

Representaciones de la “imagen” de Esopo en publicaciones de fábulas grecolatinas recientes

Representations of the “image” of Aesop in recent publications of Greco-Latin fables

Frank, Milena

Milena Frank *

milenafrank2712@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas milenafrank2712@gmail.com, Argentina

El hilo de la fábula

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1667-7900

ISSN-e: 2362-5651

Periodicidad: Semestral

vol. 20, núm. 24, e0024, 2022

revistaelhilodelafabula@fhuc.unl.edu.ar

Recepción: 29 Agosto 2022

Aprobación: 21 Octubre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/247/2473591012/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/hf.20.24.e0024>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: La “imagen” de Esopo se ha cristalizado en diferentes textualidades desde la antigüedad clásica como una figura asociada a la literatura “popular” y, por tanto, las colecciones de fábulas que le son atribuidas transitaron (y aun transitan) una compleja historia de transmisión y transformación hasta nuestros días. En dicha historia, la figura de Esopo como fabulista se modaliza en función de cada contexto sociohistórico en el cual sus fábulas se recrean. La noción de “imagen” (Lefevere, 1992) nos permite pensar las representaciones que cada época de la humanidad, a través de las reescrituras de textos canónicos, construye de cada escritor, así como también entablar un diálogo entre las antiguas representaciones escultóricas, las descripciones en los textos grecolatinos y las ilustraciones de Esopo que en su mayoría acompañan las publicaciones de fábulas recientes. Proponemos en este trabajo abordar dos antologías atribuidas a Esopo publicadas en Argentina: *Esopo. Fábulas* (2002, Ed. Página 12) y *Fábulas y antifábulas* de Graciela Repún y Enrique Melantoni (2013, Ed. Uranito) porque conforman en sí mismas un ‘corpus’ de análisis en cuanto presentan a Esopo como “personaje” y “narrador”. Nuestro objetivo es describir las operaciones textuales y paratextuales utilizadas en la construcción de Esopo como personaje/narrador y/o autor de fábulas en dichas publicaciones para problematizar las relaciones del género de la fábula grecolatina con los géneros actuales de la literatura destinada a niños y jóvenes y el material didáctico.

Palabras clave: fábula grecolatina, Esopo, literatura infantil, renarración, tradición clásica.

Abstract: *The “image” of Aesop has been crystallized in different texts since classical antiquity as a figure associated with “popular” literature and, therefore, the collections of fables attributed to him went through (and still go through) a complex history of transmission and transformation. In this history, the figure of Aesop as a fabulist has been modalized according to each sociohistorical context in which his fables were recreated. The notion of “image” (Lefevere, 1992) refers to the representations that each era of humanity, through the rewriting of canonical texts, builds of each writer. Also, the notion establishes a dialogue between the ancient sculptural representations, the descriptions in the Graeco-Latin texts and the illustrations of Aesop that most publications of recent fables contain. In this paper we propose to analyze two books of fables attributed to Aesop published in Argentina: Aesop.*

Fábulas (Ed. Página 12) and Fábulas y antifábulas by Graciela Repún and Enrique Melantoni (2013, Ed. Uranito) because they themselves make up a 'corpus' of analysis as they present Aesop as "character" and "narrator". We aim to describe the textual and paratextual operations used in the construction of Aesop as a character/narrator and/or author of fables in these publications in order to problematize the relations of the Greco-Latin fable genre with the current genres of children's literature and didactic materials.

Keywords: *greco-latin fable, Aesop, children's literature, renarration, classical tradition.*

1) INTRODUCCIÓN

Esopo, en cuanto figura de la antigüedad clásica, pervive ampliamente en la memoria cultural: las fábulas que se le atribuyen continúan volcándose en libros, publicaciones digitales y otros formatos. De aquellos tiempos al siglo XXI, la fábula como género ha recorrido caminos tan enmarañados como las hojas de un repollo, metáfora con la que Lotman y Mints (1981) explican la narración mítica que se enrolla repitiendo, en cada hoja y con ciertas variaciones, todas las demás.

En este trabajo, proponemos abordar dos antologías atribuidas a Esopo: *Esopo. Fábulas* (2002, Ed. Página 12) y *Fábulas y antifábulas* de Graciela Repún y Enrique Melantoni (2013, Ed. Uranito) que conforman en sí mismas un 'corpus' de análisis en cuanto presentan al fabulista como "narrador" y "personaje", a diferencia de otras antologías. Existen numerosas publicaciones de fábulas de Esopo realizadas en Argentina,^[1] y por ello, uno de los criterios de selección para este trabajo fue el de optar por libros que además de compilar las fábulas, las recrean e incorporan a la compilación, una narración enmarcada en la que Esopo intervenga como personaje, es decir, como agente de una acción con características humanas distintivas que "constituye una unidad semántica completa" (Bal, 1990:87) y/o narrador, es decir, el agente hablante que, junto al modo de focalización, determina la narración (Bal, 1990:126), procedimiento que hasta el momento de nuestro trabajo hemos encontrado solo en estos dos libros. Ambos forman parte de un 'corpus' aún en construcción en el marco de la investigación doctoral que llevamos a cabo, cuyo objetivo es describir y explicar los criterios de selección y adaptación de obras clásicas como literatura destinada a niños y jóvenes, tomando como caso paradigmático las fábulas grecolatinas impresas y publicadas en antologías argentinas (1990-2020). El recorte temporal propuesto se basa en la investigación de Trevisán (2019:97) quien señala una serie de transformaciones sociales, políticas y culturales en la década del 90 que significaron una explosión del mercado editorial y una expansión en la publicación de literatura destinada a niños y jóvenes iniciada con el regreso de la democracia en 1983.

Estudiaremos estos libros a partir de la distinción que en su teoría narratológica realiza Fludernik entre "estructuración interna" (no definida por la autora, pero que entendemos como los elementos textuales-narrativos de una publicación) y "externa" de los textos narrativos. Según la autora:

NOTAS DE AUTOR

* Milena Frank cursa el Doctorado en Humanidades (UNL) y posee una beca doctoral de CONICET (2021-2026) para la que desarrolla sus tareas en IHUCSO (Santa Fe). El plan de investigación propuesto en el que trabaja se titula "Las fábulas grecolatinas en las antologías de Argentina (1990-2020): configuración discursiva y articulación del género en las fronteras de la literatura infantil y el recurso didáctico". Asimismo, se desempeña como docente en cátedras de Literatura griega y latina (FHUC-UNL), Latín (FHUC-UNL) y Literatura Grecolatina (FHAYCS-UADER). Sus áreas de trabajo son la Tradición clásica, las Literaturas griega y latina, y las reescritas de fábulas esópicas en publicaciones contemporáneas.

No matter what the medium is, all narratives are structured externally as well as internally. External paratextual structuring elements include, for example, the title page of a book, or the comments about it on the back cover, or short excerpts from reviews on the first pages, or notes about the author and her/his other works, or information from the publishers about titles by other writers in the same series. (...) The visual presentation of the text of a novel also counts as an external narrative structure in so far as it is not mimetically motivated. (2009:23)

De manera general, antes de comenzar el análisis, cabe destacar el carácter problemático de esta tarea, debido a la tradición abierta (García Gual, S/D) de transmisión de la fábula esópica que vuelve imposible e inadecuada la realización de un análisis lineal de las antologías recientes en términos de texto traducido-texto original. Por tal motivo, no pretendemos referir en términos evaluatorios la adecuación o continuidad de una serie de textos cuya característica más relevante es su dinamismo narrativo, sino identificar un punto de tensión a partir del cual puedan ser revalorizados y revisitados críticamente. En este sentido, el trabajo se enmarca en la perspectiva general de la Tradición Clásica, sobre la que García Jurado expresa:

no se trata de leer tan sólo la literatura moderna como si se tratara de un mero repositorio de citas y tópicos de la literatura antigua, ni tampoco de recorrer la literatura antigua como si no fuera más que una estéril cantera o fuente arqueológica. La tradición clásica es (al menos me gustaría que así la vieran) un complejo y rico diálogo. La tradición clásica, por tanto, no es tan sólo un mecanismo, dado que constituye, sobre todo, una estética que actualiza el pasado tiéndolo de presente. (2016: 28)

El género de la fábula esópica resulta más que propicio para interrogar los modos en que sucede el diálogo entre pasado y presente, en cuanto se nos presenta para los lectores de este siglo como complejo y paradójico.^[2] Este género ha pervivido en la literatura española y latinoamericana en la forma de: traducciones, paráfrasis, variaciones, antifábulas y fabulas nuevas (Matic, 2017). El problema que nos interesa plantear a partir de las publicaciones seleccionadas es el de la representación de la *imagen* de Esopo en dos antologías que combinan algunas de dichas formas de pervivencia. Nos referiremos a la “imagen” partiendo de la noción de “renarración” que esboza Lefevere (1992) en donde menciona cómo cada época de la humanidad, a través de las reescrituras que realiza de distintos textos, construye “imágenes” de escritor, idea central en nuestro trabajo teniendo en cuenta tanto una dimensión literaria, como histórica e ideológica. Así como también paradigmática, dado el carácter legendario de la figura de Esopo. Finalmente, asociamos esta noción de “imagen” a la de un texto visual, teniendo en cuenta que ambas publicaciones analizadas se presentan como libros de fábulas ilustrados. A partir de este trabajo entonces, nos proponemos describir las operaciones textuales y paratextuales utilizadas en la construcción de Esopo como personaje/narrador y/o autor de fábulas en las publicaciones seleccionadas, para problematizar los modos en los que es representado, así como también de manera general, identificar pervivencias y modificaciones respecto a la tradición de representación de Esopo en la antigüedad.

2) EL CASO DE FÁBULAS DE ESOPPO DE ED. PÁGINA 12

Desde abril del 2002 y durante el período de un año, el diario *Página 12*, localizado en Buenos Aires, comenzó a entregar con su edición de los sábados un libro destinado al público infantil en la colección *Los grandes para los chicos*, con textos pensados para tal público escritos por “grandes autores de la literatura universal” (*Imaginaria*, 2002). Cada libro, de 32 páginas en total, está dedicado a un autor y el texto literario se presenta sin “adaptaciones”, incluyendo un prólogo, una biografía del autor y un análisis sencillo de su obra. La edición y los textos complementarios estuvieron a cargo de Liliana Viola y todas las ilustraciones de la colección son de Rep. *Página 12* al día de hoy continúa publicando diferentes colecciones, entre ellas la Colección 8M (2018) también coordinada por Liliana Viola.

La fecha exacta y el número del diario con el que salió publicado el ejemplar de Esopo no se consigna en el ejemplar que estudiamos. Por la cantidad de entregas y su frecuencia, podemos deducir que esta colección se

publicó hasta el año 2003, un período de nuestro país signado por una profunda crisis política y económica recordada socialmente como “la crisis del 2001”.

En este libro no se explicitan las fuentes de donde son tomadas las fábulas, aunque sí se advierte que no son textos adaptados, tal indica una nota publicada en el diario al salir la colección:

Los textos de esta colección no han sufrido modificaciones ni adaptaciones ni explicación, ni siquiera aggiornamientos. Si bien todos estos autores escribieron unos años antes de que el niño alcanzara el sitial en que lo sentó la pedagogía moderna, todos vislumbraron su capacidad de comprensión, su inteligencia y su proximidad a la temible puerta.

Los únicos nombres propios que se indican en el ejemplar son los de Liliana Viola, quien edita y prologa tanto este libro como el resto de la colección y otras de la misma editorial. Se trata de una profesora de Letras que ha trabajado también para editorial Colihue dirigiendo y editando colecciones infantiles. Por otro lado, el de Miguel Rep, ilustrador argentino reconocido que continúa realizando diferentes publicaciones en *Página 12*. Hugo Soriani, quien figura como director de la colección, es periodista y miembro del grupo Octubre. Y finalmente, el diseño de la publicación a cargo de Alejandro Ros, reconocido diseñador argentino.

El texto inicia con un prólogo, cuyo título es “Cuando Esopo era chico...” y luego una ilustración en blanco y negro en donde vemos a “Esopo” dibujando en un papel con carbonilla que está colgado de una columna de estilo jonio. Esopo aparece, aunque se lo presente como niño, como un anciano con barba. La misma ilustración es la que se presenta en la tapa con colores en tonos pastel. Podemos trazar una primera relación con estas representaciones en las que aparecen diferentes imágenes-íconos asociados a la figura de Esopo con los grabados en los Isopetes incunables, en las que: “el personaje está rodeado por una serie de motivos que aluden a distintos episodios de la *Vida*, de tal forma que «el retrato se convierte así en una síntesis iconográfica de la biografía novelada, pero también en una especie de paratexto que sirve de anuncio y resumen del contenido, ante la falta de índice y de título» (Alvar et al., 2011:240). Por otro lado, en la contratapa se incluye un anuncio del Instituto Octubre que se replica en toda la colección incorporando de esta manera a la publicación el discurso publicitario, propio de las publicaciones periódicas.^[3]

El prólogo presenta información que coincide con la *Vita Aesopi*. Su nacimiento en Frigia, su condición de esclavo y se afirma que “en esa época la mayoría tenía ese trabajo”. Se menciona que era un “poco tartamudo” y tenía una habilidad especial para contar historias sobre animales, con las cuales entretenía a sus compañeros esclavos. Contar historias es aquí una cualidad “embobadora” de la fábula y se compara con escuchar la televisión o la radio como formas de entretenimiento. Si observamos, en la *Vita* se lo presenta al fabulista como:

Ὁ πάντα βιωφελέστατος Αἰσωπος, ὁ λογοποιός, τῇ μὲν τύχῃ ἦν δούλος, τῷ δὲ γένει Φρυγίας· κακοπινῆς τὸ ιδέσθαι, εἰς ὑπηρεσίαν σαπρός, προγαστωρ,

προκέφαλος, σιμός, σόρδος, μέλας, κολοβός, βλαισός, γαλιάγκων, στρεβλός, μυστάκων, προσημαῖνον ἀμάρτημα. πρὸς τούτοις ἐλάττωμα μείζον εἶχε τῆς

ἀμορφίας τὴν ἀφωνίαν· ἦν δὲ καὶ νωδὸς καὶ οὐδὲν ἠδύνατο λαλεῖν.^[4]

“El para todo utilísimo Esopo, el hacedor de fábulas, por un lado, era esclavo según su destino y por su linaje, frigio, de Frigia; de imagen desagradable, malo para el trabajo, panzón, cabezón, nariz chata, medio muerto, negro, lisiado, rengo, bracicorto, desviado, bigotudo, una ruina manifiesta. El mayor defecto que tenía, aparte de su deformidad, era su imposibilidad de hablar; además era desdentado y no podía articular”.^[5] (*Vita Aesopi*, Vita G, 1.1-5).

Remitiéndonos a la *Vita* y la inicial caracterización asindética, observamos que en la presentación de Esopo de la publicación de *Página 12* pervive su carácter de esclavo, su linaje frigio y, además, su característica imposibilidad para hablar lo que genera un efecto de extrañamiento. Los rasgos que perviven serán retomados también en la siguiente publicación que analizaremos, y esto se debe en parte a que “a los personajes de leyenda” (como bien podemos concebir a Esopo) “se les pide un cierto comportamiento estereotipado y atributos prefijados; si la historia se alejase demasiado de esos rasgos prefijados ya no serían reconocibles” (Bal, 1990:90). Lo llamativo es el modo en que se menciona el origen servil del fabulista. En efecto, la presentación

ubica al personaje en una temporalidad remota (“había nacido muy temprano en la historia de la humanidad (...) Antes de Cristo”) y refiere que “desde muy chico fue esclavo”, en donde la condición de esclavitud no aparece como dada por nacimiento, sino que es una cualidad de Esopo (se utiliza el verbo copulativo “ser” en pretérito más un predicativo) a la vez que un trabajo que luego menciona deja de tener porque su amo “le dio la libertad”. De esta manera, opera un borramiento del régimen de esclavitud en la antigüedad griega y se actualiza, con el término “trabajo” la posibilidad de elección o de que la esclavitud constituya una ocupación retribuida, tal como lo entendemos en términos contemporáneos. Esta presentación del fabulista que se titula “Cuando Esopo era chico” constituye una operación de “infantilización” que despolitiza la figura de Esopo. Retomamos este concepto de Bixio (2005) quien a partir de un recuerdo propio de lectura de infancia explica:

¿Qué había de atractivo allí? Que allí estaban las pasiones humanas, no infantiles, sino humanas, las preguntas de la vida y las historias de hombres, mujeres, animales y niños desafiando al destino, a las coyunturas universales. Estaba el amor, el de carne y hueso, de los dioses y semidioses enlazados con los humanos y los monstruos. Estaba la muerte, el hambre, el miedo, la pasión, el ansia de poder desmesurado y la búsqueda de la riqueza, el placer, la lujuria. Infantilizamos la literatura cuando le sacamos estos condimentos y en su lugar ponemos brillantina ligh para que se entusiasmen y crean que están viendo un programa de tv o una película de dibujitos animados.

La autora aquí casualmente explica que se infantiliza la literatura para que los niños crean estar viendo la televisión, y como mencionamos anteriormente, la fábula en la publicación que analizamos se compara en cuanto forma de entretenimiento “embobadora” con la televisión o la radio. Luego de esta presentación “infantilizada” de Esopo, comienzan las fábulas: “La anciana y el recipiente de vino”, “El avaro y el oro”, “La liebre y la tortuga”, “El joven y el lobo”, “El hombre que tenía dos esposas”, “El pícaro”, “Los hijos del labrador”, “El lobo y el cordero”, “El ratón, la rana y el milano” y “Un águila y una raposa”. Cada una se acompaña de ilustraciones en blanco y negro. Las moralejas aparecen al final y se destacan en cursiva y comillas. A pesar de lo señalado respecto al prólogo, las fábulas no evidencian un proceso de infantilización,^[6] sino que parecen ser tomadas (aunque no se menciona la versión) de una versión de fábulas española por el registro ibérico del español que predomina. En cuanto a la selección, se incluyen títulos que no son recurrentes en la mayoría de las publicaciones recientes.^[7]

En “El hombre que tenía dos esposas” aparece una adición al comienzo que aclara: “En épocas antiguas, cuando se permitía a los hombres tener muchas mujeres,” (16) Este mismo comienzo es el de diferentes versiones dispersas en internet, aunque no podamos precisar quien ha hecho la traducción. En la versión griega que encontramos en el *Corpus Fabularum Aesopiarum* el título de la fábula es ANHP ΜΕΣΑΙΠΟΛΙΟΣ ΚΑΙ ΕΤΑΙΡΑΙ (El hombre cano y sus compañeras). El término *ἑταίρα* resulta complejo de trasladar al español y hay que pensarlo en el contexto del siglo VI a.C. en la cultura griega, ya que hace referencia también a mujeres que ofrecían compañía tanto sexual como de diverso tipo. En efecto, Bádenas de la Peña y López Facal lo traducen como “prostitutas”. En la versión de *Página 12* se utiliza directamente “esposas”. Otro elemento interesante que podemos señalar es la transformación de la moraleja, en cuanto en griego leemos: οὕτω πανταχοῦ τὸ ἀνώμαλον ἐπιβλαβές ἐστιν. (De esta manera, lo anómalo es absolutamente doloroso) Y en la versión que analizamos dice: “Si quieres complacer a todos, no complazarás a nadie”, apuntando otra interpretación diferente. No sucede lo mismo con las otras fábulas, que siguen las versiones griegas. Salvo, la titulada “El lobo y el cordero”, cuya versión atribuida a Esopo es la reformulación de Fedro reconocible tanto en los diálogos estilo directo como en su moraleja.

Esopo

Con respecto al lugar que poseen los textos visuales en el libro, en la imagen de tapa se ve a Esopo vestido con una túnica raída, descalzo, con larga barba y cabello castaño, una nariz prominente, características que ilustran la caracterización del prólogo, pero además, como mencionamos más arriba, la imagen se compone de manera muy similar al recurso utilizado en los *Isopetes* incunables con sus imágenes-ícono, puesto que el personaje se encuentra rodeado de elementos que se asocian a su figura: diferentes animales, una lámpara, unas columnas griegas de estilo jonio y está dibujando con carbonilla en un papel que sostiene con la mano un

ratón. La representación visual de Esopo escribiendo o con elementos del mundo libresco la encontramos por ejemplo *Las crónicas de Núremberg* (1493) o en el cuadro de Velázquez (1640). De esta manera, observamos que la ilustración no sólo traduce en términos visuales lo que expresa el texto, sino que, siguiendo a Istvan Schritter (2005) “la imagen habla”. No sólo en la tapa, sino en las imágenes del interior del libro que ilustran la mayoría de las fábulas es posible leer nuevos sentidos que la imagen aporta al texto verbal, en donde además es marcadamente reconocible un estilo gráfico que un lector que compra o conoce el periódico *Página 12* puede reconocer como propio de Rep.^[8] Esto resulta interesante porque si bien no hay indicaciones sobre las fuentes de las versiones de fábulas o un trabajo con el texto verbal, la firma o autoridad de quien ilustra está indicada en cada imagen. La operación de recreación de la fábula, en este sentido, no radica en el texto verbal sino antes bien en el trabajo con las ilustraciones, que siguiendo a Teresa Colomer (2002): “vuelan solas” y ofrecen información extra para comprender la obra. En efecto, las ilustraciones del interior se presentan como viñetas gráficas, incluyendo en algunos casos, globos de diálogo entre los personajes dibujados. Además, poseen trazos irregulares, líneas indefinidas, dando forma a personajes casi grotescos con pocos rasgos antropomórficos y que son representados mostrando alguna emoción (codificada según un lenguaje gestual compartido) reconocible en los rasgos faciales como el enojo, la decepción, la desesperación, la impotencia.

A modo de conclusión parcial de este primer apartado, identificamos que la “imagen” de Esopo en esta antología con respecto a la presentación narrativa que se realiza, se construye en función de los elementos de la tradición literaria asociada al fabulista, así como también, en cuanto personaje legendario, se presentan rasgos cristalizados e “infantilizados” como son su carácter servil, su tartamudez, su habilidad para contar historias. No se indica información sobre la fuente de las fábulas seleccionadas, aunque sí por la variante española predominante entendemos que es española. Los textos que aportan nuevos sentidos a las fábulas esópicas y que asimismo nos permiten leer elementos del contexto en el que se anclan son las ilustraciones-viñetas de Rep, en cuanto presentan recursos propios de los retratos medievales, así como también se inscriben en el estilo singular de la obra visual de este ilustrador argentino.

3) EL CASO DE FÁBULAS Y ANTIFÁBULAS DE ED. URANITO

El libro de Graciela Repún y Enrique Melantoni reúne seis fábulas y antifábulas enmarcadas, antecedidas por una breve introducción y un cierre. Con ilustraciones a color de Walter Garzón y tipografías en mayúscula grandes y legibles, Esopo aparece como un personaje que narra historias a un grupo de niños, historias que son comentadas y cuestionadas por este grupo. Se trata de una publicación del año 2013, hecha por Uranito Editores, una editorial con sede en Argentina, Chile, Colombia, España, EE. UU, México, Perú, Venezuela y Uruguay. No obstante, tanto los autores como el ilustrador son argentinos. Graciela Repún es una reconocida escritora de literatura infantil que ha publicado numerosos cuentos y relatos no sólo en nuestro país, sino también en otros de habla hispana. Ha realizado adaptaciones y reversiones de leyendas, fábulas y otros relatos populares en reiteradas ocasiones (*Leyendas argentinas*, *Los tres hermanos sabios*, entre otros).

Uranito es una editorial multinacional, como ya indica el libro en su primera página.^[9] En las solapas del mismo se encuentra una pequeña biografía de cada autor y del ilustrador. En la solapa de la contratapa se adjunta una regla de cartón recortable, elemento que compone el soporte del libro que nos informa sobre su público destinatario y su posible utilización en tareas escolares. La colección en la que se inserta se titula “Dicen por ahí” y dentro de los elementos paratextuales de la tapa encontramos también una edad sugerida de 8 años. La publicación cuenta en el inicio con un índice, indicando el número de página en donde se encuentra determinada fábula (en color negro) y su antifábula (en color rojo).

En la introducción del libro se describe el marco espacio-temporal de la historia. Un narrador primario externo describe a Esopo sentado en una escalera de mármol, en un edificio “frente a la plaza del pueblo” (5). Las coordenadas espaciotemporales se presentan de manera indeterminada y es la ilustración la que repone dicha información que el texto no proporciona al presentar a los personajes con togas en torno a columnas

griegas, apelando a “una lectura automática” y “un estereotipo del inconsciente colectivo” (Istvan Schritter, 2005:61). En dicha presentación identificamos una ‘metalepsis’ ya que se dice cómo eran las historias que contaba Esopo, famoso por ser “gran inventor de historias (...) en la que los animales hablaban y eran protagonistas” (5). Característica que se repite en la otra publicación de nuestro ‘corpus’. Esopo aquí narra “historias” que, además, poseen la característica de “hacer pensar en la diferencia entre actuar bien y actuar equivocadamente” (5). De esta manera se explicita el carácter moralizante de la fábula que será tematizado en los diálogos del personaje de Esopo recurrentemente.

Las “historias incrustadas” reunidas en el libro poseen una función que se asemeja al ejemplo que Fludernik (2009:92) menciona sobre *Iliada*, ya que los relatos buscan persuadir en el nivel de la comunicación entre el narrador secundario y sus narratarios secundarios, y esa misma estructura se replica para el narrador primario y sus respectivos narratarios. Esto se observa tanto textualmente porque el narrador primario expresa: “Esopo comenzó a narrarles otra historia” (13); “Esopo pensó que este auditorio era el más difícil que había encontrado. Para conformarlos, tendría que contar la historia con algunos cambios...” (22). Como paratextualmente, dado que, por ejemplo “fábula” y “antifábula” están demarcadas con título y diferentes colores, por lo que, si el lector quisiese, podría leerlas autónomamente.

La primera fábula inserta es “El zorro y el cuervo” que posee un subtítulo: “(la fábula que todos conocemos)”. Lo que sucede tanto aquí, como en la publicación de *Página 12* es que se coloca una fábula como atribuida a Esopo cuando esta versión corresponde al fabulista latino Fedro.^[10] Lo reconocemos en tanto lo que el cuervo sostiene es un trozo de queso. Y en las versiones de Esopo de las diferentes colecciones (Chambry, 1925; Hausrath, 1940-1956 y Perry, 1952) posee un trozo de carne. Esto ocurre con frecuencia en publicaciones recientes de fábulas e hipotetizamos que puede explicarse, por un lado, teniendo en cuenta la tradición abierta del género, que según explica García Gual:

esos textos son de autor desconocido porque, en primer lugar, su originalidad y su calidad literaria no merecieron, según la opinión de sus contemporáneos y tal vez de sus mismos autores, que se inmortalizara con ellos el nombre de un escritor, que seguramente no pertenecía a la mejor sociedad literaria de su tiempo. En segundo lugar, (...) esos textos no salieron acabados de la pluma o del estilo de un solo escritor, sino que, en buena medida, son el resultado de un largo proceso de acumulación y selección, un conglomerado que, en torno a un cañamazo original, ha reunido elementos de diversas manos y épocas. (S/D:80)

Y, por otro lado, por la operación de infantilización que ya explicamos en el primer apartado y que aquí reconocemos en diferentes aspectos del libro. Entre ellos, el trozo de queso permite evadir la imagen de la carne y la sangre que proviene de otro animal, siendo de esta manera menos cruento.

Con respecto a las fábulas o antifábulas en general, ninguna posee una moraleja explícita, dato que distingue a la publicación de libros similares publicados recientemente. Pervive, en este sentido, un elemento propio de las fábulas esópicas según Gibbs:

what is important are the two functions that move the plot forward: the function of the mistake and the function its correction with combine to both open and close the story of the fable. The pairing of these two narrative functions also explain in what sense the Aesopic fable is a didactic genre: the didactic element is part of the narrative structure which demonstrates the lesson (1986:21).

En griego, la moraleja de “El zorro y el cuervo” se explicita al final de la versión de Hausrath (1940-1956) y es la siguiente: *πρὸς ἄνδρα ἀνόητον ὁ λόγος εὐκαιρος* [126.1.10] (el relato es oportuno ‘eukairos’ para el hombre insensato). Esta versión de la fábula es seguida tanto por Fedro, Babrio, Félix Iriarte de Samaniego y Jean de la Fontaine. No obstante, hay otra versión en donde la moraleja se modifica: *ὁ μῦθος δηλοῖ, οἰτιοῦδεῖτινα ὑπὸ τῶν κολάκων ἐπαίρεσθαι· πολλάκις γὰρ βλάβος αὐτοῖς ἐκ τούτων γίνεται.* [126.2.10] (La fábula muestra que seguramente algo se alza debajo de los aduladores, pues el perjuicio se produce desde estos hacia nosotros mismos). En una se destaca la insensatez del cuervo en el sentido literal, la de no tener cerebro. Y en otra, se destaca su vanidad, tal como es caracterizado en la publicación que estamos analizando. Cualquiera de

las dos cualidades constituye el error que le lleva a perder el pedazo de carne/queso en boca del zorro. En la versión de Repún y Melantoni, no tenemos información de la versión que han recreado para esta fábula, pero sí podemos ver cómo se continúa la tradición esópica, y que optan por este segundo error del cuervo como moraleja implícita, esto es la vanidad. En la reescritura de los autores, no obstante, no se caracteriza al zorro como “astuto o mañoso” como en diferentes versiones, sino sólo como hambriento. Y es esta hambruna lo que le llevaría a querer quedarse con el queso. De esta manera, en la focalización del cuervo como vanidoso y posteriormente, avergonzado, se construye en la fábula una dicotomía entre ambos animales, en donde el cuervo porta rasgos negativos y por defecto, el zorro, positivos (sólo quería saciar su hambre). Predomina de esta manera la estructura típica de los cuentos populares analizados por Propp (1928) de un protagonista y un antagonista que portan rasgos opuestos y que dicha oposición por la manera en la que se construyen los personajes (tal como analizamos) conduce a ser leída moralmente: el zorro es bueno y el cuervo es malo. Esto se elimina en la “antifábula” en donde ambos animales portan rasgos positivos (aquí sí el zorro es caracterizado con “talento para el engaño”)^[10] y se anula el “error” (Gibbs, 1986) cometido por el cuervo en tanto la resolución no implica que se quede sin el queso sino compartirlo con el zorro. Así es el principio constructivo de las antifábulas^[11] en el libro y tal como el prefijo lo indica, se trata de relatos que utilizan la estructura narrativa de la fábula esópica pero modifican la resolución de manera que resulte feliz para ambos personajes que se encuentran.

El par “fábula” y “antifábula” funciona en el relato por el lugar que los narratarios internos poseen. Luego de insertarse la fábula “tal como la conocemos” del zorro y el cuervo (entre comillas y con letras en color azul) continúa un diálogo que se desarrolla entre Esopo (a quien se le atribuye la narración de la fábula) y el grupo de niños. En dicho diálogo diferentes niños que son descriptos según algunos rasgos físicos (“pequeño con un gracioso flequillo”, “niña de enormes ojos color violeta”, “niño con engañosa cara de bueno”) cuestionan la fábula apelando a lo inverosímil de que un zorro coma queso, a la ausencia de otros animales o al miedo que genera un queso con agujeros. Esopo entonces, enfatizando en el carácter educativo de su relato y perdiendo la paciencia, reformula el relato y allí entonces se inserta la “antifábula”. Debemos aclarar que los diálogos se presentan en estilo directo y la narración sigue a cargo de un narrador primario externo.

En la antifábula, se destacan en mayúsculas elementos del diálogo, como por ejemplo que el queso no tenía agujeros. Y aparecen asimismo otros animales. Este será un obstáculo para la trama, en tanto el zorro habiendo obtenido el queso no puede escapar porque se lo impiden, emocionados con el canto del cuervo. De esta manera, se modifica la resolución del conflicto y el “error” del cuervo resulta positivamente tanto en el halago de otros animales como en el compartir con el zorro el queso. Se presenta un relato opuesto al de la fábula fuente en tanto ocurre una resolución feliz para todos los personajes. Y, además, el narrador vuelve a mencionar la “moraleja” alterada por Esopo y a este dudando si la habrían entendido. Los niños quedan en silencio y así comienza otra fábula, “El perro y su reflejo (La fábula que todos conocemos)”, a partir de los mismos procedimientos e incorporando asimismo elementos catafóricos de la fábula anterior, que los niños van confundiendo en sus preguntas. El narrador primario puntualiza además la burla o el aburrimiento hacia el personaje de Esopo por parte de los niños, que “por ser viejo” igualmente lo escuchan.

Otro punto para destacar respecto a las operaciones textuales es la recurrente tematización del aspecto moralizante de la fábula, en tanto leemos enunciados como: “¿Qué les habría querido decir con esa historia?” o “Debían tener una sola conclusión” (47). Con este recurso, se reflexiona tanto sobre el género de la fábula como se apela a la audiencia externa al relato, que según vimos, corresponde también a un público infantil. Esto se relaciona además con todo el formato de la publicación, teniendo en cuenta tipografía grande y legible, ilustraciones a color y gran tamaño y no olvidemos, la regla recortable que incluye.

Los criterios de edición mencionados muy brevemente que nos indican que el texto participa del género de la literatura destinada a un público infantil (la indicación de la edad sugerida de lectura resulta un dato central), nos conduce necesariamente a reflexionar sobre la relación entre mercado y literatura, dado que es una dimensión que atraviesa de lleno a estas publicaciones enmarcadas dentro del género mencionado en el

período temporal al que corresponden las publicaciones que analizamos. Arpes y Ricaud, quienes estudian la literatura infantil argentina como género de la cultura de masas, sostienen al respecto que:

al haberse configurado la infancia como objeto de mercado, la industria editorial ya hacia fines de los '60 comienza a regular la producción para dicho mercado editando los textos que la escuela demanda, la clásica literatura de tradición popular o las adaptaciones de la literatura universal y, finalmente, poniendo en circulación esta novedosa escritura de textos literarios pensada específicamente para el público infantil (2008:19).

En este sentido, la circulación de los libros de fábulas pensados como recurso escolar no es algo novedoso. Este proceso se puede historizar en Argentina desde comienzos del siglo XX: “Al inicio de la escolarización primaria en Argentina no existía una literatura infantil argentina, sino traducciones de textos de la literatura universal que circulaban en colecciones, en muchos casos españolas, y cuentos populares de tradición oral que ya habían sido edulcorados y adaptados con un afán pedagógico.” (Sardi, 2009:4). Ahora bien, las colecciones de “cuentos populares de tradición oral” en la primera década del 2000 han cambiado, así como la concepción de la infancia, tal como mencionamos siguiendo a Arpes y Ricaud (2008). No obstante, un punto en común pervive si pensamos la fábula esópica que estamos trabajando: los textos siguen siendo manipulados (recuperando a Lefevere, 1992) en función de un afán pedagógico.

Para mostrar esta hipótesis, encontramos otro argumento en un elemento paratextual: las ilustraciones. Como ya mencionamos más arriba, la ilustración de tapa que se repite en la primera parte del libro en la que Esopo dialoga con un grupo de niños repone las coordenadas espaciotemporales que el texto escrito no menciona. El mismo escenario volverá a aparecer hacia el final del libro, pero esta vez mostrando separadamente a un grupo de niños riendo y a Esopo enojado caminando de regreso a su casa. Luego, hacia el interior del libro y acompañando a las fábulas vemos una ilustración que da cuenta de la situación inicial de la misma. Y posteriormente, acompañando a la antifábula, una ilustración que muestra el desenlace “feliz” de la misma. ¿De qué nos “hablan” estas imágenes (parafraseando a Istvan Schritter)? En primer lugar, a diferencia de lo que observamos en la publicación anterior, estas imágenes solo ilustran lo que el texto verbal narra. Evidencia de esto es el hecho de que las ilustraciones replican la estructura de relato enmarcado que presenta el texto escrito. En segundo lugar, y en función de lo último mencionado, no ilustran todo el relato, sino que se omite cualquier muestra de violencia o crueldad (rasgo central en la fábula esópica) construyendo un relato visual paralelo al verbal que muestra la situación inicial de una fábula, el encuentro de los dos actores,^[12] y el desenlace de la antifábula, relato que según hemos analizado, elimina el “error” característico en las fábulas esópicas y se resuelve de manera favorable para ambos actores.

En la transformación de los relatos esópicos y en los paratextos analizados identificamos entonces una marcada intención persuasiva y pedagógica, así como también una intención creativa y reflexiva sobre las posibilidades del mismo género textualizada en el propio libro, por ejemplo, en las escenas en que los niños discuten con Esopo sobre las historias que él les cuenta. Al fabulista se lo figura (tanto en el relato como en las ilustraciones) como un anciano “amigable” que cuenta sus fábulas a los niños y hacia el final, enojado volviendo a su casa (una construcción reconocible como griega por sus columnas) porque “decidió que la próxima vez que contara una fábula, se aseguraría de que entre el público no hubiera nadie ingenioso, crítico, inteligente o impresionable...como un niño” (48). Finalmente, el narrador primario valoriza la inventiva de un “niño” por sobre las historias de Esopo, al punto que el subtítulo de la última sección es: “Esopo se calló”.

A modo de conclusión, planteamos que, en esta “renarración”, por un lado, se tematiza una reactualización del género según los parámetros de la literatura infantil en función de una determinada concepción de la niñez como sujetos lectores críticos, activos tal como se ve en los narratarios internos (grupo de niños) que dialogan con Esopo. Pero, por el otro, subyacen en los procedimientos compositivos (tanto textuales como paratextuales) analizados, la misma operación de infantilización^[13] de las fábulas esópicas y mediante una operación metonímica, de la figura de Esopo mismo que porta, en este libro, solo uno de los rasgos cristalizados del estereotipo mencionado en el primer apartado: el de ser narrador de fábulas.

4) REFLEXIONES FINALES

Tras el análisis de las publicaciones seleccionadas, concluimos que ambas transparentan un acomodamiento deliberado al receptor infantil, es decir, que subyace una concepción de infancia que condiciona los procesos textuales que operan sobre las fábulas esópicas compiladas. Dicho acomodamiento funciona tanto en la estructuración interna como externa de las antologías de fábulas.

Esopo se figura en ambas tanto como personaje (cuya acción es narrar fábulas) y como narrador secundario (en *Fábulas y antifábulas*) según rasgos cristalizados cuyos ecos remiten a la tradición de la *Vita Aesopi* (circa s. II) y otros textos posteriores. Es figurado como anciano, con la piel blanca, barba y túnica, perviviendo procedimientos de los retratos esópicas modernos. Los rasgos característicos del personaje son los de educar y narrar relatos de animales asociado a la esfera de lo infantil.

El punto de contacto de ambas publicaciones radica en el despliegue de operaciones de infantilización respecto tanto a la figura misma de Esopo, por ejemplo, en la mención de la esclavitud como trabajo (Ed. Página 12) o la omisión de este dato (Ed. Uranito), en las ilustraciones, en la construcción narrativa de fábulas y antifábulas, en la omisión de las fuentes, entre otras mencionadas. Estas estrategias nos permiten dar cuenta del modo en que se manipulan y controlan los relatos destinados para la infancia, priorizando, en este caso, la tradición y configuración misma del género de la fábula asociado a la enseñanza moral, destacando ese carácter pedagógico. No obstante, en tanto fábulas ilustradas, identificamos el aporte de sentidos y el diálogo construido con la tradición pictórica de las representaciones de Esopo que construyen las ilustraciones de Rep en el libro de *Página 12*, lo que nos actualiza una problemática en la que continuaremos reflexionando: la fábula destinada a niños y jóvenes como texto ilustrado y sus relaciones, modificaciones o pervivencias con respecto a otras versiones previas de las mismas u otros géneros también pensados para el público infantil.

Sin dudas, Esopo sigue estando presente en la cultura argentina y el effluvio de renarraciones de sus fábulas en la actualidad dan cuenta de ello. El desafío se nos presenta en reconocer qué publicaciones nos permiten seguir escuchando sus relatos en toda su complejidad, en detrimento de la cristalización y la manipulación creciente que el mercado hace de la literatura, y aún más, de la así llamada literatura destinada a niños y jóvenes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Arpes, Marcela y Ricaud, Nora (2008). *Literatura infantil argentina: infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: La Crujía.
- Alvar, Carlos; Carta, Constance; Finci, Sarah (2011). "El retrato de Esopo en los Isopetes incunables: imagen y texto". En *Revista de Filología Española* (RFE), XCI, 2.o, p. 233-260, ISSN: 0210-9174.
- Bal, Maïke (1990) *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Blanco, Lidia y Charti (2013). *Fábulas de mayor a menor*. Buenos Aires: Ed. Uranito.
- Bixio, Cecilia (2005) "La literatura infantil o la infantilización de la literatura". Disponible online en: <https://www.7calderosmagicos.com.ar/Sala%20de%20Lectura/UNR/bixio.htm>. Consultado el 1/10/2022
- Carnes, Pack (1992). "The Fable and the Anti-fable". En *Bestia: Yearbook of the Beast Fable Society*, 5–33.
- Cinetto, Liliana (2014). *El asno y el lobo y otras fábulas*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- Colección *Los grandes para los chicos* en *Página/12* (2022). En *Revista Imaginaria*. Disponible online en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-3610-2002-04-05.html>. Consultado el 20/07/2022.
- Colomer, Teresa (2002). "La lectura infantil y juvenil". En Millán, José (Coord.) *La lectura en España. Informe 2002*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España. pp. 263-285.
- Chambry, Émile (1925-6) *Ésope. Fables*. París: Les Belles Letres.
- Díaz Röñner, María Adelia (1989). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

- Dido, Juan Carlos (2013). *La fábula argentina. Estudio y antología*. Ituzzaingó: Maipue.
- Esopo. *Babrius, Fábulas de Esopo, Vida de Esopo*. (1993) Trad. de Pedro Bádenas de la Peña y Javier López Facal. Madrid: Ed. Gredos.
- Esopo. *Fábulas*. (2002), Buenos Aires: Ed. La Página S.A.
- Felder, Elsa (2002). *Las Inolvidables Fábulas*. Buenos Aires: Ed. Imaginador.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Rutledge.
- Frank, Milena (2021) “Consideraciones sobre adaptación y traducción en versiones de fábulas de Esopo argentinas: el caso de la Colección Mini Biblioteca Trapito y Ediciones Colihue”. En *Actas de las X Jornadas de Estudios Clásicos FAHCE-UNLP*, ISSN 2250-6837.
- García Gual, Carlos (S/D) “La tradición abierta de los clásicos populares”. Disponible online: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/la-tradicion-abierta-de-los-clasicos-populares-0.pdf>
- García Jurado, Francisco (2016) *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gibbs, Laura (1986) *Lost in a town of pigs. The story of Aesop's fables*. Berkeley: University of California.
- Hausrath, August (1940-1956). *Corpus Fabularum Aesopiarum*. Leipzig: Teubner.
- Lefevre, André (1992) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Trad. de Ma. Del Carmen África Vidal y Román Álvarez. Ed. Colegio de España, 1997.
- Lotman, Iuri y Mints, Sara (1981) “Literatura y mitología”. Trad. de Desiderio Navarro. En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra, pp. 129-142.
- Matic, Gordana (2017) *Aesopus emendatus: la fábula contemporánea iberoamericana. precursores, exponentes y situación actual*. Tesis doctoral, Zagreb. Disponible online: <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/9475/1/Matic,%20Gordana.pdf>
- Miguens, Silvia y Paris, Diana (1998). *Fábulas. Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte*. Buenos Aires: Ed. Puerto de palos S.A.
- Perry, Ben Edwin (1933). "The text tradition of the greek Life of Aesop". *TAPA*, 64, pp. 198-224.
- Perry, Ben Edwin (1952). *Aesopica: A Series of Texts Relating to Aesop or Ascribed to Him*. Urbana: University of Illinois Press.
- Propp, Vladímir (1928). *Morfología del cuento*. España: Ed. Akal.
- Propp, Vladímir (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Repún, Graciela y Melantoni, Enrique (2013) *Fábulas y antifábulas*. Buenos Aires: Uranito Editores.
- Rodríguez, Adrados (1976). "The Life of Aesop and the origins of the novel in antiquity". *QUCC*, 1, pp. 93-112.
- Ruiz Montero, Consuelo y Sánchez Alacid, Ma. Dolores (2005). "La estructura de la Vida de Esopo: análisis funcional". *Habis*, 36.
- Sánchez Corral, Luis (1992) “(Im)posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso”. *Cauce* 14-15, pp. 525-560.
- Sardi, Valeria (2009) “Literatura para niños y escuela: una aproximación histórica”. En *Actas de las I Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niñ@s*, Universidad Nacional de La Plata. Disponible online: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev7737>
- Schritter, Istvan (2005) *La otra lectura: la ilustración en los libros para niños*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Silva Santisteban, Ricardo (2004). *Fábulas y antifábulas*. Perú: La insignia.
- Trevisán, Olga Natalia. (2019) *La épica grecolatina: Iliada, Odisea y Eneida en la literatura destinada a niños y jóvenes de Argentina*. Resistencia: ConTexto Libros.
- Viola, Miguel (1992). *Fábulas famosas de Esopo, Iriarte, Samaniego y La Fontaine con variaciones para que te diviertas, pienses y aprendas*. Buenos Aires: Ed. Orión.

NOTAS

[1]Entre ellas podemos nombrar las ya estudiadas (Frank, 2021): Colección de la Mini biblioteca Trapito (Revista *Anteojito*, 1996) y *El camino de la fábula* (Ed. Colihue, 2004). Y otras antologías que forman parte de un 'corpus' aún en construcción en el marco de nuestra investigación doctoral como: *Fábulas famosas de Esopo, Iriarte, Samaniego y La Fontaine con variaciones para que te diviertas, pienses y aprendas* (Viola, 1992), *Fábulas. Esopo, Fedro, La Fontaine, Samaniego, Iriarte* (Miguens y Paris, 1998), *Inolvidables fábulas* (Felder, 2002), *Fábulas de mayor a menor* (Blanco, 2013), *Fábulas de Esopo en versos* (Proyecto Larsen, 2012), *El asno y el lobo y otras fábulas* (Cinetto, 2014), *Fábulas de Esopo* (Min. de Educación de Santa Fe, 2017), entre otras.

[2]Laura Gibbs inicia su estudio sobre las fábulas de Esopo problematizando la naturaleza del material con el que contamos y afirma: "This written collection present the modern scholar with a very paradoxical problem: these are and are not Aesopic fables." (1986:9)

[3]Existe en nuestro país una tradición de fábulas publicadas en medios gráficos sobre la que da cuenta Juan Carlos Dido (2013). Asimismo, un antecedente interesante que instaura la pregunta por la relación entre la fábula y el discurso publicitario lo establece la colección de *Fábulas de Manón* publicadas en la revista *Billiken* en la década del '60.

[4]Para un análisis sobre esta biografía anónima: Perry (1933), Rodríguez Adrados (1976), Ruíz Montero y Sánchez Alacid (2005).

[5]La traducción es propia.

[6]Cfr. también sobre este concepto profusamente trabajado citamos a Sánchez Corral (1992).

[7]Ver nota 1.

[8]Rep además ha realizado ilustraciones para textos literarios como *Don quijote de la mancha* (2009) y *La divina comedia* (2016), entre diversas exposiciones en museos y otras publicaciones gráficas.

[9]Uranito pertenece al grupo Urano y publica Literatura infantil. Dentro de la colección *Dicen por ahí* encontramos además otras renarraciones de fábulas esópicas como las *Fábulas de menos a mayor*, de Cecilia Blanco con ilustraciones de Charti (2014).

[10]Alvar, Carta y Finci mencionan que "Fedro, heredero en gran medida de la tradición griega emanada de la versión que Demetrio de Falero llevó a cabo de las Fábulas de Esopo; y aunque la colección de Demetrio aún pervivía en el siglo IX, no tardó en perderse igual que toda la obra de su predecesor. Así, Fedro se convierte en el principal pilar de la tradición esópica." (2011:234)

[11]El término "antifábula" ha sido utilizado de maneras diferentes y por ello explicamos solamente qué es una antifábula según esta publicación (Cfr. Silva Santisteban, 2004; Die, S/D). Resulta interesante agregar además que esta noción es utilizada por Pack Carnes (1992) para denominar a todas las fábulas contemporáneas que intervienen en el subtexto clásico de diferentes maneras.

[12]Utilizo aquí la categoría de "actores" para referirme a agentes de la acción en términos generales, incluyendo elementos no humanos

[13]Con respecto a la tendencia de las publicaciones de literatura destinada a niños y jóvenes en Argentina a remarcar o priorizar el discurso moral, adecuando e infantilizando relatos, y la relación entre adultos y el público destinatario, Díaz Ronner señala: "Un rumbo oblicuo toma nuestra peculiar literatura infantil cuando se la mira desde sus utilidades o servicios morales o moralizadores. (...) El discurso didáctico que apunta hacia la moral o la moraleja engendra verdaderos desconuelos, ya que desbarata el placer por el texto literario –en su grado de gratuidad y trasgresión permanentes– para los incipientes lectores. Los educadores, padres o docentes, tergiversan a menudo la dirección plural de los textos para consumarlos en una zona unitaria de moralización. (...) lo literario se subordina a la ejemplificación de pautas consagradas que tienden peligrosamente a homogeneizar las conductas sociales desde la infancia. O, sencillamente, sugieren que se las acate sin ninguna crítica." (1989:19)