



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña"

Tesis

***Calila y Dimna: aportes filosóficos de un
viejo texto ejemplar***

Martha Fernanda Vázquez Carbajal
Licenciada en Filosofía

Asesor:
Dr. Adán Pando Moreno

Morelia, Mich., mayo del 2019

***Calila y Dimna: aportes filosóficos de
un viejo texto ejemplar***

1. Introducción: filosofía y relato	7
2. <i>Calila y Dimna</i>	19
2.1. Lo hindú, lo persa, lo árabe y lo castellano del <i>Calila y Dimna</i>	20
2.1.1. Del sanscrito al persa	22
2.1.2. Del persa al árabe	25
2.1.3. Del árabe al español.....	29
2.2. Las funciones del <i>Calila y Dimna</i> : educación de jóvenes, reyes, jefes y filósofos	33
2.3. <i>Calila y Dimna</i> y su recepción en la España medieval.....	35
2.3.1. La Edad Media y la cultura de la oralidad	38
2.3.2. Pensamiento alegórico-simbólico.....	42
3. El <i>exemplum</i> y sus alcances.....	45
3.1. Estructura del relato: unidad discursiva.....	53
3.2. Personajes-tipo y motivos	57
3.3. La retórica del <i>exemplum</i>	59
3.4. Relatos para la enseñanza: mostrar las cosas	63
3.5. La ética del relato	66
3.6. Poner en práctica lo aprendido	69
4. La reflexión filosófica en el <i>Calila y Dimna</i>	72
4.1. La filosofía y la reflexión filosófica desde el <i>Calila y Dimna</i>	75
4.2. El <i>Calila y Dimna</i> y la filosofía hindú.....	81
4.3. La figura del sabio consejero	85
4.4. El lenguaje en la obra	89
4.4.1. El engaño y la mentira	89
4.4.2. La mentira como herramienta	90
4.4.3. La palabra y la responsabilidad.....	92

4.4.4. El filósofo: quien domina la palabra.....	93
5. El relato frente a la filosofía	95
5.1. Relevancia del relato en lo social: su alcance y recepción	95
5.3. El relato y la nemotecnia: la oralidad y lo popular.....	100
5.4. Diferencia y conexiones entre el relato y la filosofía	104
6. Bibliografía.....	109
7. Bibliografía Complementaria	113

Resumen

Los estudios filosóficos han dejado fuera de su campo de análisis textos con formatos no aceptados por la tradición filosófica occidental, entre ellos, algunos textos literarios. No obstante, voltear la mirada a esas otras formas textuales puede aportar algo a la filosofía. El *Calila y Dimna*, como texto de literatura ejemplar, es muestra de ello, sobre todo si se le analiza al desde sus contextos de producción y recepción, desde su oralidad y popularidad medieval española. El *Calila y Dimna* ha aportado y propiciado a lo largo de muchos siglos y culturas reflexiones filosóficas que enseñan otra cara de la filosofía: el lado práctico y social de la reflexión filosófica. Todo ello para poder ver que sí es posible conocer y aprender de la reflexión filosófica no especializada y por personas ajenas a la filosofía, no sólo desde su producción, sino desde su difusión. Perspectiva que la filosofía occidental moderna ha dejado de lado, pero es importante retomar.

Abstract

The philosophical studies have left out of their analysis texts with formats not accepted by the western philosophical tradition, among them, some literary texts. However, the study of these other textual forms can contribute. The *Calila and Dimna*, as an exemplary literature text, is proof of this, especially if it is analyzed from its contexts of production and reception, from its orality and medieval Spanish popularity. *Calila and Dimna* have contributed and fostered philosophical reflections throughout many centuries and cultures that shows another face of philosophy: the practical and social side of philosophical reflection. All this to be able to see that it is possible to know and learn from non-specialized philosophical reflection and by people outside philosophy, not only from its production, but from its diffusion. Perspective that the modern western philosophy has left of side, but it is important to retake.

Palabras clave

Reflexión filosófica, recepción, Edad Media, *exemplum*, literatura popular.

1. Introducción: filosofía y relato

Porque los sabios de todas las religiones y lenguas
siempre han reflexionado, sirviéndose en ello
de toda clase de artificios y con el propósito de liberarse
de sus defectos apoyándose en los defectos mismos

Calila y Dimna

Preguntarse cómo y quién hizo algo es menos usual que preguntarse qué hizo. Tal es el caso de la filosofía, puesto que la pregunta “qué es la filosofía” desde los estudios filosóficos no es inusual, sino que es una tarea constante preguntarse por sí misma. Sin embargo, el cuestionamiento sobre su difusión, recepción y agentes no es tan común.

Desde esta perspectiva es que surge la pregunta por la posibilidad de encontrar filosofía o formas filosóficas de gran difusión, en particular en la relación con formas literarias. Es decir, se busca un acercamiento a la filosofía desde su recepción, lo que implica buscar otros agentes y formatos como transmisores. Y es a partir de esta problemática que surge el presente trabajo de tesis para la obtención de grado de licenciatura.

La filosofía como disciplina se ha especializado de tal manera que para entender los textos filosóficos es necesario tener un bagaje considerable. Ello implica principalmente dos cosas: que hay una serie de autores y textos considerados filosofía, lo que excluye a otros, y que son los que hay que conocer para saber de filosofía o acercarse a ella. Y, efectivamente, a lo largo de los años y estudios se van consolidando autores y textos como filosofía por medio de diferentes factores. Uno puede ser el histórico,¹ por impacto social, porque son los textos y autores que se conservan de esa época y lugar, entre otros. Todos estos filtros por los que pasan autores y textos filosóficos los vuelven más complejos y especializados, pues no se consolidarían como tales sin cumplir esos requisitos.

En segundo lugar, implica que el lenguaje usado por la filosofía es cada vez más especializado y tecnificado. Además, a todo ello se le agrega, desde los últimos siglos, la

¹ Enrique Dusserl hace un análisis y crítica a esta perspectiva en *Filosofías del sur*.

tendencia de profesionalizar la filosofía. El lenguaje filosófico es, no sólo excesivamente especializado y tecnificado, sino profesional. Más aún, el lenguaje varía dentro de la filosofía misma, pues cambia según las corrientes.

De manera que, a partir de todas estas condiciones y para alguien ajeno y poco instruido en los estudios filosóficos puede resultar difícil acercarse a la filosofía. Se requieren muchos años de estudio y comprensión de autores que pertenecen a una misma tradición o corriente. Por ejemplo, la fenomenología: si a alguien le interesa leer a Gadamer y entenderlo, necesita saber de Heidegger; pero para entenderlo a él y contextualizarlo, hay que saber de Husserl. Todo ese proceso dificulta el acercamiento de alguien ajeno a estas estructuras, jerarquías y corrientes a la filosofía, sea académico, especialista de otras disciplinas o ciencias, algún interesado en la filosofía, estudiante de universidad o bachillerato, entre otros. Y, aunado a lo anterior, está la dificultad que tienen los estudiosos de la filosofía para hacer entendible todo ello a quienes no lo son, incluyendo no sólo el texto, sino el contexto.

Ahora bien, esta investigación no pretende cuestionar la validez de la filosofía occidental y cómo se ha constituido, sino vislumbrar otras formas en las que esta puede funcionar y tomarlas en cuenta e incorporarlas a la tradición. Quizá esos formatos alternativos puedan aportar algo nuevo a la filosofía como actualmente se entiende.

Para ello, se plantea a la literatura como disciplina y arte que ayude a las personas ajenas a la filosofía acercarse a ella, pues en la literatura se pueden plantear problemas y reflexiones filosóficas. Es decir, se trata de una disciplina y arte que puede ayudar a la filosofía desde formas textuales diferentes con un alcance distinto.

Quizá hablar de literatura y filosofía en una relación interdisciplinaria no sea tan descabellado, pues podrían compartir más de lo que se suele reconocer. Jean Pierre Faye en *¿Qué es la filosofía?* menciona que el filósofo, retomando a Heráclito, es el que narra las cosas. Heráclito introduce esta noción y con él se instaura la filosofía como disciplina hecha por aquellos que narran. Entonces, y desde la postura propuesta por Faye, la filosofía es, primero que nada, expresión. Y ¿qué es lo que expresa? Conceptos y estos conceptos son reflexiones, reflexiones hechas por alguien. Así, ese alguien que reflexiona conceptos es el que narra y

relata. De manera que “la narración gravita en efecto alrededor de sus puntos de densidad conceptual” (Faye, 1998: 88).

Faye añade: “¿qué decir entonces del «hombre filósofo»? Es *hístor*, se propone, a su modo, la investigación narrativa –pero para volverse sobre sí y observar, para hacer elección y tomar posición sobre las cosas.” (1998: 37). De manera que la filosofía y el filósofo que la estudia o la hace son especialistas en narraciones: las busca, analiza y utiliza para verse a sí mismo y elegir. Así, lo que hace al hombre “filósofo” es la actividad de investigar, volverse sobre sí, elegir y posicionarse, es decir, lo que lo convierte “filósofo” son las actividades que hace. No se trata de coleccionar narrativas, sino de saberlas aprovechar.

Además, es importante tener en cuenta que la filosofía no se agota en los grandes tratados, sino que es una actividad (una reflexión que no necesariamente está escrita), y puede hacerla cualquier persona que así lo desee. No se trata de poner en duda la validez de lo que consideramos filosofía occidental, lo que se trata de cuestionar en este proyecto es la reducción de la labor y reflexión filosófica a un único formato, dejando fuera estudios sobre lo oral y popular.

Kant reconoce la importancia de la sistematización y la historia de la filosofía, pero menciona que la filosofía no es más que filosofar: “Nunca puede aprenderse, en cambio (a no ser desde un punto de vista histórico), la filosofía. Por lo que a la razón se refiere, se puede, a lo más, aprender a *filosofar*” (2013: 650). La filosofía puede, entonces y a partir de él, entenderse como filosofía académica o de escuela que está sistematizada, organizada históricamente y es estudiada, y como filosofía mundana o cósmica referente a la actividad, hacia “quien muestra extraordinariamente autodominio mediante la razón, a pesar de su limitado saber” (2013: 652).

Sin embargo, la filosofía no se limita a la concepción moderna occidental que se tiene de ella. El saber filosófico es más amplio que lo que la tradición occidental moderna acepta de él. Incluso, dentro de ese saber filosófico está la filosofía académica, sistemática y escrita, pero no se reduce a ellas. Y “el lastre genético del lenguaje filosófico”, como lo llama Innerarity, puede entorpecer el quehacer filosófico más no lo agota (1995: 68).

Así, habrá que reconocerse que la expresión filosófica sucede de múltiples formas, aún si se cree que las teorías sistemáticas son las más importantes. En las aulas, en las conversaciones y en distintas problemáticas diarias se puede suscitar una reflexión filosófica. Si sólo fueran filosofía las grandes propuestas que han surgido en la historia, cualquier universidad, coloquio o disertación perdería sentido, y cada quien se sentaría a escribir sus tratados. Seguramente en todas las épocas ha ocurrido así, la actividad filosófica de los griegos no se agota con Platón o Aristóteles, a pesar de que estos sean sus más grandes representantes. Incluso el mismo Sócrates es ejemplo de ello.

Aunado a toda esta problemática, la filosofía se suele estudiar desde la tradición escrita: los fragmentos que quedan de textos muy antiguos, las sumas teológicas, los tratados, etc. Sin embargo, se deja de fuera lo que se dice con el habla, principalmente porque es difícil saber qué se dijo por la corta duración sonora que caracteriza a la palabra hablada. Pero se pueden encontrar algunas anotaciones al respecto y retomarlas. Si bien los textos que datan de la oralidad de las culturas son escritos, no por ello dejan aportar algo. En este caso, muestran el lado cotidiano de la filosofía.

Por ello, para el problema central de este proyecto de investigación se toma al *Calila y Dimna*,² que no es un libro creado para y por la filosofía, sino que pretende hacer reflexionar a su escucha, en el Medievo, o a su lector, en la actualidad. No obstante, dicho así, ese es un tema bastante amplio que excedería los límites de un trabajo de tesis. Por lo que se acotó el tema general de este proyecto a la reflexión filosófica en formato, obra y tiempo determinado: a la reflexión filosófica en el *Calila y Dimna* dirigida a personas no especializadas en la filosofía, abordándolo desde Edad Media.

El *Calila y Dimna* también es de tradición oral, pues proviene del *Mahabarata*, que es la epopeya nacional de la India y se recopila entre el siglo IV a. C. y siglo VI d. C. Pero es un texto que también pertenece a la tradición escrita, ya que retoma al *Panchatantra*. Así, se toma un texto popular, puesto que oscila entre la oralidad y la escritura. También es un texto

² En otras ediciones aparece como *Kitāb Kalīla wa-Dimna* (Döhla, Sobh, Vernet, Parain) o *Calila e Dimna* (Döhla, González).

de tipo popularizante gracias a que el traductor al árabe (Benalmocaffa) añade capítulos imitando el estilo popular de la obra.

Además, el *Calila y Dimna* pertenece al género de la literatura ejemplar que, como su nombre lo dice, pretende dar ejemplo para los problemas de la vida cotidiana, principalmente de los príncipes o gobernantes. La literatura del *exempla* pretende brindar una educación ético-política a partir de relatos. Aún en la actualidad se pueden encontrar relatos que siguen circulando y cumplen distintas funciones sociales. Y el hecho de que sigan operando este tipo de relatos muestra su relevancia para la vida social y su actualidad: siempre tienen un papel activo en la sociedad. Representan otras formas de reflexión poco estudiadas y usadas por la filosofía tradicional, que, incluso, pueden ser más funcionales cuando se trata de la divulgación de la filosofía.

Sin embargo, es pertinente mencionar por qué se eligió el *Calila y Dimna* y no cualquier otro libro perteneciente a la literatura ejemplar. Se toma al *Calila y Dimna* y no otra obra de dicho género porque es la que aborda mayor diversidad temática como el lenguaje, la ética, la política, la educación, las relaciones sociales, entre otros. En cambio, *El Conde Lucanor*, aunque de tradición española, aborda temas políticos, el *Sendebär*, como su nombre lo dice, trata de engaños, etc. También se escogió este libro porque, al ser traducido en Toledo, traslada a México todo su imaginario colectivo con la conquista española.

Así, esta investigación es, en primer lugar, un estudio de caso, al situar al *Calila y Dimna* en la Edad Media, pues hacer un estudio sobre la reflexión filosófica en otros formatos y obras en la actualidad excede los límites de esta investigación. Un caso histórico posibilita estudiar algo que ya quedó fijo en la historia, a diferencia de algo que sucede en la actualidad y aún está en movimiento. Por ello, se buscó un caso en el fuera posible encontrar dicha especie de fijación histórica y a partir de él estudiar otros formatos de reflexión. Además, la población del Medioevo era mayoritariamente analfabeta. Lo cual significa no que no tuvieran actividades culturales, sino que su código de estructuración era de carácter oral. Esta oralidad posibilita otras formas de información y aproximación: los juglares, los trovadores, entre otros. Lo cual no es nada novedoso, pues las mismas estructuras se encuentran desde la Antigüedad con los rapsodas. Y, sin embargo, esta forma de estructurar la creación y la transmisión cultural es muy distinta a la del libro y, por ello, puede, incluso, resultarnos un

tanto ajena o incomprensible. Por otra parte, y de modo concomitante, en los espacios de lectura colectiva, en donde un individuo o varios recrean lo escrito o memorizado, son espacios que se prestan para la reflexión (Frenk, 2005: 15-48). Reflexión que bien puede ser considerada filosófica.

En segundo lugar, se trata de buscar otras formas poco estudiadas de la filosofía para su difusión en las que se podría plantear al *Calila y Dimna* como un ejemplo de ello. De manera que esta obra se presente como una forma de transmisión filosófica con mayor fuerza al tratarse de un libro de literatura popular, lo que significa que gran parte de las personas conocen o han tenido contacto con sus relatos. Así, la reflexión filosófica no sólo está como contenido del libro, sino que puede suscitarse en los usuarios de los relatos del *Calila y Dimna*. En tercer lugar, se trata de un estudio de aquello que constituye al *Calila y Dimna* y que posibilita que se dé una reflexión que podría llamarse filosófica en la obra.

Siguiendo esta línea, la pregunta central de investigación es: ¿hay en el *Calila y Dimna* reflexiones filosóficas que estén dirigidas a un grupo no especializado que no conozca la jerga filosófica, y que traten los aspectos sociales, prácticos y cotidianos de la filosofía? De ella derivan las siguientes dos: ¿puede ser el *Calila y Dimna* un ejemplo de ello como filosofía para no filósofos? ¿De qué modo se le puede entender a eso como filosofía?

En consecuencia, el objetivo principal de la investigación es buscar en el *Calila y Dimna* reflexiones filosóficas dirigidas a un público más amplio y no especializado en la filosofía durante la Edad Media. Además, se busca analizar qué temas se tratan, de dónde parten esas reflexiones y qué aportes pueden dar a los estudios filosóficos.

Desde este contexto es que la hipótesis general de esta investigación sostiene que, efectivamente, en el *Calila y Dimna* se pueden encontrar reflexiones filosóficas. Estas reflexiones no son las que se encuentran constantemente en la tradición filosófica occidental, pues atienden a otros formatos textuales que, a su vez, corresponden a sus contextos de producción y recepción.

Antes de comenzar con el desarrollo de la investigación es importante partir de una breve exposición del *Calila y Dimna*, que es un libro perteneciente al género de literatura ejemplar, de la que se hablará con mayor detenimiento más adelante. Está constituido por una serie de

relatos insertados uno dentro del otro y, a su vez, dentro de una historia marco. El *Calila y Dimna* es un libro que fue robado de la India por el médico Burzuih, quien lo tradujo al persa, por la sabiduría que contiene. Y cuenta la historia de Paydeba, un filósofo,³ y el rey Dibxalim, que es la historia marco. El filósofo se atreve a acercarse al rey para aconsejarle, pues era visto como un tirano en su pueblo. Por tal motivo, Paydeba cree prudente hablar con él para que la situación cambie, puesto que, en palabras del filósofo,

Nosotros [los brahmanes filósofos] sólo nos ocupamos de cosas así cuando se manifiestan en los reyes, para volverlos a la práctica del bien y el apego a la justicia, ya que si entonces lo ignorásemos y nos desentendiésemos de ello no tardaría en abatirse sobre nosotros el infortunio ni en alcanzarnos calamidades que hicieran de nosotros mayores ignorantes que los ignorantes, aun cuando a sus ojos fuéramos menos. (Benalmocaffa, 2008: 40-41)

Cuando Paydeba se presenta ante el rey, Dibxalim se siente ofendido y lo manda encarcelar. Pasan varios días y se da cuenta de que escuchar el consejo de Paydeba le puede ser muy provechoso, así que lo manda llamar, se disculpa y le pide consejo. Durante los siguientes días Dibxalim se acerca a Paydeba para pedirle consejo sobre problemas específicos y es ahí donde se insertan cada uno de los relatos que Paydeba emplea para exponer el tema sobre el que le fue pedido el consejo.

La mayoría de los relatos que se insertan están en boca de animales, aunque en algunos sí intervienen humanos. Cada uno de estos relatos insertados constituye un capítulo del libro. Uno de los relatos más conocido y por el que es más famoso el libro, y del que le viene el nombre “*Calila y Dimna*”, es el de “*El león y el buey*”. Esta historia trata de un rey león que quería matar al buey Xendeba y le pide consejo a un chacal llamado Dimna, quien lo convence de no devorarlo. Una vez que Xendeba llega ante el rey, este último se da cuenta de lo prudente que es el buey y lo convierte en su consejero. Y por haberle causado un bien, el rey está agradecido con Dimna. Pero con el paso del tiempo Dimna se siente excluido y remplazado por Xendeba y decide hablarle mal de él al rey para que este lo quite de su lado. El rey, confiado por lo que le dice Dimna, decide matar a Xendeba y, cuando se da cuenta

,³ En otras versiones y traducciones aparece como brahmán o consejero. No confundir “brahmán”, término referente a los miembros de cierta casta religiosa y política, con “Brahman” que se refiere a una divinidad hinduista. Véase capítulo “4.1.1. *Calila y Dimna* y la filosofía hindú”.

del error que cometió, ya no había vuelta atrás. Una vez que el filósofo Paydeba termina el relato, se retoma la historia marco.

Una característica fundamental de la obra y la que posibilita hablar de su recepción es que se trata de un libro de literatura popular y popularizante. Es de literatura popular por dos razones. La primera es que muchos de sus relatos provienen de la oralidad; es decir, que algunos de los relatos provienen de lo que la gente contaba de boca en boca.

La segunda razón, que va ligada a la primera, es que estos relatos son de tipo popular, pues se trata de textos tan difundidos que no es necesario ponerlos en un libro específico por escrito para que la gente de cierta cultura y época los conozca. Se trata de versiones de relatos recopiladas y puestas en una obra específica, pero que provienen de un imaginario colectivo. Asimismo, no sólo se trata de relatos completos que son retomados, sino que se retoman motivos y elementos que provienen de la oralidad y de lo popular.

Por otro lado, que el *Calila y Dimna* sea de tipo popularizante significa que tiene relatos de autor escritos específicamente para esa obra, pero imitando el estilo popular de otros relatos. Así, hay una mano reconocible que escribe un texto tratando de que sea en el mismo tono de toda la obra para que no se distinga de los demás.

Ahora bien, se ha dicho antes que se abordarán algunas de posibles reflexiones que aparezcan en el *Calila y Dimna*. No sólo se ha optado por una selección porque analizar todas y cada una de las posibles reflexiones excedería los límites de esta investigación, sino porque se analizarán aquellos fragmentos que muestran lo que la sociedad medieval necesitaba escuchar para su vida cotidiana. Es decir, se retomarán los elementos del *Calila y Dimna* que funcionaban en esa sociedad.

En consecuencia, los problemas que se van a abordar en este proyecto son los transversales de la obra, no los problemas específicos de cada uno de los relatos que se insertan. Dichas reflexiones que aquí se abordarán con mayor detenimiento son la reflexión sobre el lenguaje, la relación el consejero y discípulo/rey y el papel de la filosofía.

Existen algunas corrientes filosóficas interesadas en la filosofía fuera de los estudiosos y personas que se dedican a ello. Una de ellas es la filosofía práctica o filosofía para la vida

con autores como Alain de Botton, Lou Marinoff (*Más Platón y menos prozac*), entre otros. Así mismo, desde la educación, está la corriente de Filosofía para Niños, encabezada por Matthew Lipman, así como por Oscar Brenifier y Walter Kohan, por mencionar algunos. También ha habido otros intentos por difundir la filosofía como los cafés filosóficos que se han retomado en la actualidad con la intención de que acudan personas de distintas formaciones y se incite al diálogo.

De igual manera están los filósofos que han incursionado en la literatura y en distintos géneros literarios. Los presocráticos son los primeros que se encontraron en la tradición filosófica occidental, y nadie niega la importancia del poema ontológico de Parménides. Platón es otro ejemplo de literatura con sus diálogos. Voltaire, Montesquieu y Rousseau tienen escritos literarios. Asimismo, muchos de los filósofos románticos hicieron literatura, tales como Schiller, Herder, etc. Sartre es uno de los autores contemporáneos que escribe novelas. Estos autores muestran que la relación entre filosofía y literatura no es nada inusual. Incluso, se le puede considerar a la filosofía como literatura, ya que en la filosofía siempre hay cierto grado de ficción en el discurso que construye. Pero esta postura sigue proponiendo que el discurso filosófico es un tipo de discurso particular (lenguaje proposicional, discurso con pretensiones de verdad, etc.) dirigido a un público limitado.

No obstante, estas corrientes tienen una limitación: su público de recepción. Usualmente son los mismos estudiosos de la filosofía o académicos quienes se interesan por estas corrientes o escritos literarios. Por otro lado, la corriente de Filosofía para Niños no se retomará porque está dirigida solo –o principalmente– a estudiantes de educación básica o educación media superior y no a todo público. Esto deja fuera a un porcentaje importante de personas: aquellas de cualquier edad que no están vinculadas a un proceso educativo formal, los mayores a los 18 años que ya dejaron la educación media, etc. Sin embargo, sería necesario tomar en cuenta a toda la población, pues una persona mayor de edad es, por definición, sujeto y agente de reflexión.

Lo anterior no quiere decir que esta investigación no se fundamente en autores y corrientes filosóficas. Dicho aquí de manera introductoria, a saber, Umberto Eco, en sus múltiples estudios sobre la época Medieval, y Iuri Lotman para la semiótica del texto, entre otros temas; Margit Frenk y sus estudios sobre la oralidad y la lectura tanto en la actualidad como en el

Medieval. Para el análisis literario y estructural de la obra se retomará a Luz Aurora Pimentel, Vladimir Propp, entre otros; a Mahmud Sobh para el estudio de la obra de Benalmocaffa y la traducción árabe del *Calila y Dimna*. A Hans-Jörg Döhla se le mencionará para un análisis más detallado del *Calila y Dimna*. Para contextualizar al libro y sus relatos en la cultura de la India, se retomará a Heinrich Zimmer. Asimismo, para proponer al *Calila y Dimna* como una reflexión se verá a Eloísa Palafox y a Cristina Azuela, siguiendo también su método de trabajo. Lo anterior, sólo por mencionar algunos de los autores propuestos.

Sobre la metodología de este proyecto de investigación, se trató, en su sentido técnico, de la búsqueda bibliográfica, cotejando la información recolectada. Los libros que se frecuentaron son varias ediciones del *Calila y Dimna*, sobre literatura popular y ejemplar, de divulgación, de filosofía, teoría literaria, historia de la filosofía y literatura, semiótica, enciclopedias, entre otros. Y la información recabada se emplea para hacer un marco interpretativo, donde se revisan los marcos narratológicos y la poética del *Calila y Dimna*.

Así, para responder a las preguntas de investigación se procedió de la siguiente manera:

1. Localizar las reflexiones filosóficas en el *Calila y Dimna*.
2. Rastrear los contextos de producción (India, Persia o mundo árabe) de esas reflexiones en relación a la función social a la que atiende.
3. Analizar algunos aspectos del contexto social de la Edad Media española desde el siglo XI a para encontrar las razones por las que retoman y funcionan las reflexiones filosóficas del *Calila y Dimna*.
4. Identificar los elementos que hacen viable la reflexión filosófica en el *Calila y Dimna* y reconocer sus posibles aportes.

Estos cuatro puntos constituyen esa interacción entre el marco interpretativo y los marcos narratológicos propios del *Calila y Dimna*. La metodología de investigación se hace evidente en los capítulos correspondientes.

El siguiente capítulo se titula “*Calila y Dimna*” y hace un breve recorrido sobre el origen y traducciones del libro. También reconoce algunas de sus funciones y su recepción medieval.

El tercer capítulo, “El *exemplum* y sus alcances” se enfoca en describir la dinámica de la literatura ejemplar, desde qué es, cómo se constituye, cuáles son sus características y su estructura, así como sus objetivos y usos.

El cuarto capítulo es “La reflexión filosófica en el *Calila y Dimna*” y consiste en la presentación de la selección de fragmentos filosóficos en el *Calila y Dimna* mencionando los conceptos a los que atienden y lo que plantean respecto del quehacer filosófico, el consejero y el uso del lenguaje. El último capítulo, “El relato frente a la filosofía”, aborda las razones por las que es posible hablar de una filosofía en el *Calila y Dimna*, las funciones sociales a las que atienden estos formatos, al igual que las diferencias y conexiones que existen entre estos relatos y la filosofía occidental.

* * *

Antes de continuar con el desarrollo de la investigación es importante hacer una serie de aclaraciones metodológicas. La primera de ellas es que se toma la versión españolizada de los nombres por comodidad del lector y hacer más amigable a la investigación, con lo que no se quiere minimizar a las culturas de donde provienen los nombres, ni quitarles relevancia. También se opta por españolizar los nombres por la variabilidad de los términos, pues los autores que aquí se mencionan retoman diferentes traducciones y versiones. No obstante, cuando se cite a los investigadores se mantendrá el nombre que ellos usaron. Por otro lado, los nombres de los que no se encuentre su versión en español se conservan como están en el original.

Asimismo, para la comodidad de los lectores y el texto no se vuelva pesado, como trata de una obra en particular, cada vez se cite al *Calila y Dimna* se abreviará por *CD*.

Se toma la edición del *CD* hecha por Marcelino Villegas de la editorial Alianza porque está en español modernizado, es de fácil acceso (se puede adquirir casi en cualquier librería), no es muy especializada, pero completa en contenido, y de costo moderado. Además, es la que conserva el orden de los textos como fueron traducidos al español y el editor no quita fragmentos o altera los relatos de manera ecléctica.⁴

⁴ Sobre el tema se ahondará más en el capítulo “2. *Calila y Dimna*”.

Por “España medieval” se toma la zona geográfica en la época medieval que aún estaba consolidada por diferentes reinos, taifas y califatos; es decir, se usa para referirse a la Península Ibérica, incluida la región portuguesa. No obstante, decir “España medieval” es un anacronismo, pero por fines prácticos y para hacer referencia a esa zona geográfica y cultural durante la Edad Media.

Para efectos prácticos, los lineamientos de estilo, formato, etc., que sigue esta investigación corresponden a las normas editoriales de la *Revista de Literaturas Populares*.

2. Calila y Dimna

El *CD* es un texto ejemplar que está compuesto por una historia general o marco en el que se insertan varios relatos. En la edición de Alianza, aquí retomada, la historia de Dibxalim y Paydeba es la primera que se presenta, seguida de las historias de Burzuih y un prólogo. De manera que en esta edición está organizado de la siguiente manera:

1. “Preámbulo”: habla de la historia marco que es cuando Paydeba decide acercarse al rey Dibxalim.
2. “La misión de Burzuih en la India”: Burzuih es el traductor al persa del *CD* y este apartado cuenta cómo es que consiguió el contenido del libro.
3. “Biografía de Burzuih, por Buzuryumhur Benalbujukán”: es, como su nombre lo dice, la biografía que Burzuih mandó poner en el libro para que se conociera su vida y trabajo.
4. “Exposición del libro, que Abdalá Benalmocaffa puso en lengua árabe”: trata de un prólogo que hace Benalmocaffa, el traductor al árabe, al libro, rescatando la importancia y el papel social del mismo.
5. “Capítulo 1. El león y el buey”: relato sobre “dos que se querían y a los que un embaucador embustero ha llevado a la enemistad y el rencor” (Benalmocaffa, 2008: 102) o la historia del rey león, el buey Xendeba y el chacal Dimna que ya se mencionó en la introducción.
6. “Capítulo 2. Inquisición sobre Dimna”: cuando el león juzga a Dimna.
7. Y así sucesivamente durante diecisiete capítulos más que cuentan relatos sobre un tema en específico que el rey Dibxalim quiere abordar con Paydeba.

Esta edición es la más parecida a la que fue la traducción al español, pues Döhla hace una edición crítica del *CD* y presenta el mismo contenido en el mismo orden. No obstante, no se retoma aquí la edición de Döhla por dos motivos: el primero es que está en español antiguo, lo cual dificulta la lectura y comprensión en la actualidad, pues se requiere comprensión de arcaísmos y formas lingüísticas caducas en nuestra época; en segundo lugar, porque esta investigación no es un estudio filológico de la obra, aunque si se retomen ciertas herramientas de la filología para su comprensión en los diferentes contextos por los que pasa a lo largo de sus traducciones.

Empero, sí fue importante para el proceso de investigación comparar distintas ediciones disponibles para elegir la más accesible y completa de todas. Otras ediciones existentes del *CD*, además de la de Marcelino Villegas y la de Döhla, son la hecha por José María Merino en la editorial Páginas de Espuma, la edición de Ramsay Wood en la editorial Akantilado y la de José Manuel Blecua y María Jesús Lacarra de la editorial Castalia. Otras son de acceso en línea como la de Biblioteca Virtual o Epublibre, entre otras. De las anteriores no se toma la de la editorial Castalia porque está en español antiguo y es de difícil acceso, puesto que es una edición costosa y de hace algunas décadas; además, está dirigida a un público especializado en literatura. Por el contrario, las ediciones de Páginas de Espuma y Akantilado se pueden conseguir y comprar con mayor facilidad, aunque también son costosas y están en español modernizado, pero se reescribieron, se reacomodaron y eliminaron relatos a criterio de los editores, lo que las aleja de la traducción al español medieval.

En este capítulo se hará un breve, pero necesario, recorrido por las traducciones de *CD* para entender la manera en que se consolida, cuáles son sus características principales, quiénes intervinieron en sus recreaciones, cómo ha sido recibido y cómo funciona su recepción; bajo qué parámetros funcionó en las distintas sociedades y a qué maneras de pensar atiende.

2.1. Lo hindú, lo persa, lo árabe y lo castellano del *Calila y Dimna*

El *CD* es una obra muy compleja por sus contextos de producción, por sus modos de transmisión, por las traducciones en las que se vio inmersa y por convertirse en una obra muy popular. Además, oscila entre la oralidad y la escritura, pues es una obra que no está escrita por un sólo autor, ni en una sola época, ni en un espacio geográfico específico y, por ende, ni en una sola cultura. El *CD*, así como llega a España y se difunde en el resto de Europa, es el resultado de todo el viaje que hace entre culturas y las distintas recreaciones por las que pasa. De manera que para entender cómo funcionan los *exempla* de esta obra es importante saber por dónde ha pasado y qué se ha hecho con él, iniciando por la India pasando por Persia y el mundo árabe, hasta su llegada a la Península Ibérica.

El paso por estas culturas es muy importante porque muestra la manera en que se consolida esta obra y los procesos a los que fue sometida, ya sea de censura, recreación o de arma política. Momigliano menciona que la intención de estas culturas (la persa y árabe, vecinas

de la griega) de traducir y adoptar nuevos textos responde a los problemas políticos entre ellas. En palabras del autor:

En todas estas civilizaciones existe una profunda tensión entre los poderes políticos y los movimientos intelectuales. Por doquier se encuentran intentos por introducir mayor pureza, mayor justicia, mayor perfección y una explicación más universal de las cosas. (1988: 23)

El análisis del flujo cultural entre culturas está abordado por distintos autores desde distintas perspectivas, un caso es la semiótica cultural. Lotman, por ejemplo, menciona en “Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)” que el intercambio entre culturas se da desde la traducción: cuando una cultura se acerca a otra se dan las traducciones en la línea fronteriza; incluso las traducciones se dan dentro de la misma cultura entre el núcleo y la periferia (Lotman, 1996: 45). También, desde los estudios coloniales, de género, entre otros, se aborda esta problemática.

Asimismo, desde los estudios literarios se propone que distintos géneros de creaciones literarias se dan en las relaciones fronterizas. Ejemplo de ello es la épica o la literatura de viaje.⁵ Sin embargo, por el objetivo de este proyecto no se ahondará más en el tema, sólo se menciona para resaltar la importancia de una aproximación filológica al recorrido del *CD* y entender los procesos por los que paso y lo constituyen como un libro muy difundido.

Por otro lado, el recorrido que hizo el *CD* por distintas culturas también lo hicieron otras obras del mismo género, como *Las mil y una noches* y *El Sendebâr*, entre otras. En general se trata de relatos de origen hindú⁶ que pasan por la cultura persa, árabe y española para ser difundidos en el resto de Europa (Vernet, 2013: 4).

En este sentido, el paso de estas obras por diferentes culturas no sólo explica sus procesos de transmisión, sino de recepción. Ello implica que no pasaron de una cultura a otra sin sufrir cambios. Ejemplo de ellos es la añadidura de relatos que respondieran a las necesidades de las sociedades que las recibían. Estos relatos que se van agregando en las distintas traducciones de estas obras se caracterizan por ser cada vez más breves. Es decir, entre más

⁵ Véase “Para una crítica de la categoría de ‘literatura de viaje’” de Antonio Regales.

⁶ Incluso hay indicios que proponen un origen tanto chino como hindú de los relatos (Vernet, 2013: 4).

recientes son los relatos son de menor longitud (Vernet, 2013: 7). En el caso del *CD* se hace más evidente con los últimos relatos de la obra, que fueron los agregados en la traducción al árabe, sobre lo que se hablará con mayor detenimiento en el siguiente apartado.

2.1.1. Del sanscrito al persa

Antes de comenzar es importante mencionar que, si bien el *CD* tiene como origen a la India, no única y exclusivamente está compuesto por material hindú,⁷ ni fue recopilado por completo ahí, sino que es una construcción tanto hindú, como persa y árabe. Así, las versiones que se conocen en la actualidad son el resultado de la traducción y adición de relatos y prólogos del persa y árabe.

¿Qué quiere decir que el *CD* no es solamente hindú, persa o árabe? Pues que tiene relatos tanto hindús, como persas y árabes que lo conforman tal y como se tradujo al español en el siglo XIII y se difunden en el resto de la Europa medieval hasta la actualidad.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que hay versiones divididas sobre la conformación del libro. Döhla menciona que en la India no hay registro de que existiera un libro llamado “Calila y Dimna”, ni otro que contuviera juntos los relatos procedentes de la India, aunque fuera llamado de otra forma. En palabras de Döhla “estrictamente hablando, la historia de *Kalīla wa-Dimna* no comienza hacia el año 300 después de Cristo con la elaboración del espejo de príncipes indio que se llama *Panchatantra*,⁸ sino en la Persia del s. VI d. C.” (2007: 1).

Por otro lado, Sobh propone a Tantrakhyayika como el primer recopilador de los relatos que conforman al *CD*:

La trayectoria de este libro de fábulas en boca de animales y de aves es muy larga. Primero fue escrito por Bidbaī en sánscrito y formaba parte de *Panchatantra* hindú (casi cuatro siglos antes de Jesucristo), es decir, los cinco libros, y de *Mahabarata*, que es la epopeya nacional hindú. Casi el 95 por

⁷ En esta investigación se tomará por hindú al gentilicio de la región del Indostán y por pertenencia a ese universo cultural, sin referencia a la religión que profesen. Sin embargo, en algunos textos que aquí se retoman se les llama ‘indio’ o ‘indú’.

⁸ O *Pañcatantra* (Döhla, Sobh) en otras versiones.

ciento del texto original fue recopilado en Tantrakhyayika (entre 275 a.C. y 275 d.C.). Al extenderse el budismo, estas fábulas penetran en China, Japón y entre los mongoles. Éste es el camino que estas fábulas, ya conocidas, siguen hasta llegar a Persia, donde fueron traducidas en la escuela de Traductores de Yundai Sapur,⁹ primero al idioma culto, al pahlavi,¹⁰ por Burzuih, hacia 550 (perdida); luego al siríaco en el año de 570. Después dio la versión definitiva Ibn al-Muqaffa^c al traducirlas del pahlavi al árabe, añadiendo lo que él mismo llama *‘Arđ al-Kitāb/Exposición del Libro*. (2002:642)

En la traducción al persa, que se hizo alrededor de 750 d.C. por el médico persa Burzuih,¹¹ el *CD* retoma de la tradición india tres textos, según Döhla. Estos son el *Panchatantra*, el *Mahabarata*¹² y leyenda de Caṇḍa Pradyōta. Sin embargo, la traducción al persa no se conserva, pero sí se conservan las traducciones que de ella se hicieron al siríaco antiguo y al árabe. El texto en siríaco antiguo,¹³ traducido en el siglo VI por Būd (Parain, 1972: 241), no fue tan difundido ni conocido como la versión árabe. Además, como ya se mencionó, la versión árabe es la que llegó a la Península Ibérica y la más difundida en el mundo occidental.

Regresando al contenido hindú del *CD*, del texto del que más material recupera es el *Panchatantra*, el cual es un espejo de príncipes compuesto entre los años 250 y 300 d.C. por un brahmán llamado Vishnú Sharma.¹⁴ Döhla afirma que de ahí se tomaron cinco capítulos para conformar al *CD*: *mitrabheda* que corresponde al capítulo I “El león y el buey” de la edición aquí retomada; *mitraprāpti* que es el capítulo III “La paloma collarada”; *kākolūkīya*, el capítulo IV “Los búhos y los cuervos”; *labdhanāśa* que es el capítulo V “El mono y la tortuga”; y *aparīkitakāritva*, el capítulo VI “El asceta y la comadreja”.

⁹ También se puede encontrar como Gundi- Šāhpur.

¹⁰ La versión españolizada de pahlavi es pelvi, pero se puede encontrar como pahlavi, phalewí (González), pahlaví o pehlaví. El pelvi es la lengua persa o persa media usada por el Imperio Sasánida desde el siglo III a. C. al siglo IX d. C.

¹¹ En otras versiones se puede encontrar como Burzōy (Döhla), Burzoy (Sobh), Burzoé (Vernet), Barzuyeh (González) o Buzurýmihir (Vernet).

¹² Se le puede encontrar como *Mahābhārata* (Döhla, Sobh).

¹³ Esta traducción tiene algunas diferencias respecto a la traducción al persa, pues el orden de algunos relatos cambia, faltan algunos relatos que se añadieron en la versión persa y la historia marco está construida bajo el motivo del padre y el hijo, no del consejero y el rey.

¹⁴ También se puede encontrar como Viṣṇuśarman (Döhla) o Vichnú-Sarma (Frilley).

Por otro lado, el *Mahabarata* es la epopeya nacional de la India que se conformó entre el siglo IV a.C. y el siglo VI después de Cristo (Döhla, 2007: 7). Döhla menciona que es la “epopeya religiosa, filosófica y mitológica de la India [que] trata de una lucha dinástica por el trono del reino del clan Kuru” (2007: 8). De ahí provienen los capítulos VII “El gato y el ratón”, VIII “El rey y el pájaro Fanza” y IX “El león y el chacal asceta”.

Por último, de la India se toma el *Caṇḍa Pradyōta*, que es una leyenda de la cual se toma el capítulo XI “Ilad, Bilad e Irajt” (Döhla, 2007: 9). Además, el nombre del libro como *CD* viene de los nombres de dos personajes (chacales en la edición aquí tomada y lobos en algunas otras) retomados del primer capítulo del *Panchatantra: karaṭaka y damanaka*. Nombre que le es dado ya en la traducción como recopilación de relatos en Persia.

Döhla menciona que Burzuih pidió a Buzuryumuhr Benalbukán que se añadiera dos relatos diferentes: el de su búsqueda de los relatos anteriormente mencionados en la India y su biografía. También es importante mencionar que eligió como narración marco la presente en el *Mahabarata*: el rey y el consejero.¹⁵

Asimismo, es importante tener en cuenta un cambio de término relevante para considerar la reflexión filosófica en el *CD*: Burzuih sustituye el nombre de “brahmán” por el del “filósofo”, nombre que denota la influencia griega que tenía Persia gracias al Imperio Bizantino (Döhla, 2007: 12-13).¹⁶ Además, no hay ninguna palabra sanscrita que sea equiparable a la de “filosofía” en el amplio campo semántico en el que es entendida en léxicos greco-occidentales desde el siglo IV a.C. aproximadamente.¹⁷ Término que, en cambio, sí existía en el pelvi. Y es en este momento que se yuxtapone el término “brahmán” con el de “filósofo” y “consejero” y se comienzan a usar como sinónimos.

¹⁵ En algunas ediciones se puede encontrar llamado al consejero como filósofo o brahmán dependiendo de los criterios de traducción que se empleen y la lengua de origen (Alianza, Castalia). Como sea que se le llame a este personaje, este corresponde al motivo P485 “Philosopher” de la clasificación hecha por Thompson (1958).

¹⁶ La cultura persa fue una gran continuadora del helenismo y receptora del imperio Bizantino de oriente. Ejemplo de ello es la escuela de traductores de Yundai Sapur.

¹⁷ En la cultura india no existía la “filosofía”, pero sí prácticas parecidas que, a lo largo del tiempo y de trabajos de recuperación, se han equiparado con la filosofía como es entendida en el mundo occidental. Entre los distintos autores que estudian la filosofía india está el trabajo de Zimmer (2010) y el de Tola y Dragonetti (2014), por mencionar algunos.

Algunos autores mencionan que los árabes conocían mejor a los griegos que el mundo europeo medieval, pero sucedía porque la cultura árabe es la gran heredera y traductora de la cultura persa,¹⁸ además de la recuperación del bagaje cultural de Alejandría. Los persas eran receptores de la cultura griega y helenística gracias a la cercanía que tenían con el Imperio Bizantino de Oriente y con la cultura siríaca antigua. Incluso dieron asilo a muchos continuadores de la tradición greco-oriental que fueron expulsados con el fin de la Escuela de Atenas con Justiniano en el 529 d.C. y, posteriormente, por herejía (Parain, 1972: 241).

La importancia de traducir y preservar la cultura griega para los persas, según Parain, radicaba en que

aquel conservar los textos clásicos estaba en función de que se estimaba encontrar en ellos tesoros utilísimos; se sirvieron de ellos y precisamente por eso los conservan. Por otra parte, no se descubren tesoros de ese género si no los posee uno mismo. Esa es la razón por la cual los bizantinos pusieron tanto empeño en preservarlos y por lo que los transmitieron a otros pueblos (1972: 160).

Así que resulta que el paso del *CD* por la cultura persa y su interés por configurarlo como tal no es sólo el transcurrir, transmitir y adoptarlo en dicha cultura, sino que se impregnó de la misma: se recreó y refuncionalizó.

Además, el cambio del término “brahmán” por el de “filósofo” muestra que el traductor vio en la obra características de aquello a lo que los griegos llamaban filosofía y muestra, también, que los brahmanes indios eran equiparables a los filósofos occidentales de la época. Los filósofos y brahmanes son los grandes maestros, son los que guían e introducen al saber.

2.1.2. Del persa al árabe

Una vez traducido el *CD* al persa, se traduce al siríaco antiguo¹⁹ y al árabe. De la traducción al árabe se hicieron muchas más traducciones a otras lenguas como el latín y el hebreo, sin

¹⁸ Hay distintos trabajos y estudios que tratan de restituir el papel de los persas en el mundo intelectual, ejemplo de ello es Momigliano en “Iranos y griegos” de *La sabiduría de los bárbaros* y Shafa con *De Persia a la España musulmana: la historia recuperada*; inclusive se puede considerar a Hegel con su *Filosofía de la historia*. Asimismo, el intento por reconocer a la cultura persa y su influencia también surge de la pregunta por la filosofía moderna occidental y sus orígenes.

¹⁹ Lengua usada en el Medio Oriente (ahora Siria, Irak, Turquía, Líbano, Irán y Georgia) durante el siglo IV d.C. hasta el VIII d.C.

dejar fuera a la más importante de todas por su difusión: su traducción al español, que, análogamente con lo que pasó con la traducción al árabe, fue la más difundida en Europa.

Pero, regresando a la traducción árabe, lo que convirtió al *CD* en un texto de interés para la cultura árabe fue el dominio de una cultura sobre otra.

Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de éste en «propio» y «ajeno» y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etc., al lenguaje de las relaciones espaciales. La división del espacio en «culto» e «inculto» (caótico), espacio de los vivos y espacio de los muertos, sagrado y profano, espacio sin peligro y espacio que esconde una amenaza, y la idea de que a cada espacio le corresponden sus habitantes —dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales—, son una característica inalienable de la cultura. (Lotman, 1996: 57)

Bajo la lógica propuesta por Lotman, lo otro es lo ajeno y constituye una amenaza que, una vez traducida, es dominada y es reapropiada. Así, la conquista árabe de Persia abrió las puertas a un flujo literario en el que, durante el califato abasí, se dio la que es llamada la época de oro de la literatura árabe. Esta época de oro estuvo acompañada de múltiples traducciones de los diversos lugares a los que llegaron, principalmente del imperio persa.

Sin embargo, el califato abasí²⁰ sí se declaraba como religioso, a diferencia del califato omeya que lo precedió que se enfocaba en la política. Además, el gran interés que los abasíes tenían por la cultura de oriente y el desinterés por el califato occidental no era sólo literario. Ejemplo de ello es que su ejército estaba formado por persas mezclados con turcos y otros pueblos de Asia Central. Asimismo, los abasíes adoptaron el estilo de vida sasánida, junto con su administración pública, sobre todo en el territorio persa. De manera que también se interesaron en islamizar a los funcionarios del Estado persa, entre ellos Benalmocaffa,²¹ el traductor al árabe del *CD* junto con su padre. Bajo este esquema es que Benalmocaffa es una

²⁰ El califato abasí o abasida está regido por la dinastía de Abbás quien era tío de Mahoma. El primer dirigente del califato en el 750 fue Abu al-Abbás. Cuando entró al poder este califato persiguió a la dinastía omeya que había regido antes que ellos. Y un cambio importante que hicieron fue cambiar la sede del califato a Bagdad, donde después se formaría una importante escuela de traducción.

²¹ En otras ediciones se encuentra como °Abd Allāh Ibn al-Muqaffa° (Döhla, Sobh, Vernet), Ibn al-Muqaffa° (Puig) o Abdala ben al-Mocafa (González).

figura importante para esta investigación por su influencia en el mundo árabe y la importancia de la traducción del *CD* en la Europa occidental.²²

Por otro lado, también es importante situar en qué momento se da la conquista de los árabes a los persas. Shafa menciona que la cultura árabe en ese momento no era

una civilización merecedora de este nombre. Las ciencias, las artes y otros elementos civilizadores les eran extraños en cierta manera. La gran mayoría no sabía ni leer ni escribir, hasta el punto de que, según el cronista al-Wāquidī, el número de personas que sabían leer en la tribu de Qurayš (la tribu más grande de Arabia, a la que pertenecía el profeta Muhammad) se limitaba a diecisiete. (2000: 19)

Ahora bien, según Sobh en *Historia de la literatura árabe clásica*, el nombre persa de Benalmocaffa es Ruwazbihi ben Dāduwihi y nació en el 724 d.C. en Fayruzabād. Como ya se mencionó, era proveniente de Persia y fue arabizado, al igual que su padre. Trabajó como funcionario de Estado al final del califato omeya y al comienzo del califato abasí. Algunos autores lo mencionan como no seguidor del islam, conflictivo en la política y por sus ideales, y otros como uno de los grandes intelectuales y escritores de la cultura árabe. Es considerado “el padre de la prosa artística árabe” (Sobh, 2002: 639-40), pues la traducción del *CD* es el primer libro en prosa escrito en lengua árabe.

Benalmocaffa escribió y tradujo varias obras, de las cuales su más célebre traducción es el *CD* (*Kitāb Kalīla wa-Dimna* o Libro de Kalila y Dimna). Sobh menciona que esta fue una “entre otras tantas obras originales o traducciones suyas, que en realidad fueron recreación y no traducción literal” (2002: 640), lo que se puede observar con los capítulos que Benalmocaffa añadió a dicho libro. Así mismo, es autor de *Al-Durra al-Yatima* (La Perla Huérfana o Única), donde narra en forma de diálogo en el que el maestro (en este caso el autor) responde preguntas de sus discípulos a la manera oriental que se ve reflejada en el *CD*. Así, se reitera, la razón por la que “Ibn al-Muqaffa^c pasó a la historia [es] por su *recreación* –que no mera traducción– de *Kitāb Kalīla wa-Dimna*” (Sobh, 2002: 642).

²² Benalmocaffa es un representante de una actividad común en su época: los secretarios de Estado como traductores en el mundo árabe. Otro traductor importante para tradición española medieval es Ibn Bābūya con *El libro de Barlaam y Josafat*.

A partir de estos datos biográficos de Benalmocaffa se puede observar que no era un inculto y sabía el valor de lo que estaba traduciendo. Resulta que este texto no era menospreciado y, por lo tanto, era importante traducirlo e importarlo a otra cultura. Y no sólo eso, sino que fue tan importante para la cultura de llegada que se volvió muy popular hasta hacerse múltiples traducciones del árabe a otras lenguas.

Regresando al *CD*, su traducción al árabe se realizó alrededor del año 750 d. C. y sufrió algunos cambios. Sobh menciona que el *CD*

consta de dieciocho capítulos más la introducción, que es un largo prefacio médico-moralista, y en los que interpola algunas fábulas de filiación musulmana con alusiones a pasajes del Corán y de descripciones de costumbres y de creencias musulmanas. Añadió también un capítulo, fruto de su imaginación, que trata sobre el proceso judicial pormenorizado, tras el cual el traidor Dimna muere castigado por sus acciones. Todo ello para satisfacer al califa al-Manṣūr (136/754-158/775).²³ (2002:642)

Es decir, lo que se añadió en esta traducción fue, en primer lugar, un prólogo²⁴ escrito por Benalmocaffa; en segundo lugar, el segundo capítulo “Inquisición sobre Dimna” y, en tercer lugar, una serie de relatos tomados de la cultura árabe que se añadieron al final de los que se tradujeron. Estos últimos atendían a las necesidades sociales árabes, como las guerras tribales.

El segundo capítulo que se añadió es importante tenerlo en cuenta por dos razones. La primera es que se añadió para no ir en contra de las políticas islámicas, pues nadie puede burlar al califa (que en ese momento era al-Manṣūr) sin ser castigado. Además, la muerte de Dimna va con la idea de justicia desde el zoroastrismo y el islamismo, lo que hace que en ese apartado se abandonen algunos conceptos indios: el *nīti* y el *arthasāstra* que se abordaran con más detenimiento en el siguiente capítulo de esta investigación. La segunda razón para detenerse en este capítulo es el estilo en que se escribió. A diferencia de los otros relatos, sin tomar en cuenta los prólogos y autobiografías, no es de carácter popular, sino popularizante.

²³ En la cultura árabe los años no coinciden con el calendario occidental porque tienen otro sistema de medición basado en la luna y comienza con la Hégira de Mahoma. Es decir, es un calendario lunar, no solar como en el calendario juliano, en su época, y el gregoriano, actualmente. Por ello se pone una doble numeración de los años, la de la izquierda corresponde al calendario árabe y la de la derecha al calendario occidental.

²⁴ Prefacio o preámbulo en algunas ediciones.

De otra manera, es un relato que no tomó de la oralidad o del imaginario colectivo árabe, sino que Benalmocaffa lo escribió imitando el estilo popular de los otros relatos.²⁵

Por otro lado, también hay adiciones al *CD* que no se sabe si se añadieron en la traducción al persa o al árabe, tal es el caso del relato “La garza y el zarapito”. Asimismo, hay relatos que fueron añadidos por otros autores árabes y que se sabe que son árabes porque no tienen rasgos de la cultura persa. Tal es el caso del “Prólogo”²⁶ (Döhla, 2007: 25-26).

2.1.3. Del árabe al español

De la traducción al árabe se hicieron múltiples traducciones en dos lugares diferentes principalmente: en la escuela, si es que se le puede llamar así, de traductores de Bagdad y en la de Toledo. En Bagdad se hizo la traducción al hebreo, por mencionar una, por Jacob ben Eleazar,²⁷ quien después migro y formo parte de la escuela de traductores de Toledo. Sin embargo, la primera traducción que se hizo en occidente fue la del latín y estaba escrita en verso (Sobh, 2002:643).

Por otro lado, la traducción al español se hizo en la Escuela de traductores de Toledo,²⁸ durante el mandato de Alfonso X “el Sabio”. El primer elemento que caracteriza a la Escuela de traductores de Toledo es el geográfico. Toledo era “frontera entre el mundo cristiano y el mundo árabe” (González, 2007: 78) y la ciudad fue retomada por los cristianos en 1085. Además, desde el Concilio de Toledo de 589 se le consolidó como el centro político para el Estado y la Iglesia (González, 2007: 78).

A pesar de que Toledo fuera una ciudad importante para la traducción no implica que fuera la única de la zona. Al albergar la Península Ibérica tanto la cultura árabe como la cristiana occidental existieron muchos puntos de contacto entre ambas culturas y grandes centros

²⁵ Siguiendo la estructura de la obra, repitiendo las fórmulas, utilizando personajes-tipo, entre otras.

²⁶ En otras ediciones aparece como “Introducción”.

²⁷ Sobre Jacob ben Eleazar: “was a prolific writer, poet, translator, grammarian, and philosopher in Christian Toledo and a member of one of the city’s distinguished families. Little is known about his life, but he was active during the first three decades of the thirteenth century and left several important works, among them a translation of the Arabic classic *Kalīla wa-Dimna*, a linguistic treatise written in Arabic, *piyyuṭim*, and two works on ethics.” (Prats, 2010: s/p)

²⁸ Toledo fue capital del imperio Visigodo y albergaba muchas bibliotecas. Por ello, cuando fue reconquistada por el imperio cristiano bajo el mandato de Alfonso VI se restableció la corte y de ahí que años después se desarrollara lo que conocemos como “Escuela de traductores de Toledo” (Döhla, 2007:34).

culturales. Ejemplo de ello es Córdoba bajo el mandato de Al-Haquem II quien se interesó por adquirir manuscritos desde Persia, Bagdad, Alejandría, entre otros lugares. Lo cual muestra que hablar de “Escuela de traductores de Toledo” no sólo implica a una ciudad, sino todo un territorio con pluralidad lingüística, religiosa y política que posibilitó un suelo fértil que permitió los trabajos de traducción. De todo este proceso, Toledo,²⁹ entre 1125 y 1287, fue el centro con mayor productividad (González, 2007: 80).

No obstante, la Escuela de traductores de Toledo no se hubiera podido consolidar sin un personaje: Alfonso X “el Sabio” (1221-1284), quien amplió el catálogo de traducciones a otras áreas del saber que no se solían traducir en la época. También es importante tener en cuenta que Alfonso X es sólo una de las muchas figuras que participaron en esta Escuela, pero es una muy importante para el papel de la Escuela en el mundo occidental europeo. La escuela de traductores de Toledo, retomando a Orduña, fue un grupo “con un proyecto cultural y político bien definido, cuya acción y estímulo determinó la aparición de un importante conjunto de obras, las que por años fueron vistas como hitos aislados o inconexas” (1982: 53).

Durante el periodo que estuvo presente Alfonso X, la Escuela de traductores de Toledo sufrió varios cambios que la consolidaron como un movimiento que cambió las formas en que se trataba al saber y se divulgaba. Uno de los cambios más importantes es que ya no se traducían sólo al latín, sino a la lengua romance (que en este caso era el español antiguo). El *CD* es un ejemplo de ello, pues se tradujo del árabe al español; además fue, al igual que en árabe, el primer libro en prosa en lengua española. Robey menciona en *Translating Arabic Wisdom in the Court of Alfonso X, El Sabio* que “The first and second chapters look at the translation of *Calila e Dimna*, which the infante don Alfonso ordered to be translated into Castilian in 1251.” (Robey, 2015: 12).

²⁹ Gil menciona que Toledo comenzó su periodo de traducciones bajo el mandato de Alfonso VI y con el arzobispo Raimundo, quien “se consideraba ‘Emperador de las dos religiones’, auspició estas traducciones, lo que era muestra de un espíritu tolerante. Mas fue en la época del arzobispo Raimundo (1126-1152), en pleno siglo XII, cuando se dio un auténtico impulso a las traducciones toledanas, al fundarse una Escuela de Estudios latino-árabes con mediación hebrea. Su gran promotor fue realmente el arcediano de la catedral toledana, Gundisalvo, cuya actividad se desarrolló entre el 1130 y el 1170 aproximadamente. A partir de entonces, y durante un siglo, Toledo prevalecerá entre las escuelas” (2002: 51)

Esto es muy importante por las implicaciones que tiene en el ámbito de la recepción, ya que acerca el conocimiento a todo aquel que hable la lengua romance y no sólo el latín. Así, la Iglesia no es la única que se posee y difunde el conocimiento. Es decir, en la Escuela de traductores de Toledo, la Iglesia abandona el lugar privilegiado que tenía sobre el dominio del conocimiento, pues gente ajena a ella, como los propios traductores, tienen acceso a él. Esto le da otro enfoque, ya que no solo se trata del *CD* como un libro de origen popular, sino que está traducido por gente fuera del núcleo cultural privilegiado en la Edad Media.

Sin embargo, las condiciones bajo las que se encontraba el reino de Alfonso X no eran del todo perfectas. El reino, desde el mandato del Fernando III tenía problemas económicos que continuaron hasta la llegada de Alfonso X. Por ello, Robey menciona que la intención de traducir al *CD* de Alfonso X responde a tres propósitos: “first, for crafting his royal image as a patron of wisdom; second, for laying the foundation for a new model of Castilian monarchy; and third, for changing the goals of conquest from strictly material gains o the acquisition of knowledge, wisdom, philosophy, and science.” (2015: 12-13).

Así, se puede contrastar que los intereses de traducción de esta obra no eran altruistas ni por amor al arte, sino por intereses políticos principalmente. El *CD*, como muchas otras obras, no sólo trata sobre las estrategias de poder, sino que se vuelve un instrumento de poder, de dominación y consolidación de un Estado. Se convierte en un generador de conocimiento, de un conocimiento cuya intención es hacerlo accesible a todos aquellos hablantes de la lengua romance. Afirmando de este modo también la nueva lengua.

Regresando a la traducción del *CD*, es importante mencionar que, a diferencia de las otras traducciones, no se conoce el nombre del traductor o traductores del *CD* al español. Sin embargo, sí se sabe que fue traducido alrededor del 1251 y 1252 y fue muy difundido en la zona. También otros libros similares al *CD* fueron traducidos en la época como *El Sendebat* y *El libro de Barlaam y Josafat*, lo que demuestra la importancia de este género literario en la España medieval. Aunado a ellos, existen indicios, como menciona Vernet, de que muchas de estos relatos circulaban ya oralmente en la sociedad medieval española (2013: 4-5)

Esta literatura retomada y traducida de la cultura musulmana fue usada como ejemplo para literatura didáctica doctrinante. En el capítulo siguiente se abordará la distinción entre

exempla moralizantes y éticos; pero de manera muy general, los textos moralizantes eran los textos producidos en el contexto cristiano medieval a imitación de los textos traducidos del mundo árabe. Ejemplo de ello son *Flores de filosofía* que se conserva inserta en el *Caballero de Zifar* y las traducciones de Pedro Alfonso, quien

Fue pionero en esta labor de traducción el judío converso al cristianismo Pedro Alfonso, quien escribió su colección de apólogos y sentencias titulada *Disciplina clericalis*, para lo cual se sirvió del *Calila y Dimna*, del *Sendebâr* y de las obras paremiológicas de Mubassin ibn Fatiq y Humayn ibn Ishaq. La obra de Pedro Alfonso tuvo una larga influencia ya que proporcionaba ejemplos para utilizar en los sermonarios de los clérigos. (Gil, 2002: 51)

El impacto del *CD* no solo se dio en la recepción y en lo popular que se hicieron sus relatos, sino en ser un libro pionero en muchos aspectos. Fue el primer libro escrito en prosa en lengua romance, lo cual ya habla de las intenciones del traductor o traductores para su difusión al ponerlo en una lengua que la mayoría entendía. También sirvió como ejemplo para desarrollar todo un género literario medieval: la literatura ejemplar.

Por otro lado, también es importante mencionar que si bien, el *CD* se trata de un texto de origen religioso y con algunos contenidos de esta índole, no es un texto adoctrinante ni de tono completamente religioso; tampoco versa sobre una religión específica porque tiene influencias tanto hindú, zoroástricas (o persas con la recreación de Benalmocaffa) como islámicas. Además, dice Puig Montada sobre la propuesta de Benalmocaffa, “la razón no basta, dice para alcanzar la perfección pero la religión no debe extenderse en prescripciones detalladas, debe dejar al hombre libertad para juzgar qué mediadas son las oportunas” (2007: 91)

Ya se ha mencionado que el *CD* se tradujo en Toledo a lengua romance y la metodología de los traductores era, afirma Gil de acuerdo con otros autores:

El método de trabajo seguido para traducir la ciencia y la cultura árabes era el siguiente: un judío arabizado vertía oralmente, en su lengua española vulgar, el texto árabe mientras que un cristiano transcribía en latín lo que oía en romance castellano (2002: 51-52)

Así resulta que no sólo han intervenido los traductores del sanscrito al persa, del persa al árabe, sino que hay un tercero cuya lengua materna no es el árabe, pero lo conoce, que también sabe lengua romance y traduce el texto de una lengua aprendida a otra. Y, además, hay un cuarto que lo transcribe. Y todo eso implica que se ponen en juego imaginarios tanto hindú como persas y árabes y judíos y castellanos. Sobre este punto se ahondará en el capítulo 5.

Bajo este contexto es que el *CD* no es exclusivo a la India, Persia, mundo árabe o España, sino que pertenece a todas ellas. De estas culturas va añadiendo elementos que lo hacen más complejo, pero funcional para su recepción. Marcelino Villegas en su introducción a la edición de Aliaza, dice que

En la forma se ve que el *Calila y Dimna*, más que un libro, es varios libros, o un libro formado –extraño río– por un proceso aluvial al revés: no por residuos dejados en curso, sino por materiales sucesivamente arrasados y contenidos por una misma fuerza: la ambición de adquirir y transmitir sabiduría desde la imaginación. (Benalmocaffa, 2008: 8)

2.2. Las funciones del *Calila y Dimna*: educación de jóvenes, reyes, jefes y filósofos

Por otro lado, es importante tener en cuenta el objetivo principal del *CD*, es decir, cuál es su función, para qué sirve o/y para qué fue recopilado, traducido y recreado. No obstante, el objetivo está fuertemente determinado por el público al que va dirigido. Benalmocaffa en su prólogo, en relación al público de dirección de los relatos y las funciones que cumplen, menciona que

Conviene saber a quien considera este libro que está organizado de acuerdo a cuatro propósitos. El primero es que pretende ponerlo en boca de animales irracionales, por lo cual se apresurarán a leerlo los jóvenes que gustan de la diversión y lo tendrán en mucho. Tal es la finalidad de las donosas industrias de los animales. El segundo es mostrar las quimeras de los animales con variedad de tintes y colores para hacerlo solaz del corazón de los reyes y para que, por el placer de esas imágenes, lo frecuenten. El tercero es que por la cualidad anterior lo codicien los reyes y jefes, multiplicándose así sus ejemplares para que no desaparezca ni se pierda con el paso de los días. Pintor

y copista han de trabajar siempre con provecho en él. El cuarto propósito es el más extremado y se reserva al filósofo. (Benalmocaffa, 2008: 100-101)

Este fragmento del prólogo que Benalmocaffa es relevante porque, al traducir un texto de su cultura materna a otra de llegada, trata de defenderlo y le da una función y un lugar, que era el que probablemente tenía en su cultura materna.

Por otro lado, también influye la dinámica de educación en la Edad Media. Si bien había centros educativos, si es que se les puede llamar así (como las abadías y posteriormente las universidades), había otras “escuelas” o corrientes de pensamiento que proporcionaron y circularon información generando movimientos en ciertas épocas y espacios geográficos. Ejemplo de ello es la misma Escuela de traductores de Toledo o la Escuela Palatina.

Sin embargo, como es bien sabido, una de las grandes razones por la que se le suele llamar a la Edad Media una época oscura es que eran pocos los que tenían acceso a esos espacios intelectuales. Lo anterior no significa, como ya se ha mencionado, que no tuvieran acceso a la información, sino que la educación se daba de forma diferente. Anna Benvenuti en “La educación y los nuevos centros de cultura” menciona que “la enseñanza se convierte en una tarea de familia, mientras que gradualmente, la Iglesia se encamina, (también en este frente) hacia su papel de sustituta de las instituciones estatales”³⁰ (Benvenuti apud. Eco, 2015a: 166). De manera que desde los inicios de esta época la educación estaba en gran parte dada por el núcleo familiar y no se veía, como en la actualidad, descansada esa responsabilidad en otra institución.

De manera que no sólo había los centros educativos instituidos como tales, sino que socialmente se educaba desde la familia y otras instituciones. Esta confluencia de instituciones en la educación de una persona no es nada que en la actualidad no siga operando. Si bien existe un sistema escolarizado en la mayoría de las sociedades occidentales, la persona no deja de ser formada por su familia y las normas sociales y culturales en las que está inmerso.

³⁰ Con ello se puede observar que en este periodo se salta de la educación en manos de instituciones como la Escuela Ateniense a la familia para volver a colocarla en las abadías como instituciones formativas. No obstante, al pasar de la familia a las abadías no se releva por completo a la familia, sino que esta sigue presente como institución social formativa durante toda la Edad Media.

Y ello es un factor importante para entender por qué los relatos del *CD* eran educativos. Estos relatos funcionaron como herramientas educativas. Incluso, ello se reafirmará cuando se analice el concepto del *artha* en los siguientes capítulos, como fin de la filosofía de la India. Y de esta manera es que, retomando a Maravall, “el ejemplo y el precepto son las dos caras de un mismo saber” (1967: 239).

2.3. *Calila y Dimna* y su recepción en la España medieval

Un factor indispensable para poder hablar de la recepción del *CD* en la España medieval es la invasión musulmana de la Península Ibérica. Los ocho siglos de presencia islámica en la región dejaron elementos que fueron retomados por los cristianos (Gil, 2002: 38), tales como el *CD* y muchos otros textos literarios y de otras disciplinas, como de la medicina, de la astrología, de la filosofía, etc.

De ahí deriva la Escuela de Traductores de Toledo que fue el movimiento que se interesó por estos textos y que posibilitó traducir y escribir en lengua romance. Traducir al español antiguo es el elemento que pone en juego la difusión de los relatos del *CD* en gran medida, pero no del todo. Es importante porque posibilita que mayor número de lectores tenga acceso a la obra, pues se trataba de su lengua materna, a diferencia del latín que se aprendía posteriormente.

No obstante, el *CD* no sólo se difundió de manera directa, es decir, de copias del libro traducido o de lecturas colectivas; sino que pasaba de forma indirecta a través de textos que lo retomaban. Así, relatos del *CD* son retomados en *El Conde Lucanor* y este fue retomado por otros autores y así sucesivamente. Gil menciona que

Otros autores medievales españoles se valieron de las traducciones de los citados textos indios y persas, tanto de forma directa como a través de otras obras. De esta manera, el *Calila y Dimna* sirvió de fuente a Raimundo Lulio a la hora de escribir El libro de las maravillas; y la historia del filósofo de Calabria recogida por Joanot Martorell en el *Tirant* (2002: 53)

Ello ayudó a que se consolidara un nuevo género literario: los *exempla*. Sobre la literatura ejemplar se hablará con mayor detenimiento en el siguiente capítulo. Sin embargo, sí es

importante retomar ciertos elementos de este género literario en esta apartado, sobre todo para situar al *CD* dentro de una tradición medieval y, desde ahí, sus formas de operar.

Los relatos ejemplares funcionaron en la España medieval no sólo como meros relatos literarios de entretenimiento, sino que “el *exemplum* fue, para la sociedad medieval, una manera particular de pensar el pasado y de utilizarlo” (Palafox, 1998: 9). Esto corresponde al supuesto de la historia como maestra de vida (*Historia est magistra vitae*),³¹ pues “la mente medieval, señala Battaglia (en la misma línea que Maravall y Tubach), concibe la historia humana como una cadena inmutable y finita de sucesos que se reiteran una y otra vez” (Palafox, 1998: 12). Es decir, que si las cosas no hacen más que repetirse una y otra vez, con poner un ejemplo de lo que no hay que hacer o hacer basta para reflexionar al respecto, y es ejemplo puede ser un relato.

Por otro lado, también influía la esperanza de vida de las personas para hacer funcionar a los *exempla*. Eloísa Palafox dice al respecto que

debido a la brevedad de la existencia humana era posible creer que cada persona tenía únicamente que enfrentarse a lo largo de su vida, a un número limitado de alternativas y, por lo tanto, una buena colección podría bastarle y sobrarle para resolver sus problemas individuales (1998:12).

De manera que resulta que, bajo la percepción medieval, un relato puede funcionar como ejemplo de la vida humana porque la historia no hace más que repetirse a sí misma y las personas, por su corta vida, solo se enfrentan a un cierto número de problemas. Para atender a esos problemas se generan, en este caso traducen, cierto número de relatos que funcionen como ejemplo.

³¹ Guerrero, cuando habla de Ibn Miskawayh y su obra *La sabiduría eterna*, menciona que en el epílogo Miskawayh dice: “«El objetivo (*qasad*) de este libro es enseñar que las mentes (*al-‘uqûl*) de todas las naciones coincidan en seguir un mismo camino y no difieran por la diversidad de países ni cambien con los cambios de los tiempos». Su intención, pues, es mostrar la unidad de la enseñanza sapiencial de todas las naciones y en todos los tiempos.” (2009-2010: 355). Esto muestra la razón del interés de traducir en España, incluso las traducciones al persa o al árabe, los textos árabes literarios en general. Se traducían porque servía y servía bajo el presupuesto de que hay un objetivo común a todas las naciones en todas las épocas. Lo que implica la concepción de la historia como maestra de vida, y, bajo esos fundamentos es indispensable saber qué se ha dicho y qué ha sucedido para utilizarlo y aprender de ello.

Y qué es lo que hace válidos o acredita a estos relatos como ejemplos para la vida de una persona en el medievo, Palafox menciona que es la tradición: “la autoridad del *exemplum* emana de lo que se presenta y se percibe como una pertenencia a la tradición, es decir, al conjunto global de experiencias vitales de la comunidad, que han sido probadas y transmitidas de generación en generación” (1998: 12). Lo anterior denota que para la sociedad medieval hay un saber colectivo que debe ser compartido en un mismo imaginario cultural al que todo individuo puede y debe acceder. Así, con el sólo hecho de nacer en una tradición y pertenecer a ella, el sujeto puede aprender estos relatos considerados como válidos y útiles para su vida. No es necesario ir a una abadía para aprenderlos, sino que van de “generación en generación”. Y a esta tradición pertenecen los *exempla*.

Por otro lado, si no se pierde de vista que estos relatos provienen de oriente,³² debe de haber alguna razón por la cual se decide traducir al *CD* y no cualquier otro texto literario; además, de que exista una razón por la cuál sea tan difundido este texto en la España medieval y el resto de Europa. Un factor por las cuales pasó el *CD* de oriente al mundo occidental medieval es el lenguaje que usa, ya sea en la filosofía india, de la que provienen, no se usa un lenguaje especializado, sino el cotidiano. Sin embargo, no se puede afirmar que los relatos filosóficos fueron igualmente recibidos en la España medieval como en lo eran en la India por el problema de la traducción. Las palabras del sánscrito traducidas y, por tanto, sacadas de su contexto no significan lo mismo en una sociedad y en otra.

Por otro lado, el problema de la traducción (fidelidad frente a comunicatividad) no es el tema de esta investigación. No obstante, no hay que perder de vista que las palabras empleadas en los relatos ejemplares del *CD* conservan su tinte cotidiano, porque de ahí provienen, y porque se traducen con el fin de comunicar y grabarse en la memoria de las personas.

Esta cotidianeidad del lenguaje es retomada en la traducción española al hacerlo en lengua romance y es importante para que los relatos sean nemotécnicos. Es decir, el escucha o lector

³² Sobre el reconocimiento del cruce oriental y occidental en el *CD*, Robey menciona que “Scholars tracing generic trends in literature during the later Middle Ages have recognized the influence of Arabic adab works on European texts, often pointing to *Sendebār* and *Calila e Dimna* as sites of encounter between East and West, while hispanists have long noted the mix of oriental and occidental influences on the making of the *Libro de los doze sabios*.” (Robey, 2015: 16-17)

debe entender el relato, engancharse, reconocer su utilidad y no olvidarlo. Por ello, es que el *CD* trata de relatos insertos en la historia marco, relatos que tienen un solo problema a tratar y que procuran ser breves.

2.3.1. La Edad Media y la cultura de la oralidad

Ya se mencionó que la traducción alfonsí del *CD* en lengua romance influyó en gran parte de su recepción medieval ibérica, no es el único factor, ni el más determinante. El carácter oral de estos relatos sí es determinante, pues los lectores, aunque en lengua romance y en número reducido, servían como difusores. Es decir, se trata de personas que lo leían, memorizaban y transmitían de manera oral. Y, así, otros escuchaban y, a su vez, transmitían a más personas de manera oral.

Dicho carácter oral de la sociedad medieval es la razón por la cual se situó esta investigación en ese periodo histórico. Y los relatos del *CD* están relacionados con esta dinámica porque era la manera en que circulaban los relatos. Vernet menciona que hay indicios de que muchos de los relatos traducidos en la Escuela de Traductores de Toledo circulaban ya en la Península Ibérica (Vernet, 2017: 323). También Robey, retomando a Wacks, concuerda con la posibilidad de que circulara el *CD* antes de su traducción Alfonsí, pues menciona que “in al-Andalus *Kalila wa-Dimna* could possibly have circulated as early as the eighth or ninth century” (2015: 18).

Sin embargo, la oralidad de la Edad Media, por el carácter efímero de la palabra, dificulta los trabajos de rastreo. Tal es el caso de algunos relatos y otras formas literarias, como las moaxajas, se dificulte. Además, de que los relatos sufren diferentes cambios y variaciones, como lo muestran las distintas traducciones y versiones que hay de los mismos. Vernet al respecto menciona que

Evidentemente, es muy difícil establecer los mecanismos de transmisión de estos artificios literarios, si es que se trata de un fenómeno de dependencia y no de poligénesis. Y tanto más difícil es cuanto más nos remontamos hacia el pasado. De aquí que sólo pueda procederse por analogía – con todos los riesgos que tiene este método– y observar lo que hoy ocurre con las melodías de moda que se cantan por todo el mundo, aunque no se entienda muchas veces lo que significan las palabras

que se pronuncian por pertenecer a lenguas desconocidas por quien las entona (2017: 320).

Al hacer referencia a los “mecanismos de transmisión” es importante traer a colación la oralidad de la sociedad medieval ya antes mencionada. Por oralidad en este trabajo nos referimos a las creaciones y saberes transmitidos mediante la voz y que constituyen una dinámica social propia.³³ La cultura medieval estaba regida mayoritariamente por la voz, mecanismo que constituye un saber colectivo. En palabras de Margit Frenk

Toda esa producción [variedades literarias], local unas veces, regional otras, trasregional otras muchas, constituía un patrimonio colectivo; se creaba y recreaba oralmente, se transmitía de boca en boca, de generación en generación y por lo común se ejecutaba públicamente (2005: 18)

No obstante, no hay que confundir entre creaciones orales y textos *oralizados*. Los primeros son aquellos que se producen desde un contexto oral y así se siguen difundiendo. Los textos *oralizados* son aquellos que se ponen por escrito, pero se difunden de manera oral. Oralizar los textos no era un proceso desconocido y poco usual en el medievo, pues

En toda la Europa medieval la lectura ocular conducía, pues, normalmente a la oralización de lo escrito. Los ojos alimentaban los oídos, empezando por el propio “lector”,³⁴ que también “leía” con sus oídos, pues al pronunciar lo escrito se escuchaba a sí mismo. [...] Textos de toda índole se leían en voz alta o se recitaban –o cantaban– de memoria ante grupos de oyentes. (Frenk, 2005: 23-24)

En este sentido, respecto de *CD* es importante hacer una aclaración de sus formas de constitución: se trata de un texto de origen tanto oral como *oralizante*. Lo anterior implica que, como ya mencionó, hay textos de autor que imitan el estilo oral y popular, pero que también recopilan relatos de la oralidad y los fijan. El recopilar relatos orales es un proceso de fijación de una versión determinada de un relato escuchado o aprendido en algún momento

³³ El análisis de las dinámicas de la oralidad no es el objetivo principal de esta investigación. Sin embargo, existen autores como Walter Ong, Paul Zumthor y la misma Margit Frenk abordan con mayor detenimiento este tema. Aquí solo se retoma a Frenk porque hace una síntesis de estos autores y muchos otros al respecto de la oralidad en la España medieval en *Entre el silencio y la voz*.

³⁴ La lectura en voz baja tampoco era usual en la época, ejemplo de ello es el pasaje de las *Confesiones* (VI, iii) de San Agustín donde menciona con asombro la manera de leer con la boca cerrada de San Ambrosio (Frenk, 2005: 17)

para poderlo poner por escrito. Por ello, es que pueden existir múltiples versiones de un mismo relato, canción, romance, u obra en general.

Por otro lado, los textos en prosa y los líricos operaban en círculos diferentes. Frenk menciona que los relatos en prosa son generalmente leídos por mujeres de la nobleza (Frenk, 2005: 28), por ello funcionaban más en un ámbito familiar o doméstico. De manera que, como ya se mencionó en el subapartado anterior, estos relatos, incluido el *CD*, contribuían a la formación de las personas en el núcleo familiar.

Asimismo, los relatos orales y *oralizados* tienen marcas textuales que dan indicio de ello. En el *CD* también aparecen estas marcas, ejemplo de ello es cuando el rey ordena a Burzuih que lea el libro:

Al séptimo día ordenó el rey que se congregaran los príncipes y los sabios, y una vez que lo hubieran hecho mandó comparecer a Burzuih, que se presentó con el libro. Lo abrió y lo leyó en presencia de todos cuantos eran algo en el renio, quienes, una vez oída la sabiduría contenida en él, se alegraron extremada mente, dieron gracias a Dios por lo que les había deparado y alabaron y ensalzaron a Burzuih. (Benalmocaffa, 2008: 67)

No obstante, no hay que dejar fuera algunas implicaciones del proceso de *oralización* de textos. La primera de ellas es que los relatos se tienen que memorizar, es decir, principalmente el “lector” aunque no sólo él, se tiene que aprender los relatos, sino que también tienen que quedar en la memoria de quien los escucha. En el caso del *CD* también debió suceder así en su recepción medieval. Frenk menciona al respecto que

Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad –en forma y contenido– y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta. (2005: 33)

La segunda implicación es que esta dinámica requiere no sólo que el “lector” sea activo, sino que el público también participe en el proceso de narración oral. Sobre todo si se plantea

estos espacios de lectura colectiva como un *performance* y un espacio de comunicación. El relato oralizado, y con ello el *CD*, puede ser considerado como *performance* en el sentido en que Richard Bauman lo define: “*performance* has been used to convey a dual sense of *action* –the doing of folklore- and artistic *event* –the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting- both of which are basic to the developing performance approach” (1984: 4).

Este carácter tanto oral como *oralizante* del *CD* es fundamental para entender su recepción medieval tanto española como en el resto de Europa. Que sea con lenguaje simple, en lengua romance, de fácil acceso al ser escuchado y que se memorice posibilita que se convierta en un texto popular.

Entonces, bajo este contexto es que los relatos ejemplares –incluyendo el *CD*, *El Sendebär*, *El libro de Barlaam y Josafat* y *Las mil y una noches*, que fueron traducidos en la España medieval del árabe– tienen una gran influencia en el resto de Europa. Y son retomados, no sólo en España por el Arcipreste de Hita y Don Juan Manuel, sino por Bocaccio en Italia, Lope de Vega y Calderón de la Barca durante el Siglo de Oro; incluso fueron retomados por La Fontaine y por la tradición germánica como en los cuentos populares recopilados y rescritos por los hermanos Grimm (Vernet, 2017: 325).

No obstante, la necesidad de imitar al *CD* y adaptarlo –como en *El conde Lucanor*– al contexto y necesidades de la España medieval atiende a que el *CD* es de tradición oriental. Por su origen, la obra no es completamente adaptable ni traducida al cristianismo. Sin embargo, sí es una obra que es fácil de asimilar y retomar por el cristianismo, parecida a la predicación. Ello sucede gracias a la importancia del alma y de Dios en el libro, que proviene tanto de las concepciones indias de la importancia del “Yo” y de la importancia del único Dios del Islam.

Por otro lado, algunos autores, entre ellos Zimmer (2010: 49), mencionan que es injusto sólo equiparar a la filosofía india con la filosofía medieval por las coincidencias que tienen en materia de religión y/o espiritualidad. Sin embargo, eso puede ser una de las razones por las cuales, además de la invasión árabe en España, se retoma al *CD* y funciona tan bien en la sociedad medieval, que se difunde por toda Europa y posteriormente al resto del mundo. Es

decir, que los contenidos y preocupaciones expresadas en el *CD* embonan tan bien con la sociedad medieval que posibilita que sean traducidas en ese momento histórico y no en otro; además, de que funcionaron de tal modo en la sociedad medieval que queda grabado en el imaginario europeo, incluso retomados los relatos por La Fontaine.

Ahora bien, todo ello condiciona y posibilita la recepción medieval del *CD*. No obstante, y retomando a Villegas, el *CD* “tiene una doble identidad: en su época medieval es creación; en su época moderna es restauración” (2008: 17). Por consiguiente, el *CD* no es mera repetición, sino creación y aportaciones.

2.3.2. Pensamiento alegórico-simbólico

El pensamiento medieval tenía sus propios parámetros y maneras de operar. La mayoría de los investigadores del Medievo coinciden con que el pensamiento funcionaba de manera alegórica-simbólica. El pensar, decir y actuar iban ligados y tenían implicaciones morales. Todo pensamiento medieval, incluido el filosófico, debía de buscar la virtud y alejarse del vicio, pero no sólo eso, sino que tenía que corresponder con la práctica. Ejemplo de ello es lo expuesto por Juan de Salisbury en *Entheticus sive de dogmas philosophorum*.

La importancia de lo alegórico en la Edad Media es fundamental para comprender la forma en que se escribía, se generaba literatura y cómo era recibida. La *Divina comedia*, según González, está dispuesta de manera alegórica-moral para explicar la visión religiosa cristiana de la época (1945: 325), por lo que no es más que un ejemplo y producto de esta forma de pensar.

La educación no se exime de funcionar bajo la lógica del pensamiento alegórico-simbólico. Eco menciona, en *Arte y belleza de la estética medieval*, que la educación se daba a través de la figura y la alegoría, pues el pensamiento medieval no buscaba relaciones causales, sino relaciones entre significado y finalidad (Eco, 2015b: 68-69). Y más aún, la alegorización tiene implicaciones prácticas en la vida medieval. En palabras de Marvall:

La alegorización y moralización de cuanto se ve en el mundo constituye el procedimiento para penetrar en el saber de éste, porque todo saber es, fundamentalmente, un saber de símbolos. Todo el arte medieval se convierte, por ello, en expresión alegórica de una realidad moral. (1967: 239)

Siguiendo esta línea, la atribución simbólica corresponde a una relación esencial y de conveniencia. A partir de estas formas de pensamiento es que se construye una visión alegórico-simbólica del universo. Es decir, se vivía en un mundo lleno de significados sobreentendidos, principalmente en las manifestaciones de Dios (Eco, 2015b: 73)

No obstante, la investigación y propuesta de Eco sobre el pensamiento medieval tiene como referente principal producciones artísticas del ámbito intelectual, religioso o “culto”. Aunque, no dejan de servir para contextualizar y enmarcar lo que podía pasar y pasaba en la sociedad medieval en el ámbito popular y práctico. Es así que las personas receptoras de la oralidad y de lo popular eran una colectividad medieval que compartía este pensamiento simbólico-alegórico con sus propios matices. Las jarchas, cantigas de amigo, los relatos eróticos no tenían como fin último o aspiración la belleza de Dios. Atendían a prácticas sociales cotidianas, no a una belleza metafísica.

Ahora bien, la recepción medieval del *exemplum* le añade otra función por las necesidades sociales a las que atendía: “lo que cambió, en ciertos casos, no fue el propósito moralizador o la ‘función pastoral’, como le llama Zumthor, sino el hecho de que ésta se integró a los relatos mismos” (Palafox, 1998: 23). Lo cual no significa algo negativo, nos muestra las características y elementos que se añadieron a los *exempla* para que circularan en la España medieval.

Palafox dice al respecto que “volverse cada vez más autorreflexivo [...] no implica necesariamente un abandono de su función pastoral, sino que puede y suele ser más bien indicio de una evolución hacia el aprovechamiento cada vez más sofisticado de sus posibilidades ejemplares” (Palafox, 1998: 29). De manera que los relatos ejemplares fueron mejorando sus herramientas y elementos para aprovecharse de ellas. Lo anterior no sólo muestra que los relatos fueron tan populares que se vieron en la necesidad de, a partir de su uso, mejorarse y aprovecharse, sin agotar por ello su riqueza.

Los relatos ejemplares, incluido el *CD*, en la Edad Media se convirtieron tan populares porque correspondían a esta forma de pensar. Mostraban alegórica y simbólicamente problemas y reflexiones de la vida práctica. Y se lo mostraban a todo aquel que los escuchara y conocieran, lo que los convertía en relatos utilizados para educación.

Por otro lado, no hay que perder de vista que los elementos que constituyen este pensamiento alegórico no son sólo occidentales. El imaginario medieval europeo, y principalmente español, está constituido por elementos adoptados de otras culturas como la árabe, bizantina de oriente, persa, judía, entre otras. De ahí que exista una mezcla de elementos simbólico-alegóricos en la literatura medieval española.³⁵ Ejemplo de ello son los elementos naturales presentes en la lírica popular y sefardí, o genios y califas en relatos populares españoles y árabes traducidos, entre muchos otros elementos.

³⁵ En poesía, por ejemplo, Reckert define a los símbolos como “las palabras individuales del poema, independientemente de su función sintáctica, adquieren una funcionalidad semántica adicional extraordinariamente eficaz y económica, al mismo tiempo denotativa y connotativa, y el poema mismo gana una mayor densidad y profundidad. Y no sólo de esta manera: una vez utilizadas, tales palabras pueden, con el tiempo, transformarse en símbolos tradicionales y libremente transferibles” (1993: 71).

3. El *exemplum* y sus alcances

Ya se ha hablado de qué es el *CD*, su origen y su recepción medieval. Sin embargo, se ha dejado un aspecto fundamental sin comentar a profundidad: que el *CD* pertenece a la literatura ejemplar. Se le llama literatura ejemplar a aquellos relatos cuyo principal objetivo es enseñar mediante el ejemplo. A estos relatos se les llama *exemplun* en singular o *exempla* en plural y son de carácter didáctico, breves y, la mayoría de las veces, están protagonizados por animales. Como es el caso del *CD*, estos relatos o *exempla* se insertan en una historia marco, donde un consejero, maestro, o padre, por lo general, introduce el ejemplo sobre un problema en específico a un rey, discípulo o hijos.

No obstante, es difícil denominar con una sola etiqueta a los *exempla*, pues algunos autores los consideran como fábulas, otros como cuentos, otros tantos como advertencia, alegoría, anécdota, descripción, hagiografía, parábola, etc. (Cándano, 2000: 32-33). Pero la propuesta en esta investigación es llamarlos relatos.³⁶

Se elige llamarlos así para evitar confusiones, principalmente con el término “fábula”. A este tipo de relatos ejemplares se les suele llamar fábulas por la tradición retórica clásica y medieval (en la que impera la clásica). Esto porque muchas veces sus personajes son animales o entes ficticios y porque se trata de “un género narrativo donde los hechos no son verdaderos o verosímiles” (Murphy, 1986: 26).

Además, se prefiere el término de relato frente al de fábula por la connotación que tiene esta última hacia la niñez. En la actualidad, y desde la Modernidad, fábula se suele asociar con la infancia, puesto que se le considera comúnmente dirigida a un público infantil por el tipo de narración y personajes. Es usual encontrar muchos libros de fábulas para niños en las librerías, en los libros escolares, o llamar así las historias que se les cuentan. Sin embargo, no en todas las épocas y lugares se les han asociado con lo infantil, ejemplo de ello es Esopo,³⁷

³⁶ Aunque aquí se les llame relatos, muchos autores que se retoman en esta investigación los llaman de otro modo y se respeta la manera en que cada uno de ellos los denominan. Por ello, en las citas que se hagan de algunos de ellos aparecen con diferentes nombres, pero se entiende que se está hablando de los relatos ejemplares.

³⁷ Fabulista de la Antigua Grecia. No se sabe con exactitud cuando nace y muere, pero se sabe que vivió entre el siglo VII y VI a.C.

ya que sus fábulas no estaban para nada dirigidas a un público joven. Esto mismo sucede con los relatos ejemplares, no estaban dirigidos a los niños como único público.

Marcelino Villegas, en su introducción al *CD* en la edición de Alianza, menciona que es importante no confundir los relatos del *CD* con la concepción de fábulas, pues

Los materiales pueden ser, y son [fábulas], pero la manera de examinarlos el escritor es compleja. De ahí que, a pesar de contener abundantes fábulas de animales, *Calila y Dimna* no tenga nada que ver con los fabulistas modernos, a pesar de que éstos con frecuencia utilizaron anécdotas suyas. En *Calila y Dimna* hay reducción y concentración de rasgos; en las fábulas de los siglos XVII-XVIII hay simplificación, insistencia y desdén (2008: 13).

Incluso, José Manuel Pedrosa, al hacer una clasificación de los cuentos y en el que corresponde al cuento didáctico o ejemplar, retoma a Maxime Chevalier quien dice que estos relatos, a los que se refiere con el nombre de fábulas, “la fábula, género más completo de lo que parece, oscila constantemente a lo largo de su historia entre el apólogo erudito y el cuento folklórico” (Pedrosa, *Liceus* 9: 4). Así se puede ver que la concepción de fábula es mucho más compleja que la que se suele tener.

Ahora bien, Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* define al relato como “la construcción progresiva, por medio de la narración de un narrador, de un mundo narrado de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 1998: 10). De esta manera, y de acuerdo con Pimentel, el campo del relato permite abarcar tanto cuentos maravillosos, como crónicas, biografía, autobiografía, etc. Esta apertura también es relevante para los *exempla* por su estructura, que se verá más adelante, y porque usualmente les anteceden prólogos de tipo narrativo, biográfico y autobiográfico, que también son relevantes para el desarrollo de los *exempla*. Entonces, el *exemplum*

permite estudiar, bajo un mismo rubro, tipos de discurso aparentemente tan disímiles como son: las vidas de los santos, los milagros, las leyendas, los castigos, los mitos, los apólogos, los cuentos folclóricos, los *lais*, las fabiellas, las fábulas, los *fabliaux*, las descripciones de bestiarios, etc. (Palafox, 1998: 19)

Lo anterior no sólo muestra la versatilidad de formas de los *exempla*, sino que hace evidente la variedad de temáticas que se pueden tratar en este tipo de relatos. Asimismo, se puede plantear al relato como un concepto más abierto que permite el diálogo entre autor/orador y receptor, y la reflexión del último, aspecto relevante para este estudio. Aunque, en palabras de Palafox: “no es en realidad un ‘género’ propiamente dicho, y tampoco necesariamente una forma narrativa, sino a un mismo tiempo, y de manera inseparable, una estrategia discursiva y un método de conocimiento” (Palafox, 1998: 14). Sin embargo, y teniendo en cuenta que la pregunta sobre los géneros es un estudio mucho más amplio del que aquí se pretende, en esta investigación se referirá a los *exempla* como género para distinguirlo de otras categorías literarias.

Teniendo en cuenta lo anterior, se comenzará a analizar el *exemplum*. La literatura ejemplar es un género literario que ha existido desde hace muchos siglos. Pero es hasta la Edad Media, que se le aplica el nombre de *exemplum* o *exempla* en plural.³⁸ Graciela Cándano, refiriéndose al *exemplum* medieval dice que se puede definir como “un texto que ilustra o revela algo que, si es saludable o edificante, tiende a convencer o a ser imitado, y si es malo, tiende a ser repudiado” (2000: 23); de ahí que se le llame ejemplo.³⁹ Si bien esa definición de *exemplum* toca muchos aspectos que lo conforman, está enfocada en un periodo de su uso: la Edad Media, y corresponde a su función social. Sin embargo, narraciones similares, destinadas a una reflexión ética, tienen una antigüedad y una extensión mayor, aunque no bajo el mismo nombre.

Asimismo, es relevante mencionar que el término de “literatura ejemplar” es acuñado para hablar del género de los *exempla* en el siglo XX y así estudiarlos; de manera que en periodos anteriores tampoco existía esta noción.

Otra aclaración es que, dependiendo de la procedencia y la intención de los *exempla*, se les suele asociar con los espejos de príncipe, ya sea que se les considere como parte del género o sólo se vean temáticas como punto de contacto entre ambos géneros. Los espejos de príncipe son textos muy variables a lo largo del tiempo, pero que en general pueden ser

³⁸ También en árabe se les llama *mázal* que se traduce como “ejemplo” (Villegas, 2008: 31).

³⁹ Según Gopnik, los ejemplos funcionan porque somos una especie social y, como tal, “es muy probable que aprendamos sobre la gente y usemos ese conocimiento para cambiar el comportamiento de otras personas, así como el nuestro” (2010: 22), de ahí que la literatura ejemplar funcione como tal.

manuales, ejemplos históricos, relatos y consejos para el ámbito político, dirigidos principalmente, como su nombre lo dice, a los príncipes.⁴⁰ Ejemplo de ello son *CD* y *El conde Lucanor*, por mencionar sólo algunos. La diferencia entre la literatura ejemplar y los espejos de príncipes consiste en que estos últimos están dirigidos a los príncipes o personas de poder para formarlos en el arte de gobernar, mientras que la literatura ejemplar tiene tanto un público como un propósito más diverso. Si bien los *exempla* sí están dirigidos también a los príncipes y su educación, asimismo se dirigen a cualquiera que les pueda sacar provecho, en especial los jóvenes. Benalmocaffa dice en su prólogo al *CD* que

Conviene saber a quien considera este libro que está organizado de acuerdo a cuatro propósitos. El primero es que pretende ponerlo en boca de animales irracionales, por lo cual se apresurarán a leerlo los jóvenes que gustan de la diversión y lo tendrán en mucho. Tal es la finalidad de las donosas industrias de los animales. El segundo es mostrar las quimeras de los animales con variedad de tintes y colores para hacerlo solaz del corazón de los reyes y para que, por el placer de esas imágenes, lo frecuenten. El tercero es que por la cualidad anterior lo codicien los reyes y jefes, multiplicándose así sus ejemplares para que no desaparezca ni se pierda con el paso de los días. Pintor y copista han de trabajar siempre con provecho en él. El cuarto propósito es el más extremado y se reserva al filósofo. (2008: 100-101)

Por otro lado, los espejos de príncipe tratan temas políticos dado su público de recepción, mientras que los *exempla* pueden abordar diferentes temáticas para diferentes problemáticas sociales. Usando como ejemplo al mismo *CD*, en su traducción al árabe (siglo VIII a.C.) se le añadió un relato sobre las guerras tribales que se trataban de disminuir desde los tiempos de Mahoma⁴¹ y problemática que era importante para ese momento en el mundo árabe. Este relato no estaba dirigido únicamente a los jefes tribales, sino a todos aquellos que participaran en dichos conflictos, sean poetas,⁴² jefes de familia, entre otros. De manera que tampoco se trata de decir que los *exempla* no abordan temas políticos, sino que, al igual que con su

⁴⁰ Análogamente a lo que sucede con los *exempla* el nombre de “Espejos de príncipes” se le da en la Edad Media.

⁴¹ Antes de la revelación que tuvo Mahoma y de la difusión del islamismo, en el mundo árabe no había un concepto de Estado ni unión política. De manera que uno de los logros de Mahoma fue comenzar a inculcar una idea de Estado común a todo el mundo islámico.

⁴² En la época preislámica, cada tribu tenía su propio poeta y era representante de toda su tribu. Los poetas de diferentes tribus se enfrentaban entre sí el ganador engrandecía a su tribu y el perdedor la empobrecía.

recepción, no se limitan a estos temas. Marcelino Villegas dice al respecto que el *CD* “expone estilizadamente los conflictos en espacios que escapan a la necesidad diaria, pero que indudablemente aluden a ella” (2008: 13).

Además, en los espejos de príncipe los *exempla* se suelen usar como contenido, pero no son una forma determinante. Es decir, los pueden usar como ejemplo, lo cual no significa que se basen en el estilo de la literatura ejemplar. De manera que los espejos de príncipe utilizan la deliberación dejando fuera en gran medida la forma analógica-simbólica de la literatura ejemplar.

De igual modo, desde el *CD*, incluso Benalmocaffa distinguió entre el tipo de forma textual del *CD* y los tratados dirigidos sólo a los gobernantes (espejos de príncipe), pues él mismo escribió epístolas dirigidas al califa al-Mansur sobre el arte de gobernar, además del *CD*. Y las escribió en formatos discursivos diferentes. Además, escribió en el género del *adab*, dirigido sólo a los gobernantes, desde su puesto de secretario de Estado y conecedor de la cultura persa por su origen. (Vernet, 1972: 99)

También es importante hacer la distinción entre literatura sapiencial y literatura ejemplar. La primera hace referencia, como su nombre lo dice, a cierta sabiduría. Usualmente sólo se le suele asociar a la literatura gnómica y se le toma por sinónimo. Ramón Guerrero menciona que hubo tres formas populares de difusión filosófica en el mundo árabe y que fueron retomadas por el occidente medieval. Éstas son “las doxografías,⁴³ las gnomologías y las paremiografías.”⁴⁴ (Guerrero, 2009-2010: 351). Guerrero menciona que la gnomología “se presentaba en forma de poesía, proverbios y leyendas, y había recibido influencia de la antigua literatura persa en la que abundaban las colecciones de máximas morales para príncipes”, pero reconoce que también proviene de la Antigua Grecia en dos vertientes: la política y la ética. Ejemplo de este tipo de literatura es *Al-Hikma al-jálida* (986-993) de Miskawayh, que recoge enseñanzas de sabios griegos como Sócrates, Hermes, Diógenes, Platón, Pitágoras, Aristóteles, entre muchos otros.

⁴³ Las doxográficas son las que “recopilaban y organizaban opiniones (dovxai) de filósofos más por materias que por autores o por cualquier otro principio histórico o cronológico” (Guerrero, 2009-2010: 351).

⁴⁴ La paremiografía consiste en recopilación de proverbios (Guerrero, 2009-2010: 351).

De manera que las diferencias entre la literatura sapiencial y la literatura ejemplar son las formas de presentación (los proverbios, sentencias, etc. frente a los *exempla*) y las fuentes. Si bien ambas formas literarias tuvieron gran popularidad, las fuentes de la literatura sapiencial son los filósofos antiguos y los persas, mientras que la literatura ejemplar no toma como fuente los textos de los filósofos como autoridades y personas históricas, aunque sí puede retomarlos como personajes. Es decir, la literatura sapiencial nace de la traducción de los textos de los antiguos filósofos, por ello, consiste en recopilaciones que traducen y transcriben tal cual están los fragmentos de los textos escritos por los autores originales. De cierta manera se parecen a los florilegios medievales. Por su parte, la literatura ejemplar no toma como fuente las obras directas de los filósofos, se trata de relatos que circulan en la oralidad de una sociedad o por relatos de autor que imitan el estilo popular de los primeros. No obstante, en muchos estudios se le llama literatura sapiencial, incluso dentro del *CD*.

Es importante también aludir a los aspectos que conforman y distinguen a la literatura ejemplar de cualquier otro género literario. Eloisa Palafox menciona que algunas características esenciales del *exemplum* son la *teatralidad* y la *autoconciencia*, que derivan de su *didactismo* y *figuralidad*. Cándano –retomando y comparando a otros autores como Le Goff, Zumthor, Bremond, Lacarra, entre otros– concuerda en el carácter didáctico de los *exempla*, pero añade otros aspectos peculiares: brevedad y carisma de este tipo de relatos.

Sobre la *teatralidad*, dice Palafox, consiste en “una serie de indicios textuales que remiten al momento de la enunciación (y a veces también de la recepción)” (Palafox, 1998: 19). Es decir, es los recursos empleados como mecanismos que vuelvan al discurso ejemplar en uno didáctico. Tales mecanismos son los relacionados con la oralidad de los textos, como las marcas textuales de la oralidad que ya se mencionaron anteriormente: “Lo abrió y lo leyó en presencia de todos” (Benalmocaffa, 2008: 67).

Así, la *teatralidad* se relaciona con el carácter popular y popularizante de los relatos, pues muchas veces los relatos retomados por los distintos textos ejemplares provienen de la oralidad de la sociedad o de relatos de autor que ya se convirtieron en relatos populares por su difusión. Otras veces, se trata de relatos de autor (el compilador, el traductor, etc.) que imitan el estilo oral y popular de los relatos que ya circulaban (relatos popularizantes).

Así, en este tipo de discursos, es importante la manera en que se presenta al público para que este preste atención y recuerde el relato. Por ello, se emplean las propias herramientas sociales de la oralidad (nemotecnia), lo que les da un mayor alcance. En otras palabras, la *teatralidad* de los *exempla* da importancia y surge del problema de la recepción.

Otra de las características del discurso ejemplar propuestas por Palafox es la *autoconciencia*, que es, como su nombre lo dice, la conciencia que el discurso tiene de sí mismo, su construcción y sus recursos. Si bien un objeto no puede ser consciente, da la impresión de serlo por medio de sus personajes. No obstante, los personajes no son los únicos conscientes de lo que hacen, sino que el orador o lector también lo es. Por ello, se puede sacar el máximo provecho del discurso ejemplar.

Asimismo, la *autoconciencia* relaciona al discurso ejemplar con la retórica de su tiempo. Esta característica se hace evidente con la intención de

quienes decidieron servirse de él [y] hayan dejado inscritas en sus textos, de distintas formas, sus ideas e inquietudes con respecto al problema de la que habría de ser su recepción o de lo que es el proceso de recepción del discurso ejemplar en general. En ocasiones, estas ideas e inquietudes toman la forma de una discusión más o menos explícita del asunto (Palafox, 1998: 22).

Esto conlleva una de las peculiaridades retomadas por Cándano, quien dice que el *exemplum* está “supeditado, en su contenido, a un contexto globalizador” (2000: 28). Es decir, en cada uno de los relatos ejemplares tiene que haber una unidad temática o narrativa, puesto que es necesario que quede claro qué problema se está abordando y no dejar que el público se pierda dentro de él. Así, las manifestaciones de *autoconciencia* “resultan sumamente importantes para entender lo que tiene de específico un determinado texto ejemplar” (Palafox, 1998: 24). La *autoconciencia* distingue un *exemplum* de otro y les da cierta autonomía.⁴⁵

Cándano añade otras características que son sumamente importantes para entender cómo funcionan los textos ejemplares. Aquí se abordarán dos de ellas: la primera –que está

⁴⁵ Para Hegel, “la autoconciencia sólo alcanza su satisfacción en una autoconciencia distinta, en otra autoconciencia” (2006: 285). También para Lotman la autoconciencia se da frente a lo ajeno: “tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas” (1996: 28).

implícita en los elementos anteriormente mencionados, pero sumamente importante— es la brevedad de los *exemplum*. Esto posibilita que el receptor no pierda el interés, no se enrede en la narración y recuerde el relato.

La segunda peculiaridad de los *exempla* es su carácter carismático que consiste en hacer atractivo y retener la atención del lector/espectador. En palabras de Cándano, “el *exemplum* debe ser tal que parezca provechoso, benéfico, útil, si se le presta atención” (2000: 30). Este elemento es muy importante en el relato porque funciona como gancho para mantener la atención del oyente o lector y hace que lo recuerde para cuando se le presente un problema similar (carácter didáctico). Además, el carácter carismático de los relatos ejemplares va ligado a la elección de los relatos como ejemplos, pues se trata de elegir relatos que sean útiles para persuadir. Que un texto sea persuasivo implica que sea claro para que se entienda, si no se entiende el contenido del relato no convence.

También es importante lo carismático del relato porque exige que el escucha/lector preste atención y reflexione junto con él. Y, si bien algunos textos ejemplares no se prestan tanto a la reflexión por su intención moralizante (más adelante se abordará a este tipo de *exemplum*), otros textos, más complejos como ya lo afirman Palafox y Cándano, presentan un diálogo sobre el tema que se aborda. Los primeros suelen ser los textos de origen cristiano, como *El Conde Lucanor* y *El libro del buen amor*, y los segundos los de origen oriental, como el *Sendebar* y *CD*.

Ahora bien, para ambas autoras se ha mencionado el dialogismo de los relatos ejemplares, aunque no como elemento característico. Aquí se propone al dialogismo como característico de los *exempla*. Este reafirma el carácter discursivo de los relatos, ya que, en palabras de Steiner, “el diálogo pone en ejecución la oralidad; sugiere, incluso en la escritura, posibilidades de una espontaneidad y un juego limpio antiautoritarios. Así pues, este género desempeñará un papel señero en la filosofía occidental” (2012: 71). Además, lo dialógico de los relatos no es aleatorio, sino intencional que cumple con dos objetivos: la función didáctica y la necesidad de poner en práctica y reflexionar lo expuesto en los relatos. De manera que el dialogismo de los relatos estimula a reflexionar sobre el contenido de los relatos, porque, como dice Benalmocaffa, “si no lo hiciera, no comprenderá el lector lo que me propongo con

esos conceptos y ningún fruto recogerá de ellos ni ningún resultado obtendrá de los artificios incorporados al libro” (2008: 91).

El *didactismo*, por su parte, es la característica de los *exempla* que les está dada por su objetivo; es decir, que la literatura ejemplar sea didáctica significa que está hecha para la educación, y es justamente este carácter didáctico el que sobresale de los demás. No obstante, en este apartado no se ahondará más sobre el *didactismo* de los *exempla*, sino en el capítulo “3.2. Relatos para la enseñanza: mostrar las cosas”. Por ahora, se tratarán otros elementos estructurales del *exemplum* y posteriormente se retomará el papel didáctico de los mismos.

3.1. Estructura del relato: unidad discursiva

En los textos ejemplares hay un elemento estructural que es fundamental para entender su funcionamiento: la historia marco. Esta historia marco es la historia principal de la que derivan cada uno de los relatos y es gracias a ella que se le puede llamar “ejemplos” al resto de los relatos. El marco narrativo funciona como vínculo entre los *exempla*.

La narración marco funciona bajo el concepto de “caja china”; Cándano la describe de la siguiente manera:

X y Y dialogan acerca del tema que se va a abordar en el capítulo correspondiente. Entonces X presenta un *exemplum* –congruente con la temática–, donde sus personajes son A, B y C. por su parte, B cita otro *exemplum*, cuyos personajes son P y Q. Asimismo, es dable que P narre otro más, tal que, al concluirlo, el hilo narrativo sea retomado por B. Cuando éste termina, vuelve X a ser el narrador principal (o le toca su turno a Y), etc. (2000: 13-14).

De este modo, se puede observar que la historia marco suele estar bajo dos personajes principales: padre e hijo, maestro y discípulo, rey/conde/personaje noble y consejero/filósofo/brahman, entre otros. Algunos autores ven en esta narración marco los inicios de la novela, pues se trata de una sola historia que se mantiene fija desde el principio hasta el final de la obra.

Este marco narrativo hace alusión a dos cosas: a la conversación o intercambio de relatos, que, a su vez, remite a la oralidad de los mismos; así, el lector se identifica con esta narrativa de la que ya ha sido partícipe y, a pesar de la distancia espacio-temporal del lector con el

texto, puede sentir que él también participa de aquello que se habla (Azuela, 2013: 17-18). Entonces, la dinámica de la narración marco es propicia para el diálogo y, por lo tanto, para la función didáctica de los textos.

Además, esta estructura hace posible mostrar variantes para un problema. Es decir, el personaje Y plantea el problema o temática a abordar, X inserta un relato que es lo que le paso a alguien más (A y B); comienza a explicar su situación y por qué A y B obraron de tal manera y cuál fue el resultado de su acción. Pero mientras A y B discuten, introducen otra posibilidad: lo que le paso a P y Q.⁴⁶ Así, el receptor no sólo recibe un único acercamiento al problema central, sino que se le muestran una gama de posibilidades de las que él puede elegir cual le parece la más viable.

Sin embargo, esta dinámica no limita al receptor a conformarse con las propuestas del relato, sino que puede pensar en las propias. De manera que si ninguna le parece viable puede pensar en otra opción porque lo que esta estructura permite es justamente la inserción de nuevos casos o propuestas.

Asimismo, que los personajes de la historia marco discutan la temática basándose en lo que le paso a alguien más permite que el receptor no se ofenda, principalmente si es alguien noble. Por otro lado, también posibilita que el receptor ponga en discusión su manera de actuar, sus creencias y lo que a él le ha pasado. Es decir, despersonificarse de la temática que se está discutiendo hace que los personajes del relato y los receptores del mismo no se ofendan con lo que se está diciendo y que reflexionen al respecto. Este recurso no es nada extraño, pues en la actualidad se sigue usando. Por ejemplo, cuando alguien pregunta algo que le pasó al amigo de su primo, puesto que le da pena preguntar o decir algo que le pasó a él y lo pone en boca de alguien más para tratarlo sin sentirse expuesto. Esta manera de proceder, Marcelino Villegas la describe como una forma de materialización, donde “el escritor rehusó manifestar

⁴⁶ Marcelino Villegas, en su introducción, plantea el esquema de otro modo: 1 (2(3(4(5)4)3)2) 1. El “1” es la historia marco que “plantea un tema a forma de pregunta, pregunta a la que responde una segunda ficción [el número “2” del esquema], presentada como tal y narrada por un personaje de la primera [...] cuando la segunda ficción acaba suele reaparecer la primera, que interpreta, comenta, preceptúa y cierra” (2008: 8). El segundo relato puede introducir un tercero ya sí sucesivamente. Villegas menciona que este esquema de los relatos puede ser cíclico.

expresamente y confió a procedimientos de montaje (digámoslo así), basados en la repetición y la simetría” (2008: 12).

También, como ya se mencionó, los textos ejemplares pueden estar acompañados de prólogos e introducciones que son importantes, no sólo para la historia marco, sino para la comprensión del texto. Palafox destaca

la importancia de estudiar el conjunto completo: prólogos, ‘marcos’ narrativos o enunciativos, relatos, descripciones, disquisiciones, sentencias, ilustraciones, etc., pues sólo así puede llegar a entenderse en su verdadera dimensión el papel estratégico que desempeñan los *exempla* cuando se les utiliza en un cierto texto, y lo que éste tiene de específico, en tanto que *discurso ejemplar*. (1998: 25).

Lillian von der Walde en la conferencia “Lo culto y lo popular: entrecruzamientos” menciona estos marcos constituyen un metadiscurso que dota de significados a los relatos insertados y permite adecuarlos a la situación o contexto. De modo que lo novedoso de los relatos populares es la aplicación que se les da y esta aplicación está dada por el marco. Marcelino Villegas concuerda con esta idea, pues afirma que esta historia marco “avisa al lector del modo como se debe escuchar y comprender el paisaje y a qué nivel de realidad debe aplicarlo” (2008: 15).

Estos prólogos están escritos en distintos tipos de formas textuales, que no suelen ser tan placenteros como los relatos. Algunos son biografías de autor o compilador, otros son autobiográficos, algunos otros son justificaciones de las obras, otros son los criterios de selección de los relatos, otros hacen evidente la función social de los mismos, entre otros. Estos relatos también marcan la manera en que la *teatralidad* funciona dentro del texto, ya que, como afirma Palafox:

las diversas manifestaciones de *teatralidad* y la manera como se usan las imágenes relacionadas con lo libresco y con la escritura, dependen de las intenciones de cada autor, compilador, o predicador, de la tradición en que se inserta su discurso y del tipo de auditorio⁴⁷ al que va dirigido (1998: 22).

⁴⁷ Los relatos ejemplares, como ya se mencionó, estaban dirigidos a distintos tipos de público, como lo son el cortesano y el familiar, por mencionar algunos.

Asimismo, la dinámica de relatos insertados en una historia marco, “muestran sin duda que la obra está orientada al lector, que debe recogerla y proyectarla, esto es, participar en el libro acabando de inventarlo” (Villegas, 2008: 10). Es decir, la manera en que está estructurado el *CD* propicia la participación de los receptores.

Por otro lado, las historias marco funcionan como principio de verosimilitud, es decir, los relatos pretenden ser reales o haber sucedido realmente. Cuando se narra un *exemplum* se intenta decir que aquel ejemplo que se está contando sí sucedió efectivamente, pudo haber sucedido o podría suceder porque se apegan, como ya lo decíamos anteriormente, a las actividades humanas. De manera que, aunque los *exempla* pueden tener elementos maravillosos o fantásticos, las acciones sí son factibles en el comportamiento humano, lo que hace creíble su contenido (el problema planteado, el diálogo, las reflexiones, las posibles soluciones, etc.).

El principio de verosimilitud es un elemento importante, puesto que consiste en la conexión del relato con la realidad y con la utilidad del relato para el escucha. De manera que si el relato pretender haber pasado en realidad a alguien, puede pasarle lo mismo a quien sea que lea o escuche y, por ende, puede aprender de lo que ahí se cuenta y sacar provecho de lo que ahí se cuenta.

En el *CD* los elementos que resaltan este principio de verosimilitud son las marcas textuales que hacen referencia a lo que realmente sucedió como “Alejando de Bicorné” y su invasión a la India. También hay elementos que no necesariamente sucedieron o personas de las que no siempre se tiene registro. Ejemplo de estos casos son los fragmentos como “Lo compuso Bahnud Bensahwán, conocido por Alí Benal-Sha el persa, y refiere en él [el preámbulo] el motivo por el cual el filósofo Paydeba, cabeza de los bracmanes, escribió este libro” (Benalmocaffa, 2008: 35). Y la mayoría de estas marcas se encuentran al inicio de los relatos.

Cristina Azuela y Tatiana Sule mencionan que dicha pretensión de verdad de los relatos está basada en la cercanía espacio-temporal de los sucesos narrados. Ello posibilita que le parezca al receptor que han sucedido recientemente (Azuela y Sule, 2013: 17-18). Lo anterior se refuerza también con la ausencia de especificación de fechas y lugares en la historia marco: nunca se dice cuándo se narra ni en dónde. Esto permite que el escucha/lector no encuentre

distancia entre el relato y él. Entonces, los *exempla* se convierten en relatos que se pueden usar en cualquier lugar y tiempo, porque el receptor no encontrará distancia entre lo que ahí sucede y su vida.

En el caso del *CD*, este principio de verosimilitud está en la historia marco que tienen una función teórica, que consiste en “facilitar la comprensión del libro y permitir el adecuado comportamiento en el mundo” (Villegas, 2008: 8). Es decir, la historia marco presentada en los prólogos iniciales es la que redirecciona los relatos del *CD* a la realidad, desde sus diversas funciones. Estos prólogos son la relación de la obra con la realidad del receptor.

3.2. Personajes-tipo y motivos

Los personajes por su parte también son un elemento fundamental en este tipo de relatos, pues corresponden a un esquema que de inmediato es reconocido por el receptor. Esto lo explica Propp diciendo que “los personajes son extremadamente numerosos, pero que el número de funciones es extremadamente reducido.” (2008: 29). Es decir, los personajes suelen realizar la misma cosa, por ello se pueden constituir las clases de personajes o personajes-tipo, lo que varía es la manera en cómo accionan. Así la acción es la misma, lo variable es el modo.

Ejemplo de ello son las brujas, el bandido, el zorro, el rey león, entre otros. Esto trae a colación dos puntos importantes: que son instituidos tradicional y culturalmente, y que facilitan el proceso de recepción. Si a alguien se le pregunta cómo es el zorro, es poco probable que conteste que es piadoso, generoso y honesto. Usualmente el zorro es astuto y engaña, esto se puede comprobar en cualquiera de los relatos que este personaje aparezca.

Estos personajes-tipo se repiten constantemente en la literatura ejemplar, tanto en la historia marco como en cada uno de los relatos. Ejemplo de ello es el padre y los hijos, el rey y el consejero, el rey león, el zorro, el anacoreta, el monje, la amada, el enamorado, el mensajero, entre otros que aquí no se abordarán con detenimiento.

Por otro lado, y en función de la constitución de personajes-tipo en el imaginario cultural, es posible que se constituya la figura del consejero como personaje-tipo. Este personaje es relevante no sólo desde su constitución de personaje, porque eso implicaría una investigación aparte de la presente, sino que es muestra del didactismo de los *exempla* (Palafox, 1998: 25).

Los motivos, de manera muy general y para esta investigación, son unidades temáticas que se repiten en varios textos y que se reconocen por ser muy usados. Márquez menciona que el motivo es “el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión” (2002: 255). Es decir, los motivos son aquellos elementos que se repiten tanto en cierto género o cantidad de obras literarias que los hacen fácilmente reconocibles, al igual que los personajes-tipo.

No obstante, es importante mencionar que hay toda una discusión al respecto de qué es motivo y tópico, cuáles son sus diferencias y ejemplos. Usualmente el criterio que se da para diferenciarlos es cuantitativo, pues el tópico asocia a lo general de un tema y motivo a los elementos particulares. Sin embargo, este criterio resulta deficiente y confuso, ya que determinar hasta donde algo es general o particular no es tan sencillo.

Para esta investigación, se hará mayor uso del concepto de motivo, no porque no se pueda hablar de tópicos en el *CD*, sino porque los motivos van a permitir identificar aquellos elementos constitutivos del texto y que lo dotan de significados alternos. Para identificar a los motivos, se hará del *Motif-Index*⁴⁸ de Thompson, del cual ya se han retomado en apartados anteriores algunos elementos.

El *Motif-Index* de Thompson es una compilación y catalogación de los elementos más pequeños que pueden persistir en la tradición. Estos elementos que se repiten en textos tanto orales como escritos. Al tener procedencia tanto oral como escrita da posibilidad de retomar aquellos textos que se constituyen de tal forma que se consideran como tradicionales, sin importar su procedencia; además de que, aunque se trate de textos de tradición oral, las recopilaciones escritas son las que se conservan. Asimismo, los elementos que se rescatan y catalogan en el *Motif-Index* son las circunstancias de la acción, por lo que tanto los personajes, como el contexto histórico pueden variar (Lacarra, 1999: 1041-1046).

No obstante, se puede identificar como tema general en el *CD* la búsqueda del beneficio propio. Este propósito se expresa en los relatos marco, puesto que, como menciona Cándano,

⁴⁸ Se eligió esta compilación de motivos más general y no una que hable sólo de los casos españoles y en particular de los *exempla*, como es el caso de *Motif-Index of Medieval Spanish Exempla* de John Esten Keller, por la amplitud del trabajo de Thompson. En el *Motif-Index* se pueden encontrar ejemplos de relatos orientales, lo que ayuda a entender bajo qué parámetros funciona el *CD* como obra de procedencia oriental. Tal es el caso de la función de los brahmanes en los relatos, motivos que quedan fuera de otros índices.

“en ciertas clases de marcos de referencia (como los de *Sendebār*, *Calila* o *Disciplina*) la acción avanza porque se cuenta (se relata) con el propósito de evitar una muerte o impedir un daño” (2000: 15). En el caso del *CD*, el tema corresponde al concepto de *nīti* (buscar beneficio propio, lo que implica prevenir hechos que resulten perjudiciales) proveniente de las filosofías de la India propuesto por varios autores como Zimmer y Döhla, que se desarrollará con mayor detenimiento en capítulos posteriores. Esto también se puede ver como “buscar el bien y huir del mal” (Cándano, 2000: 49) trasladado a la cultura católica medieval, donde lo primordial es acercarse a Dios.

Por otro lado, los problemas planteados en cada uno de los relatos son el tema sobre el que se va a tratar y desarrollar en cada *exemplum*. Se pueden reconocer cuando el rey se acerca al filósofo para plantearle el problema al que se enfrenta para buscar un consejo. Para introducir estos motivos se usan fórmulas que el lector y oyente pueden reconocer. En el caso del *CD* se plantea de la siguiente manera:

Dijo el rey Dibxalim al filósofo Paydeba, cabeza de los brahmanes:

-Ponme un ejemplo que convenga a dos que se querían y a los que algún embaucador embustero ha llevado a la enemistad y el rencor. (Benalmocaffa, 2008: 102)

En el ejemplo anterior se reconoce cuál es el problema que se plantea y sobre el cual se va a narrar un relato cuando el filósofo Paydeba le contesta “Entre los ejemplos que se refieren a ello está éste:” (Benalmocaffa, 2008: 102). Esas son las dos fórmulas introductorias que se van a repetir constantemente en el *CD*. En los otros libros de literatura ejemplar también hay fórmulas que introducen el ejemplo, pero varían en cada uno de ellos.

El hecho de que se aborde sólo un problema en cada uno de los *exempla* es para facilitar el proceso de recepción. El escucha/lector tiene claro qué se va a tratar. Si fueran más de una problemática, es muy probable que este se pierda dentro de la narración por la complejidad de la misma. Así cuando se concluye el relato, se sabe cuál es el consejo propuesto sólo para ese problema.

3.3. La retórica del *exemplum*

Para retomar a la retórica de la época es necesario hacer otras aclaraciones. Se va a retomar a Cicerón por dos razones: primero porque retoma la retórica aristotélica importante en la

Antigüedad y, segundo, porque Cicerón es fundamental para los estudios retóricos durante la Edad Media. Además, teniendo en cuenta que el objetivo central de esta investigación no es la retórica medieval, se toma a un solo autor para abordar a los *exempla*, sólo para situarlos dentro de la lógica literaria medieval. Es decir, la intención de traer a colación la retórica en la Edad Media es para saber bajo qué contextos operaban, qué normativas intentaban cumplir (con la limitante de que se trata de textos orales y populares, no de autor) y cómo se relacionaban con esta disciplina.

Una vez aclarado lo anterior, en la retórica de Cicerón se menciona la *narratio* es “la exposición de los hechos como han ocurrido o como se supone que han ocurrido” (1997: 119). A esta la divide en tres clases:

La primera incluye la propia causa y el fundamento de la controversia. La segunda contiene una digresión externa a la causa y tiene como finalidad acusar, comparar, divertir de manera acorde con el tema que se discute o amplificar. La tercera clase es totalmente ajena a las causas civiles; su único objetivo es agradar pero sirve también como útil ejercicio para adiestrarse en el hablar y en el escribir. (Cicerón, 1997: 120)

Los *exempla* podrían corresponder a la segunda clase de *narratio* porque se trata de una discusión que incluye la causa y fundamentos de los problemas planteados por los personajes de la historia marco; en el *CD*, Dibxalim y Paydeba. Sin embargo, también puede formar parte de la tercera clase por tratarse de relato literarios, sobre todo se si retoma el carácter *carismático* de los *exempla*. Pero si perteneciera a la tercera clase parecería que hay una contradicción entre la intención de *exempla* anteriormente mencionada y la explicación que da Cicerón porque dice “su único objetivo es agradar”.

No obstante, no hay que perder de vista que se trata de relatos de índole popular provenientes de la oralidad, donde la normativa retórica no funciona del todo. De manera que puede haber textos “híbridos”, por llamarlos de alguna manera, que no encajen por completo en ninguna de las categorías, porque no están escritos en función de ellas, pero que pueden ser descritas por varias.

Además, lo anterior se resuelve cuando sigue subdividiendo esta clase y cómo se aborda. La segunda clase se refiere a acciones que realizan las personas y la tercera puede estar en boca

de animales. De ahí que el *CD* y muchas otras obras de la literatura ejemplar pueden encajar en ambas categorías.

Por otro lado, la tercera clase de *narratio*, dice Cicerón, se puede referir a relatos legendarios, historias y ficciones (1997: 121). El relato legendario habla de hechos que no podrían ocurrir (no son verdaderos ni verosímiles), el histórico habla de lo que ocurrió hace tiempo y el ficticio habla de algo imaginario, pero probable. En el caso del *CD* se trata sólo de los relatos históricos, por ejemplo, la biografía de Burzuih, y relatos ficticios, la mayoría de la obra. Entonces, desde estas perspectivas y la *narratio*, el *CD* es de segunda clase porque se trata de exposiciones, diálogos y comparaciones sobre causas hechas por dos personas: Dibxalim y Paydeba, principalmente; y también es de la tercera clase porque en dicha exposición intervienen animales o seres ficticios, es carismático y usa relatos tanto históricos como ficticios.

Asimismo, la literatura ejemplar se trata de *fábulas* (tomando la terminología de Cicerón), que están inscritas a la tercera categoría de *narratio*. Eloísa Palafox dice al respecto que

la palabra *exemplum* [...] fue usada en la Edad Media para referirse a un relato, una historia, una fábula, una parábola, una moralidad o una descripción que pudiera servir de prueba para apoyar una exposición doctrinal, religiosa o moral. (1998: 10)

De manera que los relatos ejemplares, aunque sin ese nombre, ya podrían ser abordados por las retóricas de la Antigüedad y de la Edad Media. Sin embargo, no era la intención de la retórica retomar, estudiar y normar este tipo de textos populares y orales, sobre todo si se toma en cuenta que la retórica, en esas épocas, era una normativa y descriptiva de las formas de argumentar.

Por otra parte, para este trabajo es importante rescatar el contacto del *CD*, como perteneciente a la literatura ejemplar, desde la retórica con la filosofía. Para ello, es importante entender que la retórica estaba íntimamente relacionada tanto con la política como con la filosofía:

al estudio “retórico” del *exemplum*, en la práctica, les resulta imposible delinear con precisión las fronteras entre el ámbito “retórico” y el de lo “filosófico”. Lo cual, en el fondo, resulta bastante comprensible, sobre todo si se piensa que para la sociedad medieval, que tenía una concepción tradicional, estática y acabada del saber, la

filosofía y la retórica no eran en absoluto dos disciplinas excluyentes [...] las preocupaciones básicas del hombre medieval con respecto al saber eran: su obtención, su conservación y su transmisión. (Palafox, 1998: 13)

La retórica, entonces, dictaba la manera en que se debía expresar la filosofía y la política. Asimismo, dice Murphy “dado que la oratoria [entendida desde la retórica] es una rama de la ciencia política, el orador debe entonces estudiar filosofía y poseer un amplio conocimiento general de las acciones humanas” (1986: 23). Además, si se toma en cuenta lo dicho por Palafox, el *exemplum* es “estrategia discursiva y método de conocimiento” y, como tal, también presenta una reflexión y exigencia intelectual (Palafox, 1998: 14).

Otras razones por las cuales traer a colación la retórica en esta investigación es que la retórica se constituye, según Francesco Stella, “como fundamento del sistema cultural cristiano” (Stella apud. Eco, 2015a: 545). Otra razón es la relación que establece con la sabiduría. Murphy dice al respecto, retomando el libro de *Inventio* de Cicerón, que

La sabiduría sin elocuencia es de poca utilidad para los Estados, en tanto que la elocuencia sin sabiduría causa a menudo verdaderos daños. Por lo tanto, si alguien descuida el estudio de la filosofía y la conducta moral, que es lo más elevado y honorable que procurar se deba, y consagra toda su energía a la práctica de la oratoria, su vida civil se alimenta de algo útil para sí mismo y nocivo para su país. (Murphy, 1986: 23-24)

Esta noción se puede vincular al objetivo principal del *exemplum*: mostrar un modelo o decir algo de forma elocuente. Palafox dice al respecto que hay “dos acepciones distintas del término: la que, en el campo más general de la lógica y la filosofía ve en el *exemplum* un arquetipo o modelo y la que, en el marco más restringido de la gramática y de la retórica, lo entiende como un argumento de carácter narrativo” (Palafox, 1998: 13). Es decir, se trata de un género narrativo que no sólo pretende decir algo, sino que busca que se le entienda y reflexione.

Además, Craso consideraba que la retórica era una de las ramas de la filosofía, y esta rama estaba dirigida hacia la acción humana (Murphy, 1986: 30). Es decir, la filosofía y la literatura estaban unidas en la retórica y también estaban unidas en la práctica del orador.

Si bien ya se mencionó que los *exempla* desde la *narratio* son vistos como de segunda y tercera clase y como *fabula*, en algunos casos también se les puede ver como *argumentum*. El *argumentum* es definido por Cicerón como “relato ficticio que, no obstante, puede haber sucedido” (Murphy, 1986: 26). Esto porque algunos de los relatos ejemplares se basan en hechos que pudieron haber sucedido y los prólogos de estos relatos también pueden ser de este tipo.

Por otro lado, la *narratio* también puede ser factible o no. En el caso de los *exempla*, se trata de una narración factible porque coinciden con la propuesta de Cicerón al respecto, a saber

Será factible, si parece encarnar características que comúnmente aparecen en la vida real; si se mantienen las cualidades propias de los personajes, si los motivos de sus acciones son claros, si parecen capaces de hacer la obra, si se puede demostrar que la ocasión es oportuna, suficiente el espacio y apropiado el lugar para los hechos que se narran; si la historia se adecua a la índole de sus actores, los hábitos a la gente ordinaria y las convicciones del pueblo. (Murphy, 1986: 26)

3.4. Relatos para la enseñanza: mostrar las cosas

Ya se mencionó en apartados anteriores el carácter o intención didáctica del *exemplum*, y esta intención es la que le da su principal objetivo a este tipo de relatos: son relatos para la enseñanza. El *didactismo* consiste en que los *exempla* están diseñados, desde su estructura y cada uno de los elementos, para que aquel que lea o escuche el relato aprenda algo de él.

El *didactismo* propuesto por Palafox como una de las características principales del *exemplum* está dado por su estructura. La historia marco “tiene que ver con la necesidad de probar que el contacto, ya sea oral o escrito, con un determinado discurso, redundará en beneficio de sus oyentes y lectores” (1998: 25). Lo anterior está íntimamente ligado con el concepto del *exemplum* y el principio de verosimilitud que Cándano propone y que fueron anteriormente mencionados.

Por otro lado, para que el *exemplum* funcione como ejemplo es necesario que se piense en la historia como maestra de vida. Es decir, si se pretende enseñar con el ejemplo es porque se cree que se puede aprender de lo pasado para no cometer los mismos errores. Así, como menciona Palafox, “el *didactismo* es una condición general para que pueda haber

ejemplaridad” (1998: 26). De manera que un suceso puede ser considerado como ejemplo implicando que hay algo que seguir o repudiar de él, pero siempre se aprende de ello.

El carácter didáctico de los *exempla* es posible por la forma en que las personas creamos mapas mentales tanto propios como ajenos de cómo funciona la *psiqué*. Y esta facultad humana permite tanto cambiar las formas de pensar ajenas y propias.⁴⁹ Entre más se conozca cómo funciona nuestro comportamiento más podemos intervenir en él (Gopnik, 2010: 72). Y si a ello se le añaden el mundo de posibilidades que los *exempla* presentan, el control sobre las formas que se tienen de pensar y actuar es aún más fuerte. Un *exemplum* muestra cómo funciona una forma de pensar y actuar determinada que corresponde con esos mapas mentales para que el escucha o receptor la incluya en la toma de sus propias decisiones. Así el *exemplum* puede cambiar el comportamiento de una persona y/o favorecer al control del receptor sobre su comportamiento. En palabras de Gopnik,

imaginar las diferentes formas en que podría ser, e incluso implementarlas, me permite controlar y cambiar mis acciones [...] Entender el mundo no solo me permite imaginar mundos alternativos y hacerlos realidad, e imaginar formas en que otras personas podrían actuar y hacerlas realidad; incluso me permite imaginar otras formas en que yo podría actuar, y también realizarlas. (2010: 73)

Los mundos ficticios son educativos, entre ellos los generados por la literatura ejemplar. La ficción “nos obsequia con un plano de las muchas formas en que nosotros y otros podrían elegir ser (o no ser), y una especie de esbozo de las consecuencias causales de estas elecciones” (Gopnik, 2010: 82). Por ello, los *exempla* cumplen su función didáctica enseñando formas de vida y las consecuencias que cada una de ellas conlleva.

Sin embargo, el carácter didáctico de los *exempla* no quita que intenten complacer y ser atractivos. Marcelino Villegas menciona en su introducción al *CD* que tres aspectos contribuyen al objetivo placentero del *CD*: el propósito, la materia y el procedimiento. En palabras de Villegas

⁴⁹ Gopnik llama a esa capacidad de “controlar nuestras propias acciones, pensamientos y sentimientos” (2010: 72) *control ejecutivo* y dicha capacidad se desarrolla desde la infancia. A partir de los cuatro años, los niños ya logran tener ese control sobre su persona y logran manipular a los demás según el objetivo que desean lograr.

en el propósito porque trata de educar; en la materia porque expone, variando cada vez levemente de datos, situaciones básicas, a caballo entre el principio y el fenómeno; en el procedimiento porque inventa sucesos por medio de la acumulación simpática, la oposición y el contraste. (Benalmocaffa, 2008: 7)

Asimismo, es importante tener en mente que las los *exempla* son relatos que provienen de diversas culturas y cumplen diferentes funciones y tienen diferentes temáticas dependiendo de la época y del lugar donde operan. Por ejemplo, uno de los fines principales de la filosofía india, según Zimmer, es el *artha*. Este es el primer fin que consiste en lo referente a las posiciones materiales. En palabras de Zimmer:

Las artes que sirven a este fin [el *artha*] son las de la economía y la política, las técnicas para sobrevivir en la lucha por la existencia contra la envidia y la competencia, la calumnia y el chantaje, la tiranía del déspota fanfarrón y la violencia de vecinos sin escrúpulos. (2010: 54)

La literatura ejemplar, usualmente, coincide con este fin en la historia marco y algunos de los *exemplum*. La historia marco consiste, como ya se mencionó, en un rey, conde o cualquier personaje de poder político que es aconsejado por algún sabio o intelectual. Este es el caso de *El conde Lucanor* y el *CD*, sólo por mencionar algunos. Bajo esta dinámica, en el *CD*, se trata de guiar al rey para que consiga aquello que desea y sepa ser buen gobernante para aquellos que están bajo su mandato, en lo que va implicado no perder el poder.

Este fin hindú (el *artha*), junto con *kāma*, *dharma* y *mokṣa*,⁵⁰ constituyen “las actividades mundanas; cada una implica su propia orientación o «filosofías de vida» y a cada una le está dedicada una literatura especial. Generalmente, el *artha* se expresa en relatos ejemplares porque ‘presentan una filosofía realista de la vida’” (Zimmer, 2010: 55). Y de literatura destinada al *artha* puede extraerse: “una filosofía de la vida, filosofía dinámica, ingeniosa y absolutamente realista” (Zimmer, 2010: 57).

Por otro lado, en la cultura árabe, desde el contexto de traducción y creación (siglos VII al IX), Benalmocaffa les llamó a este tipo de relatos “Al-Adab al-Ṣagīr/la Literatura

⁵⁰ El *kāma* es el segundo fin de la vida para la concepción hindú. Este consiste en conseguir el amor y el placer. *Dharma*, por su parte, es el tercer fin que trata de los deberes religiosos y morales. Por último, *mokṣa* es el cuarto fin y es la redención o liberación espiritual (Zimmer, 2010: 55-60).

(entiéndase, educación y ética) Chica” (Sobh, 2002: 640). A la literatura ejemplar Benalmocaffa la describió, según Sobh, de la siguiente manera:

Ahora bien, ¿cuál es el estilo de Ibn al-Muqaffa^e en *Kalila y Dimna* y en otros libros o epístolas? Él mismo contestó a quien le había preguntado: «¿cuál es la mejor retórica [entiéndase, estilística]?», diciendo: «Es la que al escucharla [entiéndase también, leerla], el ignorante cree que puede decir igual» (2002:643).

En este sentido, Benalmocaffa, como asegura Puig Montada, “es la personalidad más destacada de un grupo de funcionarios de origen persa que contribuyeron decisivamente a la creación de la prosa árabe, y, en particular, al desarrollo del género *adab*” (2007:86). Así, la literatura ejemplar no queda sólo equiparada a los espejos de príncipe, sino con el *adab*.

El *adab* es un género creado por secretarios de estado durante la época de oro del mundo árabe, por lo que está íntimamente ligado con los temas políticos; pero también abarca a la religión, la integridad corporal, la elocuencia y la forma de vivir. De ahí, la preocupación de Benalmocaffa por traducir el *CD* dirigido a la educación de los príncipes. Por otro lado, en la Edad Media, dice Robey

Contemporary scholars of medieval Iberia have become more attuned to Arabic literary practices within *adab*, such as collections of maxims and sayings attributed to classical sources which overlap with the Castilian *compendios de castigos*, and to the tradition of *frametale* narratives. (2015: 15-16)

De manera que el género del *adab* no se aisló a su lugar de origen, sino que traspasó fronteras con las traducciones y se adoptaron sus funciones para el nuevo contexto donde eran retomados. Tal es el caso de la España medieval, donde se le ve, dice González Palencia, como el género literario que comprendía “la serie de conocimientos que dan a la cultura intelectual un grado más elevado y son aptos para mejorar las relaciones sociales [...] se le llama *adab* a las ciencias propedéuticas” (1945: 127)

3.5. La ética del relato

Ya se ha hablado sobre qué es el *exemplum*, cuáles son sus características, su estructura, entre otras cosas. También es importante saber qué tipo de reflexión se puede dar en este tipo de relatos. Para ello es importante mencionar que desde los estudios literarios se suele dar una

confusión entre lo moral y lo ético. Algunos autores, como Cándano y Palafox de quienes se ha partido para definir al *exemplum*, toman indistintamente los términos “moral” y “ético” como si fueran sinónimos. Sin embargo, desde los estudios filosóficos se suele hacer una distinción entre los dos.

Si bien ambos términos se refieren a la conducta y acción humana, cuando se habla de moralidad se trata de una normativa. Lo moral es un conjunto de normas que ya están preestablecidas y que no se necesita reflexionar demasiado para seguirlas. Ejemplo de esto son los *Diez Mandamientos*. Es decir, estos principios son una serie de instrucciones que el catolicismo reconoce como pecados y que cualquiera sabe que no debería hacer.⁵¹ Así cuando se dice “no robarás”, no es para que el receptor se pregunte “¿por qué no he de robar?”, sino que simplemente no lo haga. En palabras de Bilbeny: “La moral es una conducta humana dependiente de pautas que el individuo obedece únicamente por respeto, y éste se produce sin ninguna coacción” (2002: 116).

De manera que cuando se está ante lo moral se trata de lo establecido social y culturalmente. ¿Por qué lo moral es social? Porque se trata de costumbres, normativas, que necesariamente rigen a una colectividad y no a un solo individuo. Además, la moral se enfoca en el contenido: se espera que el individuo haga lo que se le diga y lo que se acostumbra hacer.

Por su parte, la ética es una rama de la filosofía que, simplificando, se le puede atribuir a Aristóteles en obras con esa denominación. Desde él se instituye como la búsqueda de “lo bueno y lo mejor” (1982: 22), algo en lo que puede coincidir con la moral. Pero, si bien esta disciplina sí está relacionada con la moral al referirse a la conducta humana, se trata de un proceso diferente. La ética, por el contrario, es una conducta individual libre y razonada. Bilbeny dice que en la conducta ética se trata de que “el sujeto responda por ella, sabiendo dar cuenta, con la reflexión, de la realidad, el significado y los motivos de su acción” (2002: 116). En este caso el individuo no sólo acepta lo que se le dice que debe hacer, sino que reflexiona al respecto y puede decidir hacerlo o no. Así resulta que la ética puede ser o coincidir con la moral, sólo si la segunda es “ejercida con responsabilidad”. Así pues, una

⁵¹ Al decir que lo moral es retomado por el catolicismo no se pretende decir que sólo por este. En otras religiones y estructuras sociales se da lo moral como aquí se describe, pero para esta investigación el catolicismo es fundamental. Es decir, para entender la diferencia entre los relatos de carácter moralizante y ético en la Edad Media, el eje central es la Iglesia católica, como una de las instituciones rectoras de la época.

postura ética reflexiona ante su situación, elige, acciona respecto a esa elección y se hace responsable de su decisión y acción; e incluso puede estudiar esa acción.

Si ya se dijo que la moral es contenido, al ser normativa social, la ética es, entonces, forma como manera de obrar. Siguiendo esta línea, se puede observar que la ética se inclina a la fundamentación, más que al aceptar y obrar de una manera preestablecida. Es decir, se trata de una disciplina que trata de buscar los fundamentos, tanto de las acciones, como de las virtudes y valores sociales.

En los *exempla* se pueden ver estas dos posturas. Por ejemplo, en los textos que provienen de oriente es más común encontrar posturas éticas que morales, puesto que son textos en los que se suele expresar la filosofía (Zimmer, 2010: 54). Por el contrario, los *exempla* que suelen tener un contenido moral son escritos en la Europa medieval, como es *El libro del buen amor*, *El Conde Lucanor*, entre otros.

Lo anterior no significa que todos y cada uno de los *exempla* que vienen de oriente son única y exclusivamente éticos, y que los medievales son moralistas; sino que usualmente los *exempla* orientales son de tendencia ética y los medievales tienden a lo moral. Esta investigación, por tratarse del *CD* y por su origen, trata de los relatos provenientes de oriente, y los últimos serán abordados de manera muy breve en el siguiente apartado.

Si bien el *exemplum* puede tener intenciones diferentes (moralizantes o éticas), en general, es “una estrategia discursiva que consiste en la utilización analógica de cierta información para defender una idea o conjunto de ideas” (Palafox, 1998: 18). Así, la forma de defender esas ideas es lo que varía. En el caso de las posturas éticas se genera toda una discusión entre los mismos personajes o de un personaje consigo mismo. Este tipo de *exempla* son los que, tanto Palafox como Cándano, consideran como de estructura compleja.

Por otro lado, los relatos ejemplares hacen uso del lenguaje alegórico-simbólico, lo que obliga al receptor a hacer una analogía entre el relato y la realidad. Así, el receptor debe hacer un análisis al respecto y le da un carácter ético al propiciar la reflexión y elección del receptor. Este es el lenguaje del que se vale el *CD* para generar un aprendizaje en el escucha o lector.

Aunado a lo anterior, *CD*, frente a otras obras de literatura ejemplar, deja abierta la discusión al final de cada uno de los relatos. Ello significa que el relato no sólo queda abierto en texto, sino que deja abierta la reflexión en el receptor. Si bien Paydeba retoma el problema principal y da una conclusión, su cierre no es determinante. Entonces, se plantea una serie de posibilidades para que el receptor elija la que más le conviene su realidad. En cambio, otras obras como *El conde Lucanor* cierran con un refrán o versos, cuyo mensaje es tajante y unívoco, y el uso de estos otros elementos hacen que el receptor se memorice ese cierre y lo recuerde cuando sea necesario para aplicarlo. De modo que si se cierra con “árbol que nace torcido, jamás su tronco endereza” se refiere a que nadie cambia y el receptor tiene que tomar ese mensaje y replicarlo tal cual es cuando sea necesario, sin reflexionar al respecto.

3.6. Poner en práctica lo aprendido

Con todo lo anterior se pueden deducir dos cosas: que los *exempla* no son todos iguales y que su intención depende de su contexto de producción. En este apartado se abordarán los *exempla* que son hechos en la época medieval. Estos relatos están marcados por la religión católica, que predomina en la época, y, por ello, son de carácter predominantemente moral.

Así resulta necesario hacer una aclaración. Los *exempla* fueron muy usados en la Edad Media para la doctrina católica, pero, como ya se vio en apartados anteriores, hay muchos tipos de *exempla*; los católicos sólo serían un tipo de ellos. El *CD*, por ejemplo, no es el caso de literatura ejemplar totalmente adaptada a la fe cristiana, pero sí tiene muchos puntos de coincidencia que le permiten ser retomado en un contexto católico y ser refuncionalizado.⁵² Lo mismo con otras obras que fueron retomadas en las escuelas de traductores, tanto en Bagdad como en Toledo.

En la Edad Media se usaron estos textos ejemplares con el fin de difundir la doctrina católica, incluso se asoció con los predicadores. Se tomó el modelo oriental, como afirman también Palafox y Cándano, para usarlo en la religión católica. Así, se trata de que se difunda lo que predica la religión y de que el individuo que lo escucha o lee ponga en práctica lo que ésta propone. De modo que también es en ese uso de este tipo de relatos donde se puede diferenciar entre la intención moral y ética de los *exempla*. Los relatos ejemplares producidos

⁵² Por refuncionalización se entenderá el proceso de tomar, adaptar y hacer andar un texto de una cultura a otra. Es decir, es el proceso de volver a poner en funcionamiento el texto que, donde se acogió, no operaba.

en la Edad Media tienen una serie de preceptos que esperan cumpla el receptor, sin prestar espacio a la reflexión, sólo que los acepte y haga.

También el *exemplum*, como forma de discurso medieval según Eloísa Palafox, “contribuyó al establecimiento de una serie de relaciones de poder que sirvieron para consolidar las dos más importantes instituciones medievales: la Iglesia y el Estado” (1998: 18).

De manera que los *exempla* orientales no son religiosos en el sentido católico del término, en primer lugar, porque la religión y la espiritualidad en sus contextos de producción implican otros elementos que se abordarán más adelante en el caso particular del *CD*; y, en segundo lugar, por su estructura e intención ética, que también están marcadas por su origen.

Sin embargo, a lo anterior hay que agregarle el problema de la traducción. Quizá, como menciona Cándano, los traductores les dieron un enfoque más religioso que no necesariamente tenían los libros (2000: 38). Pero no los rescribieron todos. Así, sí se trata, también, de un problema de traducción, pero estas obras ejemplares no son sólo eso. De igual forma, el *CD* en particular no tiene moraleja, ni versos de cierre, ni ninguna otra herramienta que asegure una única interpretación y solución a lo planteado.

Asimismo, en los *exempla*, “como sucede con los relatos contados oralmente, también los trozos de escritura pueden aparecer acompañados de uno o más comentarios interpretativos.” (Palafox, 1998: 22). Esto es lo que sucede cuando se cierra el *exempla* y regresa a la historia marco. Quien introdujo el relato lo retoma y lo regresa al problema por el que se introdujo, dando su propia interpretación. Por ejemplo, en uno de los relatos de *El Conde Lucanor*, Patronio dice:

Et vós, señor conde Lucanor, pues veedes que tanto fazedes por aquel omne que vos demanda ayuda el non vos da ende meiores gracias, tengo que non avedes por qué trabajar nin aventurarvos mucho por llegarlo a lograr que vos dé tal galardó commo el deán dio a don Yllán. (Don Juan Manuel, 1971: 98)

Así, sin haber leído el *exemplum* completo, se puede saber que el conde le pidió consejo sobre qué hacer cuando alguien le pide ayuda, prometiéndole que algún día se lo ha de regresar. También se sabe qué es lo que opina Patronio al respecto y cuál es el consejo que le da al

conde. Esto funciona como guía para que el receptor no pierda de vista el único motivo que se trata en el relato y funciona como cierre del *exemplum*.

4. La reflexión filosófica en el *Calila y Dimna*

Como ya se ha hablado del *CD*, desde su origen hasta su inclusión en la literatura ejemplar, es momento de hacer lo propio del *CD*: mostrar las cosas. Así que en este capítulo se analizará una selección de fragmentos que muestren lo que se plantea en la hipótesis de esta investigación.

El *CD* es un libro con mucho material y abordar todo lo que él contiene llevaría una investigación de diferente índole y de mayor extensión. Por ello, los tres aspectos que de él se van a rescatar son: el papel de la filosofía, el consejero y el lenguaje. Todos ellos se abordarán de dos perspectivas diferentes, es decir, desde las historias marco y los relatos. La reflexión sobre la filosofía se aborda con más detalle en las historias marco. El consejero, por su parte, se aborda con igual detenimiento en las historias marco y los relatos por la constante aparición de personajes consejeros. Lo mismo con el lenguaje, se aborda desde las dos perspectivas porque la misma herramienta del *CD* es el lenguaje.

Estos tres aspectos se abordan de dos modos diferentes: cuando se mencionan explícitamente en los relatos y cuando, sin decirlo explícitamente, un personaje los representa y muestra. Así los personajes pueden abordar y discutir sobre la filosofía, el consejero y el lenguaje o pueden ser filósofos, consejeros y usuarios del lenguaje que muestran con su descripción y actual algo sobre ello.

Por otro lado, tampoco se retomarán todas y cada una de las cosas que se mencionan sobre la filosofía, el consejero y el lenguaje, sino una selección. La selección de casos que se presentará corresponde a aquellos relatos que representan de la manera más relevante los tres aspectos mencionados. Los que no se mencionan es porque no son pertinentes para esta discusión (no tratan los elementos que aquí se abordarán) o porque son redundantes, puesto que en estos relatos muchos temas se repiten gracias a su origen popular y por el objetivo educativo de la obra. La repetición posibilita su memorización y mejor comprensión.

Es importante tener en cuenta que las reflexiones que genera la narrativa del *CD* en su público de recepción no son menos importantes. Marcelino Villegas menciona al respecto que

no se trata de sistema de reflexión construido al margen, progresivo y con principio y final bien marcados, se trata de breves recorridos discontinuos por varios puntos

del curso posible de la vida, un número de zambullidas y brazadas que pueden aumentar o disminuir sin peligro para el ritmo (Villegas, 2008: 18-19).

La posibilidad de que se dé una reflexión dentro y fuera del *CD* es lo que permite hablar de una veta filosófica en la obra. Que se susciten reflexiones a partir del *CD* abre la puerta a la actividad filosófica de los receptores. No obstante, que se posibilite la reflexión en la obra no la limita, es decir, la reflexión se puede dar de diferentes formas. Villegas también dice algo al respecto: “una de las experiencias más estimulantes que depara esta obra es la lectura de diferentes versiones de un mismo esquema argumental y distintos tratamientos verbales de una situación” (Villegas, 2008: 26).

Otro elemento que se debe resaltar del *CD* es la conceptualización que se hace de la prudencia. Incluso el abordar este tema podría constituir otra investigación con suficiente material. Se podría abordar desde su origen, las coincidencias que tiene con el concepto de prudencia propuesto por Aristóteles, qué es la prudencia, quienes son prudentes, cuál es su importancia social, entre otros. No obstante, en este texto sólo se mencionará en relación con los tres temas aquí propuestos, pues tanto el filósofo como el consejero deben ser prudentes, como el lenguaje debe usarse prudentemente.

Hay que mencionar, además, la relación del término filósofo y filosofía con el *Motif-Index* de Thompson para analizar cómo se entienden y usan estos conceptos como motivos.⁵³ En este índice aparece el filósofo asociado a los motivos en las dos acepciones que aparecen en el *CD*: tanto brahmán como filósofo. La figura del consejero también se menciona, pero con menor frecuencia.

Algunos de los motivos enlistados por Thompson y donde aparece el filósofo con mayor frecuencia es en el apartado “J. The Wise and the Foolish” son: J152.3. “Philosopher instructs youth regarding conduct”, J152.6. “Wisdom from philosopher: worldly honor like shadow”, J211.1. “Philosopher chooses poverty with freedom”, J462.2. “Unnecessary choice of philosophies. Aristotle drinks both red and white wine to show that all philosophies are good”, J816.1.1. “King living apart from wife brought to sense of duty by philosopher” y

⁵³ Véase apartado “3.2. Personajes-tipo y motivos”.

J1074.1.1. “Philosopher does not join in with gossipers”. De estos motivos se puede resaltar la función del filósofo en la sociedad y las ideas más comunes que de él se tienen.

Por otro lado, desde el apartado “H. Tests”, la filosofía aparece como una tarea, tal es el caso del motivo H335.0.2.1. “Suitor task: to study philosophy for five years”, parecido al caso de Burzuih y su búsqueda por el bienestar del alma. También aparece en otros motivos como el N137. “Philosopher conquers evil fate” del apartado “N. Chance and Fate”.

Siguiendo esta misma línea, el motivo P485.1. “Traacherous philosophers” de la categoría “P. Society” es el más importante y el más recurrente para el *CD*. Toda la obra está construida bajo ese motivo: el filósofo como maestro. Primero Paydeba es el gran filósofo de la obra, es quien enseña a Dibxalim todo lo que hay que saber. Además, Paydeba se convierte en un maestro filósofo para Burzuih cuando éste último roba la obra y la traduce. Asimismo, dentro de la mayoría de los relatos es común encontrar un filósofo que enseña algo a quien tiene un problema. El papel del filósofo se construye como filósofo-consejero-maestro, aunque no se le llame maestro en la obra.

En cambio, el término brahmán aparece, la mayoría de las veces, como ejemplo de algunos motivos y como motivo. Algunos motivos llevados a cabo por el brahmán son los del subapartado “J. The Wise an the Foolish”, como se muestra en los siguientes: J185.1. “Minister’s clever daughter-in-law uses wisdom to defeat Brahmin’s wealth”, J1705.2. “Stupid (ignorant) Brahmin.”, J2415.5. “Ascetic imitates Brahmin’s practices. Brahmin goes to heaven, ascetic to hell.” y J179.1. “Humble Brahmin teaches king the difference between 'mine' and 'thine’”. En la categoría “K. Deceptions” aparece en casos como K1952.0.1. “Brahmin takes shape of a prince” y K2284.2. “Traacherous brahmin”. Otro caso es el perteneciente a “Q. Rewards and Punishments” con el motivo Q231. “Brahmin punished for killing animal”.

El brahmán como agente de motivos también aparece en otros subapartados que no se mencionan porque no aparecen estos motivos en el *CD*. No obstante, lo que se rescata de los ejemplos mencionados son el tratamiento de los brahmanes como maestros o personas que enseñan algo; personajes a imitar o vencer; y, también, como personas que, por su carácter y función social, son castigados o remunerados. De alguna manera hacen referencia al papel

social que pudieron tener los brahmanes y cómo se han convertido en lugares comunes a los que recurre la literatura y que son muy conocidos, por lo menos india.

Por su parte, el consejero como motivo aparece con menor frecuencia. No obstante, en muchos de los motivos del índice hay coincidencias con los que aparecen en el *CD*. Ejemplo de ello es el motivo B560. “Animals advise men” fundamental para la obra, pues la mayoría de las veces son los animales quienes aconsejan. Este motivo pertenece a la categoría “B. Animal Motifs”. Otros ejemplos de consejeros son J155.4. “Wife as adviser”, como es el caso de Irajt, quien aconseja a su rey y es descrita como “prudente, una de las reinas de mejor juicio, sin igual entre las féminas” (Benalmocaffa, 2008: 277).

La importancia de traer a la discusión los motivos en que participan estos personajes es porque los motivos, para ser tales, se repiten en tantos relatos que se fijan y quedan en la memoria de una sociedad. Como son tan usados es fácil que el receptor los reconozca y que se reproduzcan. Pueden cambiar las formas de decir o relatar algo, pero el motivo siempre es el mismo. Es así que el motivo se constituye como núcleos significativos que se conservan en las sociedades a través del tiempo y de distintas formas y obras literarias. Y estos núcleos son importantes para esta investigación porque nos muestran qué es lo que socialmente se piensa de un personaje y qué es lo que mayoritariamente se piensa que hace. Si una sociedad no pensara que un filósofo fuera maestro (motivo P485.1.), por ejemplo, no funcionaría como motivo literario: no se reconocería y no se entendería.

4.1. La filosofía y la reflexión filosófica desde el *Calila y Dimna*

La filosofía en el *CD* se aborda, principalmente, bajo el contexto de la narración marco y los prólogos, aunque también se menciona dentro de algunos de los relatos. En los prólogos se plantea desde la biografía y el viaje de Burzuih, Benalmocaffa y su análisis del libro, Y en la historia marco desde la historia del filósofo/brahmán Paydeba y el rey Dibxalim.

En la historia marco y los prólogos, la filosofía se aborda desde un estudioso de la misma en un tono más teórico, comenzando por las exposiciones del filósofo Paydeba y Burzuih. Paydeba explica y justifica a la filosofía como forma de vida y de trabajo, pues de eso vive. Pero cómo saber que Paydeba es un filósofo, porque en la narración se le introduce como “un

brahmán filósofo llamado Paydeba, noble, sabio y bien conocido por su excelencia, a cuyo dictamen se acudía en los negocios de la vida” (Benalmocaffa, 2008: 40).

Además, Paydeba expresa que la filosofía tiene una función social y sólo desde ahí la aborda. Como ya se mencionó anteriormente, el *CD* es un libro que Paydeba inventó para el rey Dibxalim: junto todos los relatos que en él se encuentran y se los contó al rey. La razón de que Paydeba hiciera todo ese trabajo fue porque Dibxalim se convirtió en un déspota. Entonces, “cuando éste [Paydeba] vio lo de su rey y cómo tiranizaba a los súbditos, pensó que debía encontrar alguna argucia para hacerle salir de aquel estado y volverle a la justicia y a la equidad” (Benalmocaffa, 2008: 40) y justifica su acción cuando dice a los demás consejeros que lo acompañaban que

Nosotros [los brahmanes/filósofos] sólo nos ocupamos de cosas así cuando se manifiestan en los reyes, para volverlos a la práctica del bien y el apego a la justicia, ya que si entonces lo ignorásemos y nos desentendiésemos de ello no tardaría en abatirse sobre nosotros el infortunio ni en alcanzarnos calamidades que hicieran de nosotros mayores ignorantes que los ignorantes, aun cuando a sus ojos lo fuéramos menos. De ningún modo pienso en el exilio, porque nuestro conocimiento no nos permite dejar la patria entregada a tan malas acciones y tan feo proceder. (Benalmocaffa, 2008: 40-41)

De manera que la filosofía en manos de aquellos que la ejercen y estudian tiene un compromiso social: en este caso, devolverle a la sociedad a un soberano justo y equitativo. Pero, con la información que el libro da, se sabe que no solo se acudía a Paydeba en casos de mal gobierno, sino “en los negocios de la vida”. Asimismo, sus consejos o “dictámenes” debían ser buenos, útiles y prácticos para que las personas acudieran a él (pues era bien conocido) y le llamaran sabio.

Además, no desea irse y huir de los problemas. La actitud del filósofo es afrontar los problemas y buscarle una solución que no sólo le beneficie a él, sino a la sociedad entera, incluidos los súbditos del tirano. Dicha empresa no es fácil, incluso arriesga su vida por ello.

Todas estas características que Paydeba enlista en un solo párrafo sobre su tarea como filósofo coinciden con algunas que Sócrates menciona en su apología. Cuando Paydeba afirma que, de no atender lo que acongoja a la sociedad, “hicieran de nosotros [los filósofos]

mayores ignorantes que los ignorantes”. Lo mismo dice Sócrates en repetidas ocasiones defendiendo su actuar frente a la sociedad ateniense y sus acusaciones. Incluso lo menciona cuando se le encuentra culpable de dichas acusaciones, pues menciona que no podría dejar de actuar como lo ha estado haciendo, por su deber social y por mandato divino.

De igual modo, ninguno de los dos ve el exilio como opción viable por su responsabilidad y función social (Platón, 2018: 3-30). El huir de los problemas no es una opción porque no se puede evitarlos. En palabras de Paydeba:

He oído decir que un filósofo escribió a su discípulo lo siguiente: «La proximidad y la conveniencia con los malvados son como un viaje por la mar: aunque te salves de ahogarte, no te salvas del peligro de ahogarte». Con lo que tuvo presente tanto lo que destruye como lo que amenaza destruir. (Benalmocaffa, 2008: 41)

Traer a la concepción del quehacer filosófico de Sócrates es pertinente porque muestra que, análogamente, en los textos del *CD* se habla de algunos aspectos de la filosofía aceptados por la tradición filosófica occidental. Y lo rescatable de esta coincidencia no son ni el posible origen de ambas concepciones, ni las diferencias, sino el formato y destino de dicho contenido. Lo que Sócrates dice, en escrito, son 30 cuartillas, lo que Paydeba dice es un párrafo contenido en dos. Paydeba con su discurso trata de mostrar el quehacer filosófico y defenderlo, quizá no con la profundidad y argumentación de Sócrates, pero dirigido a un público diferente: cualquier lector o escucha; mientras Sócrates lo dirige a un tribunal y sus asistentes. Uno se enfoca en un público más variable, no necesariamente intelectual, y otro a los intelectuales y/o sabios. Dicha intención se hace explícita cuando el narrador habla del libro que Paydeba hizo, pues menciona que:

Dispuso quince secciones independientes, cada una dedicada a un problema y solución, para que todo el que se acerca al libro encontrase en él algo con que reflexionar y conducirse. Todas esas partes formaban un solo libro, que tituló *Calila y Dimna* y cuyo discurso encomendó a las bestias, a las fieras y a las aves, de modo que su forma fuese esparcimiento tanto para los nobles como para el común y que su contenido proporcionara ejercicio a las mentes selectas. (Benalmocaffa, 2008: 56)

No obstante, la pregunta sobre la comparación es si en el discurso de Paydeba puede haber contenido filosófico y suscitar a la reflexión filosófica. Partiendo de que los dos textos, la

Apología de Sócrates y el *CD*, tienen una intensidad distinta, se tratan de densidad de contenidos, profundidad de tratamiento de problemas filosóficos y expectativas del receptor diferentes. Quizá el *CD* no provoque grandes tratados, ensayos filosóficos o artículos, pero sí actividad filosófica reflexiva dependiendo de la persona que lo reciba. Además, el *CD* trata de resaltar a la filosofía y su papel social, no es la filosofía de las abadías, aunque puede tener puntos de coincidencia con esta.

Por otro lado, desde el principio del libro y de la historia marco se menciona otro aspecto sobre el objetivo de elección de relatos y personajes:

el filósofo indú Paydeba, cabeza de los brahmanes, escribió el presente libro –que tituló *Calila y Dimna*– para Dibxalim, rey de la India, y por qué lo puso en boca de bestias y las aves: antídoto al menosprecio de aquél por el común, corrección que le hiciera comprender lo bajo, amonestación a la prudencia, sus modos, sus bienes y sus últimos fines. Pues para el filósofo aquella [la prudencia] es infinita, campo abierto a su ánimo; instrucción para los que aman; honra para quienes la procuran. (Benalmocaffa, 2008: 35)

Este fragmento aparece en el primer párrafo del libro. Es la introducción a toda la obra y desde el primer momento muestra su principal objetivo: llegar a toda la gente, o el común, y exponer lo bajo o, en otras palabras, lo que a la gente común le interesa, como la prudencia. Entonces, el libro tiene puntos de contacto con los temas filosóficos, o, por lo menos, con uno: la prudencia. La prudencia ha sido abordada por la filosofía desde la antigüedad, desde Aristóteles hasta la actualidad, sobre todo desde la ética.

Y, como ya se mencionó, esta investigación no se centra en el abordaje de la prudencia en el *CD*, pero es importante mencionarla para establecer puntos de contacto con la filosofía. Si se reflexiona a la prudencia tanto en textos filosóficos como en el *CD*, qué diferencia habría entre los dos: la manera de abordarlos. Como el mismo párrafo dice “por qué lo puso en boca de bestias y las aves”, lo que hace el texto narrativo del *CD* distinto a la *Ética nicomaquea*.

Continuando con la narración de la historia marco, lo que sucede, a rasgos generales, es que Paydeba se acerca a Dibxalim, quien lo manda encerrar y matar por crucifixión, para luego arrepentirse de su decisión y le pedirle que escriba un libro con lo que un rey debe saber. Así,

Paydeba reúne los relatos que se encuentran insertos. Y el filósofo, para tan grande tarea, “consultó los libros que los filósofos de la India habían compuesto para sus padres y abuelos”. Si bien esta información se da dentro de la narración, no es ajena a la realidad, pues muchos de los relatos salen de textos considerados importantes para la tradición hindú y su “filosofía”, como lo es el *Panchatantra*.

Asimismo, es importante mencionar que Paydeba es un brahmán védico, es decir, que se dedica a las artes del *Vendāta*, artes que dominan los filósofos o brahmanes de la India. Según Zimmer, “los brahmanes védicos eran considerados y utilizadas como armas de gran valor” (2010: 77). De ahí la importancia de aconsejar al rey y la importancia de la sabiduría adquirida por el médico Burzuih, que, como discípulo también, quiere curar su alma, así como llevar o robar al libro que después llamo *Calila y Dimna* a Persia. Y, como “el sabio es venerado y temido a causa de la milagrosa fuerza anímica que irradia en el mundo” (Zimmer, 2010: 85), es perseguido Burzuih: robo un arma poderosa de la India.

Por otro lado, Burzuih era un médico persa hábil en la lengua india y persa, por eso es él a quien se manda a la India para robarse el libro que Paydeba escribió. Pero, Burzuih no era sólo eso, sino “un hombre instruido y prudente entre aquellos que eran algo en su reino [el reino del rey Anuxirwán]: avisado en la lengua persa, diestro en el idioma de la India, elocuente en una y otro e incansable en la busca del saber” (Benalmocaffa, 2008: 61).

La adición de la biografía de Burzuih es otra justificación de la importancia del libro desde la experiencia y vida del traductor para intensificar el beneficio personal que este libro conlleva para aquel que lo reciba, sea leído o escuchado. Esto se hace poniendo como ejemplo la vida y el camino de Burzuih, quien personifica la búsqueda de la plenitud espiritual del ser humano. Por ello, se agrega un capítulo sobre él, sobre su formación y “su amor por la sabiduría y su activa búsqueda de cuantos extremos se refieren a ella” (Benalmocaffa, 2008: 36).

La búsqueda de Burzuih se direccionó en tres áreas diferentes: la medicina, la religión y la sabiduría. Primero, el traductor del *CD* es médico porque es una de las profesiones más nobles, pero un médico no puede curar ni sanar todo en una persona, así que decide buscar en la religión. Una vez que voltea a la religión decide comenzar por la religión de sus padres,

donde no encontró ninguna respuesta. Sigue buscando por todas las religiones hasta que concluye que ahí no lo encontrará. Así termina por seguir su búsqueda en la sabiduría, que lo lleva, por mandato del rey Anuxirwán, a conocer el *CD*.⁵⁴

Esto se relaciona con la filosofía india, puesto que, como Zimmer menciona, “la principal finalidad del pensamiento indio es develar e integrar en la conciencia lo que ha sido resistido y ocultado por las fuerzas de la vida; no explorar y describir el mundo de lo visible” (2010: 23). En este sentido es que dice que el pensamiento indio se centra en la búsqueda del “Yo (*ātman*) como entidad independiente e imperecedera, en la que se basa la personalidad consciente y la estructura corporal” (Zimmer, 2010: 23). De ahí las constantes alusiones a Dios⁵⁵ o entidades divinas en el *CD*, o quizá del mundo árabe. Por ello, se puede deducir que el *CD* se trata de un libro que pretende educar, pero se trata de una educación hacia el “Yo”. En este sentido, no se trata de una educación en la concepción moderna del término (escolarizada), sino de una transformación propia, donde la edad no es un factor determinante.

Por ello, es relevante que se retomen las reflexiones planteadas en el *CD*, tanto en Persia, el mundo árabe y España. Se trata de relatos que incitan a reflexionar lo propio (ese “Yo”), sin importar la edad que se tenga. Está hecho para que lo entienda cualquier persona y se eduque, dentro de esa cultura de la oralidad bajo la cual funcionaban estas sociedades. Es una forma de acercamiento al grueso de la población, de mostrar y propiciar a la reflexión haciendo entenderse de manera popular.

Es así, que en la España Medieval el *CD* circula en circunstancias que posibilitan su reflexión: la oralidad y el intercambio cultural árabe e hispánico. En palabras de Palafox: “es en este período de tiempo, de aproximadamente cincuenta años (1292 ó 93 a 1343), cuando

⁵⁴ El *CD* es un libro escondido y resguardado como un tesoro por los reyes de la India, por ello es que Burzuih lo tiene que sacar de la India. Este mismo constructo se encuentra en otras obras literarias. Los libros que se encuentran perdidos o resguardados bajo mucha seguridad, pero que contenían gran sabiduría de la humanidad, y se conserva la copia que se presenta. En este caso, la copia de la India está perdida, pero se tiene la historia de que Burzuih hizo un ejemplar del que se sigue todo el libro. O también pasa alguien se encuentra un libro arumbado y descuidado del que hace una copia y muestra la copia para compartir su contenido con el resto de la humanidad. Además, la idea del libro secreto de los filósofos también está presente, incluso en los príncipes tenían libros secretos.

⁵⁵ La religiosidad en el mundo indio es en el sentido de costumbre, perteneciente al imaginario colectivo o de tradición, no en el sentido occidental con la connotación cristiana, como religión predominante.

florece la fusión de las dos ramas de tradiciones didácticas que habían convivido ya, desde hacía tiempo, en la Península Ibérica: la oriental y la occidental (Palafox, 1998: 29). Y si a ello se le agrega el carácter popular del *CD*, la posibilidad de suscitar la reflexión en el receptor aumenta.

4.2. El *Calila y Dimna* y la filosofía hindú

Sobre la importancia del contenido filosófico del *CD*, como libro procedente de la India en la actualidad y en el contexto “occidental”, si es que se le puede llamar así, dice Zimmer que (a pesar de que él da sus clases en la primera mitad del siglo XX)

Los occidentales estamos aproximándonos a una encrucijada que los pensadores de la India alcanzaron unos setecientos años antes de Cristo. Ésta es la verdadera razón de por qué frente a los conceptos e imágenes de la sabiduría oriental nos sentimos, al mismo tiempo que intranquilos y molestos, atraídos y estimulados (2010: 21)

Asimismo, es importante tener en cuenta que, si la filosofía o filosofías indias no funcionan bajo los mismos parámetros que la occidental, es necesario contextualizarla. Para ello se tomará a Heinrich Zimmer como uno de los principales autores al respecto (desde los estudios filosóficos). Se retoma a este autor en *Filosofías de la india* y no otros trabajos como el de Dragonetti y Tola, por mencionar alguno, por el enfoque que Zimmer tiene al acercarse a la filosofía india. Es decir, el objetivo principal de Zimmer no es encajar a la filosofía en el esquema occidental, aunque algunas veces lo haga, sino reconocer la actividad “filosófica” que hay en la India. De manera que no trata de equiparar corrientes indias con corrientes occidentales, tratando de encajar unas con otras, pues reconoce la singularidad de la filosofía india, desde su posible origen y sus desarrollos.

Asimismo, Döhla menciona que el *CD* retoma del *Panchatantra* el concepto del *nīti* usado para “el dominio absoluto de los órganos sensoriales y mentales para ver los hechos verdaderos” (2007: 6). De esta manera, el escucha aprende a protegerse de los enemigos y reconocer a los amigos. Es decir, reflexionar sobre lo que a cada quien le conviene para obtener beneficio y mejorar su situación. Así, se puede observar que el *CD* trabaja con conceptos no sólo en su desarrollo explícito dentro del texto, sino de manera implícita el beneficio propio, dentro de la búsqueda del “Yo” y la educación.

Por otro lado, Zimmer profundiza en sobre en enfoque hacia el individuo de la filosofía en la India, diciendo que

La filosofía india, como la occidental, nos informa acerca de las estructuras y potencias mensurables de la psique, analiza las facultades intelectuales del hombre y las operaciones de su mente, evalúa diversas teorías del entendimiento humano, establece los métodos y leyes de la lógica, clasifica los sentidos y estudia los procesos mediante los cuales aprehendemos, asimilamos, interpretamos y comprendemos las experiencias. (2010: 23-4)

Si la filosofía india se centra en las estructuras mentales del sujeto, no resulta extraño que la filosofía se haga, escriba y difunda en relatos que funcionen y operen de manera diferente en la mente de las personas. De ahí que el *CD* esté escrito a manera de relato, pues se trata de otros formatos textuales que son admitidos por otras tradiciones, si se les puede llamar así, filosóficas no occidentales. Y en el caso de la India, son formatos textuales que son no sólo admitidos, sino necesarios.

Asimismo, Zimmer agrega que la filosofía india tiene un enfoque diferente al occidental, pues afirma que

la principal preocupación –en notable contraste con los intereses de los modernos filósofos occidentales– ha sido siempre no la información sino la transformación: un cambio radical de la naturaleza humana y, con él, una renovación de su manera de entender tanto el mundo exterior como su propia existencia. (2010: 24)

Por ello es que la filosofía de la India está más cerca de la religión, ya que también busca una transformación espiritual. Y dicha transformación se ve ejemplificada con la biografía de Burzuih. Además, da indicios de porqué la elección de relatos educativos para la transformación del escucha o receptor que, si pone en práctica lo que escucha, sacará provecho. Benalmocaffa dice al respecto que

Se ha dicho que el saber sólo está completo con el hacer y que el saber es como el árbol y el hacer como el fruto. Quien sabe debe actuar para que le aproveche, porque si no emplea lo que sabe no puede decirse que sepa; y hasta puede llamarse ignorante a su modo de saber, porque si considerase su ánimo lo encontraría dominado por las pasiones y a su merced, aun sabiendo él perfectamente lo perjudiciales y lo dañosas

que le son, como quien emprende el camino peligroso conociéndolo. (Benalmocaffa, 2008: 93)

Asimismo, esta transformación también afecta a la relación maestro-alumno de Paydeba y Dibxalim, que exige no sólo la comprensión intelectual, sino un “cambio de corazón” (Zimmer, 2010: 24).

Bajo esta lógica mencionada por Zimmer, lo que es importante de la reflexión filosófica es el viaje, no los resultados, ni a dónde se llega (2010: 37). Este viaje en el *CD* es el diálogo y discusión que se dan dentro de cada uno de los relatos, incluso con la misma inserción de otros relatos. Entonces, la importancia del *CD* desde y para la filosofía, considerando que es un libro de literatura ejemplar que plantea un problema, es que se postulan múltiples posibilidades para dicho problema y se desarrollan, se viajan. Además, el *didactismo* de la literatura ejemplar anteriormente mencionado, está fuertemente relacionado con la defensa del saber “considerado como el bien máspreciado que el hombre puede buscar y poseer” (Palafox, 1998: 26).

Y bajo este contexto es que lo que Paydeba menciona sobre la tarea de los filósofos toma otro matiz. La filosofía es una disciplina dirigida a su propia vida. En palabras del brahmán

la actividad del verdadero filósofo debe encaminarse a fortificar su espíritu frente a las tendencias insanas, a repeler lo indeseable y a traer lo deseable [...] el asno, que no tiene alma racional, es de otro modo, pues la naturaleza de los brutos animales se caracteriza por sólo conocer lo que positivamente les acarrea provecho o daño. Mientras que la nuestra no conoce distintamente aquello que puede destruirla y cuando se cuida demasiado de lo que pueda serle dañoso sus cualidades derivan hacia la contención, a gozarse en la esquivez y distanciamiento (Benalmocaffa, 2008: 41)

La filosofía en el *CD*, entonces, debe de enfocarse principalmente en el sujeto que la ejerce. Y no podría ser de otra manera porque la filosofía no es un ente pensante en sí, sino que es una disciplina llevada a cabo por sujetos pensantes, sujetos cuyo principal objetivo de estudio son ellos mismos. El filósofo en la India, según Zimmer, es “dueño de su mente y de su cuerpo, de sus pasiones, de sus reacciones y de sus meditaciones” (2010: 75).

Todo esto, concuerda con otro concepto que ya se ha mencionado con anterioridad: el *artha*.⁵⁶ El fin del *artha* consiste en “las actividades mundanas; cada una implica su propia orientación o «filosofías de vida» y a cada una le está dedicada una literatura especial. Generalmente, el *artha* se expresa en relatos ejemplares porque ‘presentan una filosofía realista de la vida’” (Zimmer, 2010: 55). Relatos como el *CD*.

Además, el *artha* funciona, al igual que los relatos ejemplares, bajo el pensamiento contrafactual. Este pensamiento es que el imagina y construye los mundos posibles, es decir, el “habría-podría-debería de la vida” (Gopnik, 2010: 35). Y el pensamiento contrafactual influye en las decisiones que cada individuo toma, incluso más de lo que realmente sucede. Este es pensamiento que “nos permite cambiar el futuro. Dado que podríamos considerar formas alternativas en que podría ser el mundo, podemos actuar sobre el mundo e intervenir para convertirlo en alguna de esas posibilidades” (Gopnik, 2010: 36).

Tanto el *artha*, como el pensamiento contrafactual se explican en el *CD* de la siguiente manera:

Pues hay tres cosas que le prudente debe tener en cuenta y a las que debe dedicar su esfuerzo. La primera, reflexionar en lo dañoso y lo provechoso que hubo en el pasado, por guardarse de que vuelva a ocurrirle el daño que ya le ocurrió, por procurar y facilitar la obtención de provecho como el que gozó. La segunda, examinar las tendencias constructivas y destructivas que hay en él, para que reafirme lo útil y pueda zafarse de lo nocivo. La tercera, prever el futuro, para así facilitar con el esfuerzo el logro del bien que desea y prevenir que acaezca lo que teme. (Benalmocaffa, 2008: 121)

Bajo estos conceptos y paradigmas es que se constituye el esqueleto del *CD* y la forma que toma y es retomada en las culturas que lo tradujeron. El *artha* y el enfoque hacia el “Yo” de la filosofía india no se pierde en las múltiples tradiciones, sino que se enriquece con los relatos agregados: se le añaden elementos que ayudan a esa transformación en las sociedades

⁵⁶ Véase el capítulo “3.3. Relatos para la enseñanza: mostrar las cosas”.

que lo acogen. El *CD* saca ventaja del pensamiento contrafactual de la humanidad para lograr su objetivo: educar para transformar a la propia persona y obtener beneficio de ello.

4.3. La figura del sabio consejero

Otro elemento muy importante en el *CD* referente a la filosofía es su papel como consejera. Así es como actúan Paydeba, Burzuih, en cierta medida, y algunos personajes de los relatos. Pero la peculiaridad de los consejeros que aparecen en la obra es que están ligados a la filosofía. Es decir, una de las tareas del filósofo es aconsejar a quien lo necesite, se lo pidan o no, como es el caso de Paydeba. Sin embargo, no basta con ser filósofo para ser consejero, sino que por necesidad el consejero filósofo es sabio.

En este aspecto hay un motivo del índice de Thompson que es fundamental para entender cómo funciona el personaje del consejero desde lo literario: “J758. Beware of following an interested adviser”. Entonces, en la literatura es usual y reconocido el motivo que evidencia la necesidad de los personajes del consejo y de los tipos de consejero, el que conviene y el que no.

En el *CD* el mejor ejemplo de filósofo consejero, como bien lo menciona Paydeba, es el que no intenta sacar ningún provecho para sí de su posición, sino todo lo contrario: es su deber con la sociedad como sabio, sin importar si arriesga su vida y sin buscar obtener ninguna recompensa por su grande labor. Ejemplo de ello es el fragmento siguiente:

Pues el rey (Dios prolongue sus días) me da espacio y facultad para hablar, quiero, de entre todos los asuntos que me han traído, comenzar por el que ha de ser fructífero antes para él que para mí, por el que le compete por encima de mí, ya que resultados es lo que procuro al dirigirme a él: provecho y honra para él.⁵⁷ (Benalmocaffa, 2008: 48)

En la tradición de la India la relación discípulo-maestro es fundamental, pues es la manera de introducirse en aquello que se puede llamar filosofía india. Se trata de una “gradual formación en el mundo de la disciplina” (Zimmer, 2010: 68). Ello no implica que

⁵⁷ Véase también el fragmento citado en el apartado “4.1. La filosofía y la reflexión filosófica desde el Calila y Dimna”.

posteriormente el discípulo o alumno no se formará su propio criterio o que siempre dependerá del maestro, sino que en un primer momento necesita de un guía. Similar es lo que pasa en las escuelas occidentales. En las escuelas occidentales los métodos no son sólo autodidactas, pues hay maestros que, en el mejor de los casos, sabrán auxiliar a los alumnos a crear su propio criterio, dinámicas de investigación, etc. Así sucede con el rey Dibxalim que, por déspota, necesita el consejo de Paydeba.

Asimismo, al igual que en la India, en el mundo árabe era necesario ser introducido en la filosofía por un sabio, consejero y/o filósofo. La filosofía en el mundo árabe inicia con la “filosofía profética”, pues comienza después del islam. Y para acceder a esta filosofía se necesita ayuda: “La *ḥaqīqat* [...] que requiere guías, iniciadores que sirvan como introductores” (Parain, 1972: 237). Esto muestra otro punto de contacto con la filosofía india: el papel de la filosofía, en un primer momento, es introducirse con ayuda de un guía haciendo énfasis en la espiritualidad.

Es así que se puede pensar en el personaje de Paydeba con dos funciones diferentes: dentro de la narrativa es quien guía al rey a mejorarse a sí mismo, a reflexionar sobre sus acciones y a considerar a su pueblo para obtener siempre beneficios para su reino. Por otro lado, fuera de la obra, Paydeba es quien introduce al público receptor, junto con el rey Dibxalim, a reflexionar sobre los propios actos y relaciones sociales, para buscar el beneficio propio (*artha*); además de que si el público son personas de poder o filósofos podrán sacar mayor provecho de la obra, como lo menciona Benalmocaffa en su prólogo.

Por otro lado, es importante contextualizar el término brahmán en la tradición india para poder entender por qué es equiparable con el filósofo en términos occidentales. Como en el pensamiento indio no existe alguien llamado filósofo, lo que se equipara a la figura de filósofo es el brahmán. La palabra “brahmán” es traducida como “poder sagrado” y ha sido uno de los términos y conceptos más importantes para la filosofía india (Zimmer, 2010: 93), que se relaciona a la divinidad *Brahman*, a la que ya se ha aludido. *Brahman* es “poder cósmico, en el sentido supremo de la palabra –es la esencia de todo lo que somos y lo que sabemos” (Zimmer, 2010: 98). De ahí que los brahmanes, como consejeros, maestros y ejemplos de espiritualidad, sean los que tienen que introducir a cualquier persona en la ruta del saber. Por ello es que el brahmán es

el sabio [que] ha de ser una biblioteca filosófica con piernas, una enciclopedia parlante. El pensamiento mismo debe convertirse en su vida, en su carne, incorporándose a su ser y convirtiéndose en una habilidad en acto. Entonces, mientras mayor sea su realización mayor es su poder (Zimmer, 2010: 84).

Por otro lado, dentro de los relatos se hace alusión a algunas de las funciones del consejero. Ejemplo de ello es el consejero búho, el pájaro Fanza y el ratón Bagdad, por mencionar algunos. En el primer caso (el del consejero de los búhos) se trata, de manera muy general, de un relato sobre el enemigo en que no se debe confiar, por muy amistoso y subordinado que se presente. El relato corre por cuenta de los búhos y los cuervos que vivían en un mismo árbol. En las noches los búhos mataban y saqueaban a los cuervos mientras dormían, por eso el rey de los cuervos decide, después de consultarlo con sus consejeros, desplumar y malherir a uno de sus consejeros y aventarlo cerca de los búhos. Este es recibido por los búhos al verlo malherido y los consejeros, excepto uno, le aconsejan al rey que lo acoja y saque provecho de él, sin saber que él estaba haciendo lo contrario. Este cuervo es ventajoso de su posición y previene a los cuervos de los ataques y logran vencer a los búhos. Así, el único sabio consejero de los búhos fue el que le sugirió al rey no confiarse del cuervo, por ello se trata del consejero que “era sabio, prudente, filósofo y entendido, como pocos en rigor, entendimiento y superior juicio” (Benalmocaffa, 2008: 225). Sin embargo, estos son términos muy amplios que no explican con mayor detenimiento porqué ese consejero de los búhos es el mejor de todos. Pero, cuando el rey de los cuervos le pregunta las virtudes por las cuales sobresale, agrega que

En dos. Primero en aconsejar que me mataran, y luego en que no había recomendación, por insignificante que fuera, que ahorrara a su señor, y con palabras en ningún modo rudas, sino comedidas y modestas, incluso cuando se referían a algún defecto, porque no exponía en todo su crudeza sino por medio de comparaciones y como si le estuviera hablando de los defectos de otro. Así, aun cuando se reconociera en el defecto, el rey no tenía modo de indignarse. (Benalmocaffa, 2008: 225-226)

En este fragmento se menciona una característica fundamental para el consejero filósofo: saber decir las cosas sin ofender y de modo tal que se le escuche. Este “saber decir las cosas” conlleva varios elementos en el *CD*, pues se trata de entretener y hacer que se comprenda lo que se está diciendo. Por ello, se usan los relatos y un lenguaje no especializado. Es decir, se

trata de relatos ejemplares. El filósofo consejero debe dominar y usar la literatura, en este caso, ejemplar. Así, el filósofo debe ser, retomando a Zimmer, “una enciclopedia parlante”.

Sin embargo, esta virtud del consejero dentro del relato de los búhos y los cuervos podría verse como una autojustificación del libro y su quehacer. De manera que el *CD* tiene un meta relato inserto sobre sí mismo que explica cómo es que funciona, por qué opera en relatos ejemplares y por qué este método es más eficiente. No obstante, y aun tratando de autojustificarse, esto es lo que se transmitía y se esperaba socialmente de un filósofo como consejero. Y no estaba tan alejado de la realidad, pues el mismo Platón emplea relatos para explicar y justificar sus planteamientos en los diálogos.

Por otro lado, otro elemento que debe dominar el consejero es la prudencia. Todo el *CD* habla del consejero y del consejo prudente, Paydeba es ejemplo de ello. De manera que la prudencia del consejero siempre es y debe ser buscada, tanto en lo cotidiano como en los problemas eventuales (Benalmocaffa, 2008: 200).

Además, la búsqueda del consejo aplica para cualquier problema que se presente, por más simple que parezca, como podrían ser los problemas del común. Aunque no sólo eso, sino que cualquiera puede fungir como consejero, pero siempre acompañado de la propia reflexión:

Cualquiera que desee solucionar sus problemas debe acudir a algún varón prudente y preguntarle, pedirle consejo, conocer su opinión; y si no hubiera ninguno a su alcance, que delibere con el común y busque e investigue a su lado, pues por tal medio le será posible descubrir, hasta donde le permita su capacidad de inquisición y examen, en qué bienes y en qué males puede desembocar el asunto. (Benalmocaffa, 2008: 308)

La función del consejero dentro del *CD* hace aún más evidente cómo estos relatos dependen del pensamiento contrafactual y lo propician para la solución y reflexión de problemas. El consejero es consciente de este tipo de pensamiento y lo domina, depende y emplea ese tipo de pensamiento para alcanzar su fin “con palabras en ningún modo rudas” como el sabio búho.

4.4. El lenguaje en la obra

Por otro lado, el papel y la reflexión en torno al lenguaje, desde la narrativa (que usa el lenguaje) y desde los personajes y sus discusiones es otro elemento fundamental para comprender el funcionamiento del *CD*. Y uno de los puntos resaltados sobre el lenguaje en el *CD* es que muestra una función importante para las relaciones sociales y su uso conlleva consecuencias. Ejemplo de ello es el caso de Dimna, quien muestra el poder de la palabra y sus implicaciones: la muerte de alguien más y de él mismo (de Xendeba y Calila, y Dimna), como se puede ver en los capítulos 1 y 2 de la edición (Benalmocaffa, 2008: 159-180).

El lenguaje se utiliza dentro del *CD* de múltiples formas. Primero, es el medio en que se difunde la obra, se usan las palabras para decirlo, escribirlo y transmitirlo. Segundo, se abordan distintas problemáticas entorno al lenguaje: su uso, su alcance y su función. En este apartado hablaremos del uso del lenguaje para mentir, la responsabilidad que conlleva la palabra y su función dentro de la filosofía. Para ello se retomarán algunos fragmentos que ejemplifiquen el diálogo, conceptualización y problemas alrededor de la palabra.

Antes de seguir es importante hacer una acotación respecto de la concepción del lenguaje en el *CD*. En la actualidad podría entenderse lenguaje desde muchas perspectivas: gestual, animal, entre otros. Sin embargo, en el *CD* sólo se aborda el lenguaje articulado, es decir, las palabras, la voz, la escritura. Todos los estudios que ahora hay entorno a los signos y los diferentes tipos de lenguaje son anacrónicos al *CD*, desde su inicio en la India hasta llegar a la España medieval, donde también estaba el problema de los universales referidos sólo al lenguaje articulado.

4.4.1. El engaño y la mentira

Uno de los principales usos del lenguaje dentro del *CD* es la mentira o el engaño. En la mayoría de los relatos, porque se trata de consejos dichos con palabras, trata de la posibilidad de ser engañado y de cómo se usa la mentira.

Umberto Eco, en el *Tratado de semiótica general*, hablando de la semiótica, afirma que hablar, o usar el lenguaje, es mentir. En palabras de Eco,

La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo.
Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de

cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe substituir de hecho en el momento en que el signo la represente. En este sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir* (2015c: 22).

Así, resulta que el *CD* emplea de muchas maneras el concepto del lenguaje para mentir. Primero, porque usa el lenguaje y, con ello, signos. Segundo, porque lo utiliza para la narrativa, es decir, construir una ficción. Usa la mentira para mentir. Y, tercero, porque usa esa narrativa para hablar de aquellos que usan el lenguaje para mentir, como Dimna. Así el *CD* usa la mentira para mentir y hablar de cuando se miente.

Ejemplo del tercer uso de la mentira en el *CD* es cuando el rey león termina matando al buey Xendeba por dejarse guiar por el embuste de Dimna. Y, después de que Dimna es descubierto, sentenciado a muerte y toma el veneno, el narrador, en este caso Paydeba, añade que

Os he contado este apólogo para que comprendáis la humillación y la incertidumbre a que se expone quien dice o hace algo que le sobre pasa. Si alguno de vosotros se extralimita sepa que le ocurrirá lo mismo que aquel ignorante y que su memoria quedará manchada. En palabras de los sabios: “Quien habla recibe según lo que dice”. La palabra está en vuestras manos, mirad por vosotros mismos (Benalmocaffa, 2008: 169).

Y es así como este capítulo, el de “Inquisición sobre Dimna”, habla, en palabras de Dibxalim, de: “lo que ocurre a aquellos que bien se querían y entre quienes se interpone la mentira” (Benalmocaffa, 2008: 181). De modo que se considera al habla como un bien o como moneda simbólica, pues se sabe que al hablar se está entrando en un círculo de intercambio que va a regresar, para bien o para mal.

4.4.2. La mentira como herramienta

El mentir en el *CD* es una herramienta, quizá no sea la mejor librada en la mayoría de las ocasiones, pero puede ayudar a conseguir un fin. Ejemplo de ello no es sólo Dimna, sino el cuervo que se alía de los búhos, y que sólo un consejero sabio búho reconoce lo peligroso de sus palabras:

os he contado este apólogo con la intención de que no actuéis como el carpintero que juzgo falso lo que veía y cierto lo que oía. No creáis lo que dice el cuervo, porque sus palabras no merecen crédito ni atención dado que la palabra es el único medio que tiene para perjudicar al enemigo ahora que no puede enfrentársele en el campo de batalla (Benalmocaffa, 2008: 217).

Otro ejemplo de cómo es usada la mentira es el relato del mono y la tortuga. Este relato habla de cuando un mono y una tortuga se hacen amigos, y la esposa de la tortuga se pone celosa del tiempo que su marido pasa con su amigo. Ella lo engaña y le dice que está muriendo y lo único que la puede salvar es el corazón de un mono. La tortuga piensa en matar al mono para salvar a su esposa, así que lo intenta engañar invitándolo a su casa, donde la tortuga planeaba matarlo. Luego el mono engaña a la tortuga diciéndole que olvidó su corazón en el árbol, para que lo regrese al árbol y no lo mate para curar a su esposa. El mono trepa al árbol y no vuelve a bajar para salvarse. Al final el mono le dice “Tú me defraudaste y me engañaste y yo te he engañado a mi vez restableciendo las cosas, porque se ha dicho que aquello que descompone la benevolencia sólo lo recompone la prudencia”. De manera que resulta que la mentira puede usarse prudentemente y resultar bienaventurado.

Otro caso, es el relato de “11. Ilad, Bilad e Irajt”, donde el rey Bilad tiene un sueño terrible y sus consejeros le dicen que tiene que matar a una de sus esposas, la más querida, Irajt. Excepto uno, Ilad, quien la salva después de que el rey le ordenó matarla. En palabras de Ilad:

No la mataré mientras no se le calme la ira, porque la mujer es prudente, una de las reinas de mejor juicio, sin igual entre las féminas. Y el rey, ¡qué poco paciente es con ella, que le ha librado de la muerte! ¡Con las cosas tan excelentes que ha hecho y las aún mayores que esperamos de ella!... Y cuando le vea arrepentido y triste por haberlo hecho se la presentaré viva. Y habré hecho una gran cosa, porque habré salvado a Irajt de la muerte, habré preservado el corazón del rey y habré adquirido preeminencia ante el común (Benalmocaffa, 2008: 277)

Al final, el rey le agradece a Ilad su decisión de mentirle y salvar a su esposa.

Sólo se han mencionado algunos casos donde se habla de la mentira o se explicita su uso y con estos ejemplos se pueden hacer visibles algunos problemas entorno a la mentira dentro

CD, pero principalmente que dependiendo de la razón por la que se use la mentira, habrá distintas consecuencias. Si es para un fin propio, egoísta y que dañe a más personas de las que beneficie, nada bueno podrá salir, como es el caso de Dimna. También se muestra que la mentira es una herramienta de poder, como es en el caso de los cuervos que engañaron a un enemigo más grande para triunfar, lo que no trajo ningún beneficio a los búhos dejarse engañar. En los últimos dos casos, la mentira benefició a quienes la usaron, el mono siguió vivo, al igual que Irajt. Y, en el último, muestra que la mentira no siempre es del todo perjudicial, cuando se usa para proteger o para un bien mayor.

Mentir no es sólo hacer uso de la lengua, pues “la capacidad humana para engañar a otros, ya sean aliados o enemigos, representa una ventaja a la hora de manejar nuestras complejas vidas sociales” (Gopnik, 2010: 72). De modo que la mentira abre la puerta a la posibilidad para pensar y dar libertad de opinión. Se trata de aprender a mentir.

4.4.3. La palabra y la responsabilidad

Otro elemento que se rescata del libro respecto del lenguaje es la responsabilidad que acompaña a la palabra. El decir, la palabra va unida a las consecuencias de lo que se dice. Dimna muere por haber mentido, Paydeba es recompensado por sus buenos consejos, los búhos sufren las consecuencias del engaño, entre otros. Quien habla tiene la responsabilidad de lo que dice y debe hacerse cargo. Por ello, Paydeba acepta ser encarcelado por el riesgo que tomó al acercarse a aconsejar al rey sin que este se lo pidiera.

Sin embargo, dentro del *CD* el poder de la palabra está en su impacto, como Xendeba lo menciona al defenderse de las mentiras de Dimna: “¿o no ves que, no siendo el agua como la palabra y siendo la piedra más fuerte que el hombre, si el agua cae sin cesar en la roca acaba horadándola y modificándola? Así la palabra respecto del ser humano” (Benalmocaffa, 2008: 143). O como menciona el consejero de los cuervos, cuando dice que

Pues ten en cuenta que el hacha corta el árbol y éste retoña, que la espada corta la carne y ésta se repone, pero que las heridas que hace la lengua no se curan, y los tajos que da son irreparables. La punta de la saeta se hunde en la carne, mas luego se puede extraer y sacar. Sin embargo, eso que en las palabras es como arón no puede extraerse ni sacarse cuando llega al corazón. (Benalmocaffa, 2008: 208)

Las palabras, entonces, son instrumentos muy poderosos que “no habría que llamarlas palabras, sino saetas” (Benalmocaffa, 2008: 209). Y aquel que mata o hiere con las palabras es responsable de su crimen. Por ello, es necesario usarlas con cuidado y no hablar más de la cuenta, como se menciona en el siguiente fragmento:

El entendimiento del hombre se manifiesta en ocho virtudes: la primera es la sensibilidad; la segunda, que conozca el hombre su ánimo y la preserve; la tercera, obedecer a los reyes y esmerarse en cuanto les satisface; la cuarta es que sepa el hombre dónde está su secreto y cómo conviene revelarlo al amigo; la quinta, el ser educado y de lengua comedida ante los reyes; la sexta es la guarda del secreto propio y ajeno; la séptima, el dominio de la lengua y el no decir más de lo que se está seguro de mantener; la octava es no hablar en público de lo que no te pregunta. (Benalmocaffa, 2008: 65).

Así que entre lo que hace a una persona inteligente está hablar sólo lo que se puede sostener (de lo que cada quien se puede hacer responsable) y, por ende, no hablar más de la cuenta, sobre todo en público. En este mismo sentido, Paydeba también menciona en uno de sus relatos que

–Nunca te arrepentirás de lo que no has dicho; siempre puedes arrepentirte de lo que has dicho.

Para los reyes el silencio es mucho mejor que la logorrea. De ésta nada provechoso puede venirles. El ser humano suele perderse por la lengua. (Benalmocaffa, 2008: 48)

Cada quien es dueño de lo que quiere decir, pero una vez que se ha dicho ya sólo queda hacerse cargo de lo que se ha dicho. Mejor pensar lo que se quiere decir y elegir las palabras prudentemente para no ofender, ni herir a nadie y no ocasionarse problemas a sí mismo. Además, a alguien que domina la palabra se le tiene más aprecio que a otro que dice todo lo que piensa sin tomar en cuenta las consecuencias.

4.4.4. El filósofo: quien domina la palabra

El papel del lenguaje en el saber y la filosofía es fundamental. La palabra es su herramienta. Por ello, quienes dominan el saber y la filosofía deben de dominar la palabra y saberla

emplear. Paydeba dice, cuando plantea a sus compañeros la idea de acercarse a Dibxalim, que

Ahora, con lo único que podemos combatir por ellas [la práctica del bien y apego a la justicia] es con nuestra palabra, dado que, de pedir ayuda, sólo habríamos de disponer de rebeldía, y como quien nos la diera había de sentir nuestro desacuerdo y nuestra reprobación de su actitud, sería inútil. (Benalmocaffa, 2008: 41)

También está el ejemplo ya citado del búho sabio que usa “palabras en ningún modo rudas, sino comedidas y modestas” y “hablando de los defectos de otro” (Benalmocaffa, 2008: 225), lo que muestra cómo debe conducirse un filósofo en el lenguaje.

Sin embargo, no es sólo importante que el sabio filósofo sepa cómo hablar y acercarse a los demás, sino que sepa actuar:

está dicho que no hay nada tan dañoso para los poderosos como un consejero que dice pero no hace bien, porque el decir sólo es beneficioso con el hacer, el considerar con el practicar, el dinero con la generosidad, el amigo con la lealtad, la inteligencia con la piedad, la limosna con la intención y la vida con la salud. (Benalmocaffa, 2008: 149)

El filósofo debe saber hablar porque es como se comunica con los demás, como transmite todo aquello que sabe y puede aconsejar. Si no supiera explicarse, nadie le entendería y no se le tendría ni por sabio ni por filósofo. El filósofo debe saber usar asertivamente el lenguaje para que cualquiera le entienda, sea rey, otro filósofo, una persona joven o quien sea que lo escuche sin importar su nivel sociocultural.

Y todas estas características las reúnen algunos personajes del *CD*, entre ellos Paydeba y Burzuih. Así que, en la obra se muestra cómo debería ser un filósofo para las épocas y regiones en que circuló el *CD* y constantemente está discutiendo por qué debería de ser así. Si el filósofo fuera poco prudente, no sería asertivo. Si fuera poco reflexivo, no reconocería los problemas, aunque los tuviera en la cara. Si no fuera instruido, no sabría cómo solucionar los problemas. Si no supiera usar la palabra, no podría comunicar de manera efectiva todo aquello que sabe.

5. El relato frente a la filosofía

Ya se han expuestos algunos elementos que constituyen y posibilitan la existencia de la reflexión filosófica en el *CD*. Sin embargo, las formas textuales de la literatura ejemplar y de la filosofía moderna occidental no son las mismas, aunque si tienen algunos puntos de contacto. En este apartado de la investigación se anotarán las diferencias y puntos de conexión que hacen viable una reflexión filosófica en el *CD*.

A partir de las diferencias son que el *CD* tiene ciertas ventajas de difusión frente a la filosofía y esas mismas diferencias lo limitan. El *CD* no es, ni se intenta presentar como un sistema filosófico. Su origen hindú, desde al *artha*; su origen oral y popular; su estructura ejemplar, entre otras características, lo condicionan a no serlo. Pero, desde su diferencia se generan elementos y reflexiones que pueden contribuir a los estudios filosóficos.

Asimismo, tampoco se está ante elementos no conocidos ni utilizados por la filosofía occidental. Muchos relatos, símbolos, motivos, relatos, etc., son usados en los textos filosóficos occidentales, aunque no se les da el lugar y el valor que se les otorga en el *CD*. Incluso en algunas épocas y corrientes se han considerado de otra forma y con un valor distinto, como es el caso de Platón y el helenismo.

5.1. Relevancia del relato en lo social: su alcance y recepción

Como el *CD* es un producto cultural, tiene y atiende a ciertas funciones y necesidades sociales. En los apartados anteriores se han mencionado algunas funciones sociales de la literatura ejemplar, mencionando también que depende de su contexto de producción y del periodo y lugar de uso. Ejemplo de ello es la diferencia entre lo moralizante o ético de los relatos y la manera en que se retoma en *CD* en las distintas épocas y culturas (hindú, persa, árabe y española).

Sin embargo, no han sido tratados el mecanismo social y cultural a las que atiende el *CD*. Y este mecanismo implícito al que hace referencia y por el que se consolida es importante tenerlo en cuenta para saber cómo funciona, por qué se constituye de esa manera u no de otra, por qué se retoma en ciertas épocas y la de forma en que se toma, entre otras cosas.

Para profundizar más sobre el tema y para situar al relato ejemplar en la sociedad se retoma a Lotman en *Cultura y explosión* principalmente. La razón por la que se retomará una propuesta semiótica es que se trata de un texto semiótico⁵⁸ sujeto a ser interpretado o decodificado, dependiendo de la postura que se tome, por un individuo o una colectividad. Todo ello lo convierte, primero que nada, en procesos de comunicación.

Lotman afirma que en la cultura⁵⁹ suceden procesos de discontinuidad y continuidad dados a las explosiones casuales que se dan en la misma. Así, el texto, cuando es analizado, es un “momento fijado artificialmente entre el pasado y futuro” (1999: 27). Es decir, Lotman propone que los textos no son cerrados y aislados:

El espacio semiótico se nos aparece como una intersección en varios niveles de varios textos, que unidos van a formar un determinado estrato, con complejas correlaciones internas, diferentes grados de traducibilidad y espacios de intraducibilidad. Bajo este estrato está situado el de la “realidad”: de aquella realidad que está organizada por múltiples lenguas y se encuentra con ella en una jerarquía de correlaciones. Ambos estratos forman juntos la semiótica de la cultura. (1999: 41)

Además, para Lotman las dos grandes directrices del análisis de un texto son pasado y futuro en representación de las rupturas que hay dentro de él. En el caso del *CD*, tanto su origen hindú y persa, como su reapropiación árabe y española.

El pasado de los textos se manifiesta con la memoria interna y externa. La interna está expresada en la estructura interna del texto; por ejemplo, la puesta en abismo y la intención mostrar con el ejemplo. La memoria externa es la extra textual; en el caos del *CD* es lo que pasaba en la India, Persia, el mundo árabe o España para que fuera relevante esa literatura y, si es el caso, se le añadieran otros relatos.

⁵⁸ El texto para Lotman consiste en “un complejo dispositivo que guarda variados códigos capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado” (1996: 56).

⁵⁹ Ahora, el proceso comunicativo que constituye y propicia el *CD* sucede, desde la postura de Lotman, en la cultura y cultura también es algo semiótico. Para él lo que está fuera de la cultura es lo no semiótico. La cultura no puede ser más que creación humana y, por ende, significativa. Todo lo que está fuera de ella es lo extrasemiótico, pero tiene una estrecha relación con la cultura, pues puede pasar a formar parte de ella.

En este orden de ideas, la necesidad de añadir relatos que atiendan a las condiciones de las culturas que acogieron al *CD* se relaciona, también, con el futuro. Si se le agregan relatos al *CD* en las traducciones se hace en función del potencial que representan: lo que pueden aportar en ese contexto los anexos.

No obstante, el futuro es indeterminado, pero su indeterminación está limitada por las condiciones del presente. Es decir, se limitan las potencialidades o posibilidades por lo que se tiene. En el *CD* se limitan los relatos añadidos por los ya existentes. No se puede agregar un poemario, si la lógica interna del *CD* es ejemplar y caja china con estilo popular. Es decir, no podría agregarse al *CD* un poema épico, porque no respeta el formato. Tampoco podría agregársele una hagiografía porque, aunque comparte recursos con los *exempla*, no respetaría la estructura de caja china.

Asimismo, Lotman propone que el cambio cultural se puede dar por explosión o continuidad. La explosión cultural se refiere al cambio imprevisto y, por tanto, que irrumpe. En palabras de Lotman, “Cada momento de la explosión tiene su conjunto de posibilidades igualmente probables de pasaje al estado siguiente, más allá del cual se sitúan los cambios notoriamente imposibles. Estos últimos son excluidos del discurso” (1999: 170). La continuidad, por su parte, corresponde a aquellos que son previstos y se dan, entonces, gradualmente. Y bajo estas dinámicas culturales, es que se puede preguntar si los relatos del *CD* pueden ser casos de explosión cultural, por la reflexión que suscitan, o de continuidad por pertenecer a una tradición.

Estos cambios sociales, explosivos o continuos, se introducen en las directrices de pasado y futuro de la cultura, lo que atañe a cualquier obra, incluido el *CD*. De manera que el esfuerzo de reconectar el pasado y el futuro del texto por el investigador (Lotman lo llama historiador) se puede hacer sólo cuando la explosión casual se convirtió en regularidad. Es decir, se analiza la razón por la cual pasó esa explosión y de esa forma y no cualquier otra de cualquier otro modo. Razón por la cual es pertinente hacer el estudio del *CD* en la Edad Media. En palabras de Lotman

Su actividad creativa [la del historiador] se manifiesta en otro lado: partiendo de la multiplicidad de los hechos conservados por la memoria, él construye una línea de sucesión que se dirige con la máxima atención al punto de llegada. (1999: 33)

Esto es lo que se haría al reconectar al *CD* con su contexto de producción (India, Persia, etc.) y analizar por qué se retomó en todas esas épocas. Así, se trata de un análisis secundario, en tanto tiempo y orden no en importancia, puesto que ya pasó la explosión y se le da paso a la reflexión.

Esta misma dinámica se representa dentro del *CD*, pues refleja el esfuerzo por conectar tanto el pasado con el futuro del problema que está abordando. Los personajes de los *exempla* están tratando constantemente de conectar algo que ya pasó con el mundo de posibilidades que ello puede generar. El problema que le preocupa al rey es un momento de explosión, de ruptura de la continuidad. Y el esfuerzo de Paydeba de relatar algo que le muestre el mundo de posibilidades viables de elección consiste en conectar aquello que le pasó al rey con lo que podría suscitar. En palabras de Lotman:

Y así, el momento de la explosión crea una situación imprevisible. Luego se sucede un proceso muy curioso: el acontecimiento, una vez cumplido, proyecta una mirada retrospectiva. Y el carácter de lo que ha sucedido se transforma abruptamente. Conviene subrayar que la mirada del pasado al futuro, por una parte, y del futuro al pasado, por otra, cambia plenamente el objeto observado. Mirando desde el pasado hacia el futuro, vemos el presente como un complejo de toda una serie de posibilidades igualmente probables. Cuando miramos en el pasado, lo real adquiere para nosotros el estatuto de hecho y somos propensos a ver en ello la única posibilidad. (Lotman, 1999: 172)

Asimismo, Lotman menciona que el hombre, desde que su infancia y parecido a lo propuesto por Gopnik, “tiene la posibilidad de cumplir o no cumplir determinadas acciones y explora experimentalmente los límites de su propia posibilidad” (1999: 52). Esto es relevante para el análisis del *CD*, pues Lotman reconoce la posibilidad de elección humana, posibilidad que se refleja en el *CD* y a la que se enfrenta el receptor. Es decir, el escucha o receptor puede o no hacer lo que se le sugiere para aprender los propios límites y/o explorar sus propias opciones.

De forma que, bajo esta lógica, el *CD* no adiestra porque muestra una serie de caminos viables para un mismo problema, aunque el consejero le sugiera uno al rey o muestre por cual se

incline para cada situación específica. El libro no es moralizante, sino que propone de un aprendizaje.

Entonces, si el *CD* tiene tintes religiosos, no es un texto moralizante ni de tono completamente religioso. Tampoco versa sobre una religión específica porque tiene influencias tanto hindús, zoroástricas (o persas con la recreación de Benalmocaffa) como islámicas. Puig Montada afirma sobre la propuesta de Benalmocaffa que “la razón no nos basta [...] para alcanzar la perfección pero la religión no debe extenderse en prescripciones detalladas, debe dejar al hombre libertad para juzgar qué mediadas son las oportunas” (2007: 91)

Asimismo, Lotman menciona otra característica que hace posible el sistema semiótico y que, por tanto, lo describe

Uno de los originarios mecanismos semióticos humanos se inicia en la posibilidad de ser “solamente sí mismo”, cosa (nombre propio) y al mismo tiempo hallarse en calidad de representar un grupo, de uno entre tantos (nombre común). Esta posibilidad de aparecer en “el rol del otro”, de sustituir a alguien o a algo, significa no ser aquello que eres. (1999: 55)

Por esta razón es posible que la literatura ejemplar y la lógica del ejemplo en general funcionen, pues se trata de ponerse en el lugar del otro al que le sucedió algo similar a lo propio. Además, conlleva asumir la propia posición y, por ende, a sí mismo. El ejemplo consiste en oscilar entre lo propio y lo común y así buscar una solución al problema. Y es esa estructura la que ayuda a que el *CD* funcione y que propicie la reflexión.

Por otro lado, Lotman menciona que uno de los mecanismos de generación de sentido está dado por la naturaleza misma de este, pues puede definirse por el contexto, entendido como un espacio extendido hacia fuera. Y es en este sentido que el *CD* puede generar más sentidos dependiendo de la época de recepción. Por ello, se refuncionaliza en distintas culturas y periodos, generando más sentidos, sentidos que funcionen en el receptor. De esta manera, se muestra que no se trata de un texto moralizante, pues el *CD* se adapta a cada contexto y genera nuevas posibilidades. Así es que, desde Lotman, “aquí es necesario hablar no de la estructura del texto sino de su función” (1999: 57).

El último elemento que interesa retomar de Lotman es la concepción del “arte como desarrollo de la realidad convencional”, lo que implica que el arte se “vuelve un ‘campo de prueba’ para la esfera del experimento mental y, más ampliamente, de la dinámica intelectual” (1999: 58). De manera que el texto, y el *CD* en tanto que texto, para Lotman funciona como el pensamiento contrafactual en Gopnik.

Retomando este último elemento y los anteriormente mencionados es que se puede afirmar que existe reflexión en el *CD*. Primero, porque el *CD* es “campo de prueba”, en tanto que es expresión artística. Y segundo, y más específicamente, porque sigue la dinámica del ejemplo y el ejemplo es un campo de prueba también. El receptor juega, experimenta y prueba con lo que le ha pasado a otros para dilucidar sobre su propia condición. El *CD* es un juego doble: es arte y ejemplo, un “campo de prueba” que conjunta pasado y futuro para su beneficio y el del receptor.

Entonces, la literatura ejemplar, bajo la concepción de Lotman, no sólo es ejemplo de los problemas de la vida cotidiana, sino que es ejemplo de la propuesta semiótica de Lotman al formar parte de la cultura, pues la literatura tiene que funcionar acorde a la cultura para que pueda significar.

En otro orden de ideas, el *CD*, por su estructura, constituye un sistema dinámico. Los elementos que lo constituyen están en constante movimiento, tanto los motivos, los personajes, como los mismos relatos por su estructura de caja china. De manera que en estos relatos se pone en juego una realidad.

Es así que el *CD* atiende a necesidades sociales y contiene reflexiones sobre la vida cotidiana y las relaciones sociales. De manera que se trata, sobre todo, de reflexiones éticas, al tratarse de relaciones sociales y de toma de decisiones. No obstante, el *CD* no se reduce única y exclusivamente al ámbito de la ética, pues también hace reflexiones sobre el lenguaje, la filosofía, por mencionar las aquí retomadas. Se trata de filosofía en otro formato o forma textual con otros objetivos y enfoque.

5.3. El relato y la nemotecnia: la oralidad y lo popular

El *CD* y la literatura ejemplar son, sin lugar a dudas, diferente a la filosofía entendida desde lo occidental. Y una de las diferencias que le da un mayor alcance es la nemotecnia. El hecho

de que un relato ejemplar del *CD* puede grabarse en la memoria de alguien y ese alguien pueda reproducirlo, es una característica que la filosofía no posee. Es más fácil que alguien se sepa la historia del perro y las dos tortas (o el perro y las dos chuletas en el *CD*) y la pueda contar, incluso sin necesidad de haberlo leído en ninguna parte, a que se sepa la “Estética trascendental” de Kant.

La posibilidad de que estos relatos se graben en la memoria de alguien atiende a dos elementos culturales: en primer lugar, la pertenencia a un imaginario colectivo que se consolida, en segundo lugar, en una memoria cultural. Muchos textos de origen popular tienen elementos que pertenecen al imaginario colectivo. Este imaginario colectivo es parte de la memoria social y consiste en elementos (imágenes, símbolos, mitos, utopías, deseos, entre otros) compartidos por un conjunto social en una época y lugar determinados (d’Aubeterre, s/f: 3). Y está constituido, por tanto, entre lo real y lo imaginario, pero que condiciona la vida de un determinado grupo social.

En este imaginario colectivo se encuentran los elementos constitutivos de la literatura ejemplar, en tanto que popular y oral, tales como los personajes-tipo y los motivos. Estos elementos se construyen y consolidan de tal modo en la cultura que necesariamente tienen que ser de una determinada forma y se combinan en formas limitadas. Así, un héroe no puede ser malo, grotesco, mal hablado, avaro, sino generoso, prudente, valiente, etc. Y los amantes trágicos no pueden más que morir de amor. Y todos estos elementos se encuentran en el imaginario colectivo y los sujetos siempre, a menos que vivan aislados de todo contacto humano quizá, comparte ese imaginario, lo conoce y sabe usarlo de manera consciente o inconsciente.

Por otro lado, la memoria cultural influye en el funcionamiento de la literatura ejemplar y del *CD*, en tanto que pertenece a una cultura y tradición social y sólo en función de ella se conserva y recuerda. Lotman menciona que

Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse. (1998: 109)

Y a esa selección y codificación se sometió el *CD* para ser preservado. Asimismo, es esta dinámica la que posibilita que ciertos elementos se recuerden y vuelvan a manifestarse, como es el caso del *CD*. Además, Lotman añade que

La función gracias a la cual un elemento significativo puede desempeñar un papel mnemotécnico, la definiremos como simbólica y en adelante llamaremos símbolos a todos los signos que poseen la capacidad de concentrar en sí, conservar y reconstruir el recuerdo de sus contextos precedentes. (1998: 110)

Y es así como funcionan y son posibles las construcciones de personajes-tipo, tópicos y motivos que usa la literatura oral y popular.

Sin embargo, en la memoria cultural no se trata de sólo recopilar información, resguardarla y desempolvarla de vez en cuando, sino que, como se vio en el caso del *CD* y su paso por distintas traducciones y épocas, se trata de “un mecanismo de regeneración de la misma” (Lotman, 1998: 111). Así, los “símbolos” mencionados por Lotman “[por una parte] llevan en sí información sobre los contextos (o también los lenguajes), y, por otra, para que esa información «se despierte», el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado” (1998: 111).

De manera que, incluso en la actualidad, el *CD* podría no ser sólo un dato histórico o un estudio de caso, sino que puede funcionar.⁶⁰ Ello gracias a que, desde esta concepción,

Los estados pasados de la cultura lanzan constantemente al futuro de ésta sus pedazos: textos, fragmentos, nombres y monumentos aislados. Cada uno de estos elementos tiene su volumen de «memoria»; cada uno de los contextos en que se inserta, actualiza cierto grado de su profundidad. (Lotman, 1998: 115)

Resulta así que, más que los relatos estén tal cual son en el imaginario o memoria cultura, son los elementos que los constituyen (fórmulas, tópicos, motivos, personajes tipo, entre otros) los que están en ese imaginario y con los que se constituyen los relatos. Son las piezas clave con las que se construyen los relatos populares y que no podrían ser de otra manera.

⁶⁰ Por mencionar un ejemplo, se puede tomar el relato “El rey y sus tres hijos”, que aparece en innumerables obras, como *La Biblia* y el *CD*, y que se editó en la imprenta popular de Antonio Vanegas Arroyo a principios del siglo XX. Como este caso hay gran variedad de colecciones de relatos de gran difusión, gracias a que dichas publicaciones se hacían a bajo costo, lo que las volvió muy populares.

Además, cada relato contado, recopilado o escrito se convierte en variante, lo cual no le quita su valor. Y bajo estos parámetros es que alguien en la actualidad puede contar el relato del zorro y las uvas, distinto a los recopilados por autores o las versiones medievales, pero que sigue funcionando a pesar del tiempo. Seguramente existió una primera versión original, pero cuando forma parte del imaginario y la memoria ya es de todos y todas las variantes son tan válidas como la primera.

En algunos lugares y contextos, los relatos populares tienen una función y lugar importantes, sacando provecho de estas dinámicas sociales. En el contexto de la India, por ejemplo, los relatos populares, dice Zimmer,

aparecen continuamente en los discursos de los sabios orientales: circulaban en el saber común del pueblo y son conocidas por todos desde la infancia. Llevan las lecciones de la intemporal sabiduría de la India a los hogares y corazones de la gente, y a través de millares de años se convierten en propiedad de todos (2010: 25)

Así, los relatos populares, derivado de su nemotecnia, son “propiedad de todos”. Un individuo, al nacer en determinada época y cultura, aprende y se hace partícipe de este imaginario colectivo y se adueña de estos relatos que contienen sabiduría. Además, el individuo conoce las herramientas necesarias para decodificar esos textos. Es decir, conoce e identifica las fórmulas, personajes, motivos, entre otros, para entenderlo y saber su intención y poder usarlo.

En este sentido es que es posible que, como menciona Zimmer sobre la India,

la vivacidad y la sencilla nitidez de las imágenes recalcan los aspectos más importantes de la enseñanza: son como temas sobre los cuales puede ejercitarse un sinnúmero de variaciones en el campo del razonamiento abstracto [...] para que las lecciones prendan y se conserven en la mente (2010: 25).

En cambio, actualmente esa tradición se está perdiendo en la actualidad. Benjamin ya criticaba los daños de la influencia de la novela en el mundo moderno,⁶¹ pero no dimensiono

⁶¹ Véase *El narrador*.

los procesos de globalización que tomarían fuerza en las siguientes décadas. Pedrosa reconoce que

De hecho, todavía sigue sucediendo así en el mundo actual, en el que la enseñanza oral de los maestros combinada con el soporte impreso del libro de texto sigue siendo la base de la educación formal, si bien la implantación de nuevos métodos formativos, desde los puramente impresos y "a distancia" hasta los audiovisuales e informáticos, y los radicales cambios culturales que en la edad de la tecnologización y de la globalización están afectando a todo el mundo -o más bien al llamado Primer Mundo-, han hecho perder influencia y relevancia, y por tanto también prestigio, a las enseñanzas de los mayores. (2001: 141)

Y ante este panorama que los estudiosos e interesados en la filosofía tienen que trabajar. Y si no se hace un esfuerzo por reconocer otras formas textuales, para cuando se reconozcan, si es que algún día se hace, muchos de ellos ya serán obsoletos o ya no operarán con tanta fuerza.

5.4. Diferencia y conexiones entre el relato y la filosofía

Por otro lado, es importante tener en cuenta que existen puntos de contacto entre el *CD* y la filosofía. Y estas coincidencias también permiten hablar de filosofía en el *CD*. Una de estas coincidencias es el pensamiento contrafactual propuesto por Gopnik que ya se ha mencionado en ocasiones anteriores. Este pensamiento contrafactual es el que se encarga de plantear el mundo de posibilidades de casos que podrían suceder. Por ello, la literatura está basada en este tipo de pensamiento, pero no sólo ella.

La filosofía también hace uso de este tipo de pensamiento, pues es el que permite prever y plantear nuevas propuestas y soluciones. Gopnik menciona que “la clase de pensamiento contrafactual más importante desde el punto de vista evolutivo procede de cuando hacemos planes para el futuro, de cuando consideramos las posibilidades alternativas y elegimos la que pensamos que será más deseable” (2010: 37). Y es bajo esta lógica que Platón propone su ciudad ideal, que Plotino desea crear Platonópolis, que Nietzsche propone el devenir del sí, sólo por mencionar algunos.

El ejercicio de proponer algo que podría ser, procurando en el mayor de los casos que esa posibilidad sea para mejor, es algo que se encuentran tanto en el *CD* como en muchas de las corrientes filosóficas occidentales. El reflexionar en torno a qué conviene o no hacer, llámese *artha*, *nīti*, platonismo, marxismo, entre otros, es una reflexión que puede tener tintes filosóficos.

Si bien el *CD* contiene reflexiones filosóficas, se trata, principalmente, de reflexiones éticas. No obstante, no se reduce única y exclusivamente a la ética, aunque sí es la que predomina. Al tratar de equiparar, sin tratar de mutilar en el intento, la filosofía hindú del *CD* con la filosofía moderna occidental, el *artha* podría ponerse al nivel de la ética en tanto que se trata de “una filosofía realista de la vida”.⁶² Y a propósito de esa filosofía de la vida es que el formato de relato popular y ejemplar encaja y funciona.

No obstante, es importante también mencionar que Zimmer menciona que “los sabios de la India nunca han pretendido que sus enseñanzas fueran populares. En realidad, sólo en los últimos años sus palabras se han hecho accesibles a la mayoría a través de textos y traducciones impresos en lenguas populares” (2010: 36). Sin embargo, en esto que Zimmer afirma se puede encontrar una contradicción, puesto que, como se ha retomado anteriormente, él también menciona que los sabios retomaban “fábulas populares”. Y eso es contradictorio porque si los sabios toman lo que pertenece a una tradición popular, ya no tienen que preocuparse por que se entienda. Toman lo que la gente ya entiende y pertenece a un imaginario colectivo.

Además, las traducciones de textos como el *CD*, muestran que tampoco se han quedado atrás por completo y que mucha gente sí tenía acceso a ello, incluso hasta llegar a la España medieval. Y, aunque muchos textos no son aún desconocidos en occidente y los que se conocen no tienen un lugar en la filosofía, no su totalidad. Muchos autores se sirven de estos relatos para explicar sus propuestas, ya sea Platón y los relatos que inserta en sus diálogos, o cualquier otro que emplee estos relatos como ejemplo.

⁶² Véase el capítulo “3.4. Relatos para la enseñanza: mostrar las cosas” y el “4.2. El *Calila y Dimna* y la filosofía hindú”.

Por otro lado, desde la filosofía india hay otra comprensión de la literatura frente a la filosofía. Y esta concepción las acerca más a la vida práctica y social de las personas, ya que, dice Zimmer,

las experiencias posibles que la mente puede tener con respecto a la realidad exceden en gran medida la esfera del pensamiento lógico. Para expresar y comunicar un pensamiento logrado en momentos de intuición que trascienden el plano gramatical hay que utilizar metáforas, símiles y alegorías, que no son nuevos adornos y accesorios innecesarios, sino los vehículos propios del sentido, que no podrían expresarse ni se hubiera podido alcanzar mediante las fórmulas lógicas del pensamiento verbal común [...] la estrecha interdependencia y la perfecta armonía entre ambas sirve para contrarrestar la natural tendencia de la filosofía india hacia lo esotérico y recóndito, hacia lo apartado de la vida y de la educación de la sociedad. (2010: 45)

Esto, de nuevo, no es nada que la filosofía occidental no conozca ni utilice. Muchos autores se sirven de estos recursos para darse a entender. Sin embargo, no se reconocen otras formas textuales con esos mismos recursos y qué es lo que pueden aportar. Como es el caso del *CD*, obra que desde esta tradición casi no es estudiada, no se revisa desde sus aportes históricos, ni actuales. De manera que, como estudiosos de esta filosofía occidental, se podría voltear la mirada a otros formatos y ver sus posibles aportes.

Incluso, hablar de los aportes actuales del *CD* no sería algo descabellado, simplemente se necesitarían otro tipo de herramientas y estudios que, por ahora, van más allá de los límites de este proyecto. Sin embargo, revisarlo desde la actualidad podría dar otros aportes a los aquí mencionados desde la Edad Media. Y más aún, se podría encontrar que funcionan los mismos mecanismos en el México actual que en la España Medieval. Eco, al respecto, afirma que

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproductible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original (1992: 64).

Siguiendo esta línea, los relatos del *CD*, desde su dinámica “muestran sin duda que la obra está orientada al lector, que debe recogerla y proyectarla, esto es, participar en el libro acabando de inventarlo” (Villegas, 2008: 10). Ese proyectar y acabar el *CD*, desde sus recursos y características de *exemplum* y su origen oral y popular exigen y propician la participación activa del receptor.

Aún más, el *CD*, a pesar de ser diseñado para la educación hace más de diez siglos, posibilita que el lector contemporáneo lo lea desde sus circunstancias y adapte las reflexiones para su realidad. En palabras de Palafox:

ya que, a pesar de que los lectores del siglo XX encontremos en ciertos *exempla* un mayor ‘sentido literario’ (o tal vez sería mejor decir, una mayor preocupación estética), esto no necesariamente excluye la posibilidad de que su autor los haya utilizado con un propósito ejemplar. Pues este propósito, que fue resultado de una manera particular de concebir y usar el saber, no desapareció cuando el *exemplum* se separó del discurso homiliético, ni tampoco cuando empezó a adquirir ciertas cualidades estéticas que nosotros, por nuestro modo de ver el arte, tendemos a privilegiar (1998: 23).

En consecuencia, el *CD*, desde sus contextos, su formato, estructura y todo lo que lo compone no tiene una pretensión sistémica. Esta obra de literatura ejemplar no se constituye como tratado filosófico, ni este proyecto de investigación pretende proponerla como tal. Pretende resaltar que, a partir de estas diferencias y puntos de contacto, pueden surgir elementos que aporten algo a la filosofía occidental y los que la estudien.

* * *

Se ha visto a los relatos literarios, llámense fábulas, cuentos o de cualquier otro modo, como medios para reflexionar. El *CD* es un gran ejemplo de ello. No obstante, se ha perdido de vista que estas formas literarias escapan de las manos y control de los estudiosos de la filosofía. Los relatos superviven, se refuncionalizan y siguen circulando fuera del control de los académicos. Como Steiner dice “la extrema fuerza de la fábula no ha disminuido con el paso de los milenios” (Steiner, 2012: 30). No obstante, la filosofía se ha olvidado de los

relatos, se ha olvidado de su función social y los aportes que pueden dar. Es momento de retomar a los relatos como medio y contenido.

El *CD* es sólo un ejemplo de los casos históricos que, como disciplina y tradición, se ha dejado fuera de los estudios y consideraciones. También el *CD* es un pretexto para repensar a la filosofía y a aquellos que se acercan a ella. Habría que abrir la puerta para que entren no sólo otros casos como el *CD*, sino aquellos usuarios que se han dejado deliberadamente fuera de consideración.

La filosofía en la actualidad y en México se encuentra ante problemas que tratan de dejarla fuera de las instituciones sociales, a pesar de su fuerte papel educativo. Y habrá que tomar postura al respecto. La filosofía podrá, como un castillo medieval fuerte, de piedra y fijo, quedarse donde está y ante peligro de ataque quedarse dentro de sus murallas. O podrá convertirse en el rapsoda, trovador o juglar que hace accesible el saber a aquellos que, quizá, no tengan otra forma de acceder a él, buscando las formas apropiadas para el auditorio.

La filosofía como actividad, como reflexión, no se erradicará en tanto que haya seres racionales. Al contrario, los estudios filosóficos podrán no correr la misma suerte. Quizá si los guardias que los atesoran aprenden a resguardar otros textos, reconociendo el valor de quien los produce y los usa habrá, no sólo más tesoros, sino más personas que los resguarden.

Muchos textos, desde su formato textual, han quedado eliminados de los estudios. Quizá muchos de ellos aborden temáticas presentes en los que sí son aceptados. La forma cambia y varía, pero el contenido no. Tal vez la filosofía ha olvidado como comunicarse con el mundo que la rodea. Pero podría reconocer un principio pragmático del lenguaje: si alguien no entiende lo que se le quiere explicar, se cambian las palabras con las que se explica.

6. Bibliografía

- ARISTÓTELES, 1982. *Ética*. España: Gredos.
- AZUELA, Cristina y SULE, Tatiana, 2013. *La dama, el marido y los intrusos. Antología de relatos medievales franceses de las Cent Nouvelles nouvelles*. México: UNAM.
- BAUMAN, Richard, 1984. *Verbal art as performance*. Long Grove: Waveland Pr Inc.
- BERISTÁIN, Helena, 2013. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- BILBENY, Norbert, 2002. *Por una causa común. Ética para la diversidad*. Barcelona: Gedisa.
- CÁNDANO, Graciela, 2000. *Estructura, desarrollo y función de las colecciones de exempla en la España del siglo XIII*. México: UNAM.
- CICERÓN, 1997. *La invención retórica*. Introducción y traducción de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos.
- CD = BENALMOCAFFA, Abdalá, 2008. *Calila y Dimna*. Madrid: Alianza.
- D'AUBERTERRE, s/f. *imaginario colectivo, sentido común e identidades sociales: triángulo reflexivo sobre la construcción social de la realidad cotidiana y las organizaciones de los ciudadanos*. Centro de Investigaciones Antropológicas de Guayana-UNEG.
- Accesible en:
http://guayanaweb.ucab.edu.ve/tl_files/ciepv/foro_guayana_sustentable/ponencias/participacion_social/Percepciones%20sobre%20la%20participacion%20social.pdf
(18/02/2019)
- DON JUAN MANUEL, 1971. *El conde Lucanor. O libro de los exemplos del conde Lucanor et de Patronio*. España: Castalia.
- DÖHLA, Hans-Jörg, 2007. *El libro de Calila e Dimna (1251). Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, con una introducción intercultural y un análisis lexicográfico árabe-español*. Zúrich: University of Zurich.
- ECO, Umberto, 1992. "La poética de la obra abierta". En *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Planeta, 61-90.
- ____ (Coord.), 2015a. *La Edad Media. I. Bárbaros, cristianos y musulmanes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ____, 2015b. *Arte y belleza en la estética medieval*. Madrid: Debolsillo.
- ____, 2015c. *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo.

- HEGEL, G.W.F., 2006. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Valencia: Pre-textos.
- FAYE, Jean Pierre, 1998. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FRENK, Margit, 2005. *Entre la voz y el silencio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GIL, Luis, 2002. “La influencia musulmana en la cultura hispano-cristiana medieval”. *Anaquel de Estudios Árabes*. Vol.13. Madrid: Universidad Complutense, 37-65.
- GONZÁLEZ, Ángel, 1945. *Historia de la literatura árabe-española*. Barcelona: Editorial Labor.
- GONZÁLEZ, Daniel H., 2007. “Escuela de traductores de Toledo”. *Infodiversidad*. No. 011. Argentina: Sociedad de Investigaciones Bibliotecológicas, 77-88.
- GOPNIK, Alison, 2010. *La filosofía entre pañales*. Madrid: Planeta.
- GUERRERO, Rafael Ramón, 2009-2010. “Al-Hikma al-jálida (La sabiduría eterna) de Miskawayh como fuente de literatura sapiencial”. En *Momorabilia*. No. 12. Valencia: Universidad de Valencia, 351-359.
- INNERARITY, Daniel, 1995. “La razón narrativa”. En *La filosofía como una de las bellas artes*. Barcelona: Ariel.
- KANT, Immanuel, 2013. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. México: Taurus.
- LACARRA, María Jesús, 1999. “Tipos y motivos folclóricos en la literatura medieval española: ‘la disputa de los griegos y los romanos’ entre la tradición oral y escrita”. En *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- LOTMAN, Iuri, 1996. *Semiósfera I*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____, 1998. *Semiósfera II*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- _____, 1999. *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- MARVALL, José Antonio, 1967. “La concepción del saber en una sociedad tradicional”. En *Estudios de historia del pensamiento español*, tomo 1. Madrid: Cultura Hispánica, 215-272.
- MÁRQUEZ, Miguel Á., 2002. “Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica”. *Exemplaria*. No. 6. Huelva: Universidad de Huelva, 251-256.
- MOMIGLIANO, Arnaldo, 1988. *La sabiduría de los bárbaros*. México: Fondo de Cultura Económica.

- MURPHY, James J., 1986. *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica
- PALAFIX, Eloísa, 1998. *Las éticas del exemplum. Los castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro del buen amor*. México: UNAM.
- PARAIN, Brice (dir.), 1972. *Historia de la filosofía. Del mundo romano al islam medieval*. Vol. 3. México: Siglo Veintiuno Editores.
- PEDROSA, José Manuel, 2001. “Cuentos de viejos, cuentos de viejas: poética, tradición y multiculturalismo”. *Revista de folklore: Joaquín Días*. No. 98. Valladolid: Imprenta Casares.
- PIMENTEL, Luz Aurora, 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM y Siglo XXI Editores.
- PLATÓN, 2018. *Apología de Sócrates*. España: Gredos.
- PRATS, Arturo, 2010. “Jacob ben Eleazar”. *Encyclopedia of Jews in the Islamic World*. Editado por Norman A. Stillman. Accesible en: http://referenceworks.brillonline.com/entries/encyclopedia-of-jews-in-the-islamic-world/jacob-ben-eleazar-COM_0011880 (18/10/17)
- PROPP, Vladimir, 2008. *La morfología del cuento*. México: Colofón.
- PUIG, Josep, 2007. “Ibn al-Muqaffa^c y el orgullo sasánida”. En *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 85-94.
- RECKERT, Stephen, 2001. *Más allá de las neblinas de noviembre. Perspectivas sobre la poesía occidental y oriental*. Madrid: Gredos.
- REGALES, Antonio, s/f. “Para una crítica de la categoría de ‘literatura de viaje’”. Accesible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/61552089.pdf> (04/02/2019)
- ROBREY, Cohio lark Patric, 2015. *Translating Arabic Wisdom in the Court of Alfonso X, El Sabio*. Ohio: The Ohio State University.
- SHAFI, Shojaeddin, 2000. *De Persia a la España musulmana: la historia recuperada*. Huelva: Universidad de Huelva.
- SOBH, Mahmud, 2002. “2.2.1. Ibn al-Muqaffa^c”. En *Historia de la literatura árabe clásica*. Madrid: Cátedra.
- STEINER, George, 2012. *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. México: Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela.

- TOLA, Fernando y DRAGONETTI, Carmen, 2014. *Filosofía de la India. Del Veda al Vendata. El sistema Samkhya*. Barcelona: Editorial Kaidós, S. A.
- THOMPSON, Stith, 1958. *Motif-Index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*. Bloomington: Indiana University Press.
- VERNET, Juan, 1971. *Literatura árabe*. Barcelona: Editorial Labor.
- _____, 2013. “Introducción”. En *Las mil y una noches*. Barcelona: Planeta, 2-40.
- _____, 2017. *Lo que la Europa debe al Islam de España*. Barcelona: Acantilado.
- ZIMMER, Heinrich, 2010. *Filosofías de la India*. Madrid: Sexto Piso.

7. Bibliografía Complementaria

ANÓNIMO, 1984. *Calila e Dimna*. Ed. J. M. Cacho Blecua y María Jesús Lacarra. Barcelona: Castalia.

_____, 2003. *Calila y Dimna*. Biblioteca virtual. Accesible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89433.pdf> (15/03/2018)

_____, 2017. *Kalila y Dimna y otras fabulos del panchatantra*. Barcelona: Acantilado.

BENALMOCAFFA, 2016. *Calila y Dimna*. Ed. de José María Merino. Madrid: Páginas de Espuma.

BOHDZEIWICZ, Olga, 2012. “La valoración de la filosofía y los filósofos de la Antigüedad clásica en el *Entheticus* de Juan de Salisbury”. *Memorabilia*. No. 14. Valencia: Universidad de Valencia, 57-64.

BOTREL, J.F., 2000. “El género de cordel”. En *Palabras para el pueblo*. Aproximación a la literatura de cordel. Madrid: CSIC.

_____, 2006. *La construcción de una nueva cultura del libro y del impreso en el siglo XIX*. Biblioteca Virtual Universal.

DEYEMOND, Allan D., 1989. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.

HUIZINGA, Johan, 1019. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.

FRENK, Margit, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Volumen I y II. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; Colegio de México y Fondo de Cultura Económica.

FRILLEY, Jorge, 1971. *La India literaria*. México: Editora Nacional.

GILSON, Étienne, 1965. *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid: Editorial Gredos.

LE GOFF, Jaques, 1990. *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gedisa.

_____, 1979. *La Baja Edad Media*. México: Editorial siglo Veintiuno.

PÉREZ, Manuel, 2011. *Los cuentos del predicador*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla Artigas Editores.

WALTER, Philippe, 2013. *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos en el calendario cristiano y en la literatura del Medievo*. Edición y traducción de Cristina Azuela. México: Universidad Autónoma de México.