

EL APRENDIZ DE BRUJO: DE LUCIANO A WALT DISNEY PASANDO POR GOETHE

ROSA PEDRERO
UNED (Madrid)

El relato del aprendiz de brujo, que aparece por primera vez en Luciano, ha pasado a la posteridad no sólo por obra de Goethe, quien lo recreó en una balada, sino principalmente, por el famoso *scherzo* de Paul Dukas y la posterior animación de la música por obra de Walt Disney en su película *Fantasia*. El tema central del relato es el de un personaje que viendo a un mago hacer maravillas intenta en su ausencia hacer lo mismo con desastrosas consecuencias. En esta breve aportación querría destacar los aspectos principales de la transmisión del tema, tratando de ver qué elementos han pervivido y cuáles no en su tradición.

1. EL PHILOPSEUDÉS DE LUCIANO

La historia del aprendiz de brujo aparece por vez primera en el *Philopseudés* de Luciano. Esta obra, como es sabido, reúne una serie de relatos anecdóticos que tienen en común el tratar de un tema muy de actualidad en la época: la creencia en lo sobrenatural y lo maravilloso, que Luciano, representado por Tiquiades, va a censurar¹. Con motivo de la visita a un amigo enfermo, una serie de personajes se enzarzan en una conversación en torno a la magia y sus poderes, donde cada uno de ellos, pertenecientes a la elite intelectual de la época y representantes de las principales escuelas filosóficas, cuenta algo encaminado a avalar la existencia de fenómenos sobrenaturales. Sólo uno, Tiquiades, como *alter ego* de Luciano, se muestra escéptico y absolutamente incrédulo con respecto a tales historias.

Uno de estos relatos es el del aprendiz de brujo. El narrador es Éucrates, el amigo enfermo de gota a quien habían ido a visitar, y lo narra como una experiencia personal, algo que le ha sucedido a él mismo, lo que sirve para poner en evidencia que lo que está contando ha sucedido en realidad y no es algo que se ha oído. El relato es muy conocido. Éucrates conoce en un viaje a Egipto por mar a Páncrates, un sacerdote sagrado de Menfis, muy famoso y admirado, de quien se decía que la propia Isis le había

¹ Véase C.P. Jones, *Culture and Society in Lucian*, Cambridge, 1986, p. 33 y ss.

enseñado su magia². Inmediatamente se siente fascinado por el personaje y los prodigios que realiza, por lo que cuando Pánocrates le pide que lo acompañe en su viaje, no lo duda un momento. El sacerdote le persuade igualmente de que prescinda de sus criados, ya que no los va a necesitar. Cautivado por las maravillas que le ve hacer, especialmente por la forma en que hace cobrar vida a diferentes objetos para que le sirvan, trata de que le enseñe el ensalmo que utiliza, pero Pánocrates se niega. Tras espiarlo oculto en la oscuridad y quedarse con la fórmula mágica, compuesta de tres sílabas, logra que funcione el conjuro y hace que una mano de mortero vaya a por agua con un ánfora. Cuando quiere que pare, se da cuenta de que no sabe cómo hacerlo y la mano de mortero continúa trayendo agua sin cesar, inundando la casa. En su desesperación y por temor a Pánocrates, coge un hacha y parte la mano del mortero en dos mitades, con lo que lo único que consigue es que ahora cobren vida las dos mitades por separado. Cuando está ya todo anegado de agua, regresa Pánocrates, que, muy enfadado, vuelve a poner las cosas en su sitio y desaparece sin dejar rastro.

Éucrates, el narrador, relata un hecho acaecido en su juventud, cuando su padre lo envía a Egipto para completar su formación, de lo que debemos deducir que pertenecía a una familia rica³. Por otro lado, se nos dice que era un hombre culto, como los demás contertulios. Luciano, sin embargo, se encarga de mostrarnos su verdadera naturaleza crédula y simple cuando le hace referir que oyó a Memnón emitir un oráculo en siete versos, que se excusa en reproducir, porque lo apartaría del asunto, o bien su falta de previsión al no darse cuenta de que también tenía que haberse aprendido la forma de deshacer el conjuro. Igualmente, Éucrates no menciona cómo hacía cumplir al mortero una misión concreta, en este caso la de traer el agua. Por otro lado, el narrador hace referencia a su gran amistad con Pánocrates, pero, tras lo ocurrido con la mano del mortero, el sacerdote se enfada y desaparece sin dejar rastro.

Lo más probable es que esta historia haya sido inventada por el propio Luciano⁴, si bien puede haberse inspirado en algún relato de su época. De hecho, contiene elementos que se encuentran en el cuento popular: Por ejemplo, el esconderse para espiar al mago y averiguar la fórmula mágica nos recuerda el episodio de *Alí Babá y los cuarenta ladrones* en el que el hermano pobre ve a los ladrones entrar en una montaña usando las palabras mágicas ‘Ábrete Sésamo’, e igualmente, la imposibilidad de recordar la fórmula por parte del otro hermano, con funestas consecuencias. Por otra parte, el dotar de vida a objetos inanimados, muy frecuente también en los cuentos de hadas mediante una varita mágica, tiene precedentes en la magia egipcia y debía ser algo muy conocido

² Seguramente Luciano usa este nombre porque se asocia a un famoso mago y profeta de Heliópolis que aparece en los papiros mágicos, cf. *PMag.4.2447* donde aparece Pácrates o Parates.

³ En una época anterior, Egipto gozaba de prestigio intelectual y es sabido que Pitágoras y Tales fueron a Egipto. En la época de Luciano, la referencia a Egipto debe tratarse más bien de un tópico cuando se mencionaba algo relacionado con lo sobrenatural.

⁴ Cf. J. Bompaire, *Lucien écrivain: Imitation et création*, París 2000 [1ª ed. 1958], p. 459 y C.P.Jones, *op.cit.*, p. 50.; K. Reitzenstein, *Hellenistischen Wunderzählungen*, Darmstadt 1962 [2ª ed.].

en la época⁵. Los papiros mágicos ofrecen recetas para construir estatuillas mágicas y dotarlas de vida (cf. *PMag.* 12.318, 4.1841), en un principio de tipo sagrado, y más tarde con fines privados, sobre todo a partir del siglo I d. C. En el papiro mágico 1 se dan las instrucciones para “conseguir un demon o páredros o asesor para todo fin”, cuyas funciones se especifican en 101 y ss.⁶

En este caso, Luciano pretende burlarse de los que practican tales artes mágicas para obtener asistentes, y, por ello, para su parodia se va a servir no de estatuillas de barro, sino de objetos cotidianos como la tranca de la puerta, la escoba o la mano del mortero, a los que viste con trapos para que parezcan humanos⁷. Tales asistentes, que en la literatura mágica tenían funciones variadas, pero en cualquier caso, de más alto nivel, van a asumir en Luciano tareas serviles como acarrear agua, preparar la comida, en fin, tareas propias de un esclavo.

La intención de Luciano en el *Philopseudés*, según han destacado todos los comentaristas, es la de ridiculizar la creencia en tales cuentos de vieja, que iban desde la aparición de fantasmas, a las curaciones milagrosas por medio de magia, encantamientos, etc.⁸ y ridiculizar a los que dan crédito a tales supercherías, entre ellos personajes de renombrada fama, como el pitagórico Arignoto, el médico Cleodemo, etc. Luciano, por boca de Tiquíades, se pregunta cómo es posible que gente tan culta y versada en diversos saberes puede dar crédito a tales supercherías. Para ello, el relato se llena de indicios que están dirigidos a poner en duda la fiabilidad de la historia y su verosimilitud. Sin embargo, no deja de resultar curioso este razonamiento cuando el propio Luciano es el mayor inventor de patrañas de la antigüedad, que utiliza, claro está, con fines literarios.

La verdad es que Luciano se siente fascinado por este tipo de relatos hasta el punto de que al final del *Philopseudés*, Tiquíades se siente tan “mareado” de historias que siente como si se hubiera sido contagiado del gusto por ellas. Su interlocutor le hace ver que la hidrofobia no sólo la transmiten los perros rabiosos, sino también quienes han sido mordidos por un perro rabioso, de modo que Tiquíades ha transmitido la misma sensación de “embriaguez” a su amigo.

⁵ E.A. Walls, *Egyptian Magic*, Londres 1885, reimp. 1988, pp. 65 y ss.

⁶ Estas estatuillas animadas también aparecen más tarde en la literatura judía medieval, el llamado *golem* (“cosa inacabada, informe”) y tuvieron una gran repercusión en Alemania de los siglos XIV al XVII. El *golem* se caracterizaba por ser mudo y por su función de servidumbre y generalmente volvía a ser convertido en barro. Un signo mágico, el “schem”, daba vida al *golem* y su retirada lo destruía.

⁷ Por cierto, en *Philopatris* 4 del pseudo Luciano se vuelve a hablar de la animación de objetos inanimados: “Pero temo que lo que has oído es una especie de conjuro y la fascinante impresión que te ha causado me va a convertir en mano de mortero o en portezuela o en algún otro objeto inanimado” (trad. J.L. Navarro, Luciano, *Obras*, vol. II, Madrid 1988).

⁸ Cf. especialmente J. Schwartz, *Lucien de Samosate. Philopseudès et de morte peregrini*, París 1963 y más recientemente M. Ebner [et alii], *Die Lügenfreunde oder Der Ungläubige*, Darmstadt 2001.

Lo que ocurre es que Luciano siente pasión por la ficción entendida literariamente y le gusta contar historias sin que por ello haya necesidad de créerselas. Por ello, en todo el diálogo hay una clara intención por parte de los protagonistas de destacar que lo que se está contando ha sucedido realmente. No son historias que se han oído. Todos los interlocutores hacen alusión a que les ha ocurrido a ellos, a que lo han visto con sus propios ojos. Esta apariencia de realidad es τὸ ψεῦδος, es decir el relato de unos hechos que en realidad no son ciertos, pero que “se non sono veri, sono ben trovati”.

2. LA BALADA DE GOETHE

Fruto de la amistad y colaboración con Schiller, Goethe compuso una serie de baladas sobre cuentos populares y temas legendarios basados en la antigua Grecia, publicadas en el *Musenalmanach*⁹ en 1797. La que nos ocupa *El aprendiz de brujo* (*Der Zauberlehrling*) es una balada de catorce estrofas, compuesta de siete octavas alternando regularmente con siete sextinas. Está inspirada en el relato de Luciano, aunque con las diferencias que veremos a continuación¹⁰.

La balada está puesta en boca del aprendiz y comienza diciendo que ahora que el viejo mago se ha ido se hará obedecer de los espíritus, porque se ha aprendido de memoria sus palabras y sus gestos y por tanto puede reproducir su magia. Hay un intento, pues, de suplantación de la personalidad del mago en beneficio propio. A continuación, a modo de fórmula mágica se invoca a los torrentes de agua para que fluyan y llenen el estanque. Llama a la escoba y la insta a vestirse de harapos, reprochándole que antes no le hiciera caso y que ahora va a cumplir sus deseos. Comienza a darle órdenes: ponerse sobre dos pies, sacar una cabeza y coger un cubo. La escoba cumple su cometido y comienza a traer el agua para llenar el recipiente. Cuando está lleno, le ordena que se pare y al no obedecer, se da cuenta consternado de que ha olvidado las palabras del maestro. La escoba sigue trayendo agua y lo inunda todo. Entonces el aprendiz se enfada con la escoba y la llama “engendro del infierno” (O du Ausgeburt der Hölle!). La escoba adquiere un aspecto aterrador: “Ach! nun wird mir immer bänger! Welche Miene! welche Blicke!”, por lo que coge el hacha y la parte en dos pedazos con el resultado que conocemos. Cuando ve venir al maestro le dice que los espíritus que ha convocado ignoran sus órdenes. El maestro, tras ordenar a la escoba que retorne a su rincón, le hace saber que sólo él, como maestro que es, puede convocar a los espíritus para servirle.

La historia es la misma en sus elementos principales que la de Luciano, pero tiene algunas diferencias. En primer lugar, el objeto de animación, en este caso, no

⁹ Entre ellas, también, *La novia de Corinto*, basada en un relato de Flegon de Tralles 1.

¹⁰ La influencia de Luciano en Goethe, especialmente en el Fausto, ha sido destacada por diversos autores: cf. E. Maas, *Goethe und die Antike*, Berlín 1912, W.J. Keller, *Goethe's estimate of the Greek and Latin Writers*, Madison, Wisconsin 1916, H. K. Bapp, *Aus Goethes griechischer Gedankenwelt*, Leipzig 1921, H. Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge 1942, I.H. Washington, *Echoes of Lucian in Goethe's Faust*, Lewiston 1987.

es una mano de mortero, sino una escoba, que era también uno de los objetos de los que se servía Pánkrates para dotarlos de vida. Por otro lado, el aprendiz no es, como en el caso de Éucrates un compañero de viaje, culto, sino un ayudante o servidor, un tanto listillo, que cree que puede emular a su maestro, utilizando la magia en provecho propio. Toda la balada tiene un tono jocoso, y uno no puede, leyéndola, dejar de sentir compasión por el pobre aprendiz que se ve literalmente desbordado por los acontecimientos.

Cuando se da cuenta de que ha olvidado la fórmula para detener a la escoba, se desespera, y sobre todo, cuando la escoba parece que se rebela contra él, que tiene vida propia. De hecho, la acción de partir la escoba en dos, no sólo obedece a un intento de parar el estropicio, sino que es una especie de ataque en toda regla como escarmiento a la escoba rebelde. El resultado ya lo sabemos, y el pobre infeliz sólo se calma cuando ve aparecer al mago, que deshace el hechizo. La balada termina con las palabras del mago dirigidas a la escoba, en las que pone de manifiesto que sólo él, en su calidad de maestro, puede convocar a los espíritus para lo que crea oportuno.

En la balada se dice expresamente que el aprendiz ha olvidado la fórmula para deshacer el hechizo, mientras en Luciano, Éucrates simplemente no la había sabido nunca. En Goethe no se menciona expresamente el enfado del mago, al que se hacía alusión en Luciano, sino sólo la orden a las escobas para que vuelvan a ser lo que eran y la reflexión, que va dirigida tanto a ellas como al aprendiz, de que sólo él puede convertirlas en hombres. Tanto en Luciano como en Goethe, el objeto de animación toma una cierta apariencia de hombre, por ello se le viste con harapos. En Luciano se dice expresamente: τοῖς ἀπασιν ἀνθρώπων εἶναι δοκοῦντα. En Goethe, el aprendiz ordena a la escoba ponerse sobre dos pies y sacar una cabeza, y luego se hace alusión a su aspecto terrorífico¹¹. Pero la diferencia más importante es que en el relato de Luciano, los poderes mágicos emanaban del propio Pánkrates, en su calidad de gran sacerdote, mientras que en Goethe, hay que convocar a los espíritus infernales que son quienes tienen el poder. El mago no es más que un intermediario. Esto es fruto de una concepción cristiana, en la que la magia pertenece al mundo infernal, que, obviamente en Luciano, no existe. Por eso llama a la escoba “engendro del infierno”.

La balada, por otra parte, tiene un marcado tono moralista, de “no empieces lo que no puedes acabar”. De hecho, los versos en los que el aprendiz suplica la vuelta del mago para que le ayude a deshacer el lío que ha formado: “Die ich rief, die Geister”, “los espíritus a los que llamé” se han convertido en un proverbio en

¹¹ Es posible que Goethe se inspirara, aparte de en Luciano, en la leyenda del *golem*, antes mencionada, ya que éste solía rebelarse contra su amo y por ello, debía ser destruido.

alemán, usado para describir una situación en la que alguien pide ayuda para resolver algo que escapa de su control, especialmente en política¹².

3. EL *SCHERZO* DE PAUL DUKAS

La balada de Goethe inspiró a Paul Dukas un poema sinfónico en forma de *scherzo* sinfónico “L’apprenti sorcier”, estrenado en París en 1897, cien años después de la composición de Goethe y que el propio Dukas subtítulo “*Scherzo* basado en una balada de Goethe”. Dukas se estrenaba así en un estilo muy apreciado, el del poema sinfónico basado en un argumento literario, donde el texto servía de pretexto a la música¹³. El *scherzo* basa su fuerza expresiva en una férrea construcción en forma de fuga.

Comienza creando una atmósfera misteriosa en la que imaginamos al mago haciendo su magia y al aprendiz madurando la idea de suplantarlo. En la introducción, sobre un fondo de cuerdas, el contrafagot y luego toda la orquesta van ejecutando, por turnos, el tema del aprendiz de brujo y el encantamiento. La trompeta es la encargada de presentar la fórmula mágica. El tema original de la escoba es expuesto por primera vez por medio de tres fagots. Luego, un tema más rápido con un ritmo fuerte, cuyo desarrollo fugado ocupa el lugar más importante de la obra, sugiere el movimiento de la escoba. Este motivo es muy pegadizo y da la impresión de que la escoba va saltando. El resto de la orquesta, principalmente los instrumentos de cuerda, va a reproducir la acción de verter el agua en el balde. Suenan las trompetas, el fagot (la escoba) se anima cada vez más vivamente con un ritmo punzante. Toda la orquesta comenta la acción y traduce (violines) el pánico del héroe, incapaz de detener la marcha infernal de la escoba. El agua sigue inundándolo todo. En este momento la música alcanza su punto culminante, en el momento en que el aprendiz corta en dos mitades la escoba. Tras una breve pausa, se va elevando lentamente el fagot, y uno se imagina a la escoba tratando de ponerse en pie de nuevo. En el instante en que las dos mitades de la escoba se ponen de pie, la fuga simple se convierte en doble fuga, para dar origen a desarrollos dobles que se entrecruzan, se persiguen y se encabalgan en un tumulto delirante, pero ordenado, que nos introducen en un torbellino sonoro embriagante en el que se sugieren miles de ideas. Un súbito final fortísimo nos indica el regreso del maestro que restablece el orden con un manotazo. En la conclusión, volvemos a tener los elementos de la introducción y aparecen la magia y el misterio que termina con lo que se supone es la amonestación del maestro con los cuatro potentes acordes de clausura..

En Goethe no se hacía mención expresa de fórmula mágica, aunque se nos dice que el aprendiz se sabe las palabras y los gestos de su maestro. En Dukas, la trompeta hace alusión a ella. El golpe de percusión nos revela que el mago ha vuelto las cosas a su

¹² El tono moral asociado a las prácticas mágicas ya lo había utilizado Goethe en otra balada, *El desenterrador de tesoros*, basado en un poema de Petrarca, que tenía como moraleja algo parecido al dicho castellano “la mejor lotería es el trabajo de cada día”.

¹³ Los ejemplos son numerosísimos, pero basta recordar el cuento musical de Prokofiev *Pedro y el lobo*, donde cada animal está representado por un instrumento.

lugar. La música de Dukas sigue fielmente el texto de Goethe y no descuida ningún episodio, lo que va a permitir ir siguiendo cada verso a través de la música.

4. *FANTASÍA* DE WALT DISNEY

En 1937, Walt Disney lanzó su *Sorcerer's Apprentice* que en 1940 incluyó en su película de animación *Fantasia* con la música de Paul Dukas, ejecutada por la orquesta de Filadelfia dirigida por Leopold Stokowsky. En ella, es el ratón Mickey quien va a asumir el papel del aprendiz y probablemente sea esta imagen la que más repercusión ha tenido en la visualización del *scherzo* de Dukas y en la popularización del tema.

En la introducción se nos dice que el aprendiz es un muchachito muy inteligente, ávido de conocimientos y ansioso por aprender su oficio. Contempla al mago hacer sus prácticas, mientras él transporta sendos cubos de agua con gesto cansado. Cuando el mago se va, Mickey se apodera del gorro de su maestro para asumir su personalidad y ordena con gestos a la escoba que haga su trabajo por él. La escoba poco a poco se va enderezando e inmediatamente comienza a acarrear el agua en dos cubos, seguida de Mickey que imita sus movimientos con una gran sonrisa. Está feliz por lo que ha conseguido: usar la magia para sus propios fines, no como el mago que hacía surgir imágenes sin utilidad. Como la escoba está haciendo el trabajo por él, se tumba y se queda dormido. Tiene un sueño en donde se ve a sí mismo como un gran mago capaz de dominar las fuerzas de la naturaleza: controlar los astros, los mares, las nubes, las aguas, etc. hasta que despierta y se da cuenta de que la escoba ha seguido trayendo agua sin parar y que está todo inundado. Aterrorizado, intenta detener a la escoba y con una hacha la hace añicos. Aquí no son sólo dos mitades, sino un ejército verdadero de escobas las que cobran vida y traen agua sin parar. En medio de la inundación, encuentra el gran libro de conjuros de su maestro y busca desesperado la fórmula para detener el hechizo, sin lograrlo. Un gran torbellino que coincide con el torbellino sonoro de Dukas lo engulle. Regresa el mago, con una mirada ciertamente aterradora que responde no sólo a su calidad de mago, sino al enfado que los hechos que contempla le producen. El mago levantando las manos lo vuelve todo a su lugar. Y el pobre Mickey, se muestra compungido por su acción.

En *Fantasia*, hay varios aspectos que se apartan del relato de Goethe y de Luciano. Por un lado, no hay conjuro ni fórmula mágica, basta con ponerse el gorro del maestro para asumir su personalidad. La causa tiene que ver con el relato cinematográfico donde la palabra ha perdido ya su valor, lo verdaderamente importante es la imagen. Por la misma razón, la escoba no cobra apariencia de hombre, ni se la viste para que lo parezca, sino que sigue siendo una escoba, aunque anda y tiene brazos. Además, no son sólo dos, sino muchas las escobas que cobran vida, que forman un ejército imparable. En cambio, sí queda puesto de manifiesto el enfado del mago que aparecía en Luciano y no explícitamente en Goethe, y la reprensión al aprendiz. Estas modificaciones se producen, a mi juicio, en un intento de dar vida en imágenes a la música de Dukas, y de hecho, lo logra perfectamente. La escena del sueño de Mickey, totalmente inventada por Disney, se acomoda magistralmente a la música envolvente donde uno podía ima-

ginar miles de cosas. Nadie que escuche el *Scherzo* de Dukas, lo hará sin tener presente la figura del ratón Mickey, yendo tras la escoba con su bata roja y su gorro azul con estrellas amarillas.

El tono jocosos de la balada de Goethe sí está presente en Disney y, por supuesto, la moraleja: no empieces lo que no puedes acabar. Pero la reflexión moral se amplía aquí. El aprendiz usa la magia en su propio beneficio. Hay un sentido pragmático del uso de la magia: nada de hacer ‘tonterías’ como las que hacía el mago, sino que va a hacer algo que sea práctico, que le permita descansar mientras la escoba hace su trabajo por él. El cansancio y hastío del aprendiz, patente en la recreación de Disney, se va a ver por unos instantes, aliviado por medio de la magia. Otra vez, la versión es fruto de su época, con una lectura distinta del mismo relato.

5. CONCLUSIÓN

Tal como se decía al principio de esta exposición, Luciano inserta su relato en una obra encaminada según todos los comentaristas a criticar y ridiculizar la creencia en fenómenos sobrenaturales y en la magia, tan de moda en su época. Pero ello no quiere decir que critique los relatos en sí, sino el que alguien considere que realmente han ocurrido tales hechos. No hay que olvidar que Luciano reivindica la mentira τὸ ψεῦδος como complemento intelectual y motivo de placer. En la introducción a su *Historia verdadera* hay una verdadera defensa de la literatura de ficción como evasión después de la lectura de obras más serias. Y lo más curioso es su empeño en utilizar el término ἀληθής precisamente para contar este tipo de relatos. Hay un verdadero juego semántico con los términos ἀληθής y ψεῦδος cuyo análisis nos llevaría más espacio del que disponemos¹⁴. Así, el título de la obra *Philopseudés*, que ha sido objeto de diferentes interpretaciones¹⁵, hace referencia al aficionado a la mentira, no con una connotación moral, sino en alusión al que se sentía cautivado por este tipo de relatos, al que el propio Luciano no era ajeno, como se demuestra por el final de la obra en el que se reconoce contagiado del gusto por tales historias. En este sentido, τὸ ψεῦδος no es la mentira que se opone a la verdad en sentido ético, ni epistemológico, sino que hace referencia a lo que no es real o no se ajusta a la realidad y por ello, se aplica al relato ficticio. De ahí que el título sea ambiguo al hacer referencia a esa doble visión de la palabra en Luciano¹⁶.

¹⁴ Véase, no obstante, M. Aguirre, “Verdad o mentira: lo mitológico y lo fantástico en Luciano”, *CFC egi* 10, 2000, pp. 219-228.

¹⁵ De hecho en español se ha traducido por *El mentiroso* (Alsina, Planeta), *Cuentistas* (Curbera, Alianza), *El aficionado a la mentira* (Alsina, Alma Mater; Navarro, Gredos).

¹⁶ Por ello el título que da Jaime Curbera en su traducción: *Cuentistas*, con toda la carga semántica que tal palabra lleva emparejada, cf. Luciano de Samosata *Relatos verídicos*, Madrid 1998, intenta recoger este doble sentido.

El final de la obrita donde se dice que hay que usar como revulsivo la verdad y el sentido común, hace alusión a que el hecho de que tales historias de miedo nos deleiten y cautiven, no significa que sean ciertas. Si bien es verdad, como ha señalado Fernández Corte, que Luciano no se muestra tan avanzado como Apuleyo, que reivindica igualmente en su *Metamorfosis* la mentira que agrada por sí misma, sin necesidad de justificación¹⁷, no es menos cierto que la intención de entretener simplemente, está presente en toda esta obra¹⁸. Luciano no critica tanto la afición a tales historias como el que alguien se las crea.

Por el contrario, la balada de Goethe, no tiene este sentido “literario” de Luciano, y recrea el tema para mostrarnos las consecuencias de hacer algo sin medir las consecuencias. Es en cierto modo la misma idea que está presente en el refrán “zapatero a tus zapatos”. El relato, en esta nueva visión moralizante, vuelve a cobrar interés en la actualidad y podría servir como ejemplo al hombre moderno que ha creado un mundo cuyo control se escapa de sus manos y amenaza con destruirle.

Esta misma idea moralizante está contenida en la recreación de Walt Disney, que muestra de manera inigualable su maestría para conciliar el relato en imágenes de la balada de Goethe, con la música de Dukas, y a la vez, darnos su peculiar visión de la aventura del aprendiz. Pero aquí se vislumbra ya otra idea más acorde con la época de Disney, la del intento de salir de la monotonía del día a día y por un momento ser el amo del mundo, el sueño de alzarse de siervo a señor, y la triste realidad que devuelve a cada uno al sitio que le corresponde.

En este sentido, y para terminar, quiero hacer alusión a una magnífica novela de Luis Landero, *El mágico aprendiz* (Barcelona 1999), que utiliza esta visión pesimista del relato para recrear toda una compleja trama, en la que la idea principal es la de una pobre gente que necesita un estímulo para salir del vacío material o espiritual de su existencia. Aquí no interviene la magia, pero sí el azar, que va a sacar temporalmente al protagonista y a sus compañeros, de la rutina y la mediocridad de sus vidas. No hay escobas que andan y traen agua, pero sí elementos, frutos de la casualidad, que cambian la vida del protagonista y transforman su monótona existencia en una aventura. La historia termina, como en todas las versiones anteriores del tema, de mala manera. Pero el protagonista se resigna a ello, porque lo que realmente importa es haber intentado siquiera por un tiempo, salir de su rutinaria existencia.

¹⁷ “Mentira y formas de relato en el s. II d. C.: *Philopseudés* de Luciano y *Metamorfosis* de Apuleyo, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* II, Madrid, 1994, pp. 165-172.

¹⁸ Cf. a este respecto C. Robinson, *Lucien*, Londres, 1979, p. 37.