

DEL ANIMAL COLONIAL AL ANIMAL MESTIZO: A PROPÓSITO DE LAS METAMORFOSIS DE LA FÁBULA EN EL RÍO DE LA PLATA

Fernando Copello

Universidad de Le Mans

Fernand.Copello@univ-lemans.fr

Resumen: Este artículo se interesa por la evolución del relato animal y de la fábula en la literatura del Río de la Plata entre la época colonial y el siglo XX. No se estudia el tópico literario de la transformación que Ovidio y Kafka inscribieron en la literatura, la metamorfosis, porque en los ejemplos tratados los animales ya aparecen humanizados y/o personificados. Los ingredientes antropomorfos en los protagonistas de estos relatos cobran diferentes grados de importancia, pero lo que interesa es la presencia mixta de elementos de la realidad europea o latinoamericana en la representación de estos seres animales asimilados al ser humano. El motivo es explorado a través de dos escritores de la época colonial (Ruy Díaz de Guzmán y Juan Cruz Varela) y dos escritoras del siglo XX (Juana de Ibarbourou y María Elena Walsh). La hibridez de estos personajes está impregnada por una visión distinta y graduada de la realidad: europeizante o autóctona.

Palabras clave: hibridismo cultural, Ruy Díaz de Guzmán, Juan Cruz Varela, Juana de Ibarbourou, María Elena Walsh

FROM THE COLONIAL ANIMAL TO THE ‘MESTIZO’ ANIMAL: ABOUT THE METAMORPHOSES OF THE FABLE IN THE RÍO DE LA PLATA

Abstract: This article focuses on the evolution of animal stories and fables in the literature of the Río de la Plata between the colonial period and the 20th century. It does not examine the literary theme of transformation, or metamorphosis, as explored by Ovid and Kafka, because in the examples discussed, the animals already appear humanized and/or personified. The anthropomorphic ingredients in the protagonists of these stories take on different degrees of importance, but what is interesting is the mixed presence of elements of European or Latin American reality in the representation of these animal beings assimilated to humans. The motif is explored through two writers from the colonial era (Ruy Díaz de Guzmán and Juan Cruz Varela) and two writers from the 20th century (Juana de Ibarbourou and María Elena Walsh). The hybridity of these characters is imbued with a distinct and gradual vision of reality: Europeanizing or indigenous.

Keywords: cultural hybridism, Ruy Díaz de Guzmán, Juan Cruz Varela, Juana de Ibarbourou, María Elena Walsh

DOI: <https://10.24029/lejana.2026.19.11087>

Recibido: el 23 de junio de 2025

Aceptado: el 9 de enero de 2026

Publicado: el 26 de febrero de 2026

Introducción

Lo que nos proponemos en este trabajo es un breve manojo de comentarios en torno a cuatro ejemplos en los que la literatura del Río de la Plata (entre la época colonial y el siglo XX) representa el mundo animal y lo humaniza creando seres híbridos. Analizaremos más detenidamente el primer ejemplo, lo que nos permitirá situar nuestro punto de vista y abrir perspectivas, y recorreremos más rápidamente los otros casos. El motivo literario del animal personificado aparece impregnado por una visión del mundo que sufre una evidente metamorfosis entre el siglo XVII y la época contemporánea, porque los hombres y mujeres del sur latinoamericano se han ido independizando de una visión europea del mundo y de la vida y se han ido adecuando a su propia realidad.

Nuestro punto de arranque es entonces el siglo XVII. Es decir, no tenemos en cuenta en este trabajo lo que pudo ser el empleo de referencias animales en los relatos orales y en la imaginación de aquellos hombres y mujeres que vivían en un Río de la Plata antes de la llegada de los conquistadores. Sin embargo, esa América silenciosa hoy para nosotros no pudo dejar de estar presente en el pensamiento de los americanos que en el siglo XVII escribían ya en la lengua de Castilla. Entre ellos estaba Ruy Díaz de Guzmán (1559?-1629), quien aproximadamente entre 1607 y 1612 redactaba una obra histórica que acabó por titularse *Argentina manuscrita*, publicada por primera vez en Buenos Aires en 1835.¹ Entre las páginas de dicha crónica se encuentra un relato intercalado que la crítica ha titulado “Relato o historia de la Maldonada”.² Hay en esta narración, cuyos protagonistas (reales o ficticios) son una mujer española y una leona agradecida, elementos que caracterizan al género fabulístico.³ Como la fábula es un género de enorme plasticidad y nuestros ejemplos no serán siempre muy “ortodoxos”, remitimos a una definición amplia y eficaz de este género literario tal como la que nos ofrece Francisco Martín García:

Por fábula podemos entender, de un modo general, un relato más bien corto, donde pueden intervenir animales, hombres, dioses, plantas y personificaciones, habitualmente con carácter ficticio y siempre con valor simbólico, que puede ser una narración entretenida, útil y bien pergeñada, y que busca enseñar deleitando mediante el ejemplo y la crítica social. (Martín García, 1996: 13)

Una vez comentado el relato de Díaz de Guzmán, evocaremos a un escritor de peso en el Río de la Plata durante la transición de la colonia a la independencia: Juan Cruz Varela

¹ Se trata de la edición de Pedro de Angelis. Le siguieron las ediciones de Asunción (1845) y Montevideo (1846). Consulto dos ediciones actuales. Se trata de la edición de Enrique de Gandía (Díaz de Guzmán, 2000) y de la anterior edición del mismo estudioso, más anotada que la más reciente (Díaz de Guzmán, 1974). Miguel Alberto Guérin cuestiona muchos de los datos que aparecen en los prólogos de Enrique de Gandía y nos propone una historia pormenorizada de las ediciones del texto (Guérin, 1980). Sigue siendo de enorme utilidad el capítulo que le dedica al historiador del Río de la Plata Ricardo Rojas (Rojas, 1918, tomo II: 192-212). Se trata del capítulo IV, titulado “Primer ensayo de una historia argentina”. Antes de publicarse, el manuscrito debió de tener gran difusión, ya que Guérin dice que se conocen una veintena de códices. Una última edición de la obra es la que preparó Silvia Tieffemberg en 2012 teniendo en cuenta los reparos de Guérin (Tieffemberg, 2012).

² Cito siempre por la edición de Buenos Aires de 1974, presente en muchas bibliotecas. El relato se encuentra dividido en dos partes: la primera se sitúa en el capítulo XII (“De el hambre y necesidad, que padeció toda la armada” (107-111; el relato en 110-111) y la segunda en el capítulo XIII (“De la jornada que don Pedro de Mendoza mandó hacer al general Juan de Ayolas y al capitán Domingo Martínez de Irala” (111-117; el relato en 116-117). Hace poco tiempo se ha interesado por el personaje de la Maldonada Carmen Bernand (2008).

³ Susana Chertudi define ya a este episodio como cuento de animales (1963: 15).

(1794-1839). Varela, hijo de un comerciante gallego, nació en Buenos Aires y realizó sus estudios universitarios en Córdoba. De él dijo Ricardo Rojas: “El caso de Varela es concluyente, porque representativo de toda esa generación colonial. Capaz de sacudir como ciudadano el yugo político, no era capaz de sacudir el yugo literario” (1918: II, 597).⁴ Durante sus años de estudiante compuso Varela once fábulas que permanecieron manuscritas hasta 1978 (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978). Entre esos once apólogos, que confirman la opinión de Rojas sobre el apego de Varela a los modelos europeos, hay sin embargo uno, “La Perra y el Bienteveo”, que introduce a través de este pájaro local a un auténtico protagonista latinoamericano.

Este trayecto por los itinerarios de la fábula en el Río de la Plata va a detenerse luego en un texto narrativo uruguayo, el episodio titulado “Abuela Santa Ana”, incluido en *Chico Carlo* (1944) de Juana de Ibarbourou (1892-1979). Dicho capítulo no nos interesará como fábula (aunque en él haya un caleidoscopio de retazos, fragmentos y hasta algún breve cuento de animales) sino como reflexión teórica y hasta manifiesto acerca de la encrucijada de culturas presentes en el relato de animales tal como se cultiva en el siglo XX en el Río de la Plata (Ibarbourou, 1968: 804-808). La escritora oriental, que no es insensible a la huella de los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga y que se siente a la vez muy cerca del Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo*, se interesa por un género literario que se nutre de la cultura erudita (pagana y también bíblica) y de la cultura popular.

Y para concluir, pasaremos a los años sesenta cuando la escritora porteña María Elena Walsh (1930-2011) compone una fábula cantada que reactualiza el género y le da una enorme popularidad. En efecto, su “Manuelita, la tortuga” (1962) acaba por convertirse, fragmentariamente, en un texto proverbial.

Estos varios ejemplos, tomados en una amplia cronología, deberían poder entroncarse en nuestra reflexión sobre una percepción variada del animal y su representación entre la mirada colonial y una mirada latinoamericana propia y libre.

“La Maldonada” y la leona de Ruy Díaz de Guzmán

Ruy Díaz de Guzmán, nacido en Asunción hacia 1560 (Gentile, 1985: 559), es el primer historiador del Río de la Plata originario de esa región. En este sentido, se suele comparar a Ruy Díaz con Garcilaso de la Vega Inca, historiador autóctono del Perú. Como Garcilaso, desciende Ruy Díaz por vía paterna de la más rancia nobleza española.⁵ Por vía materna, como Garcilaso también, desciende Ruy Díaz de una india. En efecto, su abuela Leonor fue una de las siete mujeres indígenas del gobernador vasco Domingo Martínez de Irala (Gandía en su introducción a Díaz de Guzmán, 1974: 13-14). Doña Úrsula de Irala, la madre de Ruy Díaz, era mestiza, como lo será también su hijo. Calla este origen Ruy Díaz en la dedicatoria de su obra, lo que no significa que esta identidad no pese en su personalidad y en sus escritos. Lo que no se ha acentuado suficientemente, al comparar al historiador rioplatense con el

⁴ Insiste luego Rojas: “Liberal y subversivo era el ideal político que Varela seguía: pero la forma literaria en la cual lo servía como poeta, era conservadora y colonial, puesto que era exótica, y dogmáticamente enseñada por sus maestros de la Colonia (1918: II, 598).

⁵ Como lo aclara él mismo en la dedicatoria de su obra (Díaz de Guzmán, 1974: 27-30).

historiador peruano, es el hecho de que Ruy Díaz no conoció la península ibérica: su obra histórica y literaria es entonces el producto exclusivo de su experiencia americana.

La crónica histórica de Ruy Díaz —en la cual no vamos a detenernos—, está compuesta por tres libros donde se cuentan acontecimientos que van del descubrimiento del Río de la Plata hasta momentos anteriores a la segunda fundación de Buenos Aires por Juan de Garay en 1580. El relato que estudiaremos se encuentra en el primer libro, que es el más legendario, como lo dice Juan Carlos Gentile: “En él se incluyen la mayor parte de los mitos y leyendas relatados: *Lucía Miranda (Luisa de Miranda)*, la *Maldonada*, las *Amazonas*, los *Gigantes*, los *Pigmeos...*” (Gentile, 1985: 560). Este añadido de leyendas o de noticias que provienen de una oralidad discutible suscitó el descontento de críticos como Paul Groussac.⁶ Pero ello significa desconocer que las crónicas históricas siempre se nutrieron de leyendas. Y en este sentido, ya en 1918, lo entiende así Ricardo Rojas al referirse a estos cronistas: “Lo fantástico, no era el mundo sobrenatural o subjetivo de los artistas y los místicos, sino una parte de la realidad, puesto que el milagro no les repugnaba; antes les parecía posible y necesario. Se atenían a la tradición oral, a la persistencia de los testimonios, al consenso de lo que se aceptaba por verdad” (Rojas, 1918: 211).

Si bien la afirmación de Rojas nos parece certera, ello no invalida el hecho de que en la retórica de la crónica había una necesidad de lo legendario y que estos autores tenían en cuenta el deseo de estimular el apetito del lector. Pero lo más habitual era que una leyenda o una fábula se relacionaran con el destino de un héroe y, en cierto sentido, lo definieran. La inclusión de la *Maldonada* en la *Argentina manuscrita*, si bien se relaciona con personajes históricos presentes en la crónica, está como recortada de esa realidad cobrando una relativa independencia: es más literaria que histórica. Resumiremos la historia, que ocupa unas cuatro páginas.

Una mujer española, a quien llamaban la Maldonada, se alejó de Buenos Aires en momentos en que el hambre acababa con todos sus pobladores. Al caer la tarde buscó refugio en una cueva donde se topó con una leona en doloroso parto. La leona, que iba a atacarla, cambió de opinión “usando de su real naturaleza” (Díaz de Guzmán, 1974: 111). La Maldonada ayudó en el parto a la leona y, cuando nacieron los leoncitos, se quedó en su compañía. Más tarde los indios encuentran a la mujer, se la llevan y uno la toma como concubina. Después de una interrupción de cinco o seis páginas, se narra el desenlace de la historia. El gobernador Francisco Ruiz Galán (personaje histórico conocido por su severidad) descubre a esta mujer entre los indios y la condena: la atan a un árbol para que la devoren las fieras. Pero cuando unos días después los soldados van a ver lo ocurrido, encuentran a la mujer viva con la leona y los leoncitos a sus pies. La leona agradecida protegió a la mujer. Los soldados, impresionados por la “humanidad de aquella fiera”, deciden liberar a la Maldonada. El autor nos dice: “...quedando la leona dando muy fieros bramidos, mostrando *sentimiento* y soledad de su bienhechora, y haciendo ver por otra parte su *real* ánimo y gratitud, y la *humanidad que no tuvieron los hombres*” (Díaz de Guzmán, 1974: 117, el subrayado es nuestro). Añade el autor: “Esta mujer yo conocí...” (Díaz de Guzmán, 1974: 117). Esta última información no la entendemos en su sentido literal sino literario, en relación

⁶ “No creo aventurar un juicio temerario, diciendo que muchos lectores de Guzmán trocarían gustosos algunos capítulos de su historia, en que narra medianamente lo que sabe mal e inventa el resto, por una autobiografía familiar e ingenua...” (Groussac, 1914, tomo IX: IX).

con ese viejo pacto según el cual toda narración debe presentarse como verosímil. La afirmación del autor confirma, a nuestro entender, lo extraordinario del suceso narrado, lo “domestica” para incluirlo de manera natural en la crónica histórica.

Ahora bien, en una primera lectura encontramos ya elementos literarios, adventicios, que no niegan la posibilidad de lo narrado, pero que muestran un arreglo, un decorado añadido. El primero se relaciona con la geografía: no hay en la región de Buenos Aires un relieve rocoso y la presencia de esta cueva natural parece remitir a otra topografía. Habría allí un recurso que busca darle al escenario del relato una apariencia literaria acorde con una tradición clásica, ajena.

Por otra parte, no hay leones en América del Sur: su equivalente es el puma o león americano. El puma carece de melena, lo que lo acerca a la fisonomía del tigre. Esto seguramente explica que en la historia del cuento popular del Cono Sur el león sea casi siempre sustituido por el tigre. Berta Elena Vidal de Battini, que ha estudiado más de tres mil versiones y variantes de cuentos y leyendas populares en la Argentina, afirma que los cuentos del tigre y del zorro constituyen el ciclo más numeroso (1980: 42). El lobo, que no existe en la fauna de América del Sur, tampoco está presente en estos cuentos populares. El león aparece a veces, en general bajo el nombre de puma; pero a menudo los cuentos que se relacionan con cuentos europeos de leones transforman a este animal en tigre. En efecto, la fisonomía del tigre se acerca mucho más a la del puma y del jaguar.⁷

Sin embargo, a Ruy Díaz no le interesa hilar fino, no le interesa comentar la curiosa zoología de Indias, porque prefiere adaptar su relato a una tradición. La suya es una actitud colonial: trata de adecuar la realidad a una mirada europea.⁸

En la historia de la Maldonada hay muchos elementos que recuerdan episodios en la vida de santos penitentes como San Pablo Ermitaño y San Jerónimo: ambos se retiran al desierto, ambos reciben ayuda de leones. En el caso de San Jerónimo nos encontramos con un intercambio recíproco de prestaciones: Jerónimo cura la herida del león y el león le ofrece luego su fidelidad.⁹ La Maldonada se retira de Buenos Aires, o sea, del universo de los seres humanos, para acercarse a la naturaleza representada a través de una cueva. Allí entra en relación con el mundo salvaje, muestra su solidaridad con dicho mundo y recibe, en contrapartida, la ayuda de esa naturaleza simbolizada por la leona. Los puntos de contacto que acercan el texto rioplatense a la leyenda de San Jerónimo son invertidos a través de un hecho interesante: en la historia de la Maldonada los personajes son de género femenino; es una

⁷ Otro elemento añadido y literario es la referencia a la realeza de la leona, capaz de apiadarse, que constituye un tópico muy presente en la fábula europea: lo que explica también que Ruy Díaz prefiera la figura del león antes que la del tigre. Un simbolismo y un léxico europeos se imprimen en el entorno americano.

⁸ Como lo han explicado tantos estudiosos de la realidad hispanoamericana. Octavio Paz lo decía sobre la representación de la Nueva España, que “no busca, ni inventa: aplica y adapta. Todas sus creaciones, incluso las de su propio ser, son reflejos de las españolas” (1998: 127). Y lo expresa también más recientemente Miguel Ángel Fornerín: “los autores que veían lo que se desarrollaba aquí con los ojos o para los ojos de allá” (2009: 17).

⁹ Pueden leerse estos episodios en *La Leyenda Dorada* (Voragine, 1967: I, 121-122; II, 244-250). La tradición iconográfica de estos episodios es importante (Duchet-Suchaux—Pastoureau, 2006: 198-199, 275-276). Tampoco podemos dejar de establecer un vínculo con el episodio de ciertos santos arrojados al foso de los leones, quienes los atacarían o no (Blandina, Daniel, Guido o Ignacio de Antioquía) (Duchet-Suchaux—Pastoureau, 2006: 68, 116, 175, 180).

mujer quien ayuda a la leona, es una leona la fiera agradecida. Además, el episodio que se evoca es el de un parto, algo eminentemente femenino.

Sin embargo, la crítica no ha relacionado la historia de la Maldonada con las historias de santos, sino que ha acentuado la posible inspiración de Ruy Díaz en una anécdota de Aulo Gelio en *Las noches áticas* (obra latina del siglo II) que se conoce con el nombre de “Androcles y el león”.¹⁰ También dividida en dos partes, separadas por un lapso importante de tiempo, la historia de Androcles pone en escena un intercambio de prestaciones: el esclavo Androcles huye de su amo y se interna en el desierto; para protegerse del sol entra en una gruta donde encuentra a un león con una herida en la pata; Androcles lo cura. Viven durante tres años Androcles y el león en la cueva. Pero un día los soldados acaban por apresar a Androcles y lo llevan a Roma para condenarlo a muerte y librarlo a las fieras. El león que lanzan contra él es el mismo al que ha ayudado, que no solamente no lo mata, sino que se acerca a Androcles con ternura. Liberan entonces a Androcles y le regalan el león.

Evidentemente, hay muchos elementos en común con la leyenda de la Maldonada, y también con la historia de San Jerónimo.¹¹ De todos modos, no tenemos por qué pensar que el episodio narrado por Aulo Gelio sea el primer eslabón en esta cadena. Lo que sí es cierto es que se trata de un eslabón muy importante.

La crítica se pregunta si Ruy Díaz pudo haber leído a Aulo Gelio. Paul Groussac dice que Ruy Díaz acentúa el parecido de su conseja con la leyenda de Androcles (Groussac, 1914: IX, 276, nota 80). Enrique de Gandía no cree en la influencia del texto de Aulo Gelio y piensa que puede tratarse de una coincidencia de argumentos (en Díaz de Guzmán, 1974: 117, nota 209); sin embargo, en el prólogo de la misma edición dice: “Es indudablemente, una adaptación de un relato de las *Noches Áticas*, de Aulo Gelio, referido a un esclavo en el circo” (Díaz de Guzmán, 1974: 22). En la introducción de la edición de 2000, Gandía enfoca el tema de otro modo: “Lo que no sabemos es si ejemplares de Aulo Gelio había en Paraguay y si Díaz de Guzmán disfrutó de su lectura” (Díaz de Guzmán, 2000: 25). Considero que, más fácilmente que al autor latino, pudo haber leído el autor textos españoles que transcribían la historia del esclavo y el león. Entre ellos, las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara¹² y la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía (1989: I, 543-545). Ambos libros se encuentran entre los *best-sellers* del Siglo de Oro (Whinnom, 1980: 193-194) y llegan a América en el siglo XVI en cantidades relativamente importantes, como lo afirma Irving Leonard (1992: 118, 121). Lo que significa que Ruy Díaz o sus contemporáneos pudieron muy probablemente leer la historia de “Androcles y el león” en sus adaptaciones o transcripciones castellanas.¹³

Sin embargo, no creemos completamente que Ruy Díaz haya incluido de manera caprichosa una historia ficticia en su crónica. Nuestra intuición (más que una hipótesis) es

¹⁰ Aulo-Gelle, 1978: III, 22-25. Libro V, cap. XIV. El título del capítulo es el siguiente: “Quod Apion, doctus homo, qui Plistonices appellatus est, vidisse se Romae scripsit recognitionem inter sese mutuum ex vetere notitia hominis et leonis”.

¹¹ Sobre todos estos elementos comunes véase el documentadísimo estudio, con abundante bibliografía citada, de Delpech (2005: 535-556).

¹² “Letra de don Iñigo Manrique, en la cual se cuenta lo que aconteció en Roma a un esclavo con un león. La historia es muy sabrosa” (Guevara, 1950: I, 170-182).

¹³ La primera “traducción” española del texto de Aulo Gelio es de 1893, a cargo de Francisco Navarro y Calvo, pero se trata en realidad de una traducción de la versión francesa y no de la versión original (García Jurado, 2012-2013: 131-135). Sobre el peso de Aulo Gelio en la literatura española del siglo XVI véase García Jurado (2012).

diferente: Ruy Díaz escuchó una anécdota local y la integró en su obra dándole un matiz literario; para ello se sirvió de los ejemplos que tenía a mano (historias de santos, ficciones provenientes de la literatura latina). El procedimiento empleado por el cronista rioplatense se acerca a lo que llamaríamos una proyección folklórica en la literatura,¹⁴ proyección que adorna con unos recursos propios de su época: como hombre del siglo XVI, como hombre del Renacimiento, recurre Ruy Díaz a unos estereotipos romanizados. Sin embargo, en el fondo de su mensaje hay una voz americana que se alza por sobre la idiosincrasia colonial al plantear la oposición entre civilización y barbarie¹⁵: la humanidad está del lado de los animales, la violencia del lado de los colonizadores. Esta antítesis, que muy a menudo habitará el cuento de animales —pensemos en “La guerra de los yacarés” de Horacio Quiroga (1967: 39-58)—, la percibe uno de los primeros “fabulistas” de la América mestiza. Y es allí donde el historiador que silencia su origen materno deja transparentar su sentimiento de rebelión callada o inconsciente.

El benteveo adúlador de Juan Cruz Varela

Unos doscientos años después, en el período de transición de la colonia a la independencia, la élite intelectual del Río de la Plata sigue plasmando modelos europeos en el proceso creativo del relato de animales, como si aquella fauna que impresionara a los peninsulares y que suscitó el interés de coleccionista de Felipe II (Checa Cremades, 1992: 245-247) no tuviera el necesario prestigio literario. Juan Cruz Varela compone hacia 1816 once fábulas,¹⁶ entre las cuales una refleja la zoología latinoamericana. Conocedor de La Fontaine y muy influido por Samaniego (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 29-32), Varela renueva el género creando la fábula titulada “La perra y el Bienteveo” que es, a nuestro entender, una recreación de la tradicional “El cuervo y la zorra”. Este apólogo ocupa el último lugar entre las once fábulas que redacta. Transcribimos el texto del apólogo de Varela:

Bailaba de un modo feo
cierta perrita el minué,
cuando bailando la ve
y le dice un Bienteveo:
‘¡Qué garbito! ¡Qué meneo!
¡Qué pasito tan igual!
Vaya, que es cosa especial’.

¹⁴ Como lo dice Augusto Raúl Cortazar: “Una práctica mágica narrada en la *Odisea*, faenas populares registradas por Hesíodo, [...] cuentos contados por Cervantes, [...] leyendas dramatizadas por Ibsen [...] miles de ejemplos de material folklórico elegido por los más grandes artistas de la humanidad como materia, sustancia, motivo de inspiración de sus obras serían otras tantas proyecciones folklóricas en la literatura” (1964: 18).

¹⁵ No es nuestra intención cometer el anacronismo de atribuir a Díaz de Guzmán unos conceptos (civilización / barbarie) formulados en el siglo XIX, sino evocar un sentimiento que no llega a ser consciente y que sin embargo va despertando poco a poco.

¹⁶ “Estas fábulas fueron compuestas por Varela —probablemente en 1816 [...] mientras cursaba estudios teológicos en la Universidad de Córdoba...” (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 11). Juan Cruz Varela conocía sin duda las fábulas de Esopo en su versión latina y las de Fedro, lectura obligada en las clases de lenguas clásicas. Admiraba a La Fontaine, que leyó en su lengua original y de quien tradujo algunos apólogos al español. Y había leído a Tomás de Iriarte, de quien parece haber adaptado “El Jilguero y el Cisne”, y a Félix María de Samaniego, de quien adaptó “La Cierva y el León” (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 24-25, 28-31). Véase también Serrano Redonnet (1976: 49-56).

Y la perra le creyó.
¡A cuántos conozco yo,
sonsos como ese animal!

(Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 78)¹⁷

Los editores subrayan el empleo de *sonso* (en lugar de *zonzo*) que representa la pronunciación hispanoamericana, y citan a Granada en su *Vocabulario rioplatense razonado* (Montevideo, 1890), quien define al *Bienteveo*: “Benteveo (voz onomatopéyica) s.m. Arg. Pájaro de una cuarta de longitud, lomo pardo, pecho y cola amarillos y una mancha en la cabeza. Su canto parece querer pronunciar las palabras *bien te veo*”. También se conoce a este pájaro con el nombre de pito-juan.

Merece además acentuarse, como ejemplo de actualización del género fabulístico, el hecho de que la perrita baile el minué, danza que está particularmente en boga en el siglo XVIII y cuyo origen es francés (Moliner, 1990: 420b, art. minué). Evidentemente, este detalle es europeizante y constituye un excelente contraste con el benteveo, quien quizá ridiculice a esta perrita latinoamericana moviéndose a la francesa.

Aunque Varela no parece muy atraído por la fauna local (en sus otras fábulas aparecen ratones, leones, asnos, gatos, un ciervo, un lobo y una mona, etc.), no puede mostrarse indiferente ante el canto del benteveo (*Bien te veo*) que corresponde perfectamente al tema de la adulación evocado en su apólogo. Entonces, en cierto sentido, vemos cómo la naturaleza americana irrumpe y se enquista de manera positiva en lo que en principio era una práctica europeizante del género de la fábula. Por otro lado, no podemos ser indiferentes al hecho de que la fábula “La perra y el Bienteveo” ocupe la posición final dentro de la colección, lo que le asigna un espacio destacado.

Si bien en este apólogo no nos encontramos, como en el caso de la famosa fábula de La Fontaine “Le corbeau et le renard” (La Fontaine, 1985: 30-31), con un caso de adulación destinado a obtener un objeto o una ventaja, el mecanismo de la alabanza funciona de modo similar y sirve para ridiculizar al ser alabado. Los dos últimos versos, que cumplen una función didáctica¹⁸ y se inscriben de este modo en la modalidad de la fábula (“¡A cuántos conozco yo, / sonsos como ese animal!”), contienen una ironía y una picardía propiamente criollas. Para los editores de estas fábulas hay en algunas de ellas elementos costumbristas y cierta tonalidad argentina. Evocan el empleo de *sonso* en el caso de nuestra fábula, aunque no señalan la tonalidad local de la exclamación final como totalidad (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 40). A la vez, la perra es ridícula porque no sabe

¹⁷ El poema se compone de una única estrofa que es una décima espinela: estrofa de diez versos octosilábicos con cuatro rimas cuyo esquema es abbaaccddc, o sea, dos redondillas abrazadas con dos versos de enlace. Se suele emplear en poesía didáctica (Baehr, 1973: 299-301). Tanto La Fontaine como Samaniego e Iriarte compusieron sus fábulas en verso, esquema que sigue desde América Juan Cruz Varela. Las once fábulas de Varela están escritas en verso, de preferencia de arte menor. Se sirve de las siguientes estrofas: décimas, quintillas, redondillas, cuartetos, pareados de endecasílabos, pareados de octosílabos (Olsen de Serrano Redonnet—Serrano Redonnet, 1978: 40). La décima cobra un carácter popular en la percepción hispanoamericana, según aparece en este comentario de Juana de Ibarbourou mucho tiempo después: “Sabía décimas y vidalitas, lo único que una niña puede aprender espontáneamente en un pueblo del interior del Uruguay. La décima es nuestro romance. La vidalita nuestra balada” (Ibarbourou, 1968: 765). Varela pareciera haber elegido para esta última fábula una estrofa muy difundida en el territorio hispanoamericano, lo que le otorga una pincelada particular.

¹⁸ Olsen de Serrano Redonnet y Serrano Redonnet consideran de modo más preciso que es esta una fábula moral (1978: 21).

reproducir correctamente una danza europea. El texto parece sugerir que la falta de autenticidad, propia seguramente de parte de la élite colonial, es en cierto sentido absurda y hasta grotesca. Asoma por allí, en este apólogo final, cierta defensa de lo autóctono. Quizá se esconda detrás de esta ridiculización animal algún personaje histórico del círculo cordobés en el que se mueve Varela.

Si en el ejemplo anterior, el de Ruy Díaz, vemos la percepción de lo que sería un puma transformado literariamente en león clásico, en el ejemplo de Varela vemos cómo un pájaro latinoamericano se instala cómodamente en el texto y en el título de la obra.

Estos ejemplos, que seguramente pueden ser completados a través de una investigación más amplia, muestran ya una evolución en la incorporación del universo local dentro de la literatura animalista y señalan el camino que tomará Horacio Quiroga al crear sus impresionantes *Cuentos de la selva* publicados en 1918. Aunque no vamos a entrar en el tema en este trabajo, podemos considerar que esos relatos de Quiroga son fábulas reactualizadas a partir de la experiencia del universo urbano y salvaje a la vez.

Juana de Ibarbourou y los relatos criollos de animales

Nos gustaría ahora evocar con algunos esbozos el episodio narrativo de Juana de Ibarbourou titulado “Abuela Santa Ana”, que forma parte de *Chico Carlo*, obra publicada a la vez en Montevideo y Buenos Aires en 1944 (Fischer, 2018: 127). Es sumamente interesante la introducción del capítulo: “Todos los sueños de mi infancia están arrullados por cuentos muy criollos, de gracia socarrona o de dramatismo fantástico. Feliciano, mi negra aya, y mamá se repartían la amorosa tarea de contar a la insaciable historias de animales conversadores y de fantasmas vagabundos”.¹⁹

La narradora sitúa el episodio en el mundo de la infancia y en un universo femenino, lo que recuerda la perspectiva de Perrault en el prólogo de sus *Contes en vers*: “...del mismo modo que la historia de ‘Piel de Asno’ es contada todos los días a los Niños por sus Ayas y por sus Abuelas” (Perrault, 1991: 185-186, la traducción es nuestra). Entre los cuentos que rememora la narradora ocupan un lugar primordial los cuentos de animales conversadores, cuya raigambre evidentemente está en relación con la fábula.²⁰ Ahora bien, Juana de Ibarbourou, al evocar el tema, va a situarlo en perspectivas sociales distintas y complementarias encarnadas por el aya negra y por su madre. Feliciano era analfabeta (Ibarbourou, 1968: 806) y las tradiciones que difundía eran fundamentalmente orales. La

¹⁹ El episodio se encuentra, como ya lo hemos dicho, en *Chico Carlo* (1944). Citamos por la edición de las *Obras Completas* de Aguilar (Ibarbourou, 1968: 804). Cada capítulo, a veces considerado cuento, es en realidad un episodio de un texto en prosa —que no podemos considerar una *novela*— en el que los personajes son los mismos. Algunos han definido a *Chico Carlo* como una autobiografía de la infancia de la autora, aunque tome el nombre de Susana (Fischer, 2018: 127). Otros como una serie de cuentos infantiles (Pereira Rodríguez, 1965: XVIII). Lo cierto es que es una construcción sumamente idealizada de lo que pudo ser una infancia traumática. Inés de Torres examina con minucia el funcionamiento del hogar provinciano en el que Juanita Fernández (luego casada con Lucas Ibarbourou) evoluciona (2016-2017: 53-57). Es evidente, de todos modos, que en el contexto en que se publica *Chico Carlo*, como libro destinado a las infancias, no se podían evocar ciertos conflictos familiares: Ibarbourou disfrazaba, embellece su propia niñez.

²⁰ Desde otra óptica, con una perspectiva eco-poética, Benoît Santini (2021) se interesa por la presencia de animales en la obra de Juana de Ibarbourou y evoca su deseo de protegerlos, rompiendo además la barrera entre el ser humano y el ser animal.

madre del personaje encarnaba la cultura erudita. Pero en ambos ámbitos aparece ya muy mezclado lo autóctono y lo europeo. Por ejemplo, en las narraciones de Felicianita aparecen el niño Jesús y su abuela Santa Ana iluminados por bichitos de luz, así como también las víboras latinoamericanas (Ibarbourou, 1968: 805-806). Felicianita, ser fronterizo por haber nacido en el límite con el Brasil²¹ y por ser “negra de alma blanca” (Ibarbourou, 1968: 758), simboliza la configuración de un espíritu latinoamericano que se plasma en unos relatos de animales conversadores, que constituyen ya fábulas propiamente rioplatenses. Y de ese espíritu hay huellas en *Chico Carlo* y en toda la obra de la escritora oriental.

Evidentemente, no podemos ignorar en la visión de lo autóctono que vehicula Ibarbourou cierto paternalismo conservador, como bien lo apunta Inés de Torres (2016-2017: 55). Sin embargo, si nos situamos en el contexto de la época, no podemos negar un deseo a nivel literario de integrar dos mundos tanto en la manera de contar como en las temáticas seleccionadas, lo que lleva a una hibridación enriquecedora. El universo animal retratado por la autora de *Chico Carlo* es un universo matizado, que no olvida elementos europeizantes, pero que además otorga a lo hispanoamericano, a lo criollo, un peso esencial. Por ejemplo, al introducir la temática animal recuerda a Juan Ramón Jiménez cuando dice: “aprendí a querer a esos burritos peludos, grises y blandos como de algodón” (Ibarbourou, 1968: 805), lo que alude al comienzo de *Platero y yo*: “Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón...” (Jiménez, 1970: 13). A la vez, frente a esta referencia evidente a la literatura española escrita y “respetada”, defiende y muestra su deuda con la creación oral y popular: “Felicianita, analfabeta y cándida, era una gran maestra. Ella dio magníficas clases de fantasía a mi imaginación” (Ibarbourou, 1968: 806).

Los animales que hablan son a la vez los herederos de la fábula clásica, de la literatura escrita y del folclore uruguayo en la producción poética y narrativa de Juana de Ibarbourou. Ella lo expresa a través de la visión infantil: “En el mundo de los niños, las bestias tienen una importancia fraterna. No puede faltarles el entendimiento ni la palabra” (Ibarbourou, 1968: 805).

No quiero limitar mi reflexión a la literatura juvenil, sin embargo, es evidente que el universo animal y la fábula encuentran en el territorio de la literatura para las infancias un terreno de experimentación y de difusión que raramente desarrollan otros mundos literarios.

La tortuga viajera de María Elena Walsh

Por las razones previamente señaladas no es casual que vuelva a aparecer la fábula de animales arrolladoramente en una canción infantil de los años sesenta ampliamente difundida en el Río de la Plata: “Manuelita la tortuga” de María Elena Walsh.

Se propone un breve excursus. Un reciente trabajo de Maud Gaultier referido a la representación del insecto en la literatura infantil argentina del siglo XX resulta insoslayable al evocar la cuestión animal en la ficción y la prosa poética del período que tratamos, porque crea perspectivas interesantes. Se interesa Gaultier por la “hormiguita viajera”, personaje de Constancio C. Vigil, creador además de la revista *Billiken*, órgano que permitió una enorme

²¹ “Felicianita nació entre las bravas serranías de Aceguá, en la frontera del departamento de Cerro Largo con el Brasil” (Ibarbourou, 1968: 757).

difusión a la producción de este uruguayo radicado en Buenos Aires. *La hormiguita viajera* es un cuento publicado en 1927, reeditado innumerables veces en ediciones que llevan tiradas de hasta 50.000 y 70.000 ejemplares.²² Ahora bien, en este relato nada transcribe la realidad hispanoamericana: la hormiguita viaja por el campo, pero ese es un campo anónimo, tampoco se define la ciudad que la hormiguita añora. Se encuentra con animales que no contienen ningún perfil local (una tortuga que la lleva a cuestras, un grillo, etc.). Además, el aspecto moralizante del cuento traduce la visión europeizante de la fábula; hay una moraleja doble, como lo señala Gaultier (2024): se valora la voluntad de la hormiga, pero se aconseja a la vez la sumisión y el conformismo.

Este contemporáneo de Horacio Quiroga no se deja impregnar por la cultura y la geografía de su tierra. Y está muy apegado a un edulcoramiento de las historias infantiles. En este sentido podemos confirmar el avance que significa la creación infantil de Juana de Ibarbourou ya orientada hacia un mestizaje cultural y una renovación. Incluso en una nana como la conocida “La loba, la loba” la escritora uruguaya invierte perspectivas al mostrar el orgullo de la loba paseando a su hijito feo.²³

Pero volvamos a María Elena Walsh, quien en los años sesenta renueva la literatura infantil introduciendo el disparate, el humor y la indiferencia con respecto al sentido moral de sus creaciones. La literatura para las infancias representa en Walsh el patio de la escuela, el recreo y no las aulas rigurosas. Sin embargo, todo presente está alimentado por el pasado. Maud Gaultier (2024), por ejemplo, asocia a la tortuga Manuelita con la hormiguita viajera de Vigil: ambas viajan, ambas se enfrentan con dificultades, pero sin embargo representan actitudes y enfoques literarios diferentes.

Transcribo el texto del poema “Manuelita la tortuga” que luego se transforma en canción. El texto aparece primero como poema para niños en el libro *El reino del revés* publicado en Buenos Aires por Fariña Editor en 1963. Será luego reeditado constantemente por Editorial Sudamericana hasta el año 2000 en que aparece en Alfaguara.²⁴ Como canción aparece en el *long-play Canciones para mí* (CBS 1097, 1963) (Dujovne, 1982: 215). Se trata del segundo *long-play* de Walsh consagrado a los niños; el que precede se titulaba *Canciones para mirar*. Antes la escritora ya se había dedicado a la canción conformando un dúo con Leda Valladares (Dujovne, 1982: 214). La popularidad de este poema-canción es lo que explica que “la mayoría de las tortugas domésticas del país fueron apodadas con este nombre” (Dujovne, 1982: 113).²⁵

Manuelita vivía en Pehuajó
pero un día se marchó.
Nadie supo bien por qué
a París ella se fue,
un poquito caminando
y otro poquitito a pie.

²² Remito al colofón de la séptima edición de 1957 donde consta el volumen de las ediciones anteriores y la presente (Vigil, 1957).

²³ Véase al respecto: Copello, 2022.

²⁴ Consulto el texto en la edición de 2008 (Walsh, 2008).

²⁵ Sobre el origen de este poema-canción y otros detalles más precisos véase Pujol (2011: 139-141). Con otra óptica dediqué un trabajo a este texto de Walsh (Copello, 2013).

Manuelita una tarde se miró
en un charco y se afligió.
Dijo: -Yo no sé por qué
estoy arrugandomé,
si desde hace ochenta años
tengo un cutis de bebé.

Manuelita una vez se enamoró
de un tortugo que pasó.
Dijo: -¿Qué podré yo hacer?
Vieja no me va a querer;
en Europa y con paciencia
me podrán embellecer.

Manuelita por fin llegó a París
en los tiempos del rey Luis.
Se escondió bajo un colchón
cuando la Revolución
y al oír la Marsellesa
se asomó con precaución.

En la tintorería de París
la pintaron con barniz,
la plancharon en francés
del derecho y del revés,
le pusieron peluquita
y botines en los pies.

Tantos años tardó en cruzar el mar,
que allí se volvió a arrugar,
y por eso regresó
vieja como se marchó,
a buscar a su tortugo
que la espera en Pehuajó.

Manuelita, Manuelita,
Manuelita ¿dónde vas
con tu traje de malaquita
y tu paso tan audaz?²⁶

Este poema es en realidad un cuento en verso, género al que Walsh estaba particularmente apegada,²⁷ lo que además acerca el texto a una de las modalidades de la fábula, quizá la más representativa, como lo vemos en el caso de los apólogos rimados de La Fontaine o Samaniego. Y aunque no haya una moraleja destacada, sí hay en este poema un

²⁶ El examen métrico de esta primera versión muestra que está compuesta por seis estrofas de seis versos y un estribillo, que es una redondilla de rimas cruzadas. Lo que abunda son las rimas agudas, que dan un aire juguetón al conjunto del poema. El esquema de las estrofas es siempre el mismo: el primer verso es un endecasílabo, siguen cinco versos octosilábicos; estas estrofas de seis versos no corresponden a la estructura de la sextilla (versos cortos) ni a la del sexteto (versos largos) según la descripción de Baehr (1973: 269-277). Walsh muestra su independencia con respecto a esquemas tradicionales y a la vez el deseo de adecuarse a esquemas rítmicos.

²⁷ Sobre el secreto de fábrica y la dinámica de escritura de Walsh se detiene Alicia Origgi, que precisa que la poesía narrativa es una de las preferencias de la autora, sin duda impregnada por los *nursery rhymes* escuchados en su casa. También transcribe Mempo Giardinelli estas preferencias de la autora (Origgi, 2020: 47).

aprendizaje implícito. En momentos en que comienza la era del *lifting*, esta fábula-canción expresa veladamente un aprendizaje según el cual el Tiempo todo lo domina y las apariencias son vanas. También aboga el texto por una autenticidad que no es sólo de orden dermatológico sino también literario y social. Como lo dice la autora en otra canción, los argentinos empiezan a olvidarse de París para ser ellos mismos.²⁸ Aunque María Elena Walsh no busque significados ni moralejas, los receptores acaban por crearlas. Es lo que parecen decir Luraschi y Sibbald en su nutrido estudio: “Y en uno de los ejemplos más famosos, el disparate está cerca de convertirse en metáfora: [...] Manuelita, la tortuga enamorada, que viaja a Europa...” (Luraschi—Sibbald, 1993: 83-84). Pero lo que lleva, a nuestro entender, a la gran popularidad de la Emmanuelle rioplatense es la manera en que se cuenta la historia. Una historia que constituye un verdadero relato transatlántico.

En el contexto de este trabajo habría que detenerse en el hecho de que dos estrofas desaparecen en la versión cantada definitiva:²⁹ se trata de la segunda y la cuarta. Walsh ha deseado simplificar la canción para hacerla más accesible al público infantil. La desaparición de la segunda estrofa impide conocer la edad exacta de la tortuga (“ochenta años”), pero en realidad la estrofa siguiente expresa claramente la edad avanzada de Manuelita: “Vieja no me va a querer”, y con este detalle alcanza. En cambio, es interesante examinar la desaparición de la cuarta estrofa cargada de elementos históricos que poco significan para los niños hispanoamericanos: Manuelita llega a París en tiempos de Luis XVI, se esconde debajo de un colchón frente al barullo de la revolución de 1789 y se asoma al escuchar la Marsellesa. Estos detalles distraen con respecto a lo esencial: una tortuga que quiere embellecerse y rejuvenecerse en esa ciudad, París, que es sinónimo de elegancia.³⁰ La estrofa altamente europeizante e histórica desaparece entonces en lo que llamaríamos la versión definitiva, que se concentra solamente en una visión ridiculizada de los institutos de belleza (más propios del siglo XX) asociados a tintorerías. Se trata en efecto de un disparate, pero con una carga significativa: los seres humanos (y las tortugas que los imitan) se transforman en objetos que son planchados como la ropa y barnizados como los muebles. Walsh va modificando el texto y acercándolo a una literatura autóctona con menos elementos europeos, solamente los necesarios para oponer dos mundos.

La tortuga era en los años sesenta un animal muy presente en el Río de la Plata (en el campo sí, pero también en la ciudad como animal doméstico). Por otra parte, su peso literario era evidente: desde la fábula de Esopo “La liebre y la tortuga”, que popularizó aún más La Fontaine cuando se alzó con la monarquía fabulística,³¹ hasta el famoso cuento de Quiroga “La tortuga gigante” (Quiroga, 1967: 7-17) muy difundido en los territorios de María Elena Walsh. La idea de personificar la obsesión social por la belleza femenina y el temor al envejecimiento a través de una tortuga resultó un hallazgo inusitado, una sorpresa que tiene

²⁸ Me refiero a la “Zamba para Pepe” a la que dediqué un estudio (Copello, 2024).

²⁹ La primera versión discográfica, cantada por Leda y María en dúo, se sirve del texto completo (véase Pujol, 2011: 140).

³⁰ Se había popularizado en los años sesenta un pareado que provenía de la versión española de un dibujo animado (“Los picapiedras”) y que decía así: “Las hormigas en Francia / caminan con elegancia”. Todos los niños recitaban este pareado y se divertían.

³¹ En Esopo se trata de la fábula N° 352, según la clasificación de Émile Chambry, o N° 226, según la clasificación de B. E. Perry (Ésope, 1995: 212-215). En La Fontaine se trata de la fábula N° 10 del Libro IV (La Fontaine, 2000: 340-341).

que ver con el *nonsense* y el disparate como maneras de acentuar un tema. Pero, además, la compositora establece un itinerario extremadamente creativo: desde el pueblo de Pehuajó (de resonancias indígenas, porque es un topónimo de origen guaraní que significa “terreno pantanoso”), la tortuga se traslada a París (ciudad que remite a lo europeo por excelencia, la ciudad de la cultura y de la elegancia según los estereotipos habituales). El largo camino (que es lo que caracteriza a las narraciones con tortuga desde Esopo hasta Quiroga) es ahora un camino al revés (con respecto a aquel de Colón y los conquistadores), es decir, uno que va de América hacia Europa.

El itinerario de Manuelita (con su carga de tradiciones fabulísticas revitalizadas) de América a Europa y su regreso hacia las pampas muestra que es un apólogo transatlántico, hecho de préstamos e intercambios. Triunfa la autenticidad que se traduce además en el regreso a las tierras de Pehuajó. Es verdad que no hay casi elementos telúricos excepto la creación de un cuento que se libera de los modelos habituales para devolvernos a las raíces americanas.

Evidentemente, el diminutivo “Manuelita” recuerda también al personaje más paradigmático del cuento de hadas, “Caperucita roja”, y hay aquí también una inversión de perspectivas: la niña aparece transformada en un animal y avejentada, ningún lobo la amenaza ni la devora y acaba reencontrando al amor de su vida (sin que se mencione el casamiento del *happy-end* clásico y tradicional): el tortugo la espera, no la ha olvidado y la aceptará tal como es, vieja y pampeana.

Conclusiones

Concluiremos nuestro trabajo con algunas observaciones generales. Es importante recalcar que los ejemplos elegidos pertenecen prácticamente todos a una época anterior a 1960 que es el momento en el cual en América Latina se produce una contigüidad y una proximidad nueva con la vida animal (Giorgi, 2014: 11). El animal cambia entonces de lugar en la cultura. Éric Baratay señala, por su parte, que las historias de animales son una práctica muy antigua, pero que el género se desarrolla a partir del siglo XVIII (2018: 166). Sin embargo, se trata de animales con facultades humanas; la llegada al animal real, a la idea de crear verdaderas biografías animales se da a partir de los años sesenta del siglo pasado (Baratay, 2018: 174). Es decir, es en la segunda parte del siglo XX cuando se produce un cambio de percepción del mundo animal, cuando en cierto modo el animal deja de ser “el otro” del hombre (Giorgi, 2014: 121).

Lo que vemos en los ejemplos estudiados no corresponde para nada a una aproximación hacia la realidad animal. Es cierto que la ficción y el relato nunca constituyen más que representaciones: no son fotografías ni documentos científicos. Pero hubiéramos podido vislumbrar algo que cuestionara de alguna manera una visión humanizada del animal. No es el caso en ninguno de nuestros ejemplos.

La leona representada por Ruy Díaz quizá sea la menos “construida” de las imágenes evocadas, como si la naturaleza tuviera un peso considerable en su retrato. Sin embargo, ese retrato está cargado de literatura europea: las vidas de santos y las leyendas latinas le otorgan pinceladas ajenas, y la misma identidad del animal, una leona, es impropia en la realidad rioplatense. Pero hay allí un ligero movimiento hacia lo autóctono, quizá porque Ruy Díaz es

más historiador que creador literario. El benteveo de Varela es un puro producto fabulístico, un animal parlante con una función simbólica. Infinitamente poco animal, pero interesante porque introduce una pincelada latinoamericana en el desenlace de una colección de fábulas: y el desenlace es un lugar estratégico para situar mensajes y conclusiones. La fauna latinoamericana se introduce en el apólogo: es un pájaro que existe en ese territorio, no necesita un disfraz como el puma de Ruy Díaz convertido en león.

En el texto de Juana de Ibarbourou encontramos ya, mucho tiempo después, una problematización de la representación animal. La cuestión no es todavía plantearse una visión de la realidad de la fauna, sino elegir los medios con los que se va a construir la ficción animal: un mestizaje de lo erudito y lo popular, de lo europeo y lo autóctono. En cuanto al cuento en verso de María Elena Walsh, desde un prisma puramente literario vemos a una tortuga antropomorfa absolutamente pampeana y rioplatense originaria de un pueblo, Pehuajó, connotado como autóctono desde su propio nombre. Manuelita, después de un periplo europeo, vuelve a ser ella, se reconoce en su contexto y su circunstancia.

Las imágenes animales que hemos evocado son todas reflejos del ser humano, extensiones de percepciones propias del mundo en el que vive. Lo interesante es ver cómo en esa percepción se van introduciendo ingredientes de la realidad rioplatense en la medida en que empieza a valorarse la propia realidad sin recurrir a imágenes prestadas. Esta evolución de los textos fabulísticos muestra en los creadores la aceptación gradual de la propia circunstancia. La mirada de los autores ya no es colonial, no sigue totalmente normas europeas, no se deja impregnar completamente por la visión del conquistador, pero es mestiza porque integra algunos elementos de aquella mirada y los cruza con los ingredientes propios, latinoamericanos, enriqueciendo así el producto literario. El animal representado se convierte así en un animal mestizo, híbrido en su naturaleza, hecho de culturas diversas.

Bibliografía

- AULU-GELLE (1978): *Les nuits attiques*. Ed. y trad. René Marache. París, Les Belles Lettres.
- BAEHR, Rudolf (1973): *Manual de versificación española*. Trad. K. Wagner—F. López Estrada. Madrid, Gredos.
- BARATAY, Éric (2018): “Écrire des biographies animales, de la littérature à l’histoire”. En Sandra Contamina—Fernando Copello (dir.): *L’animal et l’homme dans leurs représentations. Ponts et frontières*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 163-176.
- BERNAND, Carmen (2008): “Celles par qui les métissages arrivent: Malitzin, Pocahontas, Lucía et la Maldonada”. *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, 27: 101-113.
- CHECA CREMADES, Fernando (1992): *Felipe II mecenas de las artes*. Madrid, Nerea.
- CHERTUDI, Susana (1963): *El cuento folklórico y literario regional*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- CIRIGLIANO, Gustavo F. J. —ZABALA AMEGHINO, Ana (1970): *El poder joven*. Buenos Aires, Librería de las Naciones.
- COPELLO, Fernando (2013): “Los itinerarios de la vida, distancias, atajos y vericuetos. A propósito de «Manuelita la tortuga» de María Elena Walsh”. En Raúl Caplán—Aurora

- Delgado-Richet—Hélène Goujat—Catherine Pergoux-Baeza (eds.): *Chemins de traverse*. Angers, Almoreal: 17-31.
- (2022): “La loba como protagonista de una canción de cuna latinoamericana. Un texto de Juana de Ibarbourou y una mirada acerca de la animalidad”. *Ciencia Hoy*, XXXI/182: 20-25.
- (2024): “Viajes y exilios en la obra de María Elena Walsh. A propósito de la «Zamba para Pepe»”. *Figuraciones*, III/3: 27-42.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1964): *Folklore y literatura*. Buenos Aires, Eudeba.
- DELPECH, François (2005): “Osos y soberanos. Aspectos de la simbólica animal en la literatura historiográfica española (siglos XV y XVI)”. En Christophe Couderc—Benoît Pellistrandi (eds.): “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Cannavaggio*. Madrid, Casa de Velázquez: 535-556.
- DÍAZ DE GUZMÁN, Ruy (1974): *La Argentina*. Pról. Enrique de Gandía. Buenos Aires, Huemul.
- (2000): *La Argentina*. Ed. Enrique de Gandía. Madrid, Dartin Historia.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston—PASTOUREAU, Michel (2006): *La Bible et les saints*. Paris, Flammarion.
- DUJOVNE, Alicia (1982): *María Elena Walsh*. Madrid, Júcar.
- ÉSOPE (1995): *Fables*. Ed. y trad. Daniel Loayza. París, Flammarion.
- FISCHER, Diego (2018): *Al encuentro de las tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*. Montevideo, Penguin Random House.
- FORNERÍN, Miguel Ángel (2009): *Entrecruzamiento de la historia y la literatura en la generación del setenta*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2012): “Aulo Gelio y la literatura española del siglo XVI: autor, texto, comentario y relectura moderna”. *Revista de Literatura*, LXXIV/147: 31-64. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.01.303>
- (2012-2013): “¿La primera traducción hispana de Aulo Gelio? Francisco Navarro y la Biblioteca Clásica. Transmisión textual y tradición clásica”. *Ordia Prima. Revista de Estudios Clásicos*, 11-12: 131-161.
- GAULTIER, Maud (2024): “De la hormiguita viajera a las pulgas rebeldes: cinco facetas del insecto en la literatura infantil argentina del siglo XX”. *Amerika*, 29: online. DOI: <https://doi.org/10.4000/1330s>
- GENTILE, Juan Carlos (1985): “Aproximación a los elementos novelescos en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán”. *Neophilologus*, 69: 559-567. DOI: <https://doi.org/10.1007/bf00399531>
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- GROUSSAC, Paul (1914): *Anales de la Biblioteca. Publicación de Documentos Relativos al Río de la Plata con Introducciones y Notas*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos.

- GUÉRIN, Miguel Alberto (1980): “Ediciones y manuscritos de la Historia de Ruy Díaz de Guzmán”. En Ruy Díaz de Guzmán: *Anales del descubrimiento, población y conquista del Río de la Plata (conocida por “La Argentina”, que se terminó de escribir el 25 de junio de 1612)*. Asunción, Ediciones Comunerros: 29-48.
- GUEVARA, Antonio de (1950): *Libro primero de las epístolas familiares*. Ed. José María de Cossío. Madrid, Real Academia Española.
- IBARBOUROU, Juana de (1968): *Obras completas*. Ed. Dora Isella Russel. Madrid, Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1970): *Platero y yo*. Buenos Aires, Losada.
- LA FONTAINE (2000): *Fables*. Ed. Marc Fumaroli. París, La Pochothèque—Le Livre de Poche.
- LEONARD, Irving A. (1992): *Books of the Brave. Being an Account of Books and Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*. Intr. Rolena Adorno. Berkeley—Los Angeles—Oxford, University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/9780520309944>
- LURASCHI, Ilse E. —SIBBALD, Kay (1993): *María Elena Walsh o el desafío de la limitación*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARTÍN GARCÍA, Francisco (1996): *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (hasta el siglo XVII)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MEXÍA, Pedro (1989): *Silva de varia lección*. Ed. Antonio Castro. Madrid, Cátedra.
- MOLINER, María (1990): *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.
- OLSEN DE SERRANO REDONNET, María Luisa—SERRANO REDONNET, Antonio (1978): *Fábulas inéditas de Juan Cruz Varela*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- ORIGGI, Alicia (2020): *María Elena Walsh, una voz inolvidable*. Buenos Aires, Luvina.
- PAZ, Octavio (1998): *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PEREIRA RODRÍGUEZ, José (1965): “Estudio preliminar”. En Juana de Ibarbourou: *Chico Carlo*. Not. José Pereira Rodríguez. Buenos Aires, Kapelusz: XV-XIX.
- PERRAULT, Charles (1991): *Contes*. Ed. Marc Soriano. París, Flammarion.
- PUJOL, Sergio (2011): *Como la cigarra. Biografía de María Elena Walsh*. Buenos Aires, Emecé.
- QUIROGA, Horacio (1967): *Cuentos de la selva para los niños*. Buenos Aires, Losada.
- ROJAS, Ricardo (1918): *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni.
- SANTINI, Benoît (2021): “Lecture écopoétique des oeuvres de Juana de Ibarbourou”. *Les Langues Néo-Latines*, 386: 19-34.
- SERRANO REDONNET, Antonio (1976): “La Fontaine en las letras argentinas. *La Matrona de Efeso* y tres fábulas inéditas de Juan Cruz Varela”. *Temas de historia de la cultura hispanoamericana*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires: 49-56.
- TIEFFEMBERG, Silvia (2012): *Argentina. Historia del Descubrimiento y Conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

- TORRES, Inés de (2016-2017): “Juana de América. La Ibarbourou en sus memorias”. *Políticas de la Memoria*, 17: 51-58. DOI: <https://doi.org/10.47195/17.45>
- VIDAL DE BATTINI, Berta (col.) (1980): *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*, 1 [Cuentos de animales]. Buenos Aires, Secretaría de Estado de Cultura.
- VIGIL, Constancio C. (1957): *La hormiguita viajera*. Ilustr. Federico Ribas. Buenos Aires, Editorial Atlántida.
- VORAGINE, Jacques (1967): *La légende dorée*. Trad. J.-B. M. Roze. Intr. Hervé Savon. París, Flammarion.
- WALSH, María Elena (1963): *Canciones para mí*. Buenos Aires, CBS 1.097.
- (2008): *El Reino del Revés*. Buenos Aires, Alfaguara.
- WHINNOM, Keith (1980): “The Problem of the «Best-Seller» in Spanish Golden-Age Literature”. *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII: 189-198. DOI: <https://doi.org/10.3828/bhs.57.3.189>

© Fernando Copello



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C