



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea  
ESCUELA UNIVERSITARIA DE MAGISTERIO DE BILBAO  
BILBOKO IRAKASLEEN UNIBERTSITATE ESKOLA

Trabajo Fin de Grado

## **GRADO DE EDUCACIÓN PRIMARIA**

**Curso 2014-2015**

### **LA FÁBULA EN EDUCACIÓN PRIMARIA. EL CASO DE *LA CIGARRA Y LA HORMIGA*.**

**Autora: Itxaso Amezaga Gómez**

**Directora: María del Carmen Encinas Reguero**

**En Leioa, a 3 de junio de 2015**

© 2015, Itxaso Amezaga

## ÍNDICE

Introducción .....	1
1. Marco teórico y conceptual .....	2
1.1. La Literatura Infantil y Juvenil .....	2
1.1.1. Concepto de la LIJ.....	2
1.1.2. Historia de la LIJ .....	2
1.1.3. Importancia de la LIJ.....	4
1.2. La fábula .....	6
1.2.1. Terminología y concepto de fábula .....	6
1.2.2. Características, personajes y tipos de fábulas.....	7
1.2.3. La fábula en la literatura.....	9
1.2.4. La fábula como instrumento didáctico .....	11
1.3. La cigarra y la hormiga.....	12
1.3.1. Esopo.....	12
1.3.2. Babrio .....	12
1.3.3. Jean de La Fontaine.....	13
1.3.4. Félix María de Samaniego.....	13
2. Metodología.....	13
3. Análisis y comparación de las diferentes versiones de <i>La cigarra y la hormiga</i> . .....	14
3.1. Versiones clásicas .....	14
3.2. Adaptaciones infantiles.....	15
3.3. Análisis de su repercusión social .....	19
4. Resultados y conclusiones .....	21
Referencias bibliográficas .....	23
ANEXOS.....	26
ANEXO 1. Anuncio publicitario en prensa escrita del coche Audi A4.....	27
ANEXO 2. Versiones clásicas de la fábula <i>La cigarra y la hormiga</i> .....	28
ANEXO 3. Versiones modernas de la fábula <i>La cigarra y la hormiga</i> .....	31
ANEXO 4. Anuncios publicitarios en prensa escrita.....	35
ANEXO 5. Viñetas cómicas .....	37

## LA FÁBULA EN EDUCACIÓN PRIMARIA.

### El caso de *La cigarra y la hormiga*.

**Itxaso Amezaga Gómez**

UPV/EHU

Desde su lejano origen, la fábula siempre se ha relacionado con la enseñanza debido a su intención moralizante, por lo que siempre se ha clasificado entre los géneros didácticos. El análisis y comparación de las diferentes versiones que se han llevado a cabo de la fábula *La cigarra y la hormiga* han permitido comprobar la evolución que ha tenido tanto la fábula en sí misma, como el mensaje que se transmite en ella, el cual se transforma dependiendo del contexto histórico en el que esté escrita. Además, ciertas características de la fábula posibilitan su uso como instrumento didáctico en Educación Primaria con el fin de lograr diferentes objetivos.

**Palabras clave:** *Literatura Infantil y Juvenil, fábulas, La cigarra y la hormiga, adaptaciones infantiles, enseñanza*

Bere sorrera urrunetik, alegia beti egon da harremanetan irakaskuntzarekin bere moralizatzeko asmoa dela-eta; horren ondorioz, beti genero didaktikoen artean sailkatu egin da. *Txintxarra eta inurria* alegiaren bertsiio desberdinen azterketa eta konparaketa alegia bera zein bertan ematen den mezua, testuinguru historikoaren arabera, izan duten bilakaera egiaztatzea baimendu egin dute. Gainera, alegien ezaugarri batzuek Lehen Hezkuntzako tresna didaktiko bezala erabiltzea posible egiten dute, helburu desberdinak lortzeko asmoz.

**Hitz gakoak:** *Haur eta Gazte Literatura, alegiak, Txintxarra eta inurria, haurrentzako egokitzapenak, irakaskuntza*

Ever since its origins, fables have always been related to teaching due to its moralizing aim. That's why fables are classified between didactic genres. The analysis and the comparison that has been made about the fable *The ant and the grasshopper* has let us prove the evolution is has both in its own and in the message it transmits. And this message is transformed depending on the historical context in which it is written. Furthermore, some characteristics of the fable make it possible to use them as a tool for primary education so as to reach different goals.

**Key words:** *Children's and Young adults' Literature, fables, The ant and the grasshopper, children's adaptations, teaching*

## Introducción

El objeto de estudio de este trabajo de investigación es la fábula y su presencia tanto en la Literatura Infantil y Juvenil como en Educación Primaria.

El mensaje o moraleja que todas las fábulas aportan en su final ha provocado que estos textos siempre hayan estado vinculados a la enseñanza y se hayan clasificado entre los géneros didácticos. Ha sido utilizada en la orientación moral o en la ilustración pedagógica en diferentes épocas y lugares, e incluso ha estado integrada en los libros de lectura de la escuela, por lo que se puede decir que ha sido un medio de enseñanza.

A pesar de que en los últimos años ha sufrido cierto desprestigio, debido precisamente a su carácter moralizador, la fábula mantiene intacto su valor, puesto que sus características estructurales y sus contenidos universales propician que la fábula pueda realizar aportes valiosos a la educación.

Lo que se pretende mediante este trabajo es realizar un análisis y comparación de las diferentes versiones que se han creado de la fábula de *La cigarra y la hormiga*. La investigación se centra precisamente en esta fábula debido a la gran acogida que ha tenido desde el s. VI a.C. hasta la actualidad y a que es bien conocida por todos.

El análisis y comparación de las diversas versiones tiene como objetivo comprobar la evolución que ha vivido la fábula y cómo el mensaje que transmite se ha ido transformando con el paso del tiempo y ha servido para lograr diferentes objetivos didácticos.

Para ello, en primer lugar se realiza un pequeño análisis de las versiones clásicas de la fábula, para así, después, llevar a cabo una comparación entre ellas. A continuación, se realiza otra comparación entre las versiones tradicionales y las adaptaciones infantiles que se han efectuado de la misma. Posteriormente, se analiza la repercusión social que ha tenido la fábula, tras haber sido difundida a través de otros formatos y haber sido empleada en diferentes ámbitos. En último término, se subraya a través de estas comparaciones la manera en la que tanto el desenlace de la fábula como el mensaje que en ella se transmite han ido evolucionando a lo largo del tiempo y ésta se ha utilizado para reflexionar acerca de la sociedad y sobre conceptos básicos, como la relación entre esfuerzo y retribución.

Todo ello se lleva a cabo mediante una metodología cualitativa, a través de la cual se logra interpretar cada versión y así, obtener una serie de reflexiones finales, entre las que destaca la validez de la fábula como instrumento didáctico en Educación Primaria.

## **1. Marco teórico y conceptual**

### **1.1. La Literatura Infantil y Juvenil**

Actualmente, prácticamente nadie pone en entredicho ni la existencia ni la necesidad de una literatura dedicada a niños/as y jóvenes. En cambio, anteriormente, a lo largo de muchos años, se ha sabido poco de la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) principalmente por dos razones: debido a la marginación que ha sufrido por parte de otras ciencias, como la Historia de la Literatura, y a la infravaloración que ha sufrido por parte de la propia sociedad, a través de sus instituciones y sus medios de comunicación (Cerrillo, 2007: 33).

Es necesario recordar, no obstante, que, aunque la LIJ no siempre haya sido reconocida, sí que han existido siempre relatos, canciones y retahílas dedicadas a los niños/as, que, en un principio, eran transmitidos oralmente (Cerrillo, 2007: 34). Pero, a pesar de la presencia de éstos, la producción editorial de la LIJ es un fenómeno relativamente reciente (Colomer, 1998: 13).

#### **1.1.1. Concepto de la LIJ**

Debido al reconocimiento que fue adquiriendo la LIJ, muchos autores vieron necesario dar una definición de la misma, pero siempre ha habido ciertas dificultades para definir sus límites conceptuales. Algunos autores han defendido que literatura infantil es solamente aquella que se ha escrito expresamente para la infancia y que, por tanto, va dirigida a ella; sin embargo, otros han respaldado la idea de que no es sólo la que los escritores escriben, sino también la que los niños aceptan y hacen propia al elegirla y leerla (Nobile, 2007: 47).

Además, se han aportado distintas definiciones que recogen de manera más completa qué es la LIJ. Un ejemplo de ellas es: “la literatura infantil y juvenil es un conjunto de producciones de signo artístico literario, de rasgos comunes y compartidos con otras producciones literarias, también con producciones de otros códigos semánticos, a las que se tiene acceso en tempranas etapas de formación lingüística y cultural” (Mendoza Fillola, 1999: 11).

#### **1.1.2. Historia de la LIJ**

El origen de la LIJ todavía no está muy claro debido a la falta de acuerdo entre los autores. Al contrario de lo que algunos piensan, los antiguos mitos y leyendas que se

propagaban oralmente, no se consideraban material recreativo infantil, sino que estaban destinados a los adultos, con fines educativos.

En la Edad Media, se divulga una de las primeras obras importantes para la LIJ, el *Panchatantra*, que sirvió de modelo para las publicaciones posteriores. Durante la época renacentista y barroca, los niños/as se veían arrastrados por las lecturas adultas, por lo que éstas eran consideradas de igual forma lecturas infantiles (Bortolussi, 1987: 16-21).

Sin embargo, en el siglo XVIII, siglo de la Ilustración, se dio un movimiento intelectual en el que muchos autores aportaron ideas innovadoras. Uno de ellos fue Rousseau, quien, en 1762, en su libro *Emilio*, señaló que el niño es “un ser sustancialmente distinto al adulto y sujeto a sus propias leyes y evolución” (Aguilera Garrido, 2009: 10). Con esto comenzó a expandirse la idea de que los niños eran diferentes de los adultos, por lo que necesitarían, de igual forma, atenciones diferentes.

No obstante, no se puede decir que esta nueva idea se viese reflejada en la literatura de forma inmediata, pues, aunque se publicaron durante ese siglo numerosas obras destinadas explícitamente a los más jóvenes, lo cierto es que éstas estuvieron muy condicionadas por dos aspectos: por un lado, la intención meramente moralizadora (los libros destinados a niños/as se escribían con el fin de que fuesen un instrumento ético más), y, por otro lado, su carácter no popular, pues esta literatura estaba dirigida a las clases más privilegiadas, tanto social como económicamente (por ejemplo, las fábulas de Samaniego e Iriarte, que fueron escritas por encargo).

Ya en el siglo XIX, comenzó a darse lo que después fue conocido como “la primavera de la literatura para la infancia”, en la que la literatura comenzó a disfrutar de cierta autonomía y en la que se empezaron a publicar obras no moralizadoras, de amplia difusión y destinadas, principalmente, a las multitudes del pueblo. Se podrían citar como ejemplo de estas obras los cuentos, recopilados de la tradición oral, de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (1812) y los creados por Hans Christian Andersen (1830-1840) (Cerrillo, 2007: 34-35).

Más tarde, durante el siglo XX, en algunos países europeos se estableció la enseñanza obligatoria, que dio lugar a una progresiva alfabetización y a diferentes avances educativos. Este cambio potenció un mayor interés y preocupación por la lectura infantil y llevó a la creación de diferentes instituciones u organismos vinculados con los libros para niños y niñas, como es el caso de la *Biblioteca de la Juventud de Munich* en 1949 (García Rodríguez, 2011: 67).

A lo largo de los siglos mencionados anteriormente, la LIJ tuvo que luchar contra algunas dificultades, como su instrumentalización, ya que fue utilizada como medio de educación, de armonización social y de transmisión de una concepción del mundo (Franz Rosel, 2000).

Hoy en día, aunque todavía se conservan algunos prejuicios y, en ocasiones, la LIJ se instrumentaliza, la consideración de esta literatura en la sociedad ha variado y ha comenzado a tratarse como cualquier tipo de literatura, existiendo estudios sobre la historia de la LIJ, análisis de obras o trabajos teóricos. Además, también se realizan tesis doctorales, se llevan a cabo proyectos de investigación sobre la LIJ, su presencia en los medios de comunicación es mayor y su reconocimiento social ha aumentado gracias, entre otras cosas, a los premios literarios. Esta mejora de su posición social y de su reconocimiento científico ha permitido el aumento de su producción. De hecho, de 1965 a 1980, la producción de libros escritos en España aumentó de 651 a 4.912 títulos (Domínguez Pérez, 2008: 14-15).

Desde esa época, la edición de libros infantiles y juveniles ha tenido un incremento más o menos sostenido, especialmente reforzado durante el año 2008 y en el 2010 cuando se publicaron 12.625 y 12.622 libros respectivamente. En los últimos años, ha sufrido un pequeño descenso, sin embargo, la producción sigue siendo alta, ya que en 2013 se editaron 10.675 libros (Observatorio de la Lectura y el Libro, 2014: 11)

De esta forma, la LIJ ha pasado de ser poco conocida en el mundo editorial a acaparar la atención dentro del mundo del libro. Esto se puede comprobar, ya que su producción es enorme y el aumento de premios literarios y los beneficios que genera son considerables (Sarabia Jiménez, 2009: 2).

### **1.1.3. Importancia de la LIJ**

Se ha defendido que la mejor manera para enseñar literatura es la lectura directa de las obras, ya que son muchas las experiencias lectoras que marcan la vida de una persona desde la infancia. Estas experiencias lectoras naturales, complementadas con otras que se organicen desde el ámbito escolar, favorecerán la labor de formar adultos lectores, es decir, adultos que hayan adquirido o que puedan llegar a adquirir la competencia literaria (Cerrillo, 2007: 48-49). El proceso de construcción del sentido que tiene lugar con la comunicación literaria, también coincide con el proceso de construcción de la personalidad del lector, ya que en ambos casos “se trata de construir sentidos que proporcionen marcos de referencia significativos para interpretar el

mundo” (Cerrillo, 2007: 49). Es por esto que la LIJ es tan importante en los primeros años de formación de una persona.

Pero la LIJ no solo es importante en los primeros años de la formación de una persona, sino que influye a lo largo de toda su vida. Para explicar mejor este hecho, es necesario hablar del concepto de intertextualidad. El origen de la teoría de la intertextualidad se encuentra en los escritos de M. Bajtín, pero él lo denominó dialogismo. Más tarde, J. Kristeva instauró el término intertextualidad y lo definió “como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos” (Gutiérrez Estupiñán, 1994: 141-145).

Es decir, entre la mayoría de los textos que se crean aparecen alusiones y correlaciones que deben ser interpretadas o inferidas por el lector (Mendoza Fillola, 1999: 18). Esto es, para entender un texto (o hipertexto) que está vinculado de diferentes maneras con otros textos anteriores (o hipotextos), tenemos que conocer aquellos con los que está relacionado, ya que son imprescindibles para poder interpretarlo en su totalidad (Simone, 2000: 109-110).

Para entender mejor este concepto, se puede poner el ejemplo de un anuncio publicitario (véase anexo 1). En él primero aparece una calabaza y, a continuación, se introduce una pregunta: “¿Adivina en qué se convertiría hoy en día?”. En este caso, se hacen referencias implícitas a otro texto, el conocido cuento de *La Cenicienta*, por lo que las conexiones intertextuales son bastantes claras. El anuncio quiere dar a entender que, al igual que en el cuento la calabaza se convertía en la más lujosa y magnífica carroza, hoy en día se convertiría en el medio de transporte más lujoso y magnífico de nuestra época, que no es otro que el coche que se anuncia.

Ante el estímulo que plantea el anuncio, el intertexto del lector<sup>1</sup> se activa con el objetivo de seleccionar, de entre sus conocimientos previos, aquellas referencias literarias que den significado a lo que ve (Mendoza Fillola, 1999: 19). En este caso, sin

---

<sup>1</sup>El intertexto del lector se ha definido como “el esencial conjunto de saberes, estrategias y de recursos lingüístico-culturales que se activan a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual y que permiten la construcción de (nuevos) conocimientos significativos de carácter lingüístico y literario que se integran en el marco de la competencia literaria. A su vez, el intertexto del lector potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural” (Mendoza Fillola, 1999: 18).



un conocimiento del cuento de *La Cenicienta*, en el que la calabaza se convierte en una carroza, la comprensión del anuncio sería imposible.

De esta forma, se comprueba que la LIJ es importante porque está presente a lo largo de toda nuestra vida, en los diferentes ámbitos de nuestra cultura, y nos ayuda a participar en ella.

## 1.2. La fábula

### 1.2.1. Terminología y concepto de fábula

Los griegos tenían tres términos que se aplicaban a dicho concepto: αἶνος (*ainos*), λόγος (*logos*) y μῦθος (*mythos*). Estos términos se referían al cuento maravilloso, a la anécdota, al mito, fábula, etc. La terminología variaba de un autor a otro, a veces, incluso en el mismo autor (Santana Henríquez, 2004: 26). El retórico Teón, por ejemplo, definió la fábula en sus *Progymnasmata*, con las palabras λόγος (palabra, narración, cuento) y ἀλήθεια (verdad), concretamente, como “un cuento ficticio que retrata una verdad” (Santana Henríquez, 2004: 20).

La terminología latina fue más confusa, pero poco a poco fueron empleando palabras como *fabula* y *fabella*. El retórico y pedagogo Quintiliano quiso diferenciar estos dos términos e indicó que, mientras que *fabula* se refiere a “la acción mitológica del drama”, *fabella* es la fábula propiamente dicha. Sin embargo, tanto él mismo como otros autores, por ejemplo Fedro u Horacio, confundían estos términos y los alternaban libremente (Santana Henríquez, 2004: 27-28).

Ya en los textos castellanos más antiguos, como el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1330-1343), nos encontramos con el vocablo *fabla* para designar tanto la fábula propiamente dicha, como un dicho, un refrán o un cuento. En cambio, Lope de Vega utiliza la palabra fábula, en su obra *La Dorotea* (1632), en el sentido de rumor o habilla. Quizás el término que haya conseguido una mayor aceptación haya sido el de apólogo, voz derivada del griego por intermedio del latín, que significa relato; éste es utilizado por Quevedo, por ejemplo, en el apólogo del jabalí, el caballo y el cazador, que no es otra cosa que una fábula antigua que había sido divulgada por Aristóteles anteriormente (Martín García, 1996: 9-12).

Así pues, han existido diversos conceptos para aludir a una misma realidad. El vocablo fábula tenía, en origen, un valor archilexemático<sup>2</sup> dentro del relato ficticio, por lo que abarcaba cualquier tipo de narración.

Ahora bien, al haberse especializado paulatinamente cada uno de los términos con los que se designaba a la fábula, este concepto se centralizó en una época más reciente para designar aquello que entendemos hoy en día por fábula (Martín, 1996: 9-13).

Al igual que ocurría con la terminología, existen también diferentes definiciones para delimitar el concepto de fábula. Podemos definirla como “un breve relato literario ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados” (Rodríguez Ruiz, 2010: 19). Además, se puede ir más allá y añadir que “siempre tiene un valor simbólico, puede ser una narración entretenida, útil y bien pergeñada que busca enseñar deleitando mediante el ejemplo y la crítica social” (Martín García, 1996: 13).

### **1.2.2. Características, personajes y tipos de fábulas**

Prácticamente todas las fábulas comparten una serie de características comunes, como se muestra a continuación (Martín García, 1996: 13-15; Rodríguez Ruiz, 2010: 21-23).

La mayoría de las fábulas son relatos más bien cortos, aunque es cierto que admiten cierta longitud, por lo que, en ocasiones, visualmente, pueden llegar a parecer un cuento. El texto puede estar escrito en prosa o en verso y en él pueden estar presentes tanto el estilo directo como el indirecto.

Suelen tener un carácter ficticio y también simbólico, lo cual las hace aplicables a todos los tiempos y permite que puedan ser utilizadas como un elemento de crítica social. En ellas, se parte de las premisas tradicionales con el fin de realizar una crítica a modos de vida, a defectos del ser humano, al exceso de poder, etc. (Piqueras Fraile, 2009: 731).

El simbolismo se une habitualmente a la utilidad y al carácter didáctico. Pero, en el prólogo a los caballeros alumnos del Real Seminario Patriótico Vascongado, Samaniego une también la utilidad al deleite y dice que “en estos versos trato/de daros

---

<sup>2</sup> Un valor archilexemático es aquel que recoge todos los valores del campo semántico en el que se encuadra (Martín García, 1996: 12)

un asunto/que instruya deleitando”; esto es, si la utilidad se une a la gracia de entretener el ánimo, mejor. Por ello, las fábulas suelen ser redactadas con un estilo bello y entretenido.

Por último, y quizá sea la característica más importante, las fábulas tienen una intención moralizante. Todas ellas tienen un fin, que es la transmisión de unos conocimientos que nos indiquen la manera de obrar y actuar. Su meta es despertar en las personas el bien obrar, dar ejemplos de buenas costumbres y consejos de salvación.

Las fábulas pueden contar con diferentes personajes, entre los que se pueden encontrar dioses, como Mercurio o Júpiter, u hombres, como Tales. Sin embargo, estos personajes tienen poco valor simbólico y no son muy habituales. Los personajes principales de las fábulas suelen ser los animales, que pueden presentar diferentes cualidades; por ejemplo, el león es considerado valiente, la golondrina, inteligente y la serpiente y el dragón, peligrosos y desagradecidos (Martín García, 1996: 29-30).

No obstante, se puede decir que, a pesar de que en ellas aparezcan animales o seres inanimados, el protagonista es siempre, en último término, el hombre, ya que todos los personajes están dotados de cualidades humanas y se refieren a actos humanos, por lo que en definitiva, sustituyen al ser humano.

Precisamente, teniendo en cuenta la condición del protagonista, la fábula se puede clasificar en *irracional* (cuyos protagonistas son animales, seres inanimados o fenómenos de la naturaleza) y en *racional* (cuyos protagonistas son dioses u hombres) (Hartzenbusch, 1973: 7-8). De acuerdo a su disposición interna argumental, se pueden diferenciar tres tipos: la *confrontación*, en la que dos personajes o más disputan sobre alguna cosa; la *situacional*, en la que se presenta a un personaje ante una situación dada y se sacan una serie de conclusiones; y por último, la *etiológica*, en la que se intenta explicar la causa o el origen de algo (Montaner Bueno, 2013: 185).

Además de las ya mencionadas, anteriormente otros autores habían aportado diferentes clasificaciones. Así, los antiguos rétores dividían las fábulas en tres tipos: las *lógicas*, donde se presenta un hombre a punto de hacer algo; las *éticas*, que imitan el carácter de los animales; y las *mixtas*, en las que se alterna entre los hombres y los seres animados (Santana Henríquez, 2004: 52). Por último, Cervantes, las clasificó en *fábulas milesias*, que atienden solamente a deleitar, y en *fábulas apólogo*, que además de deleitar, también enseñan (Martín García, 1996: 15).

### 1.2.3. La fábula en la literatura

El origen de la fábula es remoto y probablemente deba relacionarse con la literatura oriental. Tanto en la India como en Mesopotamia, el papel de las fábulas ha sido importante, ya que formaban parte de las bibliotecas escolares de la época. Es posible que los jonios, habitantes de las colonias griegas de Asia Menor, fueran quienes actuaran como intermediarios en la transmisión de esta tradición a su propia cultura. Algunas fábulas fueron recogidas inicialmente dentro de obras literarias de otros géneros. Sin embargo, al no constituir relatos independientes y al no ser cultivadas con asiduidad, todavía no eran consideradas como un género literario.

Posteriormente, la fábula comenzó a tener importancia como género en la cultura grecolatina, y en ella destacaron diferentes autores, tales como Esopo, Fedro o Babrio (Guijarro Zabalegui y López Sáez, 1998: 329).

La primera fábula conservada en Occidente es la ‘fábula del halcón y el ruiseñor’, utilizada por Hesíodo en *Trabajos y Días*, 202-212, con el fin de reflexionar acerca de la justicia. No obstante, la primera colección de fábulas fue obra de Demetrio de Falero (hacia 350-282 a.C.).

Pero ya antes de este autor, circulaban fábulas atribuidas a otro autor, Esopo (s. VI a.C.), quien, según la leyenda, pues nunca se ha podido demostrar su existencia, fue esclavo, lo cual influyó en los temas de sus fábulas, en las que no aparecían sólo propósitos moralizantes, sino también políticos. Fedro, escritor latino del siglo I a.C., que en un principio tenía la intención de reproducir los textos de Esopo, también utilizó este género con la intención de reflejar la situación social de los más desfavorecidos.

Durante la Edad Media, la fábula invadió Europa y por ella circularon numerosas colecciones pertenecientes a otra tradición de origen indio, que fueron difundidas a través de traducciones árabes o judaicas españolas. Algunas de esas colecciones llegaron a España a través de los árabes. Además de las adaptaciones de las fábulas orientales y clásicas, también surgieron nuevos cultivos (Piqueras Fraile, 2009 733-734).

En esta misma época, se vio en las fábulas un instrumento de difusión de ejemplos morales y enseñanzas cristianas (Guijarro Zabalegui y López Sáez, 1998: 329), de modo que, en todas ellas comenzó a aparecer una sentencia final de acuerdo a la moral cristiana. Asimismo, la fábula se incorporó a la predicación y, así, se popularizó a través de las transmisiones orales (Blanco y Ascar, 1992: 22).

Los siglos XVII y XVIII fueron un momento muy importante en el desarrollo de este género. Se dejó a un lado la simbología de la Edad Media, para establecer un modelo narrativo lo suficientemente importante para ser considerado como literatura en su concepto más legítimo (Piqueras Fraile, 2009: 735). Su mayor exponente fue Jean de La Fontaine, en Francia, que se inspiró en las colecciones tradicionales (Esopo o Fedro) y llevó al género “a lo que se consideró su culminación desde el punto de vista estético y se constituyó en el modelo más importante que continuaron a pies juntillas Iriarte y Samaniego en España” (Blanco y Ascar, 1992: 22).

Durante el siglo XVIII, la educación alcanzó un gran protagonismo, por lo que, a pesar de que La Fontaine consiguiera elevar la fábula a poesía, también se teorizó exhaustivamente sobre ella, didáctica por definición. Así, algunos autores, como John Locke, consideraban la fábula como un medio inofensivo para enseñar a los niños/as una moralidad; en cambio, otros, como Rousseau, opinaban que la fábula no era un buen método de enseñanza, ya que las moralejas demostraban que solo los más fuertes o los más astutos son los que vencen en la vida.

En el siglo XIX, Andersen o los hermanos Grimm ocuparon un lugar primordial en la literatura infantil con sus cuentos fantásticos; aun así, la fábula tuvo lugar en todo el mundo excepto en Francia. Ejemplo de ello podrían ser: Juan Eugenio Hartzenbusch y Cristobal de Beña en España; Beatriz Potter en Gran Bretaña y Joel Chandler Harris en Estados Unidos.

En el siglo XX, Ramón Basterra publicó en España una nueva colección de fábulas, que tenían como protagonistas a elementos deshumanizados como máquinas, cables o grúas; es decir, se incorporaron nuevos elementos basados en la situación que se estaba viviendo, en este caso, la segunda y tercera Revolución Industrial. En otros textos, también se comenzó a tratar de diferentes maneras, la destrucción del sistema planetario debido al comportamiento humano. Éstos no pueden considerarse una fábula como tal, pero su mensaje sí que puede identificarse con ellas: si la humanidad sigue actuando de igual forma que hasta ahora con respecto al planeta, vivirá las consecuencias de su mal comportamiento. Igual que en las fábulas, en las que cada protagonista sufre diferentes consecuencias dependiendo de su comportamiento (Piqueras Fraile, 2009: 737-742).

La fábula es, en definitiva, un género literario que podría continuar utilizándose a lo largo de los años debido a la utilidad que tiene, esto es, la de reflejar el

comportamiento humano mediante otros elementos, con el fin de poner de manifiesto situaciones sociales desfavorables o injustas que, probablemente, nunca desaparecerán.

La literatura siempre ha tenido una doble finalidad: instruir y deleitar. Lo que la fábula busca, principalmente, es instruir, aunque lo haga a través del deleite. Hoy en día, se tiende a creer que la literatura, especialmente la LIJ, debe, ante todo, deleitar, por lo que las fábulas ya no tienen la misma relevancia que tenían anteriormente.

#### **1.2.4. La fábula como instrumento didáctico**

La fábula tiene un importante carácter didáctico y moralizante, pues sirve de vehículo para transmitir ideas y valores en consonancia con los que rigen en el tiempo de su escritura.

Existen ciertas características que hacen que la fábula sea adecuada para la edad infantil: en primer lugar, su brevedad, que permite que los niños/as la retengan en su memoria y aprendan poco a poco; en segundo lugar, sus personajes, animales que dialogan, que crean un mundo de fantasía cercano a la mente de los niños y niñas; en tercer y último lugar, el deleite que provocan, y es que, la fábula, además de enseñar, entretiene (Santana Henríquez, 2005: 62).

Por otra parte, otras características, como su evidente moralismo, el carácter represivo de sus enseñanzas y la presencia de la moraleja que puede dificultar la reflexión final, chocan con lo que hoy consideramos que debe primar en la educación de la infancia, por lo que las fábulas han perdido la relevancia que tenían.

Además, el hecho de que en algunas de las fábulas clásicas quede a la vista un pensamiento tendencioso, que defiende ideas como el segregacionismo intercultural o una concepción rígida de la persona en función de su género, ha llevado a pensar que las fábulas no son adecuadas para la enseñanza, en la actualidad.

Sin embargo, al igual que nuestro pensamiento ha evolucionado, el uso que le damos a las fabulas también podría evolucionar. Así, en vez de seguir el pensamiento tendencioso que pueden presentar, el proceder de los protagonistas de las fábulas podría ser utilizado como punto de partida hacia una reflexión por parte de los niños/as acerca del comportamiento que se debe tener.

De esta manera, para los niños/as puede resultar más significativa una educación en valores basada en la construcción de un pensamiento crítico y sensible con los diferentes a ellos, que cualquier otro instrumento que funcione como un decálogo de conductas a adoptar que serán conocidas y aprobadas por la sociedad. Si no participan

en la construcción de esas ideas, no las asumirán e interiorizarán como suyas por lo que no las llevarán a cabo (Montaner Bueno, 2013: 189).

### **1.3. La cigarra y la hormiga**

*La cigarra y la hormiga* es una fábula que cuenta una situación que viven estos dos animales. La cigarra pasa todo el verano descansado, tomando el sol y cantando, mientras que la hormiga, por el contrario, trabaja sin cesar recogiendo el grano necesario para cuando llegue el mal tiempo. Cuando llega el invierno, la cigarra se encuentra helada y sin comida por lo que decide ir a pedir ayuda a la hormiga. Pero cuando la hormiga le pregunta qué ha estado haciendo ella durante el verano y la cigarra le responde que se lo ha pasado cantando, la hormiga no le presta su ayuda y la manda a bailar.

Esta fábula es una de las más conocidas en la actualidad debido a su presencia prácticamente en todas las colecciones de los autores clásicos. Su éxito ha provocado que sea utilizada en diferentes ámbitos.

Los autores clásicos escribieron esta fábula en un contexto histórico diferente, por lo que las circunstancias en las que cada versión nace también cambian. Es por esto, que es necesario tener una pequeña noción de su biografía.

#### **1.3.1. Esopo**

Esopo (s. VII-VI a.C.) fue un escritor griego creador de la fábula occidental. No se sabe si realmente existió, pero según las noticias que de él se conservan, fue un esclavo de origen frigio que vivió en Samos y viajó por Oriente y Grecia. Se le atribuyen centenares de fábulas que tenían como tema principal las relaciones e interacciones sociales entre los seres humanos (representados por animales) y que acaban con una moraleja que es de fácil captación. Se ha convertido en el símbolo de una producción de fábulas anónimas diluidas en el tiempo (Salvat, 1970: 2326-2327).

#### **1.3.2. Babrio**

Valerius Babrius, conocido como Babrio, fue un poeta latino que vivió en Siria a finales del siglo I y comienzos del siglo II. En sus versos se podía observar la influencia de autores como Homero, por lo que su nivel cultural era alto. En el siglo II, adaptó cien fábulas de Esopo que fueron confundidas con las originales (Salvat, 1970: 1234).

### 1.3.3. Jean de La Fontaine

Jean de La Fontaine (Château-Thierry, Champagne, 1621-París, 1695) fue un escritor francés, formado en el seno de una familia rica y burguesa. Estudió teología en la congregación del Oratorio de París, pero pronto despertaron en él aficiones poéticas que motivaron su salida del seminario y su asociación con el círculo de "Caballeros de la Tabla Redonda". Su primera obra seria fue una traducción del *Eunuco* de Terencio. Disfrutó de unos años de tranquilidad en los que escribió *Narraciones y cuentos* (1665), *Amor y Psiquis* y los seis primeros libros de *Fábulas* (1668), que enriqueció más tarde con una segunda serie. Consideradas en conjunto, las *Fábulas* constituyen una de las expresiones más interesantes de la poesía francesa, ya que en ellas utiliza un léxico vivo, emplea metros variadísimos y denota un gran gusto por una comicidad burlesca totalmente nueva y audaz (Salvat, 1970: 3762).

### 1.3.4. Félix María de Samaniego

Félix María de Samaniego (Laguardia, Álava, 1745-1801) fue un fabulista español. Después de haber estudiado derecho en la Universidad de Valladolid, recibió una formación afrancesada durante los largos periodos que pasó en Francia. Las lecturas de la *Enciclopedia* y de Voltaire le hicieron antirreligioso y audazmente irónico. Fueron famosas sus polémicas con otros autores, en especial, con Tomás de Iriarte. A su regreso a España, se estableció en Vergara y perteneció a la Sociedad Patriótica Vascongada. Escribió para los seminaristas de su pueblo adoptivo las *Fábulas morales* (1781-1784), que, tal vez, fue la mejor colección de fábulas españolas, que, por su lenguaje sencillo, son una lectura amena para la infancia (Salvat, 1970: 5392).

## 2. Metodología

Para llevar a cabo este trabajo se ha utilizado una metodología cualitativa que “se caracteriza por ser multimetódica y porque implica un enfoque interpretativo” (Huamán, 2007), ya que se corresponde tanto con la realidad que se trata en él, como con el modo en el que se analiza, es decir, la interpretación de la información obtenida, y con la intención con la que se hace, comprobar las transformaciones que se dan a partir de las diferentes interpretaciones.

Con el fin de realizar un buen trabajo se han consultado y seleccionado fuentes bibliográficas especializadas y fiables.



La lectura en profundidad de toda la información hallada ha continuado con un proceso de selección, organización, interpretación y valoración de la misma.

La información obtenida ha servido como base teórica para el posterior análisis y comparativa de las diferentes versiones de la fábula *La cigarra y la hormiga*. En un principio, se ha realizado un análisis de cada una de las versiones, para así, después, realizar una comparación entre las versiones clásicas de la fábula, una comparación entre esas versiones y las nuevas adaptaciones infantiles, y, por último, un análisis de la repercusión social de las mismas.

### **3. Análisis y comparación de las diferentes versiones de *La cigarra y la hormiga*.**

#### **3.1. Versiones clásicas**

A lo largo del siguiente apartado, se hace una comparación de las diferentes versiones clásicas de la fábula *La cigarra y la hormiga* (véase anexo 2). Para ello, se utilizan las versiones de Esopo, Babrio, Jean de La Fontaine y Félix María de Samaniego. Las tres primeras versiones están escritas en prosa, mientras que la de Samaniego está escrita en verso.

Esopo y Babrio dan comienzo a sus fábulas con la llegada del invierno, cuando las hormigas sacan a secar el grano mojado. Babrio hace una referencia explícita al trabajo realizado por las hormigas durante el verano, en cambio, Esopo lo hace de forma implícita. La Fontaine y Samaniego comienzan sus fábulas en la estación de verano, momento que la cigarra dedica al canto y al disfrute.

Por eso, el primer personaje que presentan Esopo y Babrio son las hormigas, mientras que en las otras dos versiones, primero se presenta a la cigarra. En las cuatro versiones, la hormiga (en el caso de Esopo son hormigas, en plural) es presentada como un personaje trabajador y constante; sin embargo, las versiones de La Fontaine y de Samaniego agregan otras cualidades negativas, diciendo de ella que no es generosa y sí codiciosa. La cigarra siempre se presenta como hambrienta. Las versiones de La Fontaine y Samaniego agregan, además, la situación de la cigarra durante el verano y la presentan como alguien que pasó todo el verano cantando y sin hacer provisiones para el invierno.

Debido a la situación en la que se encuentra, en las cuatro versiones la cigarra pide ayuda a la hormiga. En todas se recurre a la terminología relacionada con la comida como elemento común y fundamental de la historia. En las versiones de Esopo y de Babrio, la cigarra suplica un poco de comida; mientras que en la de La Fontaine, la

cigarra además de pedir, ofrece pagar el favor con intereses, no especifica cómo, pero esto indica que la cigarra es consciente del valor de lo que pide. En la versión de Samaniego, la cigarra pide como préstamo aquel grano que la hormiga tiene de sobra y además de ofrecerse a pagarle con ganancias, reconoce haber cometido un error y se justifica diciendo que nunca ha aprendido a actuar de otra manera.

A continuación, en todas las versiones, la hormiga pregunta a la cigarra qué ha hecho durante el verano y la cigarra contesta que lo ha pasado cantando. Por ello, también en todas las versiones, la hormiga decide no ayudar a la cigarra.

A diferencia de las demás, la fábula de Esopo finaliza con una moraleja explícita; no obstante, las cuatro versiones quieren transmitir un mismo mensaje: los beneficios que trae el trabajo duro y la constancia en él.

La fábula lleva a la siguiente pregunta ¿qué va por delante en la vida, el trabajo o la actividad placentera? Dependiendo de la opción que se escoja, se vivirán unas consecuencias u otras. Poniendo de relieve las consecuencias que vive la cigarra debido a su falta de trabajo, la fábula enseña que someterse a algunas privaciones temporales es beneficioso para obtener algo mejor en el futuro.

Aunque todas las versiones comparten el anterior mensaje, las dos más modernas incluyen determinados matices, que aportan diferentes perspectivas:

Así, La Fontaine añade un nuevo mensaje, que es la necesidad de ser más generosos con aquellos que lo necesitan, siempre y cuando estén dispuestos a devolver los favores. La hormiga podría ser un poco más generosa, ya que la cigarra se ofrece a devolver la ayuda.

La cigarra de Samaniego se equivoca debido a su falta de conocimiento, por lo que la versión de este autor incluye también un nuevo mensaje, la necesidad de educación e instrucción a todas las personas para que sepan actuar de forma correcta y puedan optar a labrarse un buen futuro.

### **3.2. Adaptaciones infantiles**

Durante los siglos XX y XXI, se han realizado nuevas versiones de la fábula *La cigarra y la hormiga*. En este apartado, se hace una comparación entre las versiones clásicas de la fábula y las siguientes adaptaciones infantiles: el cuento *La cigarra* de Ezequiel Fernández Santana (1917), el corto de Walt Disney<sup>3</sup>, el fragmento de un

---

<sup>3</sup> Versión en castellano del cortometraje *The grasshopper and the Ants* producido por Walt Disney Productions y lanzado al mercado por United Artist en 1934. [https://www.youtube.com/watch?v=BnXiNS\\_zEy8](https://www.youtube.com/watch?v=BnXiNS_zEy8)

capítulo de la serie *Las tres mellizas*<sup>4</sup>, y el álbum ilustrado *Frederick* de Leo Lionni (2011).

Los personajes de dos de las adaptaciones infantiles cambian con respecto a las versiones clásicas: el cuento de Ezequiel Fernández sólo cuenta con el personaje de la cigarra, representado por Juanillón, un trabajador de un pequeño pueblo. La hormiga no tiene un papel relevante en el desarrollo del cuento pero aparece representada de cierta manera por los amos de Juanillón, que le advierten sobre la importancia de ahorrar.

En el álbum ilustrado, los personajes son una familia de ratoncitos, todos ellos trabajan (las hormigas), excepto Frederick (la cigarra), que se dedica a otras actividades.

Tanto en el cortometraje de Disney como en el capítulo de *Las tres mellizas*, los personajes que aparecen son los mismos que los de las versiones clásicas, la cigarra y la hormiga. Sin embargo, el corto de Disney se asemeja a la versión de Esopo, puesto que las hormigas son varias, una familia; mientras en que el capítulo de *Las tres mellizas* el personaje es una sola hormiga, al igual que en las demás versiones clásicas.

Igual que las versiones de La Fontaine y Samaniego, todas estas adaptaciones comienzan con el disfrute del personaje que representa a la cigarra a lo largo del verano.

Exceptuando el cuento de Fernández Santana, el conflicto se presenta de diferente manera que en las versiones clásicas, ya que se da cierta interacción entre los personajes antes de que llegue el invierno. Tanto en el corto de Disney como en el capítulo de *Las tres mellizas*, la cigarra se burla de la hormiga: en el primero, la cigarra opina que no hay necesidad de trabajar puesto que el Señor proveerá de alimentos, por lo que se burla de las hormigas por trabajar e incluso intenta convencer a una de ellas de que deje el trabajo para disfrutar; en el segundo, la cigarra molesta conscientemente a la hormiga durante la noche, toca su instrumento y no la deja dormir, no entiende que ella madruga para trabajar. En *Frederick* la interacción entre los personajes es continua debido a que son una misma familia. Los ratones trabajadores preguntan a Frederick por qué no trabaja, pero él replica diciendo que sí lo está haciendo y les explica cómo: recoge los rayos del sol para los días fríos de invierno, colores para el invierno gris y palabras para no quedarse sin nada que decir.

Cuando el invierno llega, las cigarras se ven en la necesidad de pedir ayuda y acuden a las hormigas. A excepción del corto de Disney, en el que la cigarra no llega a pedir ayuda porque se desploma en la puerta y las hormigas la ayudan por su propia

---

<sup>4</sup> *La hormiga y la cigarra*, capítulo 73 de la serie *Las tres mellizas*. <https://www.youtube.com/watch?v=3wSJXtRfsbM>

cuenta. En el caso de *Frederick*, la situación varía, ya que no sólo Fredrick se beneficia del trabajo de los demás sin pedirlo, sino que el resto de ratoncitos le piden ayuda a él. Es decir, en un principio, Frederick se beneficia del trabajo de sus compañeros, puesto que se alimenta de aquello que los ratoncitos han recogido en invierno, sin embargo, cuando los suministros acaban, los demás ratoncitos son los que le piden a Frederick sus provisiones.

Hasta el siglo XX, todas las versiones acababan con la supuesta muerte de la hormiga debido a su falta de trabajo y de ayuda por parte de las hormigas. El cuento de Santana Fernández comparte, en cierta medida, este final, ya que, a pesar de que su personaje, Juanillón, admite el error que ha cometido, no consigue la ayuda de nadie y acaba mendigando. Las otras adaptaciones, en cambio, modifican la resolución del conflicto y le dan un nuevo final a la cigarra. La cigarra de Disney recibe la ayuda de las hormigas y es aceptada en su hogar por la reina. Entonces es cuando se da cuenta del error que ha cometido y aprende la lección para el año siguiente. La cigarra de *Las tres mellizas*, por el contrario, no admite estar equivocada, aun así, la hormiga decide ayudarla igualmente. En ambos casos, la cigarra ofrece sus conocimientos y capacidades, cantar y tocar instrumentos, para animar y enseñar aquello que ella sabe, por lo que les da algo a cambio de la ayuda recibida. Frederick también ofrece su ayuda a los demás ratones y es cuando éstos se dan cuenta de que el trabajo que él ha realizado a lo largo del verano también ha sido importante y necesario para sobrevivir.

Todas las fábulas clásicas tenían como moraleja la necesidad de es forzarse y trabajar duro con el objetivo de lograr un buen futuro. Las adaptaciones de Disney y de *Las tres mellizas* comparten esta misma moraleja, no obstante, suman una nueva enseñanza, que es la importancia de ayudar a aquellos que lo necesitan sin tener en cuenta su comportamiento anterior. Las hormigas de Esopo o Babrio la dejaban morir porque mientras ellas trabajaban, la cigarra había pasado los días disfrutando y no lo veían justo. Sin embargo, en estas versiones más actuales el comportamiento de ambos personajes cambia, ya que a pesar de la falta de trabajo de la cigarra, las hormigas le dan su ayuda, a través de la que le enseñan una lección, y la cigarra aporta algo a cambio de esa ayuda.

Además, la cigarra de *Las tres mellizas* siempre depende de alguien para sobrevivir: en un principio, de su representante y, posteriormente, cuando éste la deja tirada, de la hormiga. Esta adaptación también señala que cada cual tiene que buscarse su propio futuro, ya que no siempre se puede confiar en las personas.

El cuento de Santana Fernández aporta una nueva moraleja y es que además de trabajar también es muy necesario ahorrar puesto que se desconoce la situación que se vivirá en un futuro. Sin ahorros, en caso de perder el trabajo, la supervivencia se hace difícil.

Estas tres versiones, la de Santana Fernández, Disney y *Las tres mellizas*, comparten parte del mensaje que quiso transmitir Samaniego a través de su fábula y es que, para aprender a comportarse, es necesario recibir una enseñanza. Juanillón no ahorró a lo largo de su vida, porque nadie le había instruido sobre cómo hacerlo y además no tenía los medios materiales para ello. La cigarra de Disney argumenta su falta de trabajo diciendo que el Señor proveerá de alimentos, por lo que no ve la necesidad de trabajar cuando disfruta más cantando. Por último, la cigarra de *Las tres mellizas* desconoce qué es el invierno, por lo que tampoco sabe cómo enfrentarse a él. Como se expone en el cuento de Fernández Santana, las cigarras tienen su parte de culpa, pero ¿son ellas las únicas culpables?, ¿la madurez y la experiencia que aporta la edad, los familiares, los maestros o la sociedad no tienen la obligación enseñar?

El álbum ilustrado *Frederick* trae consigo un mensaje completamente distinto a los que se habían transmitido antes. Cuando esta versión finaliza, se puede comprobar que, realmente, Frederick es un poeta, pero mientras no demuestra que su trabajo ha sido necesario y útil, no se le valora. Esto se debe a que, anteriormente, solo se juzgaba digno de consideración el trabajo productivo realizado para responder a las necesidades materiales, se despreciaba el trabajo espiritual o intelectual, aparentemente improductivo. Mientras que los demás ratones se encargaban de recoger grano, Frederick estaba trabajando en la creación estética que requiere tanto de técnica como de inspiración. Finalmente, el esfuerzo intelectual realizado por Frederick es aceptado y valorado. Por todo ello, el mensaje que transmite esta versión es la aceptación y valoración social de todas las labores (tanto las físicas y materialmente productivas, como las intelectuales y espiritualmente enriquecedoras), ya que cada cual es bueno en su trabajo y no todas las personas tienen por qué ser iguales y llevar a cabo las mismas tareas. En definitiva, se presenta la diversidad como algo socialmente beneficioso puesto que las distintas labores de los miembros de una sociedad benefician al común de la misma en momentos diferentes y ante diversas necesidades.

### 3.3. Análisis de su repercusión social

La fábula de *La cigarra y la hormiga* ha tenido tal repercusión en la sociedad que no sólo se han realizado versiones dirigidas a los más pequeños, sino que también se ha expandido a otros ámbitos, buscando el cumplimiento de nuevos objetivos. De un lado, se han realizado nuevas versiones dirigidas a un público más amplio como la de Pérez-Reverte (1998), o la de Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral<sup>5</sup> (2002) (véase anexo 3); de otro lado, se ha utilizado en el ámbito de la publicidad, e incluso, se han creado viñetas cómicas a partir de la fábula.

Las nuevas versiones que se han hecho de la fábula demuestran el cambio que ha sufrido la sociedad con el paso del tiempo, y le otorgan un nuevo significado a la obra, por lo que el mensaje que transmiten también es distinto que el que tenía en un comienzo.

*Canción de Navidad* de Pérez-Reverte y el fragmento de la película *Los lunes al sol*, en el que se reelabora esta fábula, mantienen los elementos y temas esenciales de las versiones clásicas. No obstante, aportan nuevos matices que plantean una revisión tanto temática como lingüística. Ambas versiones se basan en los contextos históricos en los que transcurre la acción, esto es, el cambio de valores contemporáneo en el primer caso y el cierre de los astilleros del norte en el segundo, y ponen en relieve la “cultura del pelotazo”<sup>6</sup> predominante a lo largo de los 90.

Pérez-Reverte introduce un final completamente nuevo en el que, a pesar de ser una holgazana y no tener ningún plan a largo plazo, la cigarra consigue un futuro lleno de bienes materiales a través de un matrimonio atípico. El marido es “un grillo del Pepé que está podrido de pasta”, por lo que se hace referencia a la corrupción política y al abandono de la forma honrada de ganarse la vida, a favor de alternativas deshonestas. La hormiga que pensaba que existía justicia social y que su duro trabajo le permitiría vivir con mayores beneficios que la cigarra, queda totalmente decepcionada porque comprueba que no existe ningún tipo de relación entre el esfuerzo realizado y el beneficio obtenido.

Además, se hace alusión a nuevas costumbres de la sociedad, tales como el consumo de drogas – “cuando se había fumado un canuto e iba más puesta, la cigarra

---

<sup>5</sup> Esta versión se incluye en la película del 2002, *Los lunes al sol*. <https://www.youtube.com/watch?v=R8pKsIgVvC8>

<sup>6</sup> La expresión “cultura del pelotazo” de finales de los 80 y principios de los 90 designaba una nueva tendencia que consistía en la rápida ascensión social y económica de una persona o grupo mediante un simple movimiento, sin ningún tipo de esfuerzo (Lamuedra Gravan, 2004: 81).

llegaba incluso a increpar a la hormiga”– o el éxito de programas de prensa rosa – “estando la hormiga en bata y zapatillas, con la tele puesta viendo Tómbola, suena el timbre de la puerta”– con el fin de retratar el cambio de valores acontecido. Todo ello se hace mediante un vocabulario muy coloquial, en el que predomina el uso de palabras mal sonantes, que enfatizan el afán satírico del relato.

Fernando León de Aranoa e Ignacio del Moral dan un nuevo significado a la fábula. El protagonista de la película plantea una nueva dificultad, que no se explica en las versiones originales y es que algunos nacen hormiga, con grandes posibilidades, y otros cigarra, como ellos, que estando en paro, aunque están deseosos de trabajar, no tienen la oportunidad de hacerlo. En una de las escenas, un habitante del pueblo, que representa a la hormiga, explica que a él “todos los meses le sacan del sueldo una pasta para la seguridad social para mantener a una panda de vagos”, y al igual que la hormiga de las versiones clásicas, no ve justo que los demás se beneficien de su trabajo mientras que no se están esforzando.

En esta versión, por tanto, se muestra que el trabajo no es consecuencia sólo de la voluntad (como se indica en las versiones tradicionales), sino también de la posibilidad. Los personajes principales de la película querrían ser hormigas y trabajar duro, pero el mundo no les permite hacerlo y se ven obligados a ser cigarra, no por propia elección.

Por otra parte, como se ha dicho anteriormente, el ámbito de la publicidad también se ha servido de esta fábula para crear diferentes anuncios. Los ejemplos que se analizan son dos anuncios de diferentes bancos que se valen de la fábula para ofrecer un plan de pensiones (véase anexo 4). En el primero, el BBV presenta una nueva caracterización del personaje de la hormiga como aquella que, además de trabajar, también disfruta el verano gracias a los ahorros que ha realizado (y que ha almacenado en el banco anunciante). En los dos siguientes ejemplos, de BBK y Kutxabank, no se muestra la fábula escrita, sino que aparece el personaje de la hormiga representando el trabajo y el ahorro, para que así los clientes se identifiquen con el personaje y se comporten del mismo modo.

Además de estos textos publicitarios, la fábula también se ha aprovechado para la producción de diversas viñetas cómicas (véase anexo 5) en las que se prescinde de la animalización de los personajes a favor de la personificación, que aproxima las versiones clásicas a un entorno actual, manifestando así la nueva realidad social del país.

La primera viñeta presenta a la hormiga como alguien sensato que estudiará y se preparará para cuando la situación económica empeore; en cambio, la cigarra prefiere la ganancia inmediata y trabajar en labores que no requieren de ninguna preparación, sin pensar en el futuro. Con el paso del tiempo, la situación de ambas es paradójicamente la misma: están en el paro. A través de este hecho se refleja la dura situación social actual, en la que el esfuerzo no conduce a ninguna retribución. Las versiones más antiguas implicaban una justicia social en la que el trabajo proporcionaba un buen futuro, en cambio, estas versiones más modernas revelan la ausencia de dicha justicia.

En la segunda viñeta se muestra a una persona pobre, sin posibilidades, y a una rica (se presupone por su apariencia física). En este caso, el pobre representa a la hormiga y es quien ayuda al rico, la cigarra, aunque este tenga más posibilidades que él. Esto es, el personaje rico abusa de la bondad y confianza del pobre para obtener un beneficio sin esfuerzo. Mediante la inversión de la fábula tradicional, se hace una crítica social y se muestra que siempre ha habido y siempre habrá personas que se aprovechen del esfuerzo de otras, incluso de las más desfavorecidas, para vivir mejor y sin esfuerzo.

En la tercera viñeta el destino de los personajes ha cambiado: se presenta a la cigarra como una empresaria que se beneficia del trabajo físico de las hormigas para lograr su fortuna. Con ella se denuncia el capitalismo, en el que los únicos que se benefician y tienen éxito son los empresarios, mientras que sus trabajadores no obtienen tantas ganancias, a pesar de su gran trabajo y esfuerzo.

Todos estos textos son manifestaciones desde las que se accede a la cultura del grupo en el que se convive. En caso de no conocer la fábula de *La cigarra y la hormiga*, los receptores de estos textos no entenderían el mensaje que transmiten y no podrían participar en los actos de comunicación que se dan. Por ello, el conocimiento de obras de literatura infantil y juvenil, adquirido durante la infancia, también repercute en situaciones de la vida cotidiana y no solo en aquellas de recepción literaria.

#### **4. Resultados y conclusiones**

La principal funcionalidad de la fábula siempre ha sido plantear un conflicto moral e instar a la reflexión sobre dicho conflicto. Así, todas ellas tienen una intención moralizante y buscan la transmisión de una enseñanza, pero, además de instruir, ya que forman parte de la Literatura Infantil y Juvenil, siempre han deleitado y han servido para entretener.



Por otra parte, la fábula ha sido utilizada en otros ámbitos, como la publicidad, o ha servido para reflejar nuevas realidades sociales e incluso, para denunciar situaciones desfavorables. Por ello, como las distintas versiones de la obra son producto de la época, cultura e ideología sobre las que se escriben, no desempeñan únicamente la función de recurso literario, sino que también funcionan como ilustraciones de los modelos de mundo a los que pertenecen.

En el caso que se presenta en este trabajo, los autores han seleccionado un mismo recurso, esto es, la fábula, para plasmar una misma temática que está sujeta tanto al contexto histórico como a las costumbres de los diferentes periodos en los que fueron escritas, lo cual se ve reflejado en la manera de plantear el conflicto, en su desenlace, en el mensaje que se transmite y en el lenguaje empleado.

Así, el mensaje que transmite la fábula analizada, *La cigarra y la hormiga*, ha ido evolucionando con el paso del tiempo, y la manera de plantear el conflicto que en ella se da varía dependiendo de las características de la sociedad en la que ha sido escrita.

En un principio, las versiones clásicas de la fábula potenciaban valores como el trabajo, el esfuerzo o la constancia, es decir, se hacía hincapié en la importancia de someterse a ciertas privaciones temporales para poder obtener algo mejor en el futuro. A medida que pasa el tiempo algunas versiones, concretamente la de La Fontaine y Samaniego, introducen también nuevos mensajes y sacan a relucir otro tipo de temas como la generosidad o la necesidad de una enseñanza.

Prácticamente todas las adaptaciones infantiles de la fábula comparten estos mismos mensajes, pero en cada una de ellas se acentúan más unas cuestiones que otras. Además del trabajo y de la constancia, se vuelve a resaltar la necesidad de la existencia de una enseñanza para que las personas sepan cómo deben comportarse y se vuelve a insistir en la generosidad de ayudar a aquellos que lo necesitan. Se puede decir que estas últimas son versiones más edulcoradas, ya que en ellas la cigarra recibe ayuda a pesar de su falta de esfuerzo y logra un final feliz.

Sin embargo, la última adaptación infantil, el álbum ilustrado de Leo Lionni titulado *Frederick*, transmite un mensaje completamente diferente. En él se defiende la diversidad como algo beneficioso socialmente y demuestra la necesidad de que existan diferentes labores porque todas ellas aportan algo a la sociedad.

Las versiones más modernas, dirigidas a un público más adulto, se llevan a cabo con una intención totalmente distinta a todas las demás. Tanto en la versión de Pérez-

Reverte como en la de León de Aranoa e Ignacio del Moral se refleja la nueva realidad social en la que se vive. La primera con la única intención de mostrar el cambio de costumbres y la falta de valores, como la honradez, y la segunda con el objetivo de denunciar una sociedad que no ofrece las mismas posibilidades a todos, por lo que, aunque se desee trabajar y luchar por el logro de un buen futuro, no siempre es posible hacerlo.

Por último, los anuncios publicitarios se sirven de la caracterización de la hormiga de las versiones tradicionales para vender su producto, mientras que las viñetas cómicas también se utilizan como medio para mostrar y criticar la situación social del momento. En ellas se expone la falta de justicia social que sí se da en las versiones clásicas.

A pesar de que cada uno de los mensajes que se comunica en las diferentes versiones dependa de los factores históricos y sociales de cada época, se puede decir que la fábula tiene un valor universal debido a que siempre se utiliza para reflejar el comportamiento humano y a que las enseñanzas que transmite son válidas a lo largo del tiempo.

Aunque la fábula haya sufrido cierto desprestigio recientemente, se ha podido comprobar que sigue siendo un tipo de texto válido para usar dentro de un aula, tanto las versiones tradicionales como las más modernas.

La exposición de diferentes mensajes y valores permite al alumnado no sólo reflexionar acerca de una gran pluralidad de temas, tales como la igualdad, la solidaridad o el trabajo, sino también formular juicios críticos sobre los distintos planteamientos y desenlaces de la fábula y así validar o no cada versión.

Esto es, el estudio y la comparación de las versiones pueden ayudar a ampliar los puntos de vista y opiniones del alumnado, siendo ellos mismos los que interpreten la fábula y creen, además de su propio aprendizaje, un pensamiento crítico.

### **Referencias bibliográficas**

- Aguilera Garrido, A.B. (2009). El naturalismo de Rousseau. *Enfoques educativos*, 31, 8-15.
- Blanco, L. & Ascar, M.P. (1992). *Literatura Infantil: Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Colihue.
- Bortolussi, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.

- Cerrillo, P. (2007). *Literatura infantil y juvenil y educación literaria: hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Barcelona: Octaedro.
- Colomer T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Domínguez Pérez, M. (2008). *Las traducciones de literatura infantil y juvenil en el interior de la comunidad interliteraria específica española (1940-1980)*. Tesis doctoral. Universidad Santiago de Compostela, España.
- Esopo *et al.* (1966). *Fábulas completas* (3ª ed.). Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Franz Rossel, J. (2000). ¿Qué es la literatura infantil? Un poco de leña al fuego. *Fundación Cuatro Gatos*, 4. Recuperado el 15-01-2015, desde <http://www.cuatrogatos.org/show.php?item=217>
- García Rodríguez, A. (2011). *Análisis estructural del subsector de la edición infantil y juvenil en Castilla y León (1983-2000)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Guijarro Zabalegui, M. & López Sáez, G. (1998). Valor literario-pedagógico de la fábula (Estudio comparativo de Leonardo da Vinci y Félix María Samaniego). *Revista Complutense de Educación*, 9(2), 327-340.
- Gutiérrez Estupiñán, R. (1994). Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento. *Signa*, 3, 139-156.
- Hartzenbusch, J.E. (1973). *Fábulas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Huamán, M.A. (2007). Fundamentos de la investigación literaria. *Tesis*, 1. Recuperado el 09-05-15 desde <https://es.scribd.com/doc/194304856/Miguel-Angel-Huaman-Fundamentos-de-la-investigacion-literaria>
- Lamuedra Gravan, M. (2004). Las narrativas populares mediáticas en la “Esfera Pública Popular”: estudio comparativo de la incidencia de historias de famosos en España y Gran Bretaña. *Ámbitos*, 11-12, 69-87. Recuperado el 04-05-2015 desde <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos11-12/lamuedra.pdf>
- Lionni, L. (2011). *Frederick* (6ª ed.). Sevilla: Kalandraka.
- López Facal, J. & Bádenas de la Peña, P. (Eds.). (1978). *Fábulas de Esopo; Vida de Esopo; Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos.
- Martín García, F. (1996) *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos (hasta el siglo XVIII)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mendoza Fillola, A. (1999). Función de la literatura infantil y juvenil en la formación de la competencia literaria. En P.C. Cerrillo, J. García Padrino (Coords.), *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 11-53). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

- Montaner Bueno, A. (2013). Análisis del tratamiento de la fábula desde una perspectiva intercultural. Esopo y la tradición española en las aulas de sexto curso de Ed. Primaria. *Ensayos*, 28, 183-195.
- Nobile, A. (2007). *Literatura Infantil y Juvenil*. Madrid: Ediciones Morata.
- Observatorio de la Lectura y el Libro (2014). *Los libros infantiles y juveniles en España 2012-2014*. Recuperado el 20-05-15 desde <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/libro/mc/observatoriolect/redirect/estudios-e-informes/elaborados-por-el-observatoriolect/LIJ-diciembre2014.pdf>
- Piqueras Fraile, R. (2009). Trasfondo político-social en las historias fantásticas de animales de algunos autores de la historia de la literatura. En T. López Pellisa, y F.A. Moreno (Eds.), *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura Fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 731-744). Madrid: Universidad Carlos III. Recuperado el 23-01-15 desde [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8789/trasfondo\\_piqueras\\_LITERATURA\\_2008.pdf?sequence=1](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8789/trasfondo_piqueras_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1)
- Rodríguez Ruiz, A.B. (2010). La fábula en la Educación Primaria. *Pedagogía Magna*, 5, 19-26.
- Salvat, M. (Dir.). (1972). *Enciclopedia Salvat para todos*. Pamplona: Salvat.
- Santana Henríquez, G. (1993). La fábula como instrumento didáctico. *El Guiniguada*, 4, 61-70.
- Santana Henríquez, G. (2004). *La fábula en Aviano*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Sarabia Jiménez, M. (2009). Literatura infantil y Juvenil. *Innovación y experiencias educativas*, 14. Recuperado el 27-01-2015, desde [http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod\\_ense/revista/pdf/Numero\\_14/MINERVA\\_SARABIA\\_1.pdf](http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_ense/revista/pdf/Numero_14/MINERVA_SARABIA_1.pdf)
- Simone, R. (2000). *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. España: Taurus.