

LA FABULA Y EL SETSUWA. EL ENCUENTRO DE DOS GENEROS AFINES

journal or publication title	The journal of Kanda University of International Studies
volume	27
page range	163-183
year	2015-03-31
URL	http://id.nii.ac.jp/1092/00001156/

LA FÁBULA Y EL SETSUWA. EL ENCUENTRO DE DOS GÉNEROS AFINES

Ana Piñán Álvarez

ファブラと説話

二つのジャンル文学の会合

ファブラというのは、ヨーロッパの短編童話のジャンルです。一方で、説話という日本の文学のジャンルは、ファブラと同じ特性で書かれているようで、しかし相違点もあります。ファブラの場合、扱われたテーマは人間の行動のシンボルを表し、それに対し説話の場合、平安時代の読者にとって現実に起きたことを表します。そのため、叙事的な文学の特性はジャンルによって変わります。どちらも短く、教訓を扱っている叙事的なものですが、ファブラは時間と場所について説明していません。その一方で、説話における時間と場所への言及を表す言葉は、ファブラと比べたら詳細に書かれています。そして、物語に出てくる動物、たとえば狐は、ファブラにおいてはただの象徴であるが、説話では動物の狐として登場している。

1. Introducción

En la aproximación a los géneros literarios que Claudio Guillén realiza en el capítulo “Los géneros: Genología” correspondiente al ensayo sobre Literatura Comparada *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, el célebre comparatista español expone seis aspectos que repercuten a su parecer en la consideración de los mismos. De estos seis puntos, el último compete a la Literatura

Comparada: <<Comparativamente, surge la cuestión de la <<universalidad>> o limitación relativas de cada género o sistema de géneros –en el espacio y en el tiempo. ¿En cuántas lenguas, cuántas culturas, cuántas civilizaciones, ha brotado el género X? he aquí un problema que atañe particularmente a la Literatura Comparada>>.¹

Tomando, pues, en consideración la intervención de la Literatura Comparada en lo concerniente a la genología, el propósito de nuestra investigación es un análisis comparativo de las fábulas españolas y los llamados *setsuwa* japoneses. Dada su extensión, vamos a acotar nuestra investigación a los ejemplos de los géneros en La Edad Media española y en la era Heian japonesa, en concreto a las muestras que de los mismos tenemos en el *Libro de Buen Amor*, el *Conde Lucanor* y el *Konjaku monogatari-shuu*. Al mismo tiempo, para limitar aún más nuestro campo de estudio, nos ocuparemos solamente de las producciones en las que la raposa tenga una participación significativa; de manera que el objeto real de análisis en el presente trabajo quedará sintetizado en una fábula tratada tanto por Juan Ruiz como por Don Juan Manuel en sus respectivas obras y en un *setsuwa* perteneciente a la antología del *Konjaku monogatari*.

Entre las aserciones que Claudio Guillén introduce en este capítulo dedicado a los géneros literarios, alude a dos caminos posibles a la hora de abordar la genología supranacional, principalmente si el análisis pisa el terreno de los <<estudios de Este/Oeste>> tal como es nuestro caso. El primero consistiría en “aplicar términos procedentes de la Poética europea a otros pueblos, otras civilizaciones, otros climas” lo cual, advierte el autor, acarrea el peligro de desembocar en una comparación superficial al tener solo en cuenta los elementos de la poética nacional aplicados a un contexto

¹ Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, pp. 141-181. España: Tusquets Editores.

nuevo. El segundo camino “parte de los conceptos genéricos que nos proporciona la poética a lo largo de su trayectoria histórica, con ánimo no de confirmarlos solamente, o de ampliar sus zonas de aplicación, sino de matizarlos, corregirlos y modificarlos”.

En el estudio que nos proponemos, aplicaremos los conceptos genéricos que asumimos de la Poética para efectuar el análisis comparativo de ambos géneros, rogando no caer en el peligro que advertía Claudio Guillén y tratando de que el presente trabajo nos permita ampliar o precisar la caracterización de los mismos, así como de sus distintas propiedades definitorias. Trataremos, por lo tanto, de arrojar nuevas puntualizaciones alrededor de dos géneros literarios cuyas manifestaciones no distan demasiado en el tiempo, aunque sí en el espacio y cultura, y desprenden unas características estructurales, formales y funcionales a primera vista parejas. En ningún caso pretendemos equiparar un género a otro ni mucho menos expulsarlo de la casilla genérica que ocupa su compañero de análisis, pues somos conscientes en todo momento de que se trata de dos géneros diferentes con entidad constitutiva propia. Así, esperamos cumplir las expectativas que Claudio Guillén depositaba en la genología supranacional: “Los espacios genéricos de la Poética tendrían asimismo que enriquecerse, renovando y quebrando sus esquemas, tras la prueba de la supranacionalidad –que revela a la vez la significación común y la imborrable diferencia.”

2. La raposa en el folclore y su aplicación literaria

Para comenzar este análisis sobre las fórmulas narrativas breves con intervención de la raposa como elemento significativo consideramos pertinente el análisis de este animal tanto en su dimensión simbólica como en la repercusión de la misma en su aplicación literaria. Con este objeto, recurrimos al exhaustivo análisis que de la zorra hace Hans-

Jorg Uther en su recorrido literario universal como soporte de nuestra investigación². El autor destaca en primer lugar la ambivalencia que caracteriza a la raposa; seguidamente, le confiere también un doble papel según su intervención sea divino/demoníaca o prevalezca su faceta de impostora, en la cual se advierte también la doble función de engañadora o engañada que cobra en sus distintas manifestaciones.

Por lo que respecta a los orígenes de la aparición de la zorra en la literatura, Uther se retrotrae a la Antigüedad para situar sus primeras actuaciones en el ámbito literario europeo, señalando, además, que lo mismo puede decirse de las apariciones de la zorra en la literatura asiática. Así, aclara el autor, las fábulas más antiguas en terreno europeo se remontan a la Antigüedad con figuras como Arquíloco, Plinio el Viejo, o Aristófanes entre otros, pero fue la colección de fábulas atribuidas a Esopo la que más influencia ejerció en la difusión de las características de este animal. Destaca de la zorra que “encarna el ser inteligente, que es rico en imaginación y astucia y que engaña a los animales más grandes y más fuertes, así como a los más débiles, y que incluso sabe la manera de salir de situaciones difíciles y a menudo peligrosas”. Asimismo, afirma que “los rasgos de carácter atribuidos a la raposa tienen una importancia ejemplar, y la atribución de funciones parece ser estereotipada”. Es decir “el engaño”, “la astucia”, “la inteligencia” o “la malicia” son los rasgos identificables con la zorra que Uther rastrea a lo largo de la literatura europea y que ahora pertenecen a su folclore pasando a ser esta imagen transmitida desde la Antigüedad parte del “saber popular”. Esta faceta embaucadora que la raposa presenta en la mayor parte de los casos, nos dice el investigador alemán, la descubre no solamente para salvar la vida en situaciones de peligro, sino también para conseguir comida cómodamente, sin mucho esfuerzo; para

² Uther, Hans-Jörg. (2006). “The fox in World Literature: Reflections on a ‘Fictional Animal’” *Asian Folklore Studies*, 65, 133-60.

ello suele acudir, además de a diversos trucos, a la persuasión, la seducción, la zalamería o la excusa. De este modo, la zorra ha pasado a representarse en la mente de los europeos como la estafadora que mediante la astucia hace caer en sus trampas a otros animales para alcanzar sus objetivos, los cuales suelen ser “provocar daños a fin de obtener un beneficio personal”.

Respecto a la imagen de la zorra en Asia, Uther destaca el carácter “divino o demoníaco” del zorro en los cuentos tradicionales de China, Corea y Japón. Este carácter sobrenatural proviene en los tres casos de la capacidad de la raposa de transformarse en mujeres hermosas. Mientras que en China se potenciaron los rasgos negativos del zorro, destacando el vínculo con el chamanismo, y en las narraciones coreanas aparecen casos de zorros asesinos; en Japón se desarrollaron elementos positivos para caracterizar la figura de la zorra o *kitsune* y los elementos negativos se atenuaron relegándose la faceta del engaño a la travesura tal y como explica F. Hadland Davis en cuanto a la representación del *kitsune* en la tradición japonesa³.

Por lo tanto, concluimos como cierre de este epígrafe que la zorra es un animal perteneciente al folclore, tanto en el ámbito español como en el japonés, al cual se le asocian ciertos rasgos concretos que cobran carta de presencia en el terreno literario. Como animal perteneciente al folclore es reconocible comúnmente por la astucia de la que se sirve para el engaño, tal como demuestran algunos refranes populares españoles: “El zorro viejo huele la trampa” o “Más sabe el zorro por viejo que por zorro”; mientras

³ F. Hadland Davis (2008). *Mitos y Leyendas de Japón*, Gijón: Satori Ediciones: <<El zorro tiene un protagonismo especial en el mundo legendario japonés. Inari era, en su origen, el dios del Arroz, pero en el siglo XI comenzó a asociarse al dios zorro, que posee cualidades buenas y malas, aunque se relaciona generalmente con el mal y causa no poca confusión en los lectores occidentales debido a sus múltiples aplicaciones. Los zorros poseen poderes sobrenaturales casi ilimitados. Tienen el poder de la visión infinita, pueden oír cualquier cosa e incluso pueden saber los pensamientos más secretos de los humanos; además, tienen capacidad de transformación y transmutación. El principal atributo del zorro malvado es su habilidad para engañar a los humanos, para lo cual suele adoptar la forma de una mujer hermosa>>.

que en terreno japonés prevalece la dimensión demoníaca de la zorra presente en sus leyendas tradicionales y tiene como característica la magia con la cual procede al engaño y cuya imagen popular también ha quedado inscrita en los refranes 狐につままれたようだ。彼らは狐と狸の化かし合いだ。

De este modo, ambos animales tienen en común el hábito del engaño, pero se diferencian en los métodos que usan para lograrlo, acudiendo el primero a la astucia y el segundo a la magia, así como a las motivaciones que les conducen al embaucamiento: el beneficio personal por un lado y la diversión por el otro.

3. Caracterización genérica.

Amparándonos en la caracterización de Fedro, las fábulas se definirían porque <<constituyen una forma figurada de representar las conductas humanas; su estructura es simple, son breves; y su técnica es la de contrastar el bien y el mal, evidenciar la maldad de los calumniadores y mostrar maneras para que los humildes aprendan a guardarse de las palabras lisonjeras>>. Es decir, la imagen del comportamiento humano, la brevedad y el propósito didáctico son características que podríamos considerar inherentes al género fabulístico.

Hugo O. Bizzarri señala que “los caminos de la fábula han sido muchos y variados”⁴. Con esta profusión de caminos, Bizzarri se refiere tanto a los diversos autores a través de los cuales se difunde el género fabulístico en la literatura castellana, principalmente autores latinos como Fedro y su continuador Rómulo, así como Walter el Inglés o la traducción al castellano del *Esopete*, además de una posible influencia oriental, como a las distintas etapas por las que atravesó la fábula en cuanto a su consideración o

⁴ Bizzarri, Hugo O. (2011). El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula. *Acta Poética*, 32, N° 2, 55-73.

reconocimiento. Así, Bizzari se detiene en analizar la reflexión sobre sí misma que sufre la fábula por ser un género nuevo en la literatura romana desde Fedro hasta su propagación en La Edad Media sin un prólogo que las explicara o justificara pues era ya un género totalmente aceptado y conocido. En este contexto de popularización del género fabulístico, dos escritores de relieve del siglo XIV insertan en sus obras fábulas escritas ya en castellano, en consonancia con el didactismo de los *exemplum*. Se trata de Juan Ruiz Aricipreste de Hita y Don Juan Manuel cuyas obras principales, el *Libro de buen amor* y *El Conde Lucanor* respectivamente acudirán a la fábula como vehículo de transmisión de sus enseñanzas. En este sentido, me gustaría añadir a la definición de Fedro sobre la fábula la que propone Fernando Redondo⁵ para singularizar el género en el ámbito castellano medieval, según la cual estos relatos medievales se caracterizan por <<generar estructuras argumentales independientes de la realidad, dotadas de identidad propia y configuración con específicos rasgos temporales y modales; estas características son las que corresponden a la definición de cuento – o <<exemplo>> -: su didactismo deriva de la capacidad de imitación de la realidad humana, pero basándose para ello en un alejamiento ficticio que permita al hombre observar su circunstancia interna>>.

Por lo que respecta a los *setsuwa* japoneses hay que situar su desarrollo y difusión dentro de los comienzos de la prosa japonesa representada por el género de los *monogatari*. Para contextualizar y definir los *setsuwa* y su significación dentro de la obra objeto de nuestro estudio, *Konjaku monogatari-shu*, sintetizaremos lo expuesto por Carlos Rubio en *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*: Tras un período de absorción y nacionalización de la cultura, religión o escritura proveniente de

⁵ Gómez Redondo, Fernando (1987) (ed.), *Libro del Conde Lucanor*, 23. Madrid: Castalia.

China, entre los siglos IX y XII, época de Heian, Japón comienza a desvincularse del tutelaje chino consciente de su madurez cultural e inicia un periodo de aislamiento cerrando sus fronteras no solo al exterior del país, sino también en el interior, quedando aislada la capital de las provincias. El distanciamiento de China provoca el desarrollo de la escritura japonesa (*hiragana*) que dará como resultado el inicio de una literatura nacional. En este periodo de esplendor de la cultura japonesa asentado exclusivamente en la corte, se inserta el nacimiento de la prosa nacional conocida como *monogatari bungaku*. En este sentido, cobra importancia la obra que nos atañe, el *Konjaku monogatari-shuu*, perteneciente al género del cuento (*setsuwa bungaku*), la cual es una compilación de cuentos de tradición oral provenientes de la India, China y Japón o historias profanas japonesas fuertemente unidas al folklore nacional. Veamos la caracterización que de los *setsuwa* hace Carlos Rubio⁶: “Será un género paralelo al de los *monogatari*, claramente distinto en contenido, lenguaje e intención. Y, cosa rara en una obra narrativa japonesa, no tienen por qué contener poemas. En él está presente el elemento sobrenatural o asombroso, pero, a diferencia de la leyenda (*densetsu*) o del mito (*Shimwa*), está enmarcado en un contexto verídico y engarzado en episodios que pudieron o debieron haber ocurrido en la vida real. Y el fin es, a modo del *exemplum* medieval, inconfundiblemente didáctico. Su origen pudo estar en los libros de milagros budistas y de piedad confuciana. El caso es que estos apólogos no religiosos, pletóricos de viveza, de humor en muchos casos y de crudeza en no pocos, pronto adoptaron un móvil edificante, que pasó a ser el ingrediente de más interés de las colecciones. Parece ser que la intención de los *setsuwa*, los religiosos y los seculares, era ser utilizados por

⁶ Rubio, Carlos (2007). *Claves y textos de la Literatura japonesa. Una introducción*, 269-271. Madrid: Ediciones Cátedra.

los monjes budistas como material edificante de sus sermones y pláticas ante el público de todas las clases sociales.”

Añade Carlos Rubio que los cuentos se caracterizan por su brevedad, de no más de 3 páginas frecuentemente, la variedad temática, y la variedad de estilos, según sean traducciones de textos sagrados caracterizados por una prosa rígida o cuentos que traten de personajes japoneses abordados desde un estilo mucho más ágil.

Como podemos extraer de esta pequeña introducción a ambos géneros, la brevedad y el propósito didáctico son rasgos comunes a ambas fórmulas narrativas. Pero, a pesar de las evidentes similitudes, ¿qué aspectos las singularizan y qué papel va a jugar la raposa en uno y otro caso? Ponga atención el lector en los siguientes sintagmas utilizados por Fernando Redondo y Carlos Rubio respectivamente para definir ambos géneros: “generar estructuras argumentales independientes de la realidad”, “enmarcado en un contexto verídico y engarzado en episodios que pudieron o debieron haber ocurrido en la vida real” porque en ellos se hallará la respuesta a los interrogantes planteados y de ellos dependerá la configuración de los rasgos temporales y modales propios del género fabulístico que señalaba Redondo.

4. Análisis concreto de los ejemplos escogidos.

Tras haber sintetizado la coyuntura de la raposa en el ámbito literario y haber definido y contextualizado brevemente los géneros a estudiar, hemos llegado por fin al grueso de la investigación. Comenzaremos este apartado acudiendo a lo referido por María Teresa Míaja De la Peña en relación con las distintas funciones que adoptan los ejemplos compartidos por el *Libro de buen amor* y *El Conde Lucanor* en el artículo titulado “De raposas, avutardas y golondrinas. Los *exempla* compartidos entre don Juan Manuel y Juan Ruiz” donde aborda el tema de las diferencias en el tratamiento de cuatro mismas

fábulas incluidas tanto en el *libro de buen amor* como en *El conde Lucanor*, contenido que nos resulta de gran interés pues una de ellas constituye nuestro objeto de investigación. María Teresa Miaja de la Peña llama la atención sobre el requerimiento de que la norma de conducta alabada en el *exempla* deba ajustarse a las circunstancias temporales y a los valores compartidos para que sea comprendido y tenga el efecto que se persigue de funcionar como un código moral. Asimismo, puntualiza la necesidad de tener en cuenta la intención del autor al escoger los cuentos que introduce en su obra, pues esta elección denota un propósito didáctico específico. En este sentido, no resultan extraños los cambios que puedan hallarse en una misma fábula provenientes de las distintas funciones que le otorgan los autores a sus respectivas lecciones. De este modo, la autora considera que las fábulas de don Juan Manuel reproducen más que una enseñanza moral, una advertencia política para los nobles, mientras que las fábulas de Juan Ruiz se orientarían hacia dos fines: el didáctico y el lúdico⁷.

Es decir, tanto las fábulas insertadas en el *Libro del Buen Amor* como las correspondientes a *El Conde Lucanor* deben ser comprendidas dentro de un contexto más amplio en el que se incluyen. En este contexto más amplio, la intervención del

⁷ Miaja De la Peña, María Teresa, <<De raposas, avutardas y golondrinas. Los *exempla* compartidos entre don Juan Manuel y Juan Ruiz>>, en *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua*, eds. María José Rodilla y Alma Mejía, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, pp. 155-165: <<a pesar de que *El Conde Lucanor* y el *Libro de buen amor* comparten cuatro cuentos estos cumplen funciones distintas en cada una de las obras. Para el Arcipreste son parte del hilo de la narración y se integran generalmente a un debate entre la Trotaconventos, la medianera y sus presas, como parte del recorrido a seguir en el cortejo amoroso, de acuerdo con las enseñanzas de Don Amor y Doña Venus, a partir de los textos del *Arte de amar* de Ovidio y del *Pamphilus*. En el *Conde Lucanor*, forman parte del compendio de cuentos o castigos con los que el ayo Patronio enseña y guía al Conde Lucanor. Sin embargo, en ambos está la enseñanza, el consejo, y sobre todo el saber de la autoridad en la materia. Asunto este último fundamental en la literatura de la época, y, sobre todo, en ambas obras, los *exempla* cumplen con el propósito de alertar una y otra vez sobre los peligros del “hablar hermoso”, del discurso engañoso que manipula y oculta peligros. La persuasión y seducción van de la mano y conllevan la destrucción, el desmembramiento, la pérdida, la muerte>>.

narrador es fundamental para colocar la fábula en el contexto concreto y para entender qué función pretende otorgarle el autor a la misma.

Teniendo en cuenta esta capacidad migratoria de la fábula castellana, el ejemplo que hemos seleccionado como objeto de estudio cobra también una función específica en virtud de quién sea el narrador que la rescate e inserte en su conflicto particular, tal y como resalta María Teresa Miaja De la Peña a propósito de la fábula que nos compete, titulada “*Enxiemplo de la raposa y el cuervo*” en el *Libro de buen amor* y “De lo que contesçió a un raposo con un cuervo que tenía un pedaço de queso en el pico” en *El Conde Lucanor*. Ambos ejemplos relatan el robo del queso que portaba el cuervo en el pico mediante la adulación y zalamería de la zorra. Como bien apunta la autora, a pesar de que el argumento es básicamente el mismo, la función que adquieren dentro del marco de la obra otorga un significado diferente a las mismas: mientras que el ejemplo de Juan Ruiz advierte sobre los peligros de dejarse engatusar por palabras lisonjeras perdiendo así la bien arraigada virtud; la misma historia en palabras de Don Juan Manuel pone énfasis en el perjuicio que supone prestar oídos a la adulación para un buen gobernante. De este modo Juan Ruiz y Don Juan Manuel, no solamente se sirven de la fábula con objetivos distintos: rebatir un punto de vista en el primer caso y dar un consejo en el segundo; sino que la misma fabula se aprovecha con una función y un sentido diferente en relación al contexto que la acoge.

Por su parte, la función de las fábulas japonesas incluidas en el *Konjaku monogatari-shu* también está en relación con un propósito general que el compilador aplica a la obra en su conjunto y, en concreto, para la sección XXVII titulada “Cuentos Japoneses: los espíritus” en la que se halla el ejemplo que nos atañe. De esta cuestión trata ampliamente Mori Masato en su artículo “*Konjaku Monogatari-shu: Supernatural Creatures and Order*” al cual nos acogemos para puntualizar lo concerniente a la función

de los *setsuwa* correspondientes al volumen XXVII de la antología de relatos. Masato establece tres planos a tener en cuenta en el análisis del *Konjaku monogatari-shu*: el acto editorial, el acto de selección y el acto narrativo⁸. El autor sostiene, además, que, por regla general, la narración se subordina a la selección y esta al acto editorial. De este modo, la función concreta de la fábula japonesa también está supeditada a la función o propósito general del conjunto del volumen XXVII, el cual es definido por Masato como un conjunto de fábulas destinadas a clasificar las diversas criaturas sobrenaturales cuyo difícil discernimiento provocaba el caos y la confusión entre la población japonesa de la época. Teniendo en cuenta lo dicho, cada *setsuwa* tendrá la función de presentar una solución al conflicto concreto con la criatura sobrenatural que se incorpore. Esto deriva en que los *setsuwa* no puedan adquirir otras funciones ni incorporarse a otro contexto pues presentan una situación única, una solución exclusiva y una criatura sobrenatural que debe ser claramente identificable. El ejemplo que nos proponemos analizar y que hemos titulado “La historia del guardia Yasutaka contrariado por un kitsune que tomó forma de mujer” narra, como advierte el propio título, la historia de un guardia engañado por una mujer de singular belleza que resultó ser una zorra disfrazada.

El propósito general de toda la sección que subordina los *setsuwa* al acto editorial, tal como apunta Mori Masato, determina, de la misma manera que sucede con las castellanas, la función que adquiere la fábula dentro del conjunto, pero esta es una función intrasferible que no cobraría sentido fuera del volumen XXVII de la obra y por lo tanto no podría en ningún caso trasladarse a un contexto diferente.

⁸ Masato, Mori. “Konjaku Monogatari- Shu: Supernatural creatures and Order”. Nanzan University: <http://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2246>: <<By editorial act, I mean the actual gathering of the narratives and the subsequent provision of unity to the collection. By the selection act, I mean the assigning of function and meaning to each story in order to fulfill the editorial plan of the collection. And by narrative act, I mean the concrete choice of words to clarify the function and meaning of each individual tale>>.

Ello supone la diferencia fundamental entre las características que singularizan ambos géneros: mientras que las fábulas castellanas deben tomarse como ejemplos ficticios del comportamiento humano, los *setsuwa* deben ser considerados como ejemplos verídicos de sucesos realmente acontecidos a un ser humano concreto. De esta manera, aunque ambos casos presentan una sujeción a un propósito general que las integra, en el caso de las fábulas, este contexto puede variar contrayendo la fábula una función diferente, mientras que los *setsuwa* no pueden salirse del marco y el objetivo presente en el volumen XXVII del *Konjaku monogatari-shu*.

La particularidad respecto a la consideración como ejemplos reales o ficticios que distancia ambos géneros no solo tiene consecuencias en la función, sino que incide directamente en el uso de los elementos narratológicos, así como en el papel que cumple la raposa tanto dentro de la fábula como en relación al propósito general de la obra.

En lo relativo a los elementos narratológicos, las peculiaridades que presentan ambos géneros se observan principalmente en la caracterización del cronotopo. En este sentido, cabe considerar la función del espacio en la cuentística de origen oriental que Natalia Álvarez Méndez califica de elemento referencial y ornamental que enmarca la acción en un lugar concreto y reconocible⁹. Dichos rasgos aducidos por la autora a propósito de los cuentos de origen oriental se acentúan en las fábulas castellanas integradas en el

⁹Álvarez Méndez, Natalia (2002). La función espacial en la cuentística oriental y su papel en el relato contemporáneo. *Actas del XVIII Simposio de la Sociedad Española de General Comparada*, 451-456: <<En todos estos relatos de origen oriental también se aprecia el carácter didáctico que caracteriza al cuento peninsular, de ahí que en el conjunto surgido de la mezcla de esas tradiciones se muestren casos ejemplares mediante historias de carácter general. Este hecho favorece la localización de los cuentos en un espacio geográfico concreto pero sin detallar, probablemente inspirado en la realidad física conocida de la época, cuya función básica es la del lugar referencial, del decorado en el que se sitúan los personajes y los acontecimientos, además de presentar la acción relatada como algo verosímil. Así pues, el espacio en esa cuentística oriental será un elemento meramente ornamental, escasamente descrito provocando pocas deceleraciones del ritmo narrativo y con mínimo protagonismo en la trama de tal modo que, en la mayor parte de los casos, podría cambiarse el fondo escénico por otro sin afectar a la aventura>>.

Libro de buen amor y *El Conde Lucanor*, en las cuales, si bien se mantiene la función referencial del espacio, la ausencia de detallismo va a llegar al extremo de la imprecisión absoluta del lugar en el que se sitúan los acontecimientos. Así, las fábulas castellanas ya no nos presentan un lugar concreto aunque con apenas caracterización, sino que la localización presentada se reduce a la mínima información, tal como demuestra la fábula que hemos analizado cuya única referencia espacial es la mención de un árbol tanto en el ejemplo hallado en el *Libro de buen amor*: “La marfusa un día con la fambre andava;/vido al cuervo negro en un árbol do estaba”; como en el incluido por Don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*: “ –Señor conde Lucanor- dixo Patronio-, el cuervo falló una vengada un grant pedaço de queso e subió en un árbol porque pudiese comer el queso más a su guisa e sin reçolet et sin embargo de ninguno”. Como se extrae de lo expuesto, esta imprecisión en la descripción del espacio narrativo tiene como propósito favorecer la posibilidad de inserción en diversos contextos que hallamos en la fábula castellana, la cual quedaría incapacitada por el detalle y la descripción. Lo mismo puede aplicarse a la información que recibimos en relación al tiempo que, como vemos en los párrafos anteriormente citados, se condensa en “un día” o “una vegada”, representando más una fórmula narrativa introductoria que una referencia temporal. De este modo, podemos concluir la vaguedad en cuanto a la caracterización del espacio y el tiempo narrativo como rasgos inherentes al cronotopo de la fábula castellana que entroncan directamente con las diversas funciones que pueden contraer las mismas dependiendo de la historia que las convoque.

Respecto a la determinación del cronotopo en el caso de los *setsuwa*, hay que partir del intento que subyace en el volumen de presentar los hechos como reales para entender su caracterización, de la misma manera que en las fábulas castellanas el simbolismo concede a las mismas una caracterización escasa. Afirma Mori Masato que el volumen

parte de un caos a la hora de clasificar y determinar unas criaturas sobrenaturales tomadas como reales dentro del folclore japonés, por lo que la pretensión inicial del mismo se ajustará a la disipación de dicho caos. De este modo, los *setsuwa* correspondientes a esta sección se consagrarán a la puntualización minuciosa del área de actuación de las criaturas sobrenaturales, las cuales, sostiene Mori Masato, tendrán como lugar común de aparición los lugares que comportan límites con la civilización como son las residencias antiguas, edificios abandonados, riberas, puentes y puertas¹⁰. Así, la misteriosa mujer que engaña a nuestro protagonista aparece en los alrededores de una conocida puerta¹¹ y es este hecho el que logra prevenir a Yasutaka de la posibilidad de que esta sea una raposa. A esto se añade una localización concreta del lugar de producción de los hechos que se ubican en la capital de la época retratada, Kioto.

En cuanto al tiempo, destaca Mori Masato la noche como el período temporal en el que se dejan ver las criaturas sobrenaturales¹². Tal y como estipula el autor, el encuentro de Yasutaka con la mujer-kitsune es puntualmente ubicado en las horas de la noche. Además, descubrimos en nuestro *setsuwa* una reseña temporal exhaustiva que no se limita a la mera mención, sino que afecta también a la apreciación de la atmósfera, la

¹⁰ <<Demons therefore manifest themselves in those areas where the power of order which drives things to the outside and the power of chaos which invades from that outside overlap. As long as confusion remains completely outside order it cannot become a focal point of human consciousness. Confusion is presumably first recognized as confusion at that vital spot where it clashes with order. The place at which the powers of order and confusion overlap becomes the boundary between the two worlds. Rivers are natural boundaries; fences and walls are artificial ones. Gates and bridges, then, come between the inside and the outside, between “this side” and “that side”, and, according to the needs of the moment, either stop the flow between the two or cause it to move again. Thus it happens that demons reveal themselves at gates and bridges, those places which link the center with the surroundings, or order with confusion>>.

¹¹ 近衛御門

¹² <<The reader of Volume XXVII of *Konjaku monogatari-shu* will soon be struck by the fact that supernatural creatures are active primarily during particular, set time periods. Their creatures are concentrated mainly during the nighttime, and excepting that class of creatures called *kami* (“deities”), this is true of such diverse creatures and ghosts (*rei*), demons (*oni*), spirits (*sei*), wild boars (*inoshishi*) and foxes (*kitsune*). Nighttime seems indeed to have been the time period made especially for these creatures. Nighttime was clearly a special time, one exempt from the order controlled by humans during the daylight hours>>.

cual se torna enigmática con la irrupción de un paisaje nocturno y una mujer fascinantes prolijamente descritos¹³. Además, la narración arroja también datos precisos sobre la fecha en la que la historia está sucediendo: sobre el 20 de septiembre. Es decir, la exhaustiva caracterización del cronotopo en los *setsuwa* se halla directamente vinculada a la función de los relatos de aclarar lo concerniente a las criaturas sobrenaturales en consonancia con el propósito general de la compilación y con la definición del propio género que fija la veracidad como criterio elemental del mismo.

Respecto a los personajes, estos también se hayan supeditados a la intención general del volumen y a la función concreta del *setsuwa* en cuestión. Así, en nuestro caso, la historia comienza con la descripción pormenorizada de todo lo que atañe al protagonista del cuento, Yasutaka, del cual no solo se nos proporciona el nombre, sino también información sobre su lugar de nacimiento, familia, trabajo, posición social o residencia, incluyéndose los nombre propios del templo donde se crio, el lugar donde vive, o el nombre y posición social de su padre. Respecto al segundo personaje, la misteriosa mujer que encuentra Yasutaka en medio de la noche, destaca a simple vista una meticulosidad en su descripción física que no pasa por alto ni un solo dato, deteniéndose la narración en los detalles del kimono y el peinado que porta en armonía con los criterios de belleza de la época.

Por el contrario, nuestro ejemplo castellano carece de referencias e información detallada sobre personajes, tal y como estipula su dimensión simbólica de imagen de la conducta humana, así como su capacidad de contraer funciones diversas. Lo que hallamos en ella en cambio, es una descripción desmesurada e irrisoria de los atributos

¹³ <<月極じく明きに、夜打深更けて、宴の松原の程に、濃き打ちたる祖に紫色の綾の祖重ねて着たる女の童の前に行く、様体・頭つき、云はむ、方なく月影「はえ」微妙し>>。

del cuervo por parte de la zorra; de tal manera que la acción queda en suspenso solo para incluir detalles que entronquen con la moraleja.

Podemos deducir a partir de lo dicho, que esta diferencia en cuanto a la caracterización de los personajes se deriva directamente de las propiedades de cada género que prescriben una dimensión simbólica para el caso castellano y una dimensión real para el caso japonés, entendiéndose de este modo la vaguedad por un lado y el detallismo por el otro respectivamente. De este modo, mientras que en los *setsuwa* japoneses uno de los rasgos que sobresalen es la descripción, en las fábulas castellanas, por el contrario, la anécdota es la característica primordial que destaca en el modo de presentar el hilo narrativo.

De nuevo, y como se desprende de lo dicho, la figura del narrador también estará condicionada por la facultad o no de adquirir múltiples funciones dependiendo del contexto en el que se intercale. Así, mientras las fábulas castellanas requieren de un narrador que les otorgue el significado dentro de la trama principal, en el caso de los *setsuwa* japoneses la figura de un narrador que ubique la fábula en un contexto concreto no es necesaria porque la fábula tiene una aplicación única y por lo tanto la moraleja se extrae directamente de ella.

Por lo mismo, la moraleja también se subordina a los decretos de este marco superior que rige las condiciones de la función. De esta suerte, en el caso castellano una misma fábula va a contraer funciones distintas y de ellas se extraerán al mismo tiempo enseñanzas diferentes, dependiendo estas del propósito didáctico de la obra y no de la fábula en sí misma. Así llegamos, como propone María Teresa Miaja de la Peña, a la conclusión de que la fábula de la zorra y el cuervo, compartida por Juan Ruiz y don Juan Manuel en sus obras, adquiere en ellas funciones distintas y, por lo tanto,

moralejas distintas: en el caso de *El Libro del Buen Amor* la función de la fábula será moralizante dentro del propósito general de “mostrar el camino hacia el buen amor” y la moraleja se relaciona con la pérdida de la virtud¹⁴; en *El Conde Lucanor*, sin embargo, puesto que el propósito general de la obra será “mostrar el camino hacia el buen gobierno” la función de la fábula será de carácter político y la moraleja sugiere una pérdida territorial¹⁵.

Por lo que respecta a los *setsuwa* del *Konjaku monogatari-shu*, más que de una moraleja estaríamos hablando de unas directrices con las que se obsequia al lector para lidiar con las criaturas sobrenaturales que constituían una alarma para la época. Dichas instrucciones deben ser extraídas por el lector a partir de la interacción sostenida entre los personajes y el *kitsune*, así como de las observaciones que hace el narrador al final de la misma a propósito del encuentro. Además, la propia moraleja se adapta al propósito de todo el cuento de hacer de lo narrado un hecho verídico, volviendo a encontrarnos en ella con la pretensión de verosimilitud¹⁶ que recorre el relato desde su apertura. En ningún caso esta “moraleja” se expone en sentido figurado o ambivalente, sino que es clara, intransferible y con un sentido práctico acorde con el cariz de “manual de uso” que singulariza al volumen XXVII de la compilación.

Por último, cabe considerar también lo relativo a la intervención de la raposa en cada uno de los géneros. En las fábulas castellanas, si bien es verdad que popularmente

¹⁴ <<Non es cosa segura creer dulce lisonja:/ de aqueste dulçor suele venir amarga lonja:/ pecar en tal manera no conviene a monja: religiosa non casta es podrida toronja.>>.

¹⁵ <<E vos, señor conde Lucanor, commo quier que Dios vos fizo assaz merçet en todo, pues beedes que aquel omme vos quiere fazer entender que avedes mayor poder e mayor onra o más bondades de quanto vos sabedes que es la verdad, entender que lo faze por vos engañar, e guardat vos dél e faredes commo omme de buen recabdo>>.

¹⁶ <<此れも、安高が、心ばへの有りて、女に強ちに耽ぼずしてれぬなりとなむ、語り伝へたるとや>>。

asociamos este animal con el engaño, su aparición no es de gran relevancia y podría ser sustituida por otro animal que pudiera representar el mismo papel, ya que no se toma como una zorra real sino que representa un patrón de conducta. Sin embargo, su función en los *setsuwa* es radicalmente distinta al nacer directamente del propósito general de la compilación: el *kitsune* en los *setsuwa* representa un papel único e intrasferible, del mismo modo que la función del propio relato, consagrado a arrojar una información concreta y pormenorizada sobre sí mismo, no pudiéndose en ningún caso permutarse por un animal distinto ya que ello anularía la finalidad instructiva de la obra.

5. Conclusiones

En la elaboración de este análisis comparativo entre las fábulas castellanas y los *setsuwa* japoneses hemos partido de la coexistencia en ambos géneros de la condensación y el propósito didáctico como rasgos definitorios de los mismos, así como de una participación de la raposa como característica unificadora. La disimilitud, y de ella derivan todas las demás diferencias, que hemos encontrado en nuestro recorrido comparativo está en que las fábulas parten de un hecho ficticio que le sucede a unos animales imaginarios para extrapolarlo a situaciones reales de diversa índole, mientras que los *setsuwa* parten de un hecho auténtico que acontece a unos personajes reales para aplicarlo a una situación real única. Esto comporta que las fábulas castellanas puedan adquirir diversas funciones según el contexto en que se inserten, mientras que la función de los *setsuwa* es exclusiva. Esta función específica que cada autor pretenda con las fábulas que incluya desemboca en que la enseñanza que se extrae de las mismas derive de la aplicación de la fábula al contexto más amplio y no de la fábula en sí. De esta facultad de contraer diferentes funciones depende también la caracterización del cronotopo, siendo así las referencias temporales y espaciales las mínimas que requiere una narración con el propósito de que la fábula pueda acomodarse a diferentes marcos

narrativos. Sucede lo mismo con los personajes a los cuales no se les otorga un nombre propio ni están de ningún modo caracterizados, pues su actuación debe poder aplicarse al comportamiento de cualquier ser humano en su misma situación. De este modo, la imprecisión en la caracterización del tiempo, el espacio y los personaje en las fábulas castellanas determina por supuesto su brevedad y su estilo narrativo, carente por completo de pasajes descriptivos y centrado exclusivamente en la acción.

Por el contrario, en el caso de los *setsuwa*, al tomarse el ejemplo como auténtico, la detallada caracterización del cronotopo y de los personajes, la abundancia de datos reales y la descripción exhaustiva se articula en aras de otorgarle a las fábulas esa dimensión real de hecho sin duda acontecido que se pretende. De ahí el propósito de verosimilitud que singulariza a los *setsuwa* y que entronca con la finalidad asignada al acto editorial de eliminar la confusión alrededor de las criaturas sobrenaturales, enfatizando así la descripción de los lugares y tiempos concretos que pertenecen a las mismas y que los humanos deben evitar.

Por último, corresponde tocar lo concerniente al narrador, la moraleja y el papel que cumple la raposa dentro del relato que también se hallan afectados por las particularidades definitorias de cada género. Mientras que la lección de los *setsuwa* se extrae directamente del mismo, en el caso de las fábulas, la moraleja debe aplicarse al marco narrativo superior para que cobre sentido, lo cual comporta ineludiblemente la necesidad de un narrador que las introduzca, no siendo para los *setsuwa* una figura relevante. Por lo que respecta al papel de la zorra, en las fábulas castellanas refleja un patrón de conducta que podría ser representado por otro animal sin que ello reportara consecuencias en la trama. Por el contrario, el *kitsune* de los *setsuwa* no encarna ningún comportamiento, sino que se concibe como un animal real con una actuación propia y concreta que debe diferenciarla del resto de las criaturas sobrenaturales.

5. Bibliografía

Álvarez Méndez, Natalia (2002). La función espacial en la cuentística oriental y su papel en el relato contemporáneo. *Actas del XVIII Simposio de la Sociedad Española de General Comparada*, 451-456.

Bizzarri, Hugo O. (2011). El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula. *Acta Poética*, 32, N° 2, 55-73.

Gómez Redondo, Fernando (1987) (ed.), *Libro del Conde Lucanor*, 23. Madrid: Castalia.

Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (aver y hoy)*, 141-181. España: Tusquets Editores.

Míaja de la Peña, María Teresa (2005). “De raposas, avutardas y golondrinas. Los *exempla* compartidos entre don Juan Manuel y Juan Ruiz”. *Memoria y Literatura. Homenaje a José Amezcua*, eds. María José Rodilla y Alma Mejía, México D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 155-165.

F. Hadland Davis (2008). *Mitos y Leyendas de Japón*, Gijón: Satori Ediciones.

Masato, Mori. “Konjaku Monogatari- Shu: Supernatural creatures and Order”. Nanzan University: <http://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2246>.

Rubio, Carlos (2007). *Claves y textos de la Literatura japonesa. Una introducción*, 269-271. Madrid: Ediciones Cátedra.

Uther, Hans-Jörg. (2006). “The fox in World Literature: Reflections on a ‘Fictional Animal’” *Asian Folklore Studies*, 65, 133-60.