

# Sobre la Génesis y el Arte de Fabular

---

GERMAN ESPINOSA\*

Félix Gils, profesor del Scolasticat des Pères du Saint Esprit de Lovaina, ha aclarado hace veinte años en algún glosario bíblico cómo, en el Antiguo Testamento, la voz *masal*, es decir *parábola*, designa en general un símbolo, un tipo, un ejemplo, dichos de un hombre, de un pueblo, de un monumento, para expresar su calidad de representante concreto de otra realidad, ya se trate de un castigo divino o de una prueba henchida de misterio como la de Job, etc. Según él, "los símbolos (parábolas), vistos por lo general en sueños e incomprensidos de momento, son explicados por Dios o por un ángel a un privilegiado, a quien se revelan así en dos etapas los secretos, los misterios de Dios".

El sueño es, pues, en la Biblia, una especie de conducto regular por el que suele Dios comunicarse con los mortales. Pero se trata de una comunicación cifrada, misteriosa, cuya comprensión final exige la intervención de un intérprete. Sin la exégesis de José, el sueño faraónico de las vacas gordas y de las vacas flacas no habría pasado de ser una anécdota trivial engendrada por el reposo nocturno.

---

\* Periodista, novelista y crítico colombiano. Miembro fundador de la Unión Nacional de Escritores, UNE.

No ocurre lo mismo en el Nuevo Testamento. Para Cristo, las parábolas constituyen no formas cifradas de aludir a una realidad moral, sino precisamente lo contrario: maneras de simplificar un contenido ético, ilustrándolo con un ejemplo. Pienso, pues, que mientras en la parábola bíblica (elevada a la condición de sueño por imposición del contexto) hay elementos poéticos, de metáfora continuada, en la parábola evangélica los hay de narrativa, en un sentido primitivo. Se trata de dos corrientes opuestas, que un día —mucho más tarde— coincidirán en un punto intermedio que habrá de dar lugar a la narración poética no realista, presente en algunos ciclos de narrativa medieval e inaugurada en la modernidad por el romanticismo.

En el principio, el poeta es el visionario que transforma símbolos abstractos en imágenes literarias cuya dilucidación será problema para avezados exégetas; el narrador, en cambio, se encarga sólo de clarificar verdades mediatas, trasegándolas de forma que puedan ser bebidas por el vulgo como agua pura. San Juan, en el *Apocalipsis*, es bajo esas luces un poeta; Cristo, en su prédica, un narrador. Así, mientras la poesía propende primitivamente a la abstracción, la narrativa acusa una marcada tendencia a la particularización. A la fórmula abstracta de una verdad moral, el narrador superpone hechos particulares que la ilustran y vuelven más explícita.

No es difícil observar cómo la totalidad de los relatos de remota antigüedad consisten ya en la ampliación de proverbios o máximas morales, ya en la transformación de un mito religioso en leyenda popular. Al primer caso pertenece, por ejemplo, la totalidad del *Panchatantra*, tesoro de cuentos hindúes, de no muy precisa data, extendido a Europa hacia el siglo X, principalmente a través de *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, y del *Decamerón*, de Boccaccio. Al segundo, vamos al decir, la antiquísima narración egipcia conocida como *La historia de un naufrago*, traducida de un papiro descubierto por Golezníchev, donde se trata de ejemplificar el misterio religiosos del *ka*.

La aparición de las llamadas *fábulas milesias*, que no intentan transmitir enseñanza alguna, sino meramente divertir, diría yo que abre el primer ciclo puramente literario en la cuentística. Pero pienso también que, a partir de ese momento, es difícil establecer qué narración pretende adoctrinarnos y cuál no. Se las llamó de aquella manera no por haberse originado en Mileto —su cuna tuvo que haber sido múltiple—, sino más bien por haberse hecho célebres en esa antigua ciudad del Asia Menor las narraciones de ese género. Con extrema simplicidad separó Cervantes en dos partes iguales, por boca del canónigo del *Quijote*, las propensiones básicas de la tradición narrativa: "las fábulas milesias —dice—, que son cuentos disparatados que atienden solamente a deleitar y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente".

A ello agrega don Ramón Menéndez Pidal que "esas fábulas milesias, de aventuras extraordinarias, comparables a los libros de caballerías, son parto de la invención individual; a diferencia de las narraciones apólogas que suelen ser hijas de la aportación colectiva, y fundan su enseñanza en los sucesos mismos, experimentados o fingidos, dispuestos en orden adecuado a la enseñanza propuesta". Pero me temo que, para un lector de literatura moderna, la vieja clasificación empiece a carecer de sentido. Hasta las más alocadas fábulas milesias (drama policial, *science-fiction*) parecen haberse tornado en nuestros tiempos inmensamente apoloéticas. O, cuando menos, ricas en contenido para una crítica armada ya con los pertrechos del psicoanálisis.

La división cervantina mantiene, sin embargo, su validez para una extensa zona de inventiva humana, muy viva todavía. Tendría yo siete u ocho años cuando, en la aldea de Corozal, en las entonces sabanas de Bolívar, adonde mis padres me habían llevado a vivir, una doméstica de largos cabellos lacios me relató la historia que he dado en llamar de la mujer desamorada y de los bigotes del tigre. Narra esa conseja cómo cierto campesino, que vivía con esposa e hijos en algún lugar del litoral caribeño, se dejó capturar por los encantos de una forastera y terminó abandonando a su familia. Inconsolable, la mujer legítima fue a pedir consejo a un brujo, llamado Matías, el cual, luego de consultar a los espíritus, le indicó que sólo recobraría a su marido cuando hubiese sido capaz de hacer un nudo en cada uno de los pelos del bigote de un tigre.

Al comienzo, la mujer se hundió aún más en la pena, pues comprendía de qué modo le resultaría imposible llevar a cabo lo que esperaban de ella los poderes superiores. Pero la nostalgia de su marido llegó a ser tan intolerable que, un buen día, sabedora de que rondaba el contorno uno de esos tigrillos yaguaretés que atacan a los rebaños, decidió ir a su encuentro y dejar a su paso, mientras se escondía tras unos matorrales, un chivo debidamente atado. Siguió haciendo lo mismo todos los días. Sólo que, progresivamente, se atrevía a salir del matorral y a dejarse ver cada vez más de cerca, en momentos en que devoraba la vianda, por el férido. La doméstica aseguraba que, pasados unos quince días, el tigre, agradecido, se dejaba acariciar por la mujer, circunstancia que ésta aprovechó para, entre mimo y arrumaco, hacer un bonito nudo en cada uno de los pelos de su bigote. Cuando Matías, el brujo, se enteró de aquella proeza, soltó la carcajada y opinó que, después de haberla realizado, no le viniera su parroquiana con el enredo de que se sentía incapaz de algo tan palmariamente más sencillo como recuperar el amor de su marido.

Durante algún tiempo, no sólo vinculé esa historia con aquella doméstica remota, sino que di por hecho que era ella la protagonista del drama. Podía imaginarla, con la cabeza del tigrillo en el regazo,

anudando el bigote feroz. Con el paso de los años, olvidé el asunto; y sólo volví a acordarme de la criada de cabello lacio cuando, pasados como tres decenios, hallé el mismo relato —glosa evidente del proverbio que afirma que "querer es poder"— en una colección de cuentos populares del Sudán. Entonces vi que, para los moradores de la cuenca del lago Tchad, el brujo Matías era un adivino animista y la prescripción de los libros mágicos consistía en rizar los bigotes de un león.

Me resulta apasionante imaginar esa historia viajando de labio en labio con las caravanas de Tombuctú, descendiendo por el río Níger hasta el golfo de Guinea, embarcando en alguna galeota negra hacia el Caribe, penetrando desde Cartagena de Indias hasta las sabanas de Sucre y aposentándose, por último, en boca de aquella probable descendiente de indios mocanas o zenúfanos. Y ello partiendo de la hipótesis de que el lugar de origen haya sido ciertamente el Sudán, esto es, que no hubiese llegado allí, quién sabe cuántos siglos atrás, desde alguna lejana provincia asiática o polinésica.

A los estudiosos no les es desconocida, en este orden de pesquisas, la forma como el erudito francés Emmanuei Cosquin rastreó, primero hasta las cercanías de Bombay, y más tarde hasta Cachemira, Indochina, Siam y, haciendo zigzag, hasta las orillas del Nilo, el relato de la Cenicienta y de su escarpín, que en Occidente había hecho famoso Charles Perrault en 1697. En su obra *Los cuentos hindúes y el Occidente*, Cosquin extiende ante nuestros ojos una maravillosa variedad de versiones de la historia de Cendrillon, entre las cuales una hay que se atribuye a los griegos establecidos en Alejandría en el siglo I antes de Jesucristo. Según ésta, un día en que la cortesana Rodopis se bañaba en el Nilo, un águila arrebató una de sus zapatillas de manos de la criada y voló con ella hasta Menfis. Una vez allí, se detuvo justamente sobre el rey, que en aquel instante administraba justicia, y la dejó caer con suavidad sobre los pliegues de su túnica. Maravillado por la elegancia y las finas proporciones del escarpín, el monarca ordenó buscar por todo el país a su propietaria. Finalmente, Rodopis fue hallada en Naucratis y conducida a la presencia real. Como comprobase el monarca que la mujer coincidía en donaire y hermosura con la imagen que la zapatilla había inspirado en su mente, no titubeó en ordenar grandes pompas para la ceremonia de su boda con ella.

Desde los tiempos en que Francisco Bopp inició en la Universidad de Berlín los estudios sobre lingüística comparada, otros investigadores, atentos a ese fenómeno de repetición de una misma fábula en distantes latitudes geográficas, dieron comienzo a lo que, con el tiempo, había de conocerse como *cuentística comparada*. Los resultados han sido sorprendentes. Hoy conocemos, por ejemplo, la diversidad de versiones que diferentes culturas presentan de la conocida parábola de "los tres anillos", cuya forma más antigua y



más auténtica, según Gastón París, se recoge en el *Sebet Yehuda*, libro del rabí Salomón ben Verga escrito en el siglo XV. Quien lea el estudio de París sobre *La poesía de la Edad Media*, verá cómo la fábula se va transformando sutilmente, a través de los tiempos y de los autores, para aparecer bien en la *Gesta romanorum* de los ingleses o bien en los *Cento novelle antiche* de los italianos. La versión más popular en nuestros tiempos es la de Boccaccio, titulada *El judío Melquisedec y el sultán Saladino*, que la convierte en un duelo entre intelectuales y cuya fuente parece haber sido Busone da Gubbio, quien la escribió hacia 1311.

Cualquiera que compare el *Decamerón* o los *Cuentos de Canterbury* con colecciones similares de la misma época y, desde luego, entre sí, hallará relatos no sólo idénticos en esencia, sino extrañamente parecidos aún desde el punto de vista formal y estructural. Muy conocida es ya, aun por esa crítica miope que se mantiene a la expectativa de plagios, la forma como Shakespeare tomó su *Romeo y Julieta* de un cuento escrito y publicado por el italiano Luigi da Porto a comienzos del siglo XVI. Se recuerda menos frecuentemente cómo el *Otelo* proviene también del cuento veneciano *El moro y Desdémona*, de autor anónimo. Y, a la inversa, el romántico Walter Scott no titubeó, al dar nueva forma a viejas narraciones escocesas, en volver a relatar cómo "poco después de que los escotos y pictos pasaran a ser un sólo pueblo, hubo un rey en Escocia llamado Duncan, que era un anciano muy bondadoso...". En otras palabras, en reescribir, con mayor fidelidad a su envoltura narrativa original, el *Cuento de Macbeth*. Así, el asunto del drama shakespeareano regresa bajo nueva indumentaria, en el linde de los siglos XVIII y XIX, aderezado por un poeta de Edimburgo a quien una de sus abuelas aficionó a las antiguas baladas y leyendas escocesas. Agreguemos, pues, que si *Macbeth* fue en sus comienzos un cuento popular, como el de "los tres anillos" o el de la Cenicienta, no lo fueron menos el del moro y Desdémona, el de los amantes de Verona —narrado a Luigi da Porto por un arquero veronés— y el del príncipe Hamlet, incluido en el siglo XIII en su *Gesta danorum* por Saxo Grammatikus, escriba del obispo Absalón.

Llamo aquí la atención, desde luego, sobre lo que don Ramón Menéndez Pidal dice en su obra *Un aspecto de la elaboración del Quijote*: "El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso sólo puede hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística".

Vemos así cómo la literatura cuentística y dramática se ha ocupado principalmente, en sus orígenes, de ofrecer envoltura estética a aquello que la imaginación popular ha transmitido y regado por el mundo a lo largo de centurias. Si ya el citado Menéndez Pidal ha

dejado constancia de cómo pasaron los relatos de Oriente al mundo cultural de Occidente "en larga y lenta emigración, apoyada en muy complicadas interdependencias entre los pueblos del Asia y Grecia, entre Grecia y Roma y luego entre el mundo cristiano y el mundo islámico...", apresurémonos a añadir que, como parece sugerirlo la moraleja de "los tres anillos", esas interdependencias aportan una importante prueba de la forma como existe una ética profunda que es común a todas las naciones del planeta. No se explicaría de otra manera que Pedro Alfonso, en su *Disciplina clericalis*, haya logrado con tanta fortuna el trasiego de apólogos morales musulmanes a moldes adecuados para el ejemplo de cristianos.

Podría parecer simplista, pero no lo es, dadas las discusiones que el tema ha motivado, preguntarse qué relación existe verdaderamente entre el cuento, en el estado primitivo en que hemos venido observándolo, y los otros géneros literarios donde la anécdota se erige en nudo de la estructura. Una mirada desaprensiva pudiera conducirnos a pensar en el cuento como organismo unicelular, frente a, por ejemplo, el drama o la novela como organismos pluricelulares. Pero no hay tal. Se trata, sí, de un problema de estructuras, en el cual la novela tiene que aparecer como una forma más compleja, pero en ningún modo guardando una relación de unidad a pluralidad con respecto al cuento, puesto que una novela no es una suma de cuentos.

Para aclarar este aspecto, nada mejor que buscar una anécdota que, a la vez, haya dado origen a un cuento, a un drama y a una novela. Y no es difícil hallarla, pues la tenemos en la vida de aquel personaje alemán, nacido en Enittligen hacia 1480, estudiante a lo que parece de física y de química en Cracovia, de quien brotó la leyenda del doctor Fausto. Se asegura que dilapidó en locuras juveniles la herencia de algún tío; y que, desesperado, se dio a prácticas alquímicas a fin de lograr, mediante el hallazgo de la piedra filosofal, cambiar en oro los metales y recobrar así su fortuna. Hasta aquí, la referencia histórica parece ser incuestionable y verosímil. Pero la imaginación popular le agregó ribetes legendarios. Y se dice que Fausto, en su angustiosa búsqueda, halló imperativa la misión sobrenatural de resucitar a Helena, la esposa homérica e infiel de Menelao, razón por la cual apeló al pacto con el diablo.

En 1587, al calor de la conseja popular, aparece en Francfort una primera versión anónima de la vida del alquimista que vende el alma al Bajísimo, en forma de fábula apóloga. Apenas diecisiete años después, Christopher Marlowe, cautivado por la leyenda, da a luz en Inglaterra su drama sobre *La trágica historia del doctor Fausto*. Al borde ya de convertirse en mito, la fábula evoluciona. En ella se inspira Calderón de la Barca para su drama *El mágico prodigioso*. Lessing, autor de la primera tragedia burguesa del teatro alemán, deja inconclusa una versión. Kinger publica en 1791 su *Vida, gestas, hechos y viajes de Fausto a los infiernos*. Lenau, el último poeta del

romanticismo en Austria, hace un poema dramático. Pero es Goethe quien, como sabemos, remonta el personaje a las alturas en que hoy le conocemos o, en otras palabras, eleva el apólogo popular a la categoría de gran mito literario, dando origen al concepto contemporáneo de lo *fáustico*, que es, según Oswald Spengler, el carácter del alma de la cultura occidental, animada de un espíritu insatisfecho, siempre dispuesto a sellar el pacto satánico.

No creo necesario hacer demasiado hincapié en el hecho de que, en Goethe, la anécdota del alquimista alemán es apenas la almendra que él recubre con la vastedad de su visión cósmica. El apólogo se convierte aquí en mero pretexto para desarrollar un sentido de la moral y de la sociedad que estaba muy lejos de compadecerse con aquel que es usual en el común de los hombres. *Fausto* deviene, como quien dice, la apología de la personalidad superior, a la cual, según Goethe, el universo debe rendirse. Pero no es todo. El diablo, que es quizá tan sólo un astuto pero pobre diablo en el apólogo popular e inclusive en *El mágico prodigioso* de Calderón, en Goethe es el espectáculo magnífico y sobrecogedor que representa toda la potencia y la habilidad argumental de las fuerzas del mal. Los rasgos de Mefistófeles son tan fuertes y pungentes, que el lector no sabe a veces si ha robado a Fausto el papel del protagonista. Todo ello exige, como salta a la vista, una distancia estructural y de intención entre la conseja y el drama. En la primera, prevalece la anécdota; en el segundo, ésta es sólo pretexto para exteriorizar las corrientes profundas del alma de un creador.

¿Qué decir, en este orden de ideas, del mito de Fausto trasladado al ámbito de la novela por ese Goethe contemporáneo que ha sido Thomas Mann? La cuestión se hace aquí más sutil, pues esa obra tan literariamente exquisita, certera y apabullante que es *Doktor Faustus* pretende y consigue realizar el análisis magistral de la propensión esquizoide del hombre moderno, encarnado en el compositor Adrián Leverkühn, hipóstasis terrible de Fausto, a quien la gravitación egocéntrica acaba por hacer demoniacamente superior al Mefistófeles de materia onírica con quien ha dialogado en Italia. La fábula nacida de la fantasía de los supersticiosos alemanes del siglo XV, pierde aquí toda prístina ingenuidad y también toda condición anecdótica, para adquirir el vuelo de la poesía que inspiró a San Juan su *Apocalipsis* y a Jacob su visión esplendorosa.

Si con ello ilustramos las extrañas relaciones que pueden gestarse en el universo de la creación artística, quedaría por explorar la forma como una misma anécdota, ya literaria, puede evolucionar hacia productos de varia intención. Ya que hablamos de Mann, un ejemplo moderno podría constituirlo el desenvolvimiento que, en escaso número de años, logró la situación por él planteada inicialmente en su relato *El armario*. Ignoro si la crítica ha caído en la cuenta ya de que es la misma que Julio Cortázar utiliza en *La puerta condenada*. Sólo que, en el primero, lo que llega a través del armario (o de la puerta

oculta por el armario, que une dos habitaciones de hotel) es una mujer desnuda que narra historias deshilachadas; mientras que, en el segundo, es el llanto de un niño fantasmagórico. Se trata de una anécdota de raíz expresionista, más poética o surreal que apóloga o milesia, que en Mann es apenas pretexto para mostrar el abismo psicológico de un desahuciado, en tanto que Cortázar la aprovecha como posibilidad fantasmal en sí misma.

A partir del romanticismo, el cuento, como la poesía, se ha erigido en juego peligroso. Juego en el cual va en el envite todo el equilibrio psicológico del creador. La razón insatisfecha del hombre moderno, ese Fausto que no cree en la existencia del diablo, quiere precipitarse en los consuelos demoniacos de la fantasía. Y la loca de la casa, que decía Malebranche, se vale de la fábula para urdir sigilosamente su particular Apocalipsis♦

