello, orejas grandes, frente protuberante, etc. El burro, por cierto, en esta vertiente, no aprende y la supuesta dureza de entendederas armoniza con la obcecación atribuida a este ser que permite identificar un criterio histórico con el cual hemos medido la inteligencia para negar o considerar en alguna medida la de los animales (De Vaal, 2016).

La fábula, además de la comicidad que aparejaba antropomorfizar animales haciéndolos protagonistas de situaciones cuyo contexto de pertinencia era exclusivamente humano, se vale de actos de habla, invocaciones y proposiciones en las que la reflexividad tendría un espacio para poner en escena la racionalidad y aplicar el sistema de valores de los humanos a seres que tal proyección considera vacíos o carentes de cualquier tipo de saber.

En la situación idealizada por la historia tipo, replicada en las tres fábulas que abordaremos, un burro paseante o, por lo menos, sin rumbo claro, se encuentra un instrumento musical y lo hace sonar. El hallazgo, para enfatizar el contraste, lo pone en frente de un artefacto particularmente sutil y refinado: la lira, en el primer caso y la flauta, en los dos restantes. Para las tres historias cabe la inclusión del azar como circunstancia relevante al momento de considerar la interpretación de los

componentes situacionales del relato. Veamos la primera de ellas en la traducción que del latín hace al español Antonio Cascón Dorado de la colección de Fedro en una edición de amplia circulación en el mundo de habla hispana.

[EL ASNO A LA LIRA]

Cómo frecuentemente los talentos se pierden por mala suerte.

Un asno vio en un prado una lira tirada en el suelo; se acercó y tocó las cuerdas con su pesuña. Al tocarlas, sonaron, "Bella cosa, ¡por Hércules!, ha caído en mal lugar", dijo, "pues desconozco este arte. Si alguien más dotado la hubiese encontrado, deleitaría los oídos con sus divinas canciones".

Así, a menudo, los talentos se pierden por la desgracia. (Fedro, 2005, p. 190)

En la edición consultada el título remite a un comentario en cual se anuncia la fábula como la posible variación de un proverbio más antiguo (Diógenes Laercio y Lucilio son propuestos como antecesores), algo que no resulta extraño dada la familiaridad entre las paremias y este género. El dualismo de la expresión contendría ya una fórmula establecida que constituye una secuencia de la que nuestra lectura se valdrá. Recientemente, en un juicioso ensayo sobre el burro en la cultura occidental, J. Person recuerda el trabajo de M. Vogel para destacar la antigua contraposición entre este animal y la música: "Los criadores de burros del Antiguo Oriente arreaban sus animales usando la lira" y, más adelante, también se refiere a la representación de este animal y el instrumento musical "desde los sellos de rollos egipcios" (Person, 2022, p. 54).

Desde el punto de vista estructural apreciamos en esta primera fábula tres partes separadas que corresponden a la tríada promitio, historia y epimitio. Siendo las partes primera y tercera, un marco normativo si se quiere, de similar condición funcional: la sinopsis de la proposición o motivo ilustrado por la historia que enfatiza el carácter ejemplar del segmento narrativo, una glosa tipificante que dirige la lectura e interpretación del relato. La plenitud formal de su estructura narrativa recuerda, además, que, para el momento, se trataba de un género inscrito como posibilidad creativa en una fuerte tradición. Fedro conocía muy bien el precedente y no descuida la composición de una fábula en la que probará retomar un motivo sobre el que puede introducir variantes y emplear formas compositivas de realce como los versos senarios yámbicos (que no se conservan en la traducción).

Suerte y talento aparecen como términos centrales del encuentro y la situación valorada en la historia. Frecuentemente se pierde el talento por obra del azar, es lo que ha sido anunciado (promitio) y, tal preámbulo, prefigura el desarrollo de la trama. Veamos la relación narrativa de los hechos que sirven de muestra a la advertencia dirigida a quien se encuentre en una encrucijada en la que los factores descritos abstractamente entren en juego. Pero, y aquí surge el peso de la relación específica

recreada como ejemplo, la generalización marco logra en el relato la tipificación, el caso, la aplicación esclarecedora.

Del antropomorfismo como recurso constitutivo resulta destacable que el asno encuentra la lira, no pasa de largo, no la ignora, la reconoce o llama su atención y se acerca a ella para tocarla. Tampoco la pisa o rompe como podría esperarse de un rústico, la toca. El burro, recordemos, es un unguilado, tiene pezuña y con ella tañe la lira. Un gesto delicado tratándose de un asno que, además, constata y aprecia la belleza del sonido que puede emitir la lira. Quien encuentra parece saber lo que encuentra, lo trata debidamente y pulsa sus cuerdas. Tacto y condición perceptiva permiten al asno apreciar el sonido y saber de una virtual potencia que no podrá materializarse en esta oportunidad, nos lo informa el propio agente que pondera las circunstancias y reconoce sus limitaciones como ejecutante. Una divinidad es invocada por el devoto protagonista como testigo de excepción de la contrariedad: la lira cayó en mal lugar. El destino y las entidades supramundanas que lo guardan han dispuesto un hallazgo valioso ("bella cosa") pero malogrado porque supera la capacidad del descubridor. Prudencia y necedad entran en juego para sostener la valía del instrumento en las manos apropiadas, en poder de un intérprete adecuado. El buen juicio se impone para, fruto de la constatación de las propias limitaciones, hacer expreso reconocimiento de lo que pudo haber sido y no fue.

En cuanto al protagonista, cabe decir que si bien se contrapone radicalmente al objeto hallado (el ser más rústico encuentra un delicado artefacto: un instrumento musical de cuerdas) toma como punto de partida la enfática utilización del arquetipo cuya simple formulación genera una expectativa por lo menos cómica. Lo cierto es que el desenlace deja bien parado al asno que manifiesta, desde su prudente reconocimiento, una capacidad inferior a las posibilidades ofrecidas por el instrumento. La proyección mimética dispone que la identificación del destinatario del relato se lleve a cabo con el protagonista de la acción. Quien atiende la advertencia del proemio y sigue la historia, sólo tiene un agente para comprender y comparar su conducta con la del modelo narrativo ofrecido por la fábula. El destinatario es, con el burro, quien solidariza su experiencia para aplicar el precepto implícito y confirmarlo como sedimento efectivo de la tradición que habla en el apólogo.

El origen popular de la fábula autoriza una reflexión sobre el modo como el deber ser, expreso en su marco o implícito en el relato, encuentra alcance deóntico: su aire de obligatoriedad. Recordemos que la costumbre como fuente normativa cuenta con un elemento objetivo (el uso reiterado) y uno subjetivo (la convicción comunitaria de que el modelo comportamental es obligatorio) que, en el caso de estas obras, se manifiesta en el didactismo funcional expresado. La historia es un caso, un ejemplo que sirve, como valor pragmático, para presentar el mérito de un sistema de valores

decantado por la sabiduría popular, el trasunto que confirma su vigencia en el caso específico.

Como el esclavo, en lo relativo a su estado civil, ocupa un lugar intermedio entre el animal y el hombre, parece llamado a espiar la vida de los animales y luego a presentar a los hombres preeminentes y a la sociedad burguesa un catecismo de derecho natural y deberes sociales. (Bickel, 2022, p. 753)

De este modo Ernst Bickel afirma el valor normativo de la fábula y, también, confirma un rasgo autoral importante: Fedro, al modo del patriarca Esopo, es presentado como un sirviente transmisor de este refinado dispositivo narrativo didáctico que toma de los animales lo que instruye y entretiene a los humanos. Tenemos un sometimiento voluntario y creativo a un orden normativo que se expresa en la fábula y que se expresa, además, "naturalmente". Para sacar mayor provecho de esta caracterización de la fábula es conveniente recordar algunas de las observaciones principales que P. Ricoeur ha hecho en *La vida: un relato en busca de narrador*. En principio, cabe anotar, la importancia de la fábula como un tipo de relato particularmente idóneo para evaluar la vida, para examinarla y que, de ese modo, valga la pena ser vivida (según la máxima socrática que orienta al autor francés). Y como construcción de la trama o *mythos* que "significa al mismo tiempo fábula en el sentido de historia imaginaria y trama (en el sentido de historia bien construida)" (Ricoeur, 2006, p. 10)³. La trama será, por esta vía, la mediación entre los sucesos múltiples y el hecho singular, una síntesis de lo heterogéneo. Al introducir un corolario epistemológico a esta tesis Ricoeur refiere el estatuto de inteligibilidad que le concede al acto de configuración y recuerda como Aristóteles afirmaba que toda historia bien narrada enseña algo, que la historia revela aspectos universales de la condición humana y que los géneros poéticos:

"desarrollan una clase de inteligencia que podemos denominar inteligencia narrativa, que se encuentra más cerca de la sabiduría práctica y del juicio moral que de la ciencia y, en un sentido más general, del uso teórico de la razón" (Ricoeur, 2006, p. 12).

Por esta vía la fábula se perfila como una fuente privilegiada de inteligencia narrativa pues propone a la imaginación y a la razón situaciones que "constituyen experimentos mentales a través de los cuales aprendemos a unir los aspectos éticos de la conducta humana con la felicidad y la infelicidad, la fortuna y el infortunio" (Ricoeur, 2006, p. 12). Familiarizarse con estas tramas inmersas en la cultura nos permite vincular virtudes

³ Este rasgo debe ser armonizado con el análisis terminológico en el que Rodríguez Adrados identifica tanto a *mythos* como a *logos* vinculados a este género (primando en ocasiones la invención en el primer caso y la historia real o la razón para el segundo). (Rodríguez Adrados, 1979, p. 26).

a conductas como las representadas en los relatos, no se trata de virtudes propuestas en abstracto y relacionadas con la búsqueda de la felicidad. En estas creaciones verbales encontramos las lecciones de la poesía, los universales de los que hablaba Aristóteles —recuerda Ricoeur—, surge aquí una inteligencia *phronética* diferente a la teórica o, como la tradujeron los latinos, la prudencia. Justamente el tema del que se ocupaba nuestra primera fábula.

Otro rendimiento importante de este excursus lo supone la consideración que hace Ricoeur de la inscripción de la actividad narrativa en la tradición, entendida esta como “la transmisión viva de una innovación que puede siempre ser reactivada por una vuelta a los momentos más creativos de la composición poética” (Ricoeur, 2006, p. 14). La sedimentación y la innovación integran la dinámica relación que da lugar a la tradición, a la primera se atribuyen los modelos que constituyen las tipologías para construir tramas y reconocer géneros, no suponen una esencia eterna pero su origen se pierde en el tiempo dando lugar a la apertura referida antes. Pero la identificación de estos modelos no es absoluta, ellos guían la recepción que se completará incorporando el resultado de la innovación que se manifiesta como variante o novedad añadida. Es la fuerza correlativa que tiene lugar en la creación específica: “la *poiesis* del poema es siempre una obra singular, esta obra y no otra” (Ricoeur, 2006, p. 14). Las nuevas obras no surgen de la nada, las reglas y modelos recibidos por la tradición regulan la creación y recepción de obras novedosas que se sumarán al sedimento tipificado.

Las fábulas en general y algunas colecciones o antologías específicas en particular, como las de Aviano, Esopo o el mismo Fedro, serán parte de una vertiente que se mantiene y renueva desde la coordenada grecolatina para cruzar el medioevo y descollar en autores que, como La Fontaine, proclaman su fidelidad a esta tradición en obras, al tiempo, innovadoras. La importancia del autor francés que ahora mencionamos será determinante para el resurgimiento y popularidad del género, pero también para una renovación de los horizontes creativos que otros fabulistas explorarán. Es el caso de Tomás de Iriarte, autor de la segunda fábula de la secuencia que hemos propuesto. En un juicioso estudio introductorio a las *Fábulas literarias* el profesor Prieto de Paula da cuenta de esta provechosa influencia así:

“la fábula iriartiana responde más concretamente a un modelo que había sido fijado en el siglo XVII por La Fontaine, quien con un criterio ecléctico funde asuntos y caracteres debidos a los orígenes orientales, griegos, latinos, medievales, renacentistas y de tradición oral” (Iriarte, 1998, p. 65).

El burro flautista, es el título elegido por Tomás de Iriarte para la fábula que marca el segundo momento de nuestro recorrido. El autor conoce muy bien la tradición en la que se inscribe y, en la octava pieza de su colección, toma un motivo establecido en el precedente: el encuentro entre un asno y un instrumento musical. Sobre la base

conocida y reconocible dispone la situación básica para introducir novedosas modificaciones. Al igual que Fedro, el fabulista español tiene presente la historia del género y ubica su aporte renovador en la estela tutelar del insigne antecesor. Por ello, en palabras de Prieto de Paula: "Su impulso creativo queda patente en el hecho de que las novedades argumentales fueron inmediatamente aprovechadas por otros autores" (Iriarte, 1998, p. 70). Prueba de esto último es la publicación por parte de otro fabulista, el francés Jean-Pierre Claris de Florian, de sus *Fables* (1792), en cuyo prefacio se lee el reconocimiento de varias deudas argumentales y, entre ellas, destaca una: "[...] *beaucoup plus a un espagnol, nommé Iriarte, poète dont je fais grand cas et qui m'a fourni mes apologues les plus heureux*"⁴. *L'ane et la flûte* de Florian nos interesa porque sigue con fidelidad el argumento central propuesto por Iriarte y, a su vez, deja resonar la pieza de Fedro en el título. Pero vamos de una buena vez a la lectura de la fábula VIII de Tomás de Iriarte:

El burro flautista

Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad.

Esta fabulilla,
salga bien o mal,
me ha ocurrido ahora
por casualidad.

Cerca de unos prados
que hay en mi lugar,
pasaba un borrico
por casualidad.

Una flauta en ellos
halló, que un zagal
se dejó olvidada
por casualidad.

Acercose a olerla
el dicho animal,
y dio un resoplido
por casualidad.

En la flauta el aire
se hubo de colar,
y sonó la flauta

⁴ "[...]mucho más a un español, llamado Iriarte, poeta a quien yo tenía en gran estima y que me proveyó de mis más felices apólogos".

por casualidad.

"¡Oh! -dijo el borrico-,
¡qué bien sé tocar!
¡Y dirán que es mala
la música asnal!"

Sin reglas del arte,
borriquitos hay
que una vez aciertan
por casualidad.
(Iriarte, 1998, p. 131 - 132)

El título da cuenta de la primera variación importante: en este caso no encontramos la oposición sujeto e instrumento que presenta y dispone la situación constitutiva del relato en la fábula precedente, aquí el título anuncia a un personaje cualificado y competente. Es de la sustancia del mismo su condición de instrumentista y, gracias a la naturaleza de la flauta, la nominalización personifica abruptamente al burro con una atribución, por decir lo menos, insólita.

Inmediatamente después, y separada tanto del cuerpo textual como de la estructura métrica del texto, encontramos la síntesis didáctica de la composición, el equivalente al epimitio. Tres segmentos componen un precepto en el que las reglas del arte se consideran el origen o causa lógica del acierto artístico (mejor, poético) y, por ello, cualquier otro logro por fuera de este antecedente debe ser tenido como fruto casual, como el resultado de circunstancias que no pueden ser previstas.

Aquella suerte de marco deóntico que encontrábamos en la fábula de Fedro tiene en este caso el anuncio inicial y una recurrencia instaurativa apreciable en el cuarto verso de cada una de las siete estrofas. La moraleja o empimitio va acumulando su efecto aclaratorio en cada repetición, bajo la forma de estribillo, hasta consolidarse en la última estrofa como una suerte de epifonema. Resulta pertinente mencionar estos aspectos porque revelan la cuidada arquitectura de la composición, su juiciosa aplicación a las reglas del arte por tanto. La fábula cuenta con siete redondillas de cuatro versos de arte menor, versos de seis sílabas métricas, graves y agudos respectivamente, que están dispuestos en un esquema de rima *abab* correspondiente a una cuarteta. De esta estructura métrica Antonio Quilis afirma lo siguiente:

“La redondilla aparece en nuestra literatura ya en el siglo XII, aunque no se utiliza como estrofa independiente hasta el siglo XVI. Durante la Edad Media, se emplea al principio o al final de poemas más o menos largos, canciones y decires, o al final de narraciones, como en las moralidades finales de los cuentos XVI y LI del Conde Lucanor, en villancicos, cantigas, etc.” (Quilis, 2003, p. 103)

El uso histórico de esta forma armoniza con la naturaleza, finalidad y contenido propios del texto que ahora comentamos.

En la primera estrofa se formula una declaración irónica de autorreferencialidad pues ubica a la fábula (fabulilla, para ser precisos, en un diminutivo de efecto aparentemente peyorativo) en el plano de la ocurrencia casual, que no se compadece con la moralidad anunciada ni con el "arte" que deja ver el cuidado con el cual ha sido estructurado el texto. Además, la expresa aparición del yo lírico ("me") se equipara graciosamente a la circunstancia referida en el precepto, en este caso ocurrencia casual de la fábula y, por tanto, al burro mismo.

En el mismo tono despreciativo propuesto en la primera estrofa, la segunda presenta a un borrico, no a un asno ni a un burro. Se prefiere el diminutivo latino que designa a un caballo pequeño (burrīcus) para ubicarlo como paseante errabundo de los prados y evocar así el tradicional relato pero con la semilla de un nuevo sentido. En adelante la familiaridad de la fábula base surge con modificaciones importantes en cada estrofa y, simultáneamente, se añade el énfasis acumulativo del estribillo en cada verso de cierre al repetir la condición circunstancial objeto del apólogo. El animal encuentra una flauta entre los prados, se acerca para olerla y resopla. Esta secuencia describe una acción maquinal que, teniendo en cuenta el título, será expuesta como el vano sustento de la condición de instrumentista atribuida al inculto sujeto.

Como en *El asno a la lira* aquí el borrico consolida su personificación con un acto de habla en el que exclama enfáticamente su admirada sorpresa ante lo que oye, pero, en este caso, la desmesura de su ponderación ("¡qué bien sé tocar!") lo convierte inmediatamente en el instrumentista anunciado y en el insigne exponente de un género artístico cuya recepción negativa es, al mismo tiempo, cuestionada por el propio intérprete: la música asnal. Este giro en la reacción del personaje dejó atrás el prudente reconocimiento de los límites de la capacidad y la desgraciada pérdida contenida en la moraleja de Fedro, para introducir, en su lugar, la conclusión de un imprudente y envanecido borriquito (así leemos el diminutivo intensificado de la última estrofa) que cree acertar artísticamente sin formación alguna, sin haber seguido las reglas del arte, por casualidad. Del cierre cabe añadir un comentario sobre el plural vinculante que extiende la aplicación del precepto a un público más amplio ("borriquitos") y la singularidad del acierto ("una vez"), que insinúa la causa de la interpretación bruta pero, también, su carácter eventual, impredecible e inesperado: por fuera de la controlada previsión de quien sí se ha formado en las reglas del arte.

La colección, *Fábulas literarias*, que incluye la fábula en comentario, permite lecturas y clasificaciones en núcleos temáticos como, por ejemplo, la propuesta por Ángel Prieto de Paula que ubica esta pieza en un grupo definido como animalesco en el cual se tratan asuntos vinculados al arte y a las letras. Las normas que deben cumplirse en

el proceso de creación literaria son, justamente, el asunto central del grupo de fábulas en el que se encuentra *El burro flautista* y "este apartado es el que mejor se acomoda a lo que se supone han de ser unas fábulas literarias" (Iriarte, 1998). El profesor Prieto añade que: "La distancia existente entre el mundo animal y la literatura hace que, con frecuencia, se sirva Iriarte de la música o de algún arte afín" para incluir, dentro del ámbito de validez de los preceptos tratados en las fábulas, aspectos relativos a una preceptiva o arte poética. Este aspecto normativo didáctico se fortalece como dirección de sentido al recordar que Tomás de Iriarte, además de ser un ilustrado hombre de letras, es el autor de una difundida y bien valorada traducción al español del *Arte poética* de Horacio (también conocida como la *Epístola a los pisonés*).

La propuesta axiológica de una creación encausada por un conjunto de preceptos que, de ser obedecidos, garantizan un efecto aceptado al interior de una tradición es aquello que la fábula de Iriarte introduce como modelo de comportamiento en la base situacional reconocida en el relato: un bruto encuentra un instrumento, lo toca y su imprudente tosquedad, carente de luces sobre las reglas del arte pero fascinada por el sonido casual, lo precipita a considerarse flautista capaz de arte, de música asnal. Esta preeminencia goza de buena salud en la época de Iriarte pero será justamente uno de los modelos desmontados en el tránsito hacia la modernidad y, a tal punto, que, en la primera mitad del siglo XX, se llegue incluso a considerar como vías de exploración creativa, legítimas y necesarias, al automatismo, la aleatoriedad y el azar.

La oveja negra y demás fábulas (1969) es el título del libro de Augusto Monterroso que contiene la tercera fábula de este recorrido:

El Burro y la Flauta

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

(Monterroso, 2002, p. 207)

En el texto del escritor centroamericano el título, como en Fedro, anuncia y opone las entidades que participarán en el evento narrado. Se retoma el tema del animal que encuentra un instrumento musical, nuevamente una flauta y un burro, pero ahora formalmente cargados de representatividad por las mayúsculas que respectivamente los nombran. Nos anuncian, por tanto, al Burro y a la Flauta por antonomasia, como protagonistas arquetípicos de un relato que, de este modo, abona su ejemplaridad. La primera variación importante, en comparación con las dos fábulas anteriores, es la ausencia, por lo menos estructural, del dispositivo ético: aquí no hay promitio ni

epimitio, no hay moraleja que expresamente oriente la recepción. Formalmente el texto carece de las partes destinadas a la formulación del precepto comportamental que será ilustrado por el caso recreado en la historia. Pero esta pieza fabular hace parte de una colección que expresamente declara su naturaleza (*La Oveja negra y demás fábulas*) y, tanto el título como su desarrollo, remiten inequívocamente a los antecedentes y referencias de las que nos hemos ocupado previamente. La segunda diferencia importante respecto de las dos fábulas previas está dada por la ausencia de versos, estrofas y de una estructura métrica que relacione niveles textuales como el sonoro y el semántico, que refuerce la claridad expositiva y potencie su recordación.

La fábula de Monterroso está escrita en una prosa cuidadosamente escueta y se compone de dos párrafos correspondientes a las respectivas unidades gramaticales que desarrollan la historia. En el primer párrafo se aprecia un cambio en el orden expositivo, la Flauta abandonada antecede al Burro. Un instrumento que, "hacia tiempo", nadie tocaba y que, gracias a esta particularidad secuencial, funda un papel diferente al rol pasivo de los instrumentos musicales en las otras fábulas. Sigue siendo una fábula de situación pero contará con dos protagonistas, el segundo de ellos, Burro, repite su aparición como paseante y agente que resopla sobre la Flauta "haciéndola producir el sonido más dulce de su vida". Seguidamente, una aclaración fundamental: la consideración del sonido como el más dulce que se haya oído en la vida es una coincidencia extraordinaria de los dos personajes desde el balance vivencial de sus respectivas existencias. De este modo la prosopopeya obra simultáneamente y convierte a las entidades referidas en el título en personajes de un evento excepcional que altera radicalmente las circunstancias de tiempo, espacio y flujo existencial. La intervención aclaratoria del narrador introduce una valoración proyectada más allá de la diégesis, propiciando la participación del lector de un modo diferente al que hemos visto en las fábulas cuya moraleja está expresada en el texto. Además, la explicación sobre la pluralidad del "su" suscita un valor cómico al modificar la expectativa generada por el encuentro entre un ser vivo y un objeto.

En este caso la personificación obra mediante la expresión de interioridades reveladas por una perspectiva humana que hace ser el narrador, no por actos de habla o por la atribución de lenguaje a objetos o animales como ocurre en las otras fábulas. Esto se intensifica en el segundo párrafo al indicar las consecuencias de la acción descrita en la primera parte: los personajes no son capaces de comprender lo que ha ocurrido y señalan sus limitaciones en el campo de la racionalidad como la causa de dicha incompreensión. Además, se repite el modo aclaratorio para señalar que Burro y Flauta creían en la racionalidad aunque esta facultad "no era su fuerte" y, al matizar, no sólo consolida el aire humorístico antes señalado, también restituye parte de la naturaleza de los sujetos como seres distanciados de capacidades trascendentales para

la definición de humanidad en un contexto que la fábula se encarga de exponer críticamente: ¿el sonido más dulce debe ser comprendido racionalmente? La incapacidad descrita lleva a los personajes a separarse con premura como portadores de una ambigua condición: se apartan avergonzados de lo mejor que les ha ocurrido durante una existencia considerada, en términos absolutos, como triste. ¿Existe una belleza rústica por fuera de las reglas del arte, una poesía bestial que puede ser lo más dulce de la vida, lo mejor de la existencia pero que, por ser incomprendible racionalmente, avergüence? Este y otros interrogantes formulados por lectores más agudos (¿menos brutos?) dan cuenta del fértil panorama interpretativo que esta fábula abre para reformular la funcionalidad didáctico normativa del apólogo tradicional.

Pero volvamos sobre algunos aspectos del relato que permiten redondear su lectura en un plano de sentido adicional. La Flauta estaba tirada y aunque hacía mucho tiempo nadie la tocaba no se puede deducir que nunca antes hubiera ocurrido, esto para entender la evaluación del sonido al que dio origen el Burro en el fondo existencial de los dos sujetos. De otro lado, cabe resaltar que la vergüenza sentida por los personajes tiene origen en lo que acaban de hacer juntos y los lleva a separarse apresuradamente, pero sin modificar la certeza con la cual se valora ese hecho (lo mejor de la existencia de cada uno) y su resultado (el sonido más dulce de sus vidas). Aquí la casualidad da lugar a un resultado valorado positivamente pero que avergüenza a sus protagonistas porque no cuentan con la razón suficiente para comprenderlo o, añadimos, explicarlo. Estos aspectos revelan una condición metadiscursiva de la fábula escrita por Augusto Monterroso porque, bien mirada, ella es protagonizada por un objeto y un animal, personajes habituales en este género poético, irracionales por contraste con la humanidad que los emplea para representar sus intereses, pero, en este caso, depositarios de una conciencia sin expresión lingüística. La vida y las experiencias comparables del Burro y de la Flauta sirven de criterio para la ponderación del sonido como el más dulce, y de tal experiencia como la mejor de sus vidas, pero, aquí, tales apreciaciones son introducidas por el narrador que refiere sus interioridades. En términos fácticos tenemos que una Flauta, abandonada hace mucho tiempo en el campo, recibe el resoplido de un Burro produciendo un sonido que los hace separar. Presurosos, se agrega, sin saber cómo puede aplicarse esto a la flauta pero como parte de una simétrica equiparación del artificio antropomórfico notorio en las aclaraciones arriba comentadas aunque, a diferencia de las fábulas de Fedro e Iriarte, sin personajes parlantes.

La fábula promueve una especie de autoconciencia del género al señalar que ambos, Flauta y Burro, creían en la racionalidad (y por ello se separan avergonzados) porque esta certidumbre los hace racionales y conscientes de la transgresión al paradigma que entraña su valoración del sonoro, dulce y mejor encuentro que han vivido. El doblez

del texto se da en la proyección de esta condición a sus lectores destinatarios, seres humanos racionales partícipes del valor conferido a esta facultad, raramente dispuestos a reconocer que ella no es nuestro fuerte y que la hemos convertido en rasgo exclusivo, soberano y diferencial frente al resto de animales. A la razón consagrada como medida del conocimiento se opone la vivencia de la belleza y la consciencia de una experiencia extraordinaria. Esta fábula se aparta de las anteriores al privar del habla a sus protagonistas y problematizar una facultad que está en el núcleo de la condición esencial del género y de su consecuente efecto de suspensión de la incredulidad en los lectores. Adicionalmente, teniendo en cuenta la concepción filosófica de la vida y de la vida animal, la fábula abre un ámbito de estimulante reflexión al introducir sobre el flujo vital el papel del logos, un factor que ha sido propuesto y discutido como determinante para la comprensión de la relación entre zoé y bíos.

Sobre el modo como la formulación aristotélica ha sido empleada por G. Agamben, siguiendo los trabajos de H. Arendt y M. Foucault, el filósofo E. Castro, en su artículo *Acerca de la (no) distinción entre bíos y zoé* (2012), nos ofrece varias precisiones pertinentes al momento de abrir esta línea de sentido. Primero, en *Homo sacer* (1995) Agamben sostiene que zoé expresa el simple hecho de vivir, común a todos los seres, y bíos la forma de vivir propia de un individuo o un grupo. La tesis de este libro apunta a que en la modernidad se da una indistinción entre bíos y zoé como efecto propio del dispositivo biopolítico sobre la soberanía. Segundo, una lectura atenta de la *Política* de Aristóteles no dice que el hombre sea político, a diferencia de los otros animales, sino que es más político. Tercero, críticos de Agamben como L. Dubreuil y J. Finlayson, le atribuyen una distinción de estos dos conceptos que Castro se encarga de desmontar. La lectura de autores como Ammonius⁵ o Dicearco permite concluir que Agamben no habla de distinción plena de estos términos, más bien presenta a zoé y bíos como una bipolaridad en tensión que no puede separarse por completo. De este modo, en la fábula de Monterroso, podríamos ver una recreación de la tensión cubierta entre estos términos que se activa subrepticamente por un logos, digamos, no muy fuerte.

Asimismo, Giorgio Agamben, en *Lo abierto. El hombre y el animal* (2010), al ocuparse de la Máquina antropológica, que articula vida animal y logos para producir lo humano, señala que:

"El funcionamiento de la máquina de los antiguos es exactamente simétrico. Si en la máquina de los modernos, el fuera se produce por la exclusión de un dentro y lo inhumano por la animalización de lo humano, aquí el dentro se obtiene por medio de la

⁵ Castro (2012) cita a Ammonius para reiterar que la vida (bíos) es la vida (zoé) con logos.

inclusión de un fuera y no del hombre por la humanización de un animal" (Agamben, 2010, 52)

Para remitir luego al esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con forma humana: la vergüenza que espanta al Burro en su mutismo prehumano (*asinus africanus alalus*).

Ya en los agradecimientos que se encuentran al inicio de *La Oveja negra y demás fábulas*, A. Monterroso expresa, con la jocosidad que ahora reconocemos, su gratitud a un entomólogo, un domador, un experto en costumbres de aves nocturnas y refiere su estadía en un parque zoológico como recursos valiosos para la escritura de estas fábulas. Así identifica a la observación y el conocimiento basado en la experimentación como fuentes positivistas de sus escritos atribuyendo engañosamente rigor a sus fabulaciones.

Hemos leído entonces tres fábulas animalescas en las que un burro se conduce como lo hacen los seres humanos, como seres racionales, muestra de ello es que están dotados de habla o, en el tercer caso, de subjetividad racional, aunque sea en el grado necesario para identificar su escasez y producir una consecuencia como la vergüenza.

Conviene recordar, siguiendo a Francisco Rodríguez Adrados, que nuestra idea de la fábula procede de las colecciones de La Fontaine y sus continuadores a partir del siglo XVII quienes: "recogieron principalmente fábulas en que intervienen animales" (Rodríguez, 1979, p. 17). La Fontaine, en la fábula *El leñador y Mercurio*, después de expresar su devoción por Esopo y adherir al propósito de instruir deleitando, introduce esta definición del género: "una amplia comedia de cien actos diversos que tiene de escenario el universo" (La Fontaine, 2016, p. 275) y elabora una sólida arte poética del mismo. Dentro de los aspectos de autorreflexividad que componen su concepción no pasa desapercibida la referencia que hace a Descartes en el *Discurso a Madame de la Sablière* donde se lee:

"De una filosofía
atrevida, sutil, bien atractiva,
¿habeis oído hablar? Se dice en ella
que el animal es máquina
donde todo funciona por resortes,
sin ninguna elección,
sin sentimiento ni alma, todo es cuerpo,
como un reloj andante
con los pasos medidos y ciego, sin proyectos.
Abridlo y en su seno veréis cómo funciona:
mucho engranaje atiende los impulsos del mundo." (La Fontaine, 2016, p. 573)

Y más adelante:

"Tengo el don de pensar y sé que pienso.
Bien, Iris, ya sabéis de alguna ciencia
que, pensando la bestia,
no reflexionaría
sobre el objeto o sobre el pensamiento.
Descartes va más lejos: sostiene, sin dudar,
que en absoluto piensa." (La Fontaine, 2016, p. 575)

Así se vislumbra, al interior del género, un horizonte en el que la inteligencia narrativa sirve para afrontar, aún en la interpretación bruta del más animal de los animales, la encrucijada vital por la que hoy atravesamos maquinalmente.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. (2010). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Pre-Textos.
- Bickel, Ernst. (2022). *Historia de la literatura romana*. Gredos.
- Castro, Edgardo. (2012). Acerca de la (no) distinción entre bíos y zoé. *Interthesis*, vol. 9, No 2, p. 51 - 61.
- Iriarte, Tomás de (1998). *Fábulas literarias*. Cátedra.
- Fedro y Aviano. (2005). *Fábulas. Fábulas de Rómulo*. Gredos.
- García Gual, Carlos (2016). *El Zorro y el Cuervo: Estudio Sobre las Fabulas*. Fondo de Cultura Económica.
- La Fontaine. (2016). *Fábulas*. Cátedra.
- Monterroso, Augusto. (2002). *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. Alfaguara.
- Person, Jutta. (2022). *Burros*. Adriana Hidalgo.
- Quilis, Antonio. (2003). *Métrica española*. Ariel.
- Ricoeur, Paul. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Agora*, vol. 25, No 2, p. 9 - 22.
- Rodríguez Adrados, Francisco. (1979). *Historia de la fábula greco latina*. Editorial de la Universidad Complutense.