

ASINUS IN FABULA. RELACIONES INTRATEXTUALES
E INTERTEXTUALES EN LA PRIMERA PARTE DEL
ASNO DE ORO DE APULEYO

0. Gran parte de la conocida dificultad que ofrece para su interpretación el *Asno de oro* se debe, a nuestro entender, al complejo planteamiento de la ficción que hace esta obra. El estatuto de la ficción varía según los géneros e incluso según las obras. No leeremos del mismo modo una obra fantástica que una alegoría o una novela realista. En las obras concretas el planteamiento que se da a la ficción puede adoptar a veces un carácter complejo. La novela del autor latino anticipa en esto el arte de maestros posteriores de la narración, como el propio Cervantes. Esa complejidad del planteamiento de la ficción en la novela se manifiesta en las discusiones que mantienen a veces los personajes con respecto a lo relatado y sobre todo en el modo en que el autor se sirve sistemáticamente de determinadas técnicas narrativas:

– La reaparición en diferentes secuencias de elementos recurrentes. Es lo que se ha llamado a veces *Motiventsprechung*.

– La técnica de la «puesta en abismo», por la que un relato o una digresión incluida en la novela refleja el marco en el que se halla integrada.¹ Es bien conocido el uso que de este recurso hace Apuleyo en determinadas secciones de la novela, como es el caso del relato sobre el grupo escultórico de Acteón, del que tendremos ocasión de hablar más adelante, y el relato de Cupido y Psique, pasajes que reflejan la propia historia del protagonista, Lucio.

– Los paralelismos entre distintas líneas de acción de la novela, aparentemente independientes.

¹ El tratamiento más completo sobre la naturaleza de este recurso es el de L. Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, 1991.

A dichos procedimientos hay que añadir otro tipo de recursos, como son:

– La maestría con que Apuleyo se sirve de motivos pertenecientes al repertorio de la tradición literaria, en los que las diferentes posibilidades a que da lugar el lenguaje figurado son intencionadamente explotadas.

– El uso de comparaciones mítico-grotescas, un recurso que heredarán las novelas europeas posteriores como la *Novelas ejemplares* de Cervantes o el *Gil Blas* de Lesage.

Tanto los hechos narrados por Lucio como los relatos secundarios incluidos en la novela pueden de este modo interpretarse desde distintos puntos de vista. Lo mismo sucede con las imágenes figuradas que utiliza el narrador. Todo esto hace que la narración conserve una cierta polivalencia que exige del lector un esfuerzo interpretativo. Como ámbito de nuestra indagación sobre el modo en que Apuleyo los utiliza hemos elegido la primera parte de la novela, la que llega hasta la transformación de Lucio en asno, que presenta la ventaja de su evidente unidad dentro del conjunto de la obra.² Naturalmente los procedimientos narrativos que aquí nos interesan aparecen con frecuencia combinados en los distintos episodios de la obra, superponiéndose y complementándose. Por consiguiente, en lugar de estudiarlos de forma independiente iremos siguiendo en la medida de lo posible los episodios de la narración, para tratar de poner de manifiesto su funcionamiento en cada uno de ellos.

1. EL RELATO DE ARISTÓMENES

1.1. *La relación entre el relato y el marco en el que se encuentra incluido*

Un ejemplo del juego de Apuleyo con la ficción se encuentra en el cuento de Aristómenes en el libro I de las *Metamorfosis*, que está precedido por una serie de comentarios de los receptores del relato con respecto a su veracidad. Nada más comenzar la novela Lucio

² Cf. sobre la unidad de esta primera parte de la novela, por ejemplo, R. Heine, «Picaresque Novel versus Allegory», en *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), Groningen, 1978, pp. 25-42, y A. Scobie, «The Structure of Apuleius' *Metamorphoses*», *ibid.*, pp. 43-61.

se une a dos compañeros de camino, interrumpiendo la conversación entre ellos. Aristómenes ha estado narrando una historia fantástica. El otro caminante, que ya ha mostrado con anterioridad su disconformidad con respecto a la verosimilitud del relato, afirma: «*Ne*» inquit «*istud mendacium tam verum est quam siqui velit dicere magico susurramine amnes agiles reverti, mare pigrum conligari, ventos inanimes exspirare, solem inhiberi, lunam despumari, stellas evelli, diem tolli, noctem teneri*» (I 3,1). Por así decirlo, parece como si receptores y narrador negociaran de forma explícita el «pacto narrativo» en torno a la suspensión de la incredulidad propia de un relato de este tipo.

La observación del caminante muestra su disconformidad con la verosimilitud de la narración y nos indica que se trata de un relato fantástico. Por otra parte, los ejemplos que aduce forman parte de la tradición literaria del adínaton, una figura que implica una negación indirecta, puesto que, sin afirmar o negar explícitamente la veracidad de un hecho, hace tales cosas indirectamente recurriendo a nuestro conocimiento pragmático del mundo, pues los ejemplos son evidentemente verdaderos o (como en este caso) falsos.

El incrédulo es un personaje casi obligado en los relatos fantásticos, pues sirve para dramatizar y a veces también para interiorizar y hacer problemática dentro de la narración la dualidad de modelos de mundo implicados por el texto y la disyuntiva ante la que ha de encontrarse el propio lector con respecto al pacto narrativo. Ahora bien, más tarde, ya dentro del propio relato de Aristómenes, uno de los personajes, la bruja Méroe, nos va a ser presentado en términos muy parecidos: «*Saga*» inquit «*et divina, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare*» (I 8,4). Lo que antes le servía al caminante para establecer la imposibilidad, según su opinión, del relato aparece ahora presupuesto por éste.³ Similares serán también más adelante los poderes de otro personaje de la novela, Pánfila. Se trata de un ejemplo más de un motivo literario tradicional: en la poesía elegiaca aparece, por ejemplo, reiteradamente el tema de la capacidad de la maga para afectar al

³ Cf. J. Tatum, «The Tales in Apuleius' *Metamorphoses*», *TAPhA*, 100, 1969, pp. 487-527 (p. 497).

macrocosmos.⁴ La relación entre ambos temas forma parte igualmente de la tradición literaria, pues el adínaton y el mundo al revés como consecuencia de la magia van estrechamente unidos de la mano en la literatura latina.

Sigue después una hilarante enumeración de algunas de las hazañas concretas de Méroe en las que la comicidad se alía con el gusto por los *mirabilia* y lo fantástico. La creencia con respecto a las costumbres del castor estaba muy extendida en la antigüedad. Igualmente la historia del tabernero sólo tiene de fantástico el motivo de la metamorfosis (I 9). El encierro de la rana en un recipiente se basa probablemente en algún tipo de costumbre similar a la existente hasta tiempos recientes entre los campesinos europeos. La rana encerrada tiene por función predecir las condiciones meteorológicas (al igual que hace la lámpara de Pánfila, de la que se habla más tarde), lo que puede hacer por su propiedad de barruntar la lluvia y anunciarla con su croar.⁵ Detalle cómico es que el tonel contenga vino y no agua, como se esperarí, algo apropiado para un tabernero. ¿Aguaba quizá el vino nuestro tabernero? De este modo, en la rana encerrada en el tonel se superponen dos imágenes, que corresponden a la dualidad de tono del relato: una realista, la rana en un recipiente lleno en parte de agua, que anuncia la lluvia, y otra fantástica, la del tabernero transformado en rana, que se acuerda de sus antiguos clientes y anuncia su llegada. No menos cómica resulta la transformación del abogado en carnero (I 9).⁶

⁴ Cf. sobre este tema F. Moya del Baño, «Garcilaso Egl. II v. 1085. Una nueva lectura y su ascendencia clásica», *Corollas philológicas in honorem I. Guillén Cabañero*, Salamanca, 1983, pp. 455-473. Tales supersticiones han pervivido hasta tiempos modernos. En la obra de T.E. Lawrence, *Los siete pilares de la sabiduría* (pp. 591-592 de la tr. esp. Madrid, 1986) se encuentra el siguiente pasaje: «Mi diario marcaba un eclipse. Llegó a su debido tiempo y los árabes forzaron el puesto sin pérdidas, mientras los supersticiosos soldados disparaban con sus rifles y hacían sonar vasijas de cobre para rescatar el amenazado satélite». Cervantes recordaría probablemente estos pasajes de Apuleyo cuando en *El coloquio de los perros* hace que la vieja Cañizares elogie los poderes de su maestra, la Camacha: «Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol, y cuando se le antojaba, volvía sereno el más turbado cielo...». En el mismo pasaje cuenta la vieja que la citada bruja «tuvo fama de que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno» (*Novelas ejemplares* II, H. Sieber, ed., Madrid, 1995, p. 337). La transformación del sacristán en asno es parecida a la de Lucio y más adelante se cita en el texto el *Asno de oro* como paralelo de la situación de los dos perros protagonistas.

⁵ Cf. sobre la capacidad de las ranas de predecir la lluvia Virgilio, *Georg.* I 378.

⁶ Cf. sobre esta transformación A. Scobie, *Apuleius Metamorphoses (Asinus Aureus)*, 1975, Meisenheim am Glan, p. 100.

Estas tres metamorfosis suponen, pues, cómicamente la revelación de la naturaleza de las víctimas. Los dos últimos prodigios suponen una progresión hiperbólica y tienen en común el poder de la bruja para ligar e impedir la salida, obstaculizando en un caso el parto y en el otro, nuevo prodigio grotesco, la salida de los habitantes de la casa. En todos estos casos lo grotesco está muy cerca de lo maravilloso cómico.

Volviendo al marco narrativo del cuento, vemos que Lucio, por su parte, rechaza las afirmaciones del caminante, sosteniendo la posibilidad de acontecimientos inverosímiles del siguiente modo:

Tu vero crassis auribus et obstinato corde respuis quae forsitan vere perhibeantur. Minus Hercule calles pravissimis opinionibus ea putari mendacia quae vel auditu nova vel visu rudia vel certe supra captum cogitationis ardua videantur; quae si paulo accuratius exploraris, non modo compertu evidentia verum etiam factu facilia senties. Ego denique vespera, dum polentae caseatae modico secus offulam grandiozem in convivas aemulus contruncare gestio, mollitie cibi glutinosi faucibus inhaerentis et meacula spiritus distinentis minimo minus interii (I 3-4).

Las afirmaciones de Lucio sobre el prodigio del queso y sobre el tragasables anticipan las dos muertes de Sócrates.⁷ Las brujas, tras hundirle una espada en el cuerpo, le arrancan primero el corazón sustituyéndolo por una esponja.⁸ Más tarde, Sócrates, que había estado comiendo queso con avidez, siente una sed acuciante y se arroja sobre una corriente de agua para beber, abriéndose en ese momento una herida en su cuello de la que salta la esponja que las brujas habían introducido allí. El propio Aristómenes experimenta una sensación de agobio, al atragantársele un bocado de pan (I 19,3). Por si fuera poco, Aristómenes es un vendedor... ¡de queso!

Además del suceso del queso, Lucio había aducido como ejemplos de hechos aparentemente inverosímiles que, sin embargo, han ocurrido, diversos trucos de magia:

⁷ Cf. J. Tatum, *art. cit.* pp. 497-8, y W.R. Nethercut, «Apuleius' Literary Art: Resonance and Depth in the *Metamorphoses*», *CJ*, 64, 1968, pp. 110-119, p. 116.

⁸ Cf. sobre la magia en el *Asno de oro* N. Fick, «La magie dans les métamorphoses d'Apulée», *REL*, 63, 1985, pp. 132-147 (p. 138, sobre la ablación del corazón).

Circulatorem aspexi equestrem spatham praeacutam mucrone infesto devorasse, ac mox eundem invitamento exiguae stipis venatoriam lanceam, qua parte minatur exitum, in ima viscera condidisse. Et ecce pone lanceae ferrum, qua baccillum inversi teli ad occipitium per ingluviem subit, puer in mollitiem decorus insurgit inque flexibus tortuosis enervam et exossam saltationem explicat cum omnium qui aderamus admiratione: diceres dei medici baculo, quod ramulis semiampulatis nodosum gerit, serpentem generosum lubricis amplexibus inhaerere (I 4,2-5).

También estos trucos de magia, asociados además por la comparación a la medicina, anticipan en cierta medida, como ya hemos señalado, las mutilaciones de las brujas en el cuento siguiente y se relacionan con el tema, complementario del de la magia, de la vacilación entre apariencia y realidad que domina toda esta parte de la novela.

Quedan así representados dramáticamente dos tipos extremos de lector ingenuo, el de quien rechaza totalmente el pacto narrativo y el del que acepta los hechos ficticios como reales. El lector no ingenuo debe compaginar ambas actitudes.⁹ Conviene no despreciar en literatura, en efecto, la lectura ingenua, ni las visiones erróneas de los personajes, pues éstas se revelan con frecuencia fundamentales en el terreno simbólico.¹⁰ La misma vacilación se repetirá dentro del

⁹ Cf. sobre lo característico de esta vacilación en la literatura fantástica T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 1974², Buenos Aires. Cf. sobre el lector J.J. Winkler, *Author and Actor*, Berkeley & Los Angeles, 1985, pp. 32-33 y 80-82. S. Rex, «Conversion de la rhétorique ou rhétorique de la conversion? (Apulée, *Metamorphoses*, XI,2): Lucius ou l'apprentissage de la parole comme trajet initiatique», *Euphrosyne*, 25, 1977, pp. 311-325 (p. 312), contrapone el enfrentamiento entre el crédulo Aristómenes y el viajero escéptico al debate socrático: «La forme du débat socratique sert ainsi paradoxalement à illustrer un discours sur la magie». No hay que olvidar que el protagonista que se nos presenta más tarde se llama Sócrates, un Sócrates que como en el *Banquete* de Platón hablará de una mujer dotada de conocimientos superiores: en este caso la bruja Mérope, que viene a ser así el equivalente de la Diótima platónica. El desenlace del relato recuerda, por otra parte, el *locus amoenus* del *Fedro*. En X 33 hay precisamente una referencia explícita a la muerte de Sócrates. La desgracia de Sócrates podría interpretarse, pues, como el alejamiento de la sabiduría. Cf. C. Schlam, «Platonica in the *Metamorphoses* of Apuleius», *TAPA*, 101, 1970, pp. 477-487 (p. 486), J.L. Penwill, «Slavish Pleasures and Profitless Curiosity: Fall and Redemption in Apuleius' *Metamorphoses*», *Ramus*, 4, 1975, pp. 49-82 (p. 66), y «*Ambages reciprocae*: Reviewing Apuleius' *Metamorphoses*», *Ramus*, 19, 1990, pp. 1-25 (p. 20), Vicente Cristóbal López, «Tratamiento del mito en las *novelle* de las *Metamorphosis* de Apuleyo», *CFC*, 10, 1976, pp. 309-373 (p. 318), R.Th. van der Paardt, «Various Aspects of Narrative Technique in Apuleius' *Metamorphoses*», en B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), *op. cit.*, pp. 75-94, J. Tatum, *Apuleius and «The Golden Ass»*, Ithaca & London, 1979, pp. 27-28, R. Martin, «D'Apulée à Umberto Eco, ou les *metamorphoses* d'un *Áne*», *BAGB*, 1993, pp. 165-182 (pp. 172-173).

¹⁰ Según G.N. Ginsburg («Rhetoric and Representation in the *Metamorphoses* of Apuleius», *Arethusa*, 10, 1977, pp. 49-61), la novela prefigura dos lectores: el lector ingenuo y el *lector scrupulosus*. Sólo quien combine ambas lecturas puede comprender el significado final de la obra.

propio relato, cuando Aristómenes dude sobre sus propias percepciones nocturnas achacándolas a los delirios provocados por la bebida o el sueño.¹¹ De modo que el propio cuento nos ofrece una alternativa a la lectura fantástica. Sólo la suciedad que baña su cuerpo testimonia la intromisión del universo fantástico en lo real, motivo, por otra parte, característico en este tipo de textos.¹² Pero puede también explicarse como provocada por la ebriedad.

La oposición entre los dos receptores del cuento se repite al finalizar la narración. Ambos reiteran su postura con términos que recuerdan los utilizados al principio. El incrédulo vuelve a hablar de *mendacium*; Lucio mantiene su postura de que hay cosas que se realizan en la vida cotidiana que parecen inverosímiles. También se repite la referencia a los motivos de Lucio para escuchar la historia y la mención del caballo del que se ha hablado al inicio:

– *Isto accepto sititor alioquin novitatis: «Immo vero» inquam «impertite sermone non quidem curiosum sed qui velim scire vel cuncta vel certe plurima; simul iugi quod insurgimus aspritudinem fabularum lepida iucunditas levigabit»* (I 2,6).

– *Sed ego huic et credo hercules et gratas gratias memini, quod lepidae fabulae festivitate nos avocavit, asperam denique ac prolixam viam sine labore ac taedio evasi. Quod beneficium etiam illum vectorem meum credo laetari, sine fatigatione sui me usque ad istam civitatis portam non dorso illius sed meis auribus pervecto* (I 20,5-6).

La relación entre el marco narrativo y el relato constituye un ejemplo de «puesta en abismo».¹³ Por una parte, la historia de

¹¹ Cf. sobre la justificación médica, planteada por el personaje como alternativa a la interpretación fantástica, S. Panayotakis, «On Wine and Nightmares: Apul. Met. 1,18», *Groningen Colloquia on the Novel*, 9, 1988, pp. 115-139.

¹² Cf., sobre la función mágica de la orina, el relato del hombre lobo en el *Satiricón*, 62,6 (y también 57,3). La orina sirve para trazar un círculo cerrado, un espacio que queda sometido a la propiedad del que realiza la operación.

¹³ Si el nombre de Sócrates es un nombre parlante, como pretenden la mayoría de los intérpretes de la novela, y el protagonista del cuento es una especie de anti-Sócrates, la discusión sobre la veracidad de la historia en el marco narrativo adquirirá además otras implicaciones, al recordar las características introducciones de los diálogos platónicos, lo que resultaría paradójico, al tratarse de un relato de magia en lugar de filosofía. Por otra parte, esto confiere al cuento enmarcado un carácter simbólico, algo corriente en la técnica narrativa de Apuleyo.

Aristómenes refleja la discusión previa de sus dos receptores. Por otra, anticipa en cierto modo el destino de Lucio en Tesalia.

Semejante diálogo en torno al pacto narrativo, situado en el mismo inicio de la narración, no puede dejar de tener implicaciones meta-literarias, no sólo para el relato incluido a continuación, sino para el *Asno de oro* en su conjunto.

Baste recordar a este respecto la discusión que enmarca *El coloquio de los perros* de Cervantes, un narrador no menos sofisticado que Apuleyo. El relato es en este caso rechazado como mentira por su receptor, el licenciado Peralta, acusación tanto más verosímil por ser el autor del relato, el alférez Campuzano, un notorio mentiroso. El licenciado no puede aceptar que los perros hablen y su reacción es al mismo tiempo de indignación y de burla. Campuzano, en cambio, ofrece dos posibilidades: un milagro o que se trate de un sueño, una alucinación provocada por la enfermedad. Después de leer la obra, en cambio, el receptor ha comprendido el carácter de ficción literaria del relato y da muestras de haber aceptado la suspensión de la incredulidad que el pacto narrativo implica, afirmando haber entendido *el artificio (...) y la invención*.

Significativamente, el tema se repite en el interior de la propia obra, donde los propios perros discuten cómo interpretar el inaudito suceso y ofrecen varias explicaciones. Berganza, el crédulo e impetuoso, sugiere una interpretación mágica, al hilo de la historia (incluida en el relato de su propia vida) de la bruja Cañizares. En cambio, el prudente Cipión desdeña tal interpretación, como propia de *consejas y cuentos de viejas* y sus palabras sugieren una lectura alegórica de la predicción de la bruja (e indirectamente de la obra). Finalmente Berganza concluye que sin duda se trata de un sueño: es decir, el milagro en el que tanto se ha insistido no es otro que el sueño del narrador. Es en la fantasía o sueño del escritor soñador donde los perros adquieren el habla y el milagro durará mientras el autor siga haciéndolos objeto de su imaginación.¹⁴

¹⁴ Cf. Cervantes, *op. cit.*, pp. 292-295, 346-347 y 359. La comparación que establecemos aquí entre Apuleyo y Cervantes, no pretende defender una relación genética entre las obras de ambos autores, aunque hay que tener en cuenta que Cervantes cita explícitamente la novela del autor latino. La mención de un sacristán metamorfoseado en asno y la cita explícita del *Asno de oro* pueden sugerir esta obra como modelo de la novela cervantina. Por otra parte, varios de sus pasajes presentan llamativos paralelos con las peripecias y los comentarios del narrador en *Coloquio de los perros*, el perro Berganza, algo natural debido a la analogía de la situación.

Como puede verse, el planteamiento es parecido al que hemos visto en el *Asno de oro*. Pero Apuleyo presenta tan sólo dos tipos de receptor, el lector cándido que acepta lo sobrenatural como real, y el lector crítico, incapaz de percibir en la obra otra cosa que una patraña. El comentario que cierra el texto no hace sino reafirmar las posturas iniciales.

La referencia al efecto del cuento sobre su cabalgadura y sobre sí mismo con que Lucio cierra su comentario al relato de Aristómenes corresponde a la introducción de la novela, en la que se ha afirmado que la lectura de la obra acariciará los oídos del lector con un agradable susurro (I 1,1: *aturesque tuas benivolos lepido susurro permulceam*).¹⁵ De este modo se crea una nueva relación «en abismo» entre personaje y lector.

Los preámbulos del relato de Aristómenes se iniciaban precisamente con una carcajada de burla, que rechaza la narración como una monstruosa mentira: *Parce (...) in verba ista haec tam absurda tamque immania mentiendo*. Cuando el anónimo viajero habla de *verba absurda atque immania* y Lucio, por su parte, de una *lepida fabula* que acaricia los oídos,¹⁶ está el autor evocando las clasificaciones tradicionales de la narración en la retórica, que distinguen entre la historia verdadera, el relato inverosímil (el *mito* o *fábula*, los *cuentos de vieja* de Cipión) y las narraciones ficticias, pero verosímiles (*argumentum*, la comedia, por ejemplo).¹⁷ Pero el mundo del *Asno de oro*, difícilmente puede ajustarse a tales clasificaciones. No debemos olvidar que los narratarios representados en la obra son siempre receptores deficientes y sus interpretaciones no son totalmente aceptables. El lector debe precisamente superar la alternativa planteada por los dos tipos de receptor representados en la novela.

¹⁵ Cf. el *fabulis permulceo* que dice Aristómenes a propósito de las historias que cuenta en el banquete con que reconforta a Sócrates en I 7.

¹⁶ Macrobio, *In somn. Scip.* I 2,7 afirma en un texto que evoca el de la novela de Apuleyo: *Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis, aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. Auditum mulcent vel comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbitr exercuit vel Apuleium non numquam lusisse miramur.*

¹⁷ La clasificación se ajusta a tres criterios distintos: el de la ficción, el de la verosimilitud y el de la oposición *docere - delectare*. Cf. *Rhet. ad Herennium*, I 13, Cicerón, *De inventione*, I 27. Cf. sobre esta clasificación también T.P. Wiseman, «Lying Historians: Seven Types of Mendacity», en *Lies and Fiction in the Ancient World*, Univ. of Exeter Press, 1993, pp. 122-146 (pp. 126-132).

1.2. *El relato de Aristómenes y las comparaciones mítico-grotescas*

Las comparaciones mítico-grotescas, que constituyen uno de los rasgos del estilo de la novela, cumplen también un papel relevante en el relato de Aristómenes. Méroe afirma en efecto: *Hic est, soror Panthia, carus Endymion, hic Catamitus meus, qui diebus ac noctibus inlusit aetatulam meam, hic qui meis amoribus subterhabitis non solum me diffamat probris verum etiam fugam instruit. At ego scilicet Ulixi astu deserta vice Calypsonis aeternam solitudinem flebo* (I 12,4-6).

La relación entre Endimión, el muchacho que según la mitología fue amado en sueños por la luna, y Selene es comparable a la de Sócrates con Méroe por tratarse de un ser inferior amado por otro de fuerza superior, como se refleja en el empleo del término *Catamitus*. La comparación con Odiseo y Calipso corresponde también claramente a la situación. Sócrates desea abandonar a Méroe.¹⁸ Pero es evidente que la bruja no está dispuesta a desempeñar el papel de la complaciente Calipso, que deja partir a Odiseo de su isla.¹⁹ A diferencia de Odiseo, Sócrates muere al intentar pasar el río. El ensalmo de la bruja, maestra, como hemos visto, en encierros y ligaduras, se ajusta a la ley mágica de la analogía y establece un límite; la esponja que procede del mar no podrá cruzar el río; de este modo el encantamiento encierra al protagonista en la esfera de poder de la bruja. Ambas comparaciones expresan, pues, visiones opuestas sobre la situación.

Pero además la comparación puede tener quizás implicaciones más profundas. La luna está estrechamente conectada con la brujería. Hécate es la versión oscura de Selene. Méroe, se nos dice, es capaz de iluminar el mismísimo Tártaro, luz oscura del mundo de tinieblas del infierno, como Diana-Hécate o como Isis en el libro XI de Apuleyo. En el libro II se dice de Pánfila que es capaz de sumergir la luz sideral en las profundidades del Tártaro. La unión de Selene con Endimión tiene lugar durante el sueño de éste, como ocurre con la agresión en Apuleyo.

¹⁸ Sócrates se ha dejado apartar lejos de su hogar por la lujuria, del mismo modo que diversas tentaciones asaltan en sus viajes a Odiseo. Ambos son además dados por muertos.

¹⁹ Cf. S.J. Harrison, «Some Odyssean Scenes in Apuleius' *Metamorphoses*», *MD*, 25, 1990, pp. 193-201 (p. 194).

Resulta significativo el que las brujas entren en la habitación con una lámpara y una espada, al igual que lo hará Psique en V 22, con la intención de atacar a su marido, también dormido. Esta coincidencia adquiere claras resonancias en el conjunto de la novela en la que los distintos personajes femeninos se asemejan o se oponen a la diosa Isis, como imágenes o contrafiguras de la diosa.

Las dos comparaciones arrojan luz, pues, no sólo sobre la relación pasada de los personajes, sino también sobre el presente. En la imaginación popular la pesadilla se convierte en un demonio que se apodera del hombre durante el sueño. Las brujas atacan a Sócrates dormido. Del mismo modo los súcubos sorprenden al hombre durante el sueño, para chupar como vampiros su potencia o su sangre y finalmente matarlo.²⁰ Sócrates será tratado por las brujas como una víctima sacrificial.²¹ De este modo, la agresión contra Sócrates es comparable a la unión sexual anterior con la bruja, que lo vacía y lo agota. La escena soñada / real se convierte simbólicamente en una realidad superior, la de la aniquilación por una sexualidad corrupta.

Cuando al comienzo del relato Aristómenes encuentra a su amigo Sócrates, éste es presentado como un mendigo, casi moribundo, convertido en un *larvale simulacrum* (I 6,3), excluido de la vida no menos que de la sociedad. Se nos dice al tiempo que sus parientes lo lloran por muerto. La creencia falsa refleja aquí la realidad simbólica. Aristómenes lo viste y lo revitaliza mediante la comida. Del mismo modo, Méroe había acogido a Sócrates, que en lamentable estado tras ser asaltado por los ladrones, reconfortándolo con comida. En este caso la comida conduce inevitablemente a la sexualidad (como en el cuento de la viuda de Éfeso, en el que el banquete está íntimamente unido al sexo y prelude la unión carnal).²² Méroe, que al principio le había parecido «una mujer mayor, pero todavía bien

²⁰ Cf. sobre la relación en el mundo antiguo entre muerte, sueño y erotismo y sobre los súcubos E. Vermeule, *La muerte en la poesía y en el arte de Grecia*, México, 1984 [Berkeley, 1979], pp. 256-259, donde puede verse la reproducción de un relieve en que una hermosa imagen alada desciende sobre un viajero dormido para unirse a él.

²¹ Cf. sobre el origen ritual del pasaje N. Fick-Michel, *Art et Mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, París, 1991, p. 217, y «La magie dans les metamorphoses d'Apulée», *REL*, 63, 1985, pp. 132-147 (p. 138), quien remite a P. Grimal.

²² Cf. Petronio, *Sat.*, 112. Cf. sobre la comida en el *Asno de oro* J.R. Heath, «Narration and Nutrition in Apuleius' *Metamorphoses*», *Ramus*, 11, 1982, pp. 57-77.

parecida» (I 7,7), se convierte en *annosa ac pestilentis* (I 7,9). La bruja despojará a Sócrates de la vitalidad y de los escasos bienes que los ladrones le habían dejado. Sexualidad marginal y antierotismo se vinculan así íntimamente con la brujería.²³ Singularmente el destino de Aristómenes, alejado voluntariamente de su casa y dado por muerto, reproducirá finalmente el de Sócrates con lo que la historia concluye con una vuelta al inicio.

La dualidad de los receptores se interioriza en el relato a través de la fusión del tono fantástico con el grotesco. Ambos son inseparables en la narración. Los prodigios tienen siempre una vertiente humorística. Cuando las brujas entran violentamente en la habitación, Aristómenes, lleno de miedo, estalla de risa (I 12,1). Toda la situación (el personaje escondido debajo del camastro y comparado con una tortuga, sus temblores que hacen estremecer el lecho) tiene un aire teatral, propio de un mimo y lo mismo ocurre posteriormente con la invocación paródica al lecho. La comparación con la tortuga se encuentra también en IX 26, en la historia del molinero, a propósito de un amante oculto bajo una artesa, una situación típica del mimo.²⁴

2. LA IMAGEN DE ACTEÓN

Un caso bien conocido de un pasaje que juega un papel premonitorio en la novela es la descripción del grupo escultórico de Diana

²³ Cf. sobre el vínculo entre magia y erotismo J.L. Penwill, «Slavish Pleasures...», *op. cit.*, p. 59, C.C. Schlam, «Sex and Sanctity: The Relationship of Male and Female in the *Metamorphoses*», en B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), *op. cit.*, pp. 95-105, A. Scobie, *Apuleius and Folklore. Toward a History of ML3045, AaTh567, 449A*, London, 1983, pp. 104-109, J. Thomas, *Le dépassement du quotidien dans l'Énéide, Les Métamorphoses d'Apulée et le Satiricon*, Paris, 1986, pp. 73-75, y R. De Smet, «The Erotic Adventure of Lucius and Photis in Apuleius' *Metamorphoses*», *Latomus*, 46, 1987, pp. 613-623 (p. 59). Del mismo modo que la promiscuidad de las brujas se encuentra al margen de las reglas sociales, la magia subvierte el orden del universo. J. Thomas señala que el unir el deseo de conocimiento de lo sobrenatural y la manifestación de vitalidad del erotismo da lugar a «une approche ritualisée des forces cosmiques, perçues comme une énergie que l'on peut annexer à son profit». «Avoir un pouvoir érotique sur l'autre», afirma Thomas, «c'est un peu se l'approprier, le vampiriser; et le pouvoir magique détermine exactement la même relation. Il s'agit toujours de désirer, d'explorer, d'expérimenter; on peut dire, avec M. Carrouges, que la magie et l'érotisme ont en commun d'être `au service des trois tendances primordiales de l'être: la force, la faim et le sexe'; ainsi, l'épisode de la métamorphose de Lucius associe étroitement magie et climat érotique: Photis est à la fois la magicienne et la partenaire sexuelle».

²⁴ Cf. R.W. Reynolds, «The Adultery Mime», *CQ*, 40, 1946, pp. 77-84.

y Acteón en el libro II, que tiene carácter de «puesta en abismo». Acteón será castigado por Diana a causa de su curiosidad y convertido en ciervo, al igual que ocurre con Lucio, que, debido también a la curiosidad, se transforma en asno por los poderes de una maga.²⁵ La propia Birrena avisa a Lucio sobre los peligros que corre.²⁶ Pero, naturalmente, Lucio, transformado en asno y no en ciervo, será un Acteón degradado.

El efecto del pasaje depende en gran medida del contexto narrativo en el que se encuentra y del peculiar uso que Apuleyo hace del lenguaje figurado. El tema del grupo escultórico recuerda, por otra parte, el pasaje inmediatamente anterior que crea una atmósfera de inseguridad en la realidad de las cosas, un ambiente que se basa en el juego entre apariencia y realidad:

Nec fuit in illa civitate quod aspiciens id esse crederem quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigiem translata, ut et lapides quos offenderem de homine duratos et aves quas audirem indidem plumatas et arbores quae pomerium ambirent simili-

²⁵ Sobre la importancia de la curiosidad en la novela existe una abundante bibliografía. Cf., por ejemplo, A. Labhardt, «Curiositas. Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion», *MH*, 17, 1960, pp. 206-224, C. Schlam, «The Curiosity of the Golden Ass», *CJ*, 64, 1968, pp. 120-125, A. Wlosok, «Zur Einheit der *Metamorphosen* des Apuleius», art. cit., R.T. van der Paardt, *Metamorphoses III*, Amsterdam, 1971, pp. 208-209, G.N. Sandy, «Knowledge and Curiosity in Apuleius' *Metamorphoses*», *Latomus*, 31, 1972, pp. 179-183, J.L. Penwill, «Slavish Pleasures...», *op. cit.*, L.A. Callari, «Curiositas. Simbología religiosa nelle *Metamorfosi* di Apuleio», *Orpheus*, 10, 1989, pp. 162-166, J.G. Defilippo, «Curiositas and the Platonism of Apuleius' *Golden Ass*», *AJPh*, 111, 1990, pp. 471-492, L.A. MacKay, «The Sin of the Golden Ass», *Arion*, 4, 1965, pp. 474-480, aunque admitiendo que la curiosidad es un importante tema en las historias de Lucio y de Psique, hace recaer el énfasis de ambos relatos sobre la desobediencia.

²⁶ Cf., por ejemplo, J. Tatum (*art. cit.*), p. 499, W.R. Nethercut (*art. cit.*), p. 113) otorga carácter proléptico a la presencia de los perros, relacionándolos con las amenazas de ser devorado por tales animales que sufre Lucio tras su transformación. También G. Fry, «Philosophie et mystique de la destinée. Etude du thème de la Fortune dans les *Métamorphoses* d'Apulée», *QUCC*, 1984, 47, pp. 137-170 (p. 148) señala que los perros representan siempre en la obra la Fortuna bajo su aspecto más salvaje e implacable. A. Wlosok, «Zur Einheit der *Metamorphosen* des Apuleius», *Philologus*, 113, 1969, pp. 68-84 (pp. 73-74), señala el cambio en la representación de Acteón, presentado como un espía activo en lugar del espectador pasivo del mito. A. Laird, «Person, *Persona*, and Representation in Apuleius's *Metamorphoses*», *MD*, 25, 1990, pp. 129-164 (p. 162), ve en la ékfrasis el testimonio del interés de Apuleyo por la concepción platónica del arte. R.P. Newbold, «Icarus, Great Mother and Great Goddess in Apuleius' *Metamorphoses*», 50, 1991, 400-8 (p. 404) concibe la historia como un ejemplo de un joven inmaduro y frágil destruido por el encuentro con una poderosa diosa de la naturaleza, del tipo de la Gran Madre, de forma similar a los personajes masculinos presa de figuras femeninas dominantes en la primera parte de la novela. A. Laird, «Description and Divinity in Apuleius' *Metamorphoses*», *Groningen Colloquia on the Novel*, 8, 1997, pp. 59-85, ve una progresión en los diversos ejemplos de ékfrasis en la obra.

ter foliatas et fontanos latices de corporibus humnis fluxos crederem; iam statuas et imagines incessuras, parietes locuturos, boves et id genus pecua dicturas praesagium, de ipso vero caelo et iubaris orbe subito venturum oraculum (II 1,3-5).²⁷

Estos temas reaparecen en el pasaje sobre las imágenes de Acteón y Diana. También allí los perros parecen estar a punto de ladrar y de moverse; las uvas parecen poder cogerse, los racimos agitarse. El tema es tradicional y podemos verlo en muchas de las referencias a obras de arte en los epigramas del estilo de los del libro IX de la *Antología Palatina*. La concepción ingenua del arte como imitación de la naturaleza se expresa en la antigüedad en las frecuentes anécdotas sobre la confusión entre la realidad y la obra de arte. Las uvas que engañan a los pájaros evocan precisamente este tipo de anécdotas, que corresponden a este ideal de imitación de la realidad, como la relativa al pintor Zeuxis. Así, la descripción de las esculturas juega un papel dentro del tema, complementario del de la magia, de la vacilación entre ilusión y realidad, que aparecía en el pasaje anterior en el que se hacía referencia precisamente a piedras y estatuas que parecen haber cambiado de naturaleza, así como a los árboles y a las aguas de las fuentes.²⁸

Por otra parte, el motivo literario de la identidad entre obra de arte y original es paralelo a multitud de leyendas sobre los primitivos artistas, según las cuales, por ejemplo, las estatuas de Dédalo, el primer escultor, tenían la capacidad de moverse. El tema de la identidad entre obra de arte y original, que sirve literariamente para expresar la concepción ingenua, puramente imitativa, del arte, tenía, por otra parte, un claro paralelismo con la magia. Las estatuas pueden concebirse, por tanto, como encarnaciones o dobles, debido a los efectos de una transformación mágica, de los personajes origi-

²⁷ L. Hermann, «L'Ane d'or et le christianisme», *Latomus*, 12, 1953, pp. 188-191 [p. 189], ve aquí una alusión a la metamorfosis de Niobe o un milagro inverso al de Deucalión y Pirra.

²⁸ El motivo de las imágenes que parecen moverse reaparece en el palacio de Cupido en V.1, donde las figuras de animales parecen salir al encuentro de los que entran. Esta animación de las figuras corresponde al carácter divino del dueño. J. Amat, «Sur quelques aspects de l'esthétique baroque dans les *Métamorphoses* d'Apulée» *REA*, 74, 1972, pp. 107-152 (p. 147) afirma: «De même, dans le céleste palais de l'Amour, la perfection de l'art dote les murs eux-mêmes d'une vie silencieuse; celle-ci apparaît d'emblée à l'autre monde, avant même que se manifestent les voix incorporelles».

nales. El tema de la visión, que juega un papel tan importante en este mito, corresponde al motivo tradicional de la mirada que convierte en piedra. Estos temas encuentran en la novela de Apuleyo un uso más complejo. La vacilación entre realidad y obra de arte, corresponde a la vacilación entre realidad e imaginación, motivo reiterado en toda la novela y que es complementario, como hemos podido ver, del de la magia.

Al tema de la visión de lo prohibido se une el del reflejo. Los racimos representados por el arte se reflejan en el agua de la fuente de manera que quien se asomara a ella creería verlos moverse. La representación es, según la concepción ingenua del arte, reflejo de la realidad. Toda escultura es así un espejo. Lucio, espectador, al contemplar la escultura y las aguas de la fuente, es semejante a Acteón al mirar el baño de la diosa (y al lector de la novela de Apuleyo) y de este modo el espejo del arte no refleja una realidad ajena, sino al propio espectador. Lucio, que contempla su futuro, siendo a la vez Acteón y Narciso, refleja al propio espectador. El efecto es el de esas enciclopedias en cuya portada hay un niño que sostiene a su vez un libro, en cuya portada hay otro niño... y así en teoría en una sucesión infinita de niños y de libros, alguno de los cuales tal vez sea el niño real que sostiene el libro real, representación figurada del conocimiento y de la enseñanza.

Dentro de la relación entre los dos pasajes citados (II 1 y II 4) resulta especialmente interesante la referencia a los pájaros como hombres con plumas: *ut et lapides quos offenderem de homine duratos et aves quas audirem indidem plumatas* (II 1,4). La mención anuncia las transformaciones de la bruja en cuya casa se hospeda Lucio. Pero la referencia resulta particularmente hilarante. Y lo es más, si tenemos en cuenta que probablemente esconde una alusión a una anécdota famosa. Pues ¿qué otra cosa es el hombre que un «bípedo implume»? La definición dio ocasión a Diógenes el cínico para su conocida burla. En cuanto a las paredes que hablan, ejemplo aquí de imposible, ¿no encontraremos en la historia de Cupido y Psique un palacio donde se oyen voces incorpóreas y donde Psique es atendida por siervos tan invisibles como el dueño de la morada? Lo imposible desde el punto de vista racionalista aparecerá presupuesto en el relato maravilloso.

Junto a la estatua de Acteón el narrador menciona una serie de estatuas que ocupan los ángulos del lugar. Los rasgos de tales estatuas,

que representan en principio a la Victoria (designada con la perífrasis *palmaris deae*), son igualmente adecuados para la Fortuna, una ambivalencia que resulta simbólica dentro del desarrollo de la novela.²⁹ Nuevamente encontramos aquí una variante del motivo de las estatuas que parecen vivas: *quae pinnis explicatis sine gressu pilae volubilis instabile vestigium plantis roscidis delibantes nec ut manerant inhaerent et iam volare creduntur* (II 4,2). La hipérbole cobra especial sentido si se tiene en cuenta la tradicional aplicación del motivo literario a las estatuas de la Victoria. El epigrama de la *Antología Palatina* IX 647 trata de una estatua de la Victoria cuyas alas habían sido destruidas por un rayo. El autor del epigrama (Pompeyo el joven según Planudes) habría rechazado el presagio negativo para interpretarlo de forma positiva. La Victoria, al perder su alas, queda así ligada eternamente a la ciudad triunfante. El mismo motivo se aplicaba también a la Fortuna o a la Fama. Esa oposición entre movimiento y estabilidad, entre apariencia y realidad, corresponde a la ambigüedad del devenir de los acontecimientos en la novela.

La descripción de las obras de arte resulta, pues, inquietante. Por una parte podemos comprenderla dentro de la concepción ingenua del arte como artificio que imita la naturaleza; podemos igualmente ver en la actitud de Lucio una muestra más de su credulidad; la dificultad de distinguir la realidad del artificio puede ponerse en relación con la dificultad general de interpretar la realidad; las obras podrían ser entendidas como una manifestación del universo mágico en el que el protagonista está a punto de precipitarse llevado por su curiosidad, o como un aviso de la providencia divina del destino que espera al protagonista, o como un símbolo que expresa la naturaleza de la situación.

3. FOTIS

3.1. *Fotis y Pánfila*

Existe un estrecho paralelismo entre la historia que conduce a Lucio a su ridícula participación en el festival de la risa y la que lo

²⁹ Cf. G. Fry, *art. cit.*, p. 148, y R.G. Peden, «The Statues in Apuleius *Metamorphoses* 2.4», *Phoenix*, 39, 1985, pp. 380-383. Peden concluye que las estatuas serían «not Victoria, nor even Victoria-Fortuna, but a concealed epiphany of Isis in her role as Isis-Victoria-Fortuna».

lleva a transformarse en asno en los libros II y III. Las dos catástrofes sufridas por Lucio tienen por causa las deficiencias en la práctica de la magia de Fotis como aprendiz de bruja. En ambos casos la ocasión para la catástrofe viene dada por los intentos de la bruja en cuya casa se hospeda Lucio, Pánfila, por conseguir a un amante. En ambas historias la catástrofe sigue a las escenas de amor con Fotis. Fotis avisa a Lucio que tenga cuidado con los ladrones, lo que motiva que el protagonista vaya armado y provoca indirectamente el combate con los odres. La advertencia sobre el poco miramiento que se tiene con los forasteros resulta también veladamente premonitrice del episodio de la fiesta de la risa. La amenaza de los ladrones se cumplirá finalmente cuando Lucio, convertido ya en asno, sea robado por los bandidos que asaltan la casa. En la primera historia la magia da lugar a la animación grotesca de los odres;³⁰ en la segunda Pánfila se transformará en búho y Lucio a imitación suya en asno.³¹

Así, dentro del juego de los personajes en la novela Fotis actúa como el doble de la bruja mayor, Pánfila. Lucio elige entre ambas.³² En oposición a las dos se encuentra otra figura dominante, Birrena, cuyo papel admonitorio, propio de una educadora, corresponde a su relación desde la infancia con Lucio. Tras las advertencias de ésta sobre Pánfila, el protagonista, lejos de alejarse de la magia, ve aumentada su curiosidad, pero, considerando que Pánfila es demasiado peligrosa, decide utilizar a Fotis para tener conocimiento de los mis-

³⁰ El polisíndeton con que se describe la animación de los odres acentúa el carácter mágico de su «resurrección»: *et sentiunt et audiunt et ambulant et (...) veniunt* (III 18,4), reflejo grotesco de la precisión necesaria en las plegarias mágicas, y de la sorpresa que el prodigio produce.

³¹ Cf., sobre el carácter ominoso del búho en contraste con la lechuza de Atenea, L.A. MacKay, art. cit., pp. 476-477. Según J. Thomas (*op. cit.*, pp. 75-76), a través de este «sueño del vuelo» Lucio «voulait accéder immédiatement à une forme sublimée de spiritualité, par un raccourci, sans initiation, sans vraiment l'avoir mérité».

³² A. Wlosok, art. cit., pp. 78-79, y V. Schmidt, «Apuleius *Met.* III 15 f. Die Einweihung in die falschen Mysterien (Apuleiana Groningana VII)», *Mnemosyne*, 35, 1982, pp. 269-282, señalan el papel de iniciadora en los misterios de la magia de Fotis con respecto a Lucio. La aproximación de Lucio a la magia adquiere el carácter de una iniciación pervertida. A través del vocabulario Apuleyo crea una atmósfera de misterio que sugiere el paralelismo con las iniciaciones místicas, al tiempo que manifiesta el contraste con la auténtica iniciación religiosa en los misterios de Isis del personaje al final de la obra. Cf. también J. Tatum, *Apuleius and «The Golden Ass»*, *op. cit.*, p. 43, y A.N. Schniebs y R.C. Vofchuk, «Una aproximación estructural e interpretativa a tres fragmentos de la *Metamorfosis* de Apuleyo», *Argos*, 7, 1983, pp. 77-88.

terios de su dueña. Fotis es joven y atractiva sexualmente, en lugar de vieja y repulsiva como las brujas. Lucio utilizará la relación sexual con ella para aproximarse a la magia, mientras que Pánfila, por el contrario, utiliza la magia para conseguir la realización de su pasión amorosa. En ambos casos sexo y magia aparecen intrínsecamente ligados.³³ Birrena previene a Lucio sobre los poderes de Pánfila del siguiente modo:

Nam simul quemque conspexerit speciosae formae iuvenem, venustate eius sumitur et ilico in eum et oculum et animum detorquet. Serit blanditias, invadit spiritum, amoris profundi pedicis aeternis alligat. Tunc minus morigeros et vilis fastidio in saxa et in pecua et quodvis animal puncto reformat, alios vero prorsus extinguit. Haec tibi trepido et cavenda censeo. Nam et illa uritur perpetuum et tu per aetatem et pulchritudinem capax eius es (II 5,5-8).

La transformación de los hombres en animales encuentra una doble justificación en los distintos modelos de verosimilitud que conviven en el relato. Desde el punto de vista de la magia corresponde a la creencia en los *familiares* de las brujas que les sirven bajo aspecto de animales y a la creencia en la unión carnal de tales mujeres con animales. Desde una perspectiva alegórico-moral la metamorfosis en animal representa la esclavitud de las bajas pasiones y la inmersión en lo puramente material.

La advertencia de Birrena abre una expectativa en la lógica de la narración. ¿Seducirá la dueña de la casa a Lucio? La expectativa se ve frustrada, ya que Lucio decide, siguiendo los consejos de su tía, no acercarse a Pánfila e incluso, acordándose de las advertencias con respecto al poder fascinador de los ojos de la bruja, evita en el banquete posar sobre ella su mirada. La dirige, en cambio, hacia Fotis: *quam pote tutus ab uxoris eius aspectu, Byrrhenae monitorum memor, et perinde in eius aspectu, et perinde in eius faciem oculos meos ac is in Avernum lacum formidans deieceram. Sed adsidue respiciens praeministrantem Photidem inibi recreabar animi (II 11,4-5).*

³³ Ténganse en cuenta las implicaciones etimológicas del nombre de Pánfila, que constituye, como es frecuente en Apuleyo, un nombre transparente. Las advertencias sobre la promiscuidad de Pánfila no hacen, pues, sino glosar su propio nombre. Cf. B.L. Hijmans, «Significant Names and their Function in Apuleius' *Metamorphoses*», en B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), *op. cit.*, pp. 107-122.

Pero si no mira a la bruja, todo su afán es contemplar a su gusto las operaciones mágicas de ésta. Ahora bien, indirectamente la expectativa abierta por Birrena se cumple, pues en la lógica especial del relato literario, las prohibiciones y advertencias son siempre violadas. De hecho los dos momentos previstos por Birrena con respecto a las relaciones de Pánfila con los jóvenes que son víctimas de sus deseos se cumplen. Primero, dice Birrena, los encadena con sus blanduras, ligándolos con los lazos del amor: es lo que ocurre precisamente con Lucio en su relación con Fotis y Apuleyo insiste en el tema de los lazos del amor. Más tarde, a los que se resisten o le producen hastío los transforma en cualquier clase de animal. Esto es lo que ocurre precisamente en el caso de Lucio, que se verá transformado en asno, aunque por razones diferentes.

En los momentos previos a la metamorfosis de Lucio en asno hay un curioso juego en torno al deseo de éste de convertirse en pájaro. El protagonista se imagina a sí mismo junto a su Venus, Fotis, convertido en alado Cupido. Ella rechaza la idea porque su amante podría tener la tentación de acercarse a otras bajo este aspecto. Lucio replica con una alusión, que evoca las aventuras amorosas de Júpiter (águila que rapta a Ganimedes, cisne que se une a Dánae) y señala la inadecuación del búho, ave de connotaciones siniestras asociada con la muerte, para tales menesteres.³⁴ Todo esto sugiere que la transformación continúa la naturaleza de los personajes: Pánfila se transforma en búho (sabiduría, muerte, brujería) y Lucio en asno, que representa la estupidez y es un animal priápico.

3.2. *La descripción de Fotis*

Hemos tenido ocasión de ver la sofisticación con que Apuleyo utiliza los motivos tradicionales a propósito de la descripción de las estatuas en II 4. Algo similar ocurre en la presentación que el novelista hace de Fotis. Para comprender la manipulación que el autor latino hace de los motivos eróticos tradicionales conviene tener en

³⁴ Este pasaje encuentra nuevamente un paralelo en *El coloquio de los perros*, donde Cervantes hace afirmar a la vieja Cañizares: *Otras veces, acabadas de untar, a nuestro parecer, mudamos forma, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro dueño nos espera* (op. cit., p. 342).

cuenta una vez más la ambigüedad propia del lenguaje figurado. El uso de los tropos da lugar siempre a una ficción evidente. Ahora bien, tales enunciados pueden en último extremo ser interpretados literalmente de dos formas: a) como una percepción errónea, b) en relación con un mundo especial, la mitología, la religión o la magia, en el que tales afirmaciones pudieran tener literalmente sentido. La retórica tradicional conocía perfectamente (y explotaba) dicha ambigüedad. En el epigrama helenístico la figuración constituye así un elemento que caracteriza la *persona* del hablante enamorado, al adoptar éste la postura del ingenuo cuyo amor le hace confundir la realidad (aunque de hecho se trate sólo de una elegante sofisticación, que finge adoptar una postura ingenua). Por otra parte, la percepción errónea puede a su vez entenderse como una intuición simbólica de la realidad profunda que se oculta tras las apariencias. Existe por lo demás una clara coincidencia entre los tipos de las operaciones mágicas y los tropos esenciales.³⁵ Tanto el error como la lujuria y la magia son precisamente temas del *Asno de oro* y Apuleyo aprovecha en este sentido los tópicos tradicionales, al igual que había hecho a propósito de la estatua de Acteón.

En la escenas con Fotis Apuleyo utiliza, como ocurre en *El asno*, la novela atribuida a Luciano, una serie de motivos tomados de la literatura erótica, que se encuentran igualmente en los epigramas de la *Antología Palatina*. Sin embargo, en la novela de Apuleyo tales motivos están desarrollados en una dirección distinta de la del autor griego. En Apuleyo y Luciano se encuentra el desarrollo metafórico de la situación, motivo común en los epigramas amorosos, en los que la actividad que desempeña el amado se desarrolla también a veces metafóricamente. Esto permite la declaración amorosa indirecta a través de un lenguaje oblicuo, que puede ir seguida en ocasiones, como en Apuleyo (II 10,2), de la respuesta donosa del interpelado, por la que se rechaza o acepta la propuesta erótica, siempre

³⁵ J.G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, 1979⁶, México, pp. 35-36, distingue dos tipos de magia, la imitativa u homeopática y la contaminante o contagiosa. Entre otros ejemplos de magia se habla allí precisamente de recoger pelos, uñas y saliva de la víctima, una práctica que aparece, como tendremos ocasión de ver, en la novela de Apuleyo. Esta división fue comparada por R. Jakobson (Cf. «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en R. Jakobson y M. Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, 1973², p. 89) con los dos tropos fundamentales, la metáfora y la metonimia.

dentro del mismo lenguaje figurado y ambiguo.³⁶ El texto de Apuleyo incrementa la relación característica entre cocina y sexo. La analogía comida - sexualidad se desarrollará en el tema tradicional del beso como vino y como fuego, asociado a la bebida del banquete. Los escarceos de la pareja se convierten así en un auténtico banquete con las etapas características de éste. En Luciano, en cambio, la referencia a la cocina se transforma insensiblemente en el tema del combate, al afirmar Palestra que es capaz de descuartizar a un amante al igual que hace con la comida. Comunes a ambos textos son también el tópico de la curación homeopática,³⁷ el del carácter agridulce del amor, las rosas sobre el lecho y el tema de la descripción figurada del encuentro amoroso como un combate (motivo que en Luciano da nombre a la criada, Palestra), todos ellos tópicos corrientes en la poesía erótica.³⁸ Apuleyo reduce el tratamiento del tópico del combate amoroso y los elementos pornográficos, al tiempo que cambia significativamente el nombre de la criada.³⁹

En Apuleyo las imágenes del fuego iniciadas con el requiebro de Lucio y la aguda contestación de la joven preceden y siguen al extenso elogio de la cabellera. El mismo artificio se repite en las dos ocasiones, pero invertido. Al requiebro de Lucio que metaforiza la actividad culinaria de la muchacha responde Fotis, manteniéndose astutamente dentro de los límites del lenguaje figurado, avisándole de los peligros del fuego (II 7,5-7). Más tarde ocurrirá al contrario: al ser besada por Lucio, Fotis compara el beso con la miel agridulce, a lo que contesta Lucio con la imagen del fuego (II 10,2-3).

³⁶ Cf., por ejemplo, *A.P.* V 82, donde se utiliza la situación, el baño, como punto de partida para el requiebro.

³⁷ Cf. *A.P.* V 225 y 291.

³⁸ Resulta interesante la dualidad del simbolismo de la rosa en la novela de Apuleyo. En el episodio de Fotis la rosa está ligada a Afrodita y al banquete. Pero, en cambio, serán las rosas, asociadas con Isis, las que permitirán al asno salir del estado de muerte en vida que supone su metamorfosis animal. Resulta curioso que en los cuentos del tipo de *La bella y la bestia*, estrechamente emparentados con los del tipo de la historia de Cupido y Psique, es el robo de una flor lo que condena a la protagonista a permanecer en el palacio encantado. Lo mismo ocurre con la granada, un fruto igualmente relacionado con Afrodita, en el mito de Perséfone. Precisamente en algunas de las versiones del relato folclórico del hombre convertido en asno (estudiadas por A. Scobie, *Apuleius and Folklore, op. cit.*) la ingestión de algún tipo de vegetal no sólo hace que la metamorfosis desaparezca, sino que también la provoca.

³⁹ El motivo de la comparación del encuentro amoroso con una competición deportiva, la palestra o la carrera, o un combate guerrero es frecuente en la *Antología*. Cf. *A.P.* V, 61, XII,34, 206 y 222.

El tema corresponde a los tópicos del beso como bebida y del contraste entre el líquido y el fuego, tal y como lo encontramos, por ejemplo, en una serie de epigramas de Meleagro que varían todos estos motivos y que constituirán el modelo del tema para la literatura occidental, especialmente A.P. XII 80-83, 92, 98, 99 y 132b. La contestación de Lucio (II 10,3, *cum sim paratus vel uno saviolo interrim recreatus super istum ignem porrectus assari*), que continúa las imágenes del fuego culinario corresponde al motivo del alma torturada, tal y como aparece en los epigramas de la *Antología*, por ejemplo, en A.P. XII 92 y XII 98. No menos tópico es el tema del fuego compensado por el beso, que pertenece al mismo juego temático de la oposición líquido (agua, lágrimas, bebida) - fuego.

La presentación de Fotis enfatiza la correspondencia entre el vestido y el movimiento ondulante del cuerpo (II 7). El motivo del movimiento ondulante, convencional en la poesía helenística, lleva insensiblemente al del nacimiento de Venus, tema con el que lo encontramos relacionado en los epigramas helenísticos.⁴⁰ La primera aparición del tema del nacimiento de Venus (II 8) viene dada por el extenso elogio de la cabellera.⁴¹ A la asociación entre el movimiento del cuerpo y el vestido se añade después la relación entre cabello y vestido. El brillo de los cabellos corresponde al de los vestidos, pudiendo actuar como único ornato. El tema del vestido va unido así a la oposición entre artificio y naturaleza, tema característico, por ejemplo, de la poesía elegíaca latina. Por otra parte, los largos cabellos femeninos, asociados con el mar, evocan indirectamente el nacimiento de Venus, según la imagen convencional de ésta en la que la diosa lleva largos cabellos y se cubre pudorosa con una mano. De esta forma el artificio del vestido y del peinado resulta connatural a lo femenino, forma parte de su esencia, mientras que la mujer se ve exaltada, convirtiéndose la plenitud de su belleza en epifanía. Fotis nos es presentada como una especie de encarnación humana de Venus.

⁴⁰ Cf. A.P. V 35 (motivo del juicio erótico, comparable al juicio de París), y 60 y 73 (descripción que evoca la imagen de Afrodita Anadiomena).

⁴¹ J. Englert y T. Long, «Functions of Hair in Apuleius' *Metamorphoses*», *CJ*, 68, 1972-3, pp. 236-239, ven una obsesión de raíz autobiográfica en los numerosos pasajes de la novela de Apuleyo en los que se trata del cabello. V. Schmidt, art. cit. p. 277, resalta, en cambio, el contraste con la descripción de Isis. Cf. J.L. Penwill, «*Ambages reciprocae...*», *op. cit.*, p. 13. La cabellera es un elemento tradicional de las descripciones de Afrodita. Cf., por ejemplo, Apolonio de Rodas, III 43-50.

La asociación cabellos - nacimiento de Venus se explicita más tarde en el momento del encuentro amoroso propiamente dicho: *laci-niis cunctis suis renudata crinibusque dissolutis ad hilarem lasciviam in speciem Veneris quae marinos fluctus subit pulchre reformata, paulisper etiam glabellum feminal rosea palmula potius obumbrans de industria quam tegens verecundia* (II 17). Es el universo de los sentidos (y en especial el más importante, el de la vista) el que se despliega ante nosotros. No resulta por eso sorprendente la aparición del motivo del cabello como espejo que devuelve la imagen del amante (II 9,3), un motivo que sería mucho más esperable si se refiriera a los ojos y que nos hace sospechar que la belleza se encuentra ante todo en la percepción y en los ojos del que mira.

Las referencias al nacimiento de Venus son especialmente interesantes tras la mención de la historia de Acteón y Diana. El baño de Venus es opuesto al de Diana y ambas diosas pueden ponerse en relación con la Isis del libro XI.⁴² Además en este pasaje de Apuleyo reaparece el motivo del espejo, en este caso referido al cabello.

Otro tópico erótico asociado con Fotis en la novela es el del cabello como red que ata el espíritu del enamorado.⁴³ El tema se encuentra preluado en la advertencia de Birrena sobre el poder de Pánfila para encadenar con sus encantamientos mágicos a los jóvenes y permanece latente en el elogio de la cabellera, para aparecer finalmente en los momentos previos a la transformación de Lucio, cuando éste acusa a Fotis de no ser una novata en asuntos de hechicería, pues ha encadenado su animo con sus artes: *tuis istis micantibus oculis et rubentibus bucculis et renidentibus crinibus et hiantibus osculis et fragrantibus papillis in servilem modum addictum atque mancipatum teneas volentem* (III 19). El tema reaparece cuando Lucio promete a Fotis que no se acercará a otras mujeres: *adiuro per dulcem istum capilli tui nodulum, quo meum vinxisti spiritum, me nullam aliam meae Photidi malle* (III 23). Una vez más un motivo literario adquiere una resonancia especial al situarlo dentro del contexto de la magia.

El cabello como red está, por otra parte, ligado simbólicamente a Afrodita, la diosa de las redes. De este modo, un tópico conven-

⁴² En A.P. V,73 la amada sorprendida por el poeta en el baño es comparada con Venus Anadiomena, lo que proporciona al escritor ocasión para introducir el tema del baño prohibido que evoca el mito de Acteón.

⁴³ Cf. A.P. V,230.

cional, como es el del cabello que se convierte en red, adquiere fuertes connotaciones debido al contexto en que se encuentra, especialmente cuando el medio del que se sirve Pánfila para atraer a su enamorado son los cabellos cortados (magia de contacto), cabellos que se transforman por la substitución de Fotis en los pelos de los odres de vino, que la bruja trenza (magia mimética de los nudos) y arroja al fuego, imagen del fuego que debería consumir al enamorado.

La imaginería propia del lenguaje erótico convencional adquiere así una extraordinaria coherencia en manos de Apuleyo. La conexión entre los motivos eróticos y los recursos de la magia hace que la euforia de la sensualidad adquiera al mismo tiempo una connotación negativa, que se va haciendo cada vez más ominosa. Las imágenes de la sensualidad que responden a los tópicos tradicionales de la literatura erótica, al verse asociadas sistemáticamente a la temática del error y de la magia adquieren, más allá de su aparente tono alegre, implicaciones inquietantes, que se refuerzan cuando realizamos una segunda lectura de la novela, tras conocer el desenlace y la conversión religiosa del protagonista.

4. LUCIO Y MILÓN

En la cena de Lucio con Milón (II 11-15), a la que asiste también su esposa Pánfila, vuelve a plantearse el mismo contraste entre dos posturas que ya hemos visto a propósito de la historia de Aristómenes. El escéptico es en este caso Milón, el anfitrión, mientras que Lucio hace su habitual papel de ingenuo que cree a pies juntillas en los prodigios de la magia. Milón se burla del anuncio sobre el tiempo que hace su mujer mediante la observación de la lámpara.⁴⁴ La discusión da pie para que Lucio refiera la predicción que le ha hecho el mago

⁴⁴ La función predictiva de la lámpara está bien atestiguada en la antigüedad. Por su parte, R. Pack, «The Sibyl in a Lamp», *TAPhA*, 87, 1956, pp. 190-191, sostiene que se trata de un auténtico genio de la lámpara, un ejemplo del tema folclórico del demonio cautivo en la botella. Si esto fuera así, Milón estaría quizás sugiriendo la ingenuidad de tales creencias, lo contrario de lo que hace Trimalción en el *Satiricón* en el cuento de la sibila encerrada en una jaula (S. 48,8), uno de sus múltiples desvaríos mitológicos. Trimalción confunde el mito con motivos populares. El motivo de los inconvenientes de la inmortalidad corresponde al mito de Titono, pero aquí adopta un tono de cuento popular. Cf. una historia idéntica a la de Petronio (donde no falta tampoco el monstruo grotesco encerrado en una botella colgada en una iglesia) en J.L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, 1977, pp. 186-187.

Diófanes con respecto a su viaje, que, según él, va a dar lugar a una increíble historia que se verá reflejada en los libros. A esto replica Milón contando una anécdota sobre el mismo Diófanes que muestra su fracaso como adivino. Se trata, como en el caso de Lucio, de una predicción con respecto a un viaje. Ciertamente, el relato desautoriza al mago. Pero en último extremo tampoco la visión de Milón es enteramente correcta, pues, como descubrirá más tarde el lector, la predicción sobre Lucio acaba cumpliéndose (de forma sorprendente, eso sí).

Milón es así en la novela la contrafigura de Lucio; un marido que ignora lo que ocurre en su propia casa, cuyo escepticismo y falta de curiosidad corren parejos con su avaricia, mientras que Lucio se introduce en casa ajena movido por la curiosidad.⁴⁵

El episodio de la lámpara indica indirectamente la condición de bruja de la dueña de la casa. Enlaza, por una parte, con las advertencias de Birrena sobre las prácticas de Pánfila en II 5. Se trata de magia mimética; las piedrecitas constituyen el equivalente de los astros, cuya luz es capaz de robar y bajar a los infiernos la bruja. Por otra, se relaciona con las afirmaciones de Fotis sobre las amenazas de Pánfila de obscurecer el sol si éste no se apresura a ceder paso a la noche (III 16).⁴⁶ Tales amenazas suponen una vez más un tópico erótico (el tema del enamorado insatisfecho con la marcha de los astros, ya sea por su lentitud, ya por su celeridad)⁴⁷ unido al motivo del poder de la magia.

La simpatía entre el fuego de la lámpara y el celeste adquiere así connotaciones evidentes. El episodio de la lámpara se sitúa dentro

⁴⁵ Desde el principio Milón ha sido presentado como un avaro. Su casa se encuentra en las afueras de la ciudad, lo que indica su condición antisocial. Cf. W.S. Smith, «The Narrative Voice in Apuleius' *Metamorphoses*», *TAPhA*, 103, 1972, pp. 513-534 (p. 1584). Se trata de una casa cerrada sobre sí misma, de alguien sólo atento a su dinero; impresión que se incrementa por las puertas fuertemente aseguradas y por el hecho de que la primera pregunta que hace Fotis a Lucio da por sentado que éste va a pedir un préstamo (I 22). La casa situada en las afueras puede también sugerir quizá la brujería. Cf. A. Scobie, *Apuleius and Folklore*, op. cit., p. 85. Por su parte, R.A. Seelenger, «Spatial Control: A Reflection of Lucius' Progress in the *Metamorphoses*», *TAPhA*, 116, 1986, pp. 361-367, cree descubrir en la novela de Apuleyo una progresión en la representación de los espacios cerrados y abiertos, que simbolizaría la aventura de Lucio. El trato a que Milón somete a Lucio lo hace aparecer como un anti-huésped; Milón pretende disimular hipócritamente su avaricia acudiendo a los ideales de la vida moderada y con la hilarante comparación de su hospitalidad con la de Hécale, lo que da ocasión a bromas propias de la literatura satírica contra los avaros: en su casa Lucio no habrá de temer humos y malos olores (con lo que su salud está garantizada), y, como Pablos en el *Buscón* de Quevedo, sólo cenará *palabras*.

⁴⁶ Cf. sobre las implicaciones de los poderes de Pánfila y su contraste con los de Isis V. Schmidt, art. cit., pp. 272-275.

⁴⁷ Cf. *A.P.* V 3, 172, 173, 223, 237, 283, XII 136, 137.

del descubrimiento progresivo de la situación, un tipo de estructura que es también utilizado por Apuleyo en los relatos fantásticos de Aristómenes y de Telifrón y que culmina con la escena final en que Lucio es testigo finalmente de la metamorfosis de la bruja. Hasta ese momento el protagonista tiene noticias de la condición de la dueña de la casa tan sólo por rumores, que irán progresivamente confirmándose. La afinidad que Lucio señala entre el fuego celeste y el de la lámpara adquiere así implicaciones significativas en relación con lo que sabemos por Birrena sobre las prácticas de magia del personaje y sus poderes, que afectan a las fuerzas del cosmos. Significativamente el tema de la luz está asociado simbólicamente a dicha progresión. También el nombre de Fotis evoca la luz⁴⁸ y en la escena culminante Pánfila dialogará en secreto con la lámpara.⁴⁹

Podemos comparar dicha progresión con la que se da en el cuento de Aristómenes (y en el de Telifrón):

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> – Discusión (reiterada al final del relato) sobre la verosimilitud de la historia. – Afirmaciones de Sócrates sobre las proezas de Méroe. – Aparición nocturna de las brujas. – Muerte de Sócrates. | <ul style="list-style-type: none"> – Discusión entre Milón y Lucio sobre la verosimilitud de las historias de magia. – Afirmaciones de Birrena sobre los poderes de Pánfila. – Afirmaciones de Fotis sobre los poderes de Pánfila y sus proezas. – Historia de los odres. – Metamorfosis de Pánfila y de Lucio. |
|--|--|

⁴⁸ Cf. sobre las distintas interpretaciones del nombre de Fotis R.T. van der Paardt, *Apuleius. The Metamorphoses III*, Amsterdam, 1971, pp. 101-102, R. de Smet, art. cit., pp. 617-619, y N. Fick-Michel, *Art et Mystique*, op. cit., pp. 323-325. Cf. sobre el simbolismo de la luz en el *Asno de oro* J. Thomas, op. cit., pp. 87-88, y P. Citati, «La luce nella notte», *MD*, 1990, 25, pp. 165-77. Citati afirma sobre Fotis: «Con lei Lucio conosce l'esperienza di Afrodite: la folgorante luce amorosa e l'onnipervasiva umidità erotica. Sullo sfondo s'avverte ancora lo sperma di Urano, versato nel mare, da cui nacque Venere (4, 28). Attorno a Lucio e a Photis, tutto e bagnato di un' umida luce: i luminosi capelli femminili, specchi cangianti dove si riflettono più vividi i raggi del sole: il mare e il suo *ros*, la spuma; le rose, i fiori di venere, splendenti e inumidite dalla rugiada; e le ali *roscidae* di Amore».

⁴⁹ Cf. para el simbolismo de una luz buena y otra mala en el *Asno de oro* Van der Paardt (op. cit., p. 161). Cf. sobre el simbolismo de la lámpara L. Callebat, «Le *Satyricon* de Pétrone et l'*Âne d'Or* d'Apulée sont-ils des romans?», *Euphrosyne*, 20, 1992, pp. 149-164 (p. 161). Cf. sobre el diálogo con la lámpara como parodia de un ritual mágico A.G. Westerbrink, «Some Parodies in Apuleius' *Metamorphoses*», en B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), op. cit., pp. 63-73 (p. 64).

Tanto la historia de Aristómenes y las brujas como la de los odres puede interpretarse en un primer momento como una alucinación provocada por el vino.⁵⁰ Lucio vuelve del banquete sumamente ebrio, cuando tiene lugar el encuentro con los odres y todo el pasaje tiene un carácter claramente báquico.

Apuleyo une la historia de los odres, un relato de autoengaño, con la historia de los odres encantados, un cuento de magia.⁵¹ La historia de los odres da lugar, por otra parte, a la farsa de la fiesta de la risa, en la que Lucio es el único engañado, mientras para todos los demás se trata de una parodia. Del autoengaño pasa así a un universo de ficción.

5. LA HISTORIA DE TELIFRÓN

5.1. *Las comparaciones mitológicas*

El segundo relato de brujería incluido en esta primera parte de la novela de Apuleyo es la historia de Telifrón. Éste, encargado de velar un cadáver para protegerlo de la mutilación por parte de las brujas, no será capaz de cumplir su tarea y se verá él mismo mutilado y escarnecido. Esta narración nos proporciona la oportunidad de observar cómo las comparaciones mitológicas pueden utilizarse en la narración de forma ambigua, de modo que reflejen al mismo tiempo el punto de vista del personaje y el del autor oculto. Dos parejas de comparaciones jalonan la narración. Respondiendo a las advertencias del pregonero que trata de prevenirlo, Telifrón se compara a sí mismo con Argos y Linceo (II 23,4). «Soy todo ojos», dice Telifrón, lo que constituye una alusión complementaria al mito de Argos. Pero Argos fue dormido por Mercurio durante su vigilancia, como lo será Telifrón por las brujas. De este modo, la comparación

⁵⁰ ¿Es real la explicación mágica que Fotis ofrece a Lucio de la historia de los odres? Son varios los intérpretes que piensan que la explicación de Fotis no es fiable y deja el asunto en la incertidumbre. Cf., por ejemplo, J. Thomas, *op. cit.*, pp. 39 y 75.

⁵¹ Un cuento similar al de los odres animados, un relato boliviano sobre un zurrón encantado, puede verse en A. Scobie, *Apuleius and Folklore, op. cit.*, pp. 303-305. Scobie sostiene dubitativamente, dada la ausencia de información al respecto, que probablemente se trate de un relato derivado de la novela de Apuleyo. En cualquier caso, el paralelismo muestra bien la relativa independencia de la historia de la confusión de los odres con bandidos y la de los odres encantados.

anticipa los acontecimientos posteriores. El procedimiento se repite más adelante. Tras referir cómo fue apaleado por los allegados de la viuda, el narrador se compara a sí mismo con Penteo y Orfeo. La comparación hace referencia literalmente a la paliza que acaba de recibir. Pero ambos personajes mitológicos tienen en común el haber sido despedazados por bacantes, lo que sugiere los hechos que de hecho ya han ocurrido, pero que se descubrirán a continuación: Telifrón ha sido en realidad mutilado por las brujas, como Penteo y Orfeo por las bacantes.⁵²

Se cumple así la expectativa abierta por las advertencias del transeunte al que, antes de aceptar la oferta del pregonero, interroga al protagonista. Éste le había avisado de que, de no llevar a cabo adecuadamente la tarea, el castigo era suplir los fragmentos mutilados con los del propio cuerpo (II 22,6). La secuencia de los acontecimientos hace que se cumplan al mismo tiempo las dos posibilidades de la alternativa. Las brujas se confunden, de modo que el augurio se realiza y Telifrón paga con su propio cuerpo, pero paradójicamente antes de descubrirse su delito y quedando intacto el cuerpo del difunto.

5.2. *Paralelismos con la historia de Aristómenes*

La historia de Telifrón desempeña una clara función en el conjunto narrativo de la primera parte de la novela. En primer lugar viene a reforzar la historia de Sócrates anteriormente narrada. Ambos relatos tienen mucho en común. Las dos narraciones pertenecen al mismo tipo de relato folclórico, que constituye uno de los orígenes del moderno relato fantástico. Frente a la actitud fabulatoria de la leyenda tradicional, en este tipo de relatos se narra un acontecimiento insólito, pero supuestamente verídico, por boca de un testigo, participante en la acción o allegado a los protagonistas. En este tipo de narraciones es esencial el proceso de descubrimiento de la historia, recurso que ya hemos visto en otros pasajes de la novela; de ahí que habitual-

⁵² Cf. A. Scobie, «The Structure...», art. cit., p. 52. La comparación con las bacantes aparece en el cuento de Aristómenes (junto con la amenaza de mutilación) en boca de una de las dos brujas en clara alusión al mito de Penteo. Por otra parte, los nombres de Méroe y Panthía evocan el universo báquico. Cf. S. Panayotakis, art. cit., p. 126.

mente se utilice la narración en primera persona, que sirve para dar fe de la veracidad de lo narrado.⁵³ La historia se nos va descubriendo progresivamente a través de un punto de vista determinado. La narración se basa en el conflicto entre dos modelos de mundo diferentes, el que corresponde a lo que normalmente se acepta como realidad y un segundo que es tan sólo objeto de creencia, como es en este caso el de la magia, que interfiere de repente en el primero.

En ambos casos el relato se ajusta a la técnica, habitual en este tipo de narraciones, que podemos denominar como «de doble marco». El relato se enmarca en primer en una situación propicia para el debate y la narración de cuentos, como puede ser un banquete. Una vez iniciado el cuento se vuelve a repetir el procedimiento: una situación similar a la primera, un banquete, un encuentro con un personaje al que no se ha visto en mucho tiempo, propicia de nuevo un debate o incluso una narración que ilustra un punto de vista poco habitual sobre la realidad; el desarrollo posterior de la historia pondrá al narrador en contacto con dicho aspecto de la realidad. En este tipo de cuento, que conserva las estructuras propias del relato oral,⁵⁴

⁵³ Cf. Todorov, *op. cit.*, p. 100, F. Pejenaute, «El punto de vista en la novela latina», *AO*, 26, 1976, pp. 231-260 (p. 241), y A. Stramaglia, «Il soprannaturale nella narrativa greco-latina: testimonianze papirologiche», *Groningen Colloquia on the Novel*, 9, 1998, pp. 29-60 (p. 34). Otro rasgo característico de este tipo de relatos, relacionado con la narración en primera persona, es la omisión de explicaciones de causa y efecto. Un ejemplo es la presencia de la comadreja en la historia de Telifrón. En ningún momento se nos dice que se trate de la metamorfosis de una bruja, si bien antes se ha advertido al protagonista del poder de metamorfosearse en animales de las brujas y más tarde el resucitado afirma que las brujas trataron de burlar la vigilancia disfrazándose de diversas formas. Algo parecido ocurre en la historia de Aristómenes con respecto a las amenazas que las brujas le dirigen en I 12. ¿Cómo se han enterado las brujas de las ofensas de Aristómenes? Evidentemente las amenazas sirven para cerrar la expectativa creada anteriormente mediante los temores expresados por ambos amigos sobre la posibilidad de que la bruja se entere por medios mágicos de su conversación, pero en ningún momento se afirma tal cosa de forma explícita.

⁵⁴ M.L. Pratt en el capítulo segundo de su conocido libro, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977, muestra el paralelismo entre las «natural narratives» y distintos aspectos de la narración literaria. Las narraciones conversacionales comienzan habitualmente con un *abstract* (un breve resumen del argumento) y una *orientation* (rasgos que definen el escenario del relato). El papel de *resumen* lo cumple en este caso la frase de uno de los participantes en el banquete que da origen al relato de Telifrón: *Immo vero istic nec viventibus quidem ullis parcurit. Et nescio qui simile passus ore undique omnifariam deformato truncatus est* (II,20,4). Esto es lo que va a ser relatado por Telifrón, pero naturalmente el cuento no sólo responde a esta expectativa argumentativa, sino que también confirma las afirmaciones anteriores de Lucio con respecto a las mutilaciones de los muertos (II 20,1-3). La *orientación* incluye con frecuencia un elaborado retrato del personaje principal, algo que se produce también en la presentación del personaje de Telifrón. De esta forma, la presentación inicial del escenario de la narración cumple varias funciones: resume la historia que se va a relatar, plantea el tópico que la historia ejemplifica, formula un enigma que debe ser resuelto y pone de relieve lo que hace a la historia digna de ser narrada.

el marco inicial contiene generalmente una sentencia o la afirmación de una noción o creencia que la narración incluida ilustra, como ocurre aquí con las afirmaciones sobre el poder de la brujería y las mutilaciones de los muertos. En el relato de Aristómenes esta función la cumple el debate con el viajero anónimo que pone en tela de juicio la verosimilitud de la historia contada. El segundo cuento empieza de modo similar al tradicional inicio de los relatos del siglo XIX, con una discusión en el contexto de un banquete.⁵⁵ También en el cuento de Aristómenes hay un banquete, que actúa en este caso como segundo marco y propicia la narración de Sócrates sobre sus aventuras anteriores con Méroe.

En el relato de Aristómenes Apuleyo ha manipulado la estructura narrativa, no sólo dramatizando el marco inicial, sino haciendo que la historia sea contada dos veces. En efecto cuando el segundo receptor, el propio Lucio, entra en contacto con el relato, el narrador ya ha contado la historia al primero, el viajero. Así la exclamación inicial que da lugar al diálogo que sirve de vehículo al planteamiento argumental es en realidad ya un comentario sobre el relato. Apuleyo ha utilizado la estructura genérica del relato que supone habitualmente la aparición al inicio del texto de un resumen argumental, junto con los elementos evaluativos que ponen de manifiesto que el relato es digno de ser contado, para poner en tela de juicio el modelo de mundo presupuesto por el relato, dando lugar, como hemos visto, a un efecto de «puesta en abismo». También la historia de Telifrón es ya conocida por los asistentes al banquete; el narrador cuenta una vez más su historia a instancias de Birrena para que Lucio pueda oírla.

Como es también habitual en este tipo de relato, el marco de la narración se centra en el aspecto del personaje.⁵⁶ Como en los cuen-

⁵⁵ Cf. sobre este tipo de introducciones G.N. Sandy, «Petronius and the Tradition of the Interpolated Narratives», *TAPhA*, 101, 1970, pp. 463-476. Entre los motivos característicos de este tipo de marco narrativo señalados por Sandy y presentes igualmente en Apuleyo se encuentra, por ejemplo, la resistencia a contar la historia (la misma que muestra en Apuleyo Telifrón), la motivación a través de un escéptico, el debate sobre un tema, la necesidad de mitigar el tedio del viaje y la coincidencia entre final del viaje y final del relato.

⁵⁶ H.G. Ingenkamp, «Thelyfron. Zu Apuleius, *Metamorphosen* II,20 ff.», *RhM*, 115, 1972, pp. 337-42, sugiere que el aspecto de Telifrón recordaría el de los castigados por adulterio (como aquellos de los que habla Marcial en II,83 y III,85), lo que estaría reforzado por las asociaciones del nombre. Cf. también con respecto al nombre del personaje B. Brotherton, «The Introduction of Characters by Name in the *Metamorphoses* of Apuleius», *CPh*, 29, 1934, pp. 36-52 (pp. 49-50).

tos del siglo XIX, se trata de una apariencia singular que supone de por sí un enigma. En el cuento de Aristómenes es el relato incluido el que se centra en la apariencia del personaje al describir el encuentro entre el narrador y Sócrates, cuyo aspecto cambiado supone igualmente un enigma similar al del aspecto de Telifrón.

En el relato de Telifrón el doble diálogo inicial, con el anciano y más tarde con el prisionero, cumple la función de interiorizar el planteamiento argumental dentro de la propia narración. En la historia de Aristómenes este papel lo cumple el diálogo entre los dos protagonistas de la historia. En el diálogo que precede a la narración retrospectiva aparecen las características sentencias que sirven de introducción al relato, en este caso sobre el poder de la fortuna (I 6,4). También el diálogo posterior sobre el poder de las brujas corresponde a los diálogos mencionados en el cuento de Telifrón.

En ambos relatos se utiliza la misma técnica del doble desenlace. Los dos se refieren a mutilaciones por parte de las brujas de un dormido.⁵⁷ En el de Aristómenes éste asiste despierto a la mutilación de su compañero dormido; en el de Telifrón, en cambio, es el protagonista mismo quien es dormido y mutilado en sustitución del cadáver.⁵⁸ En las dos historias las partes mutiladas son reemplazadas por sucedáneos. En un cuento la esponja hace las funciones del corazón y en el otro la mutilación es disimulada con cera. En ambos casos la historia parece concluirse en un primer momento felizmente, pero acaba por demostrarse finalmente la falsedad de las apariencias. Tanto en un cuento como en el otro la llegada de la luz parece desvanecer los fantasmas de la noche, sólo para que éstos se confirmen más tarde a plena luz del día.⁵⁹ La invocación de las brujas que atraen al dormido (debido a la coincidencia del nombre) corresponde a la invocación del adivino egipcio que obliga al muerto a volver a la vida.

⁵⁷ Cf. G.N. Sandy, «Foreshadowing and Suspense in Apuleius *Metamorphoses*», *CJ*, 68, 1972-1973, pp. 232-235.

⁵⁸ En esto los dos relatos recuerdan una historia del mismo tipo narrada por Trimalción en el *Satiricón* de Petronio (*Sat.* 63). Cf. sobre los paralelismos, más genéricos que concretos, entre Petronio y Apuleyo P.G. Walsh, «Petronius and Apuleius», en B.L. Hijmans y R.Th. van der Paardt (eds.), *op. cit.*, pp. 17-24.

⁵⁹ El monólogo de Aristómenes al quedarse solo y reflexionar sobre las consecuencias legales del suceso es similar al de Lucio en 3,1, cuando reflexiona sobre los hechos de la noche anterior. En ambos casos la llegada del día se percibe como una amenaza.

La dificultad que los filólogos han encontrado en descubrir una unidad en el cuento de Telifrón no radica tanto en la integración de los distintos motivos que lo componen (las brujas que mutilan los cadáveres, el tema de Argos, la substitución de las partes del cuerpo, la invocación al difunto para que preste testimonio) como en que el relato parece fundir dos perspectivas, la fantástica y la grotesca, difícilmente compatibles.⁶⁰

Por otra parte, el cuento de Telifrón, que subraya continuamente el tema de los augurios, anticipa la historia de los odres; de este modo, funciona ella misma como un augurio con respecto a Lucio. La risa con que es acogida la historia de Telifrón corresponde a las carcajadas que celebran el desvelamiento de la farsa después del juicio y en los dos casos la risa está ligada a la fiesta. Ambos personajes, Telifrón y Lucio, son extranjeros, desconocedores de las costumbres del lugar, y actúan como chivos expiatorios. En las dos historias el problema judicial se resuelve en la hilaridad general y la peripecia es provocada por una confusión en los intentos de las brujas.

6. LA FIESTA DE LA RISA: NARRACIÓN Y TEATRALIDAD

6.1. *Las comparaciones*

Cuando tras descubrirse la verdad Lucio y Fotis discuten retrospectivamente sobre el significado del episodio de los odres, volvemos a encontrarnos con el uso de las comparaciones mitológicas.

⁶⁰ La unidad de ambos cuentos ha sido discutida de forma similar. Las aparentes contradicciones en el cuento de Aristómenes dan pie a B.E. Perry («Some Aspects of the Literary Art of Apuleius in the *Metamorphoses*», *TAPhA*, 54, 1923, pp. 196-227 [p. 220] y «On Apuleius' *Metamorphoses* I. 14-17», *CPh*, 24, 1929, pp. 394-400) para explicar el relato como la fusión de varias historias anteriores. Cf. también P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge, 1970, p. 150, y C.M. Mayrhofer, «On Two Stories in Apuleius», *Antichthon*, 9, 1975, pp. 68-80. Perry, «The Story of Theliphron in Apuleius», *CPh*, 24, 1929, sostiene que la historia de Telifrón ha sido construida por el autor a partir de tres relatos diferentes. Cf. P.G. Walsh, *op. cit.*, pp. 153-154, y C.M. Mayrhofer, *art. cit.*, pp. 76-80. En contra de tales teorías se pronuncian, por ejemplo, B. Brotherton, *art. cit.* pp. 47-50, W.S. Smith, *art. cit.* pp. 527-528, B. Kenny, «The Reader's Role in the *Golden Ass*», *Arethusa*, 7, 1974, pp. 187-209 (pp. 189-192), y W.S. Smith, «Style and Character in *The Golden Ass: Suddenly an Opposite Appearance*», *ANRW*, 2,34,2, 1994, pp. 1575-1599 (pp. 1578-1582). En realidad la mayor parte de las supuestas contradicciones son sólo aparentes. La disposición de los sucesos contribuye siempre al dramatismo del relato. Por ejemplo, Perry se extraña de que Aristómenes pretenda suicidarse sirviéndose de una viga junto a la ventana. ¿Cómo es que no huye por la ventana utilizando la cuerda? Pero la ventana anuncia la llegada del amanecer, y con él el peligro y la muerte.

Fotis compara el papel jugado por el protagonista en esta especie de comedia con la locura de Áyax (III 18,5-6).⁶¹ Lucio, en cambio, compara en dos ocasiones su proeza con las hazañas de Hércules. La comparación con la muerte de Gerión aparece ya al final del libro II. El protagonista se acuesta fatigado *utpote pugna trium latronum in vicem Geryoneae caedis* (II 32,7). Más tarde Lucio vuelve a repetir el mismo motivo después del discurso de Fotis y la comparación con Áyax.⁶² La oposición entre las dos comparaciones pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la visión del personaje. Pero podemos sospechar una ironía más por parte de la obra, pues la asociación de Áyax y Hércules evoca casi inevitablemente la locura de Hércules en uno de los episodios más famosos de su historia. Percepción errónea de la realidad y locura, elementos de la comparación degradante, no dejarían de estar latentes, según esto, en la elogiosa. Tras ser actor en una comedia Fotis presenta a Lucio paródicamente como personaje trágico.

6.2. El episodio en el contexto de la novela

El episodio de los odres, con su carácter de rito grotesco y teatral, tiene un valor importante en el desarrollo de la novela. Culmina el tema de la vacilación entre apariencia y realidad y de la ingenuidad de Lucio y precede inmediatamente a la transformación de Lucio en asno. Lucio se convierte en víctima propiciatoria, en chivo expiatorio o rey de tontos y locos.⁶³ El episodio adquiere así un valor meta-literario. Lucio es consolado, después de descubrirse la realidad de la burla, del siguiente modo: *Nam lusus iste, quem publice gratissimo deo Risui per annua reverticula sollemniter celebramus, semper commenti novitate florescit. Iste deus auctorem et actorem suum propitius*

⁶¹ Se recordará que, además del episodio de los odres de vino en el capítulo 35 de la primera parte del *Quijote*, otra de las aventuras del personaje de Cervantes, narrada en el capítulo 18, es alancear un rebaño de ovejas a las que toma por enemigos.

⁶² *Mihi primam istam virtutis adoriam ad exemplum duodeni laboris Herculei numerare vel trigeno corpori Geryonis vel triplici formae Cerberi totidem peremptos utres coaequando* (III 19,1-2).

⁶³ Cf. sobre los precedentes del episodio de los odres M.G. Bajoni, «*Lucius utricida*. Per un'interpretazione di Apul. Met. 2,32 pp. 51-52 Helm», *RHM*, 141, 1998, pp. 197-203. Algunos intérpretes, que piensan que la novela ha sido compuesta después de escrita la *Apología*, han visto en el episodio del falso juicio un motivo autobiográfico. Cf. J. Tatum, *Apuleius and «The Golden Ass»*, op. cit., pp. 40-41.

ubique comitabitur amanter nec umquam patietur ut ex animo doleas sed frontem tuam serena venustate laetabit adsidue (III 11,3-4).

Auctor et actor es una buena definición del papel de Lucio en la novela.⁶⁴ Lucio es a la fuerza *auctor* y *actor* de esta especie de comedia. La novela queda desde ahora, de acuerdo con dicho augurio, bajo el signo de la Risa. Se trata de una narración de carácter socrático: bajo la apariencia grotesca se encubre un sentido profundo. El episodio de la fiesta plantea el problema del papel de la risa en la obra y de la frecuente presencia en ella de espectáculos. La risa preside igualmente el cuento de Telifrón, que se inicia y acaba entre carcajadas, no sólo por parte del público que escucha la historia, sino de los personajes que en el propio cuento asisten al desenlace final de la historia. Del mismo modo, en el cuento de Aristómenes, Sócrates es presentado por primera vez con aspecto de mendigo con un traje hecho de retales, propio de un mimo.

Además del festival de la risa, en la novela hay otros muchos espectáculos. Así ocurre en el caso de uno de los cuentos de los ladrones, el de Trasileón, con los espectáculos de fieras. El cuento con su parodia del caballo de Troya tiene un claro componente teatral y espectacular; el ladrón termina por cumplir con el papel al que estaba destinada la fiera de que se disfraza (IV 20). A los espectáculos citados hay que añadir los procesos (como en el propio festival de la risa), los discursos oratorios y las parodias legales.⁶⁵ Esta mezcla de espectáculos distintos y de parodia, según el gusto romano (recuérdese, por ejemplo, en Marcial los condenados que hacen

⁶⁴ La definición en cuestión ha servido precisamente como título al penetrante análisis de inspiración narratológica de J.J. Winkler (*op. cit.*).

⁶⁵ Otro ejemplo de teatralidad en la novela es el episodio de Tlepólemo disfrazado de ladrón. También él va vestido con un traje hecho de retazos, *centunculis disparibus*. El vestido indica ya su papel, pues infringe la norma del decoro. Un personaje heroico con apariencia de mendigo supone un enigma, como lo era en el caso de Sócrates el cambio de apariencia. Puede indicar un súbito cambio de fortuna (como en la historia falsa del personaje) o un disfraz (que es su auténtico significado). En cualquier caso tiene un carácter enigmático e inquietante. C. Lazzarini, «Il modello virgiliano nel lessico delle *Metamorphosi* di Apuleio», *Studi Classici e Orientali*, 35, 1985, pp. 131-160 (p. 156) señala el vestido harapiento de Tlepólemo/Hemo como un ejemplo del *Telephosmotiv*, que contribuye a crear en torno al personaje una atmósfera de dignidad herida por la fortuna. En cuanto al aspecto de Sócrates J. Amat, *art. cit.*, p. 129, afirma que el gesto de éste al cubrirse (I 6,4 - I 7,1) caricaturiza el famoso gesto de Agamenón en el cuadro de Timantes. Ambos casos, el de Tlepólemo y el de Sócrates, ejemplifican según este autor una visión desdoblada en que se superponen dos imágenes, de modo que lo trágico convive con lo grotesco. R.Th. van der Paardt, «Various Aspects of Narrative Technique...», *art. cit.*, p. 82, afirma que se trata de un gesto típico del filósofo Sócrates.

a la fuerza el papel de personajes mitológicos), se encuentra también en el libro X, en el que Lucio es destinado a un espectáculo público en el que ha de unirse a una mujer malvada en una parodia del mito de Pasífae.⁶⁶ Este mito une la historia del encuentro sexual de Lucio con la distinguida matrona y el espectáculo al que se le destina (X 19 y 22).⁶⁷ Las aventuras de Lucio lo han llevado de un teatro a otro, del episodio de la fiesta de la risa y la unión con Fotis al teatro de Corinto y la figura de Pasífae.⁶⁸

De este modo el espectáculo, que implica un nivel de realidad diferente, puede leerse como la transfiguración del episodio anterior, como la verdad que se esconde tras la apariencia. Por otra parte, esta oposición se repite dentro del mismo espectáculo en la contraposición de la pantomima y la unión carnal prevista y que no llega a realizarse entre Lucio y la mujer criminal, pues la pantomima tiene precisamente por tema el juicio de Paris.⁶⁹ La conexión Venus-nupcias resulta cuanto menos inquietante.⁷⁰

La competición de belleza en el mito del juicio de Paris, representado en dicho espectáculo, implica una intencionada exhibición. De esta forma, el tema corresponde al propio acto de la representación. Lucio y los espectadores se encuentran, por tanto, en la misma posición que Paris, el personaje de la representación y (a través de ellos) lo mismo ocurre con el lector de la novela. Tras un pasaje en que el narrador se deleita aparentemente con la descripción, inesp-

⁶⁶ *Spect.* 7 y 8. Cf. sobre este tipo de espectáculos A. Pociña, *Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina*, CFC 8, 1975, pp. 239-275 [246-249].

⁶⁷ En la novela de Apuleyo parece haber una progresión con respecto a los temas eróticos. El asunto con Fotis se sitúa al margen del matrimonio; los episodios que forman parte del conjunto narrativo en torno a Cárite se relacionan con el universo del matrimonio, mientras que las historias de los libros IX y X muestran su perversión.

⁶⁸ Cf. sobre el interés de Apuleyo por la comedia y el teatro, visible no sólo en el *Asno de oro*, sino en el resto de su obra, V. Hunink, «Comedy in Apuleius' *Apology*», *Groningen Colloquia on the Novel*, 9, 1988, pp. 97-113, y R. May, «Köche und Parasit. Elemente der Komödie in den *Metamorphosen* des Apuleius», *ibid.*, pp. 131-155. Cf. sobre la importancia de la relación entre los episodios de la iniciación amorosa, la unión con la mujer y el rechazo posterior para la coherencia del *Asno* de Luciano A. Scobie, «The Structure...», art. cit., p. 45.

⁶⁹ Cf. para una interpretación en términos platónicos del tema del juicio de Paris en este pasaje J.L. Penwill, «Slavish Pleasures...», *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰ Cf. sobre este episodio de la novela E. Finkelpearl, «The Judgment of Lucius», *CIAnt*, 10, 1991, pp. 221-236.

radamente prorrumpen en una diatriba contra la corrupción de los juicios. Los ejemplos son dos mitos relacionados con la guerra de Troya, los de Palamedes y Áyax, más el juicio de Sócrates, que en la novela de un filósofo como Apuleyo tiene especial significación. La relación de los dos primeros ejemplos con la guerra de Troya resulta significativa, pues dicho conflicto es consecuencia de la elección de Paris.

La interrupción de la descripción por la digresión sobre los errores judiciales llama la atención sobre el error en nuestra percepción del espectáculo. La digresión nos sorprende porque el espectáculo ha sido descrito a través del punto de vista del narrador. El narrador no nos ofrece todo su pensamiento, de modo que su forma de describir la pantomima corresponde al del espectador más que al suyo propio y hace caer al lector en la trampa, permitiendo la ironía final: un asno dando lecciones a los lectores.

Todo el grupo de relatos en torno a Tiaso, que culmina en el espectáculo público supone una situación inversa a la del juicio paródico en la primera parte de la novela. Mientras en Hípata Lucio es la víctima del engaño, aquí, en cambio, los agasajos que el dueño ofrece al asno son para él una parodia, mientras Lucio es el único que se halla en situación de conocer la verdad, lo que culmina la serie de ironías sobre la identidad del asno a lo largo de la novela.⁷¹

Volviendo a la fiesta de la risa es evidente que ésta cumple una función metanarrativa. Por otra parte, indica la exclusión de Lucio de la sociedad, convertido en chivo expiatorio, previa a su metamorfosis.⁷² Además puede verse como un espejo de la vida humana y de la misma novela. Lucio es a la vez *auctor* y *actor*. Birrena ha propuesto a Lucio que invente algo para el festival. Pero Lucio no actúa sino que vive la comedia. En la fiesta el escenario y la ciudad se confunden, aunque la escena principal tiene lugar precisamente en el teatro.⁷³

⁷¹ Cf. sobre las evidentes implicaciones del nombre de *Thiasus* N. Fick-Michel, *Art et Mystique*, op. cit., p. 321.

⁷² Th.N. Habinek, «Lucius' Rite of Passage», *MD*, 25, 1990, pp. 49-69, resalta el papel de los espectáculos en la novela, dentro de un esquema de rito de pasaje. Los del comienzo de la historia tendrían una función de ritos de desagregación, mientras todo el libro X, en el que Lucio recupera poco a poco las funciones humanas (si no la apariencia) correspondería a una etapa de agregación.

⁷³ Aunque J. Colin, «Apulée en Thessalie: fiction ou vérité?», *Latomus*, 24, 1965, pp. 330-345 (pp. 341-345) afirma que el proceso en el teatro era algo conocido en el oriente helenístico e imperial, esto no impide las evidentes implicaciones desde el punto de vista literario.

Los personajes de la novela de Apuleyo son alternativamente actores o público según las circunstancias. Esto refleja la complejidad que con respecto al autor y al lector supone el peculiar planteamiento sobre la ficción de la novela.

7. CONCLUSIÓN

El asno de oro explota las distintas posibilidades de la intriga.⁷⁴ Encontramos en él relatos en los que las apariencias se revelan falsas y los hechos acaban interpretándose de modo distinto, episodios de engaño y enmascaramiento en los que, teniendo el lector clara la interpretación de los hechos, éstos son posteriormente tergiversados; hay casos en que los hechos responden simultáneamente a dos descripciones diferentes y otros en los que, como en los cuentos fantásticos, el lector, debido a la desconfianza hacia la percepción del personaje, no sabe a qué carta quedarse entre las dos interpretaciones posibles.⁷⁵ Es conocido, en este sentido, el gusto de la novela por el lenguaje legal, cuya función es definir de forma precisa una situación.⁷⁶

Los elementos fantásticos en la primera parte de la novela se encuentran sobre todo en los dos relatos incluidos (que no son responsabilidad en principio del narrador), el de Aristómenes y el de Telifrón. La única excepción es la transformación de Lucio en asno,

⁷⁴ F. Pejenaute, «Situaciones ambiguas en el *Asinus aureus* de Apuleyo», *Durius*, 3, 1975, pp. 27-52, estudia los diferentes tipos de «situaciones ambiguas» de la obra de Apuleyo.

⁷⁵ La ambigüedad de las situaciones y de las acciones y la desconfianza hacia la interpretación de la realidad en el *Asno de oro* ha dado lugar a una abundante bibliografía, que parte con frecuencia de las observaciones de E. Auerbach (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1950, pp. 64-67). Auerbach habla de una «deformación fantasmal y horripilante de la realidad», algo que no se da tan sólo en las escenas de magia, sino en los incidentes ordinarios de la vida. Cf. también, por ejemplo, B. Kenny, art. cit., pp. 196-199, H. Ebel, «Apuleius and the Present Time», *Arethusa*, 3, 1970, pp. 155-176 (pp. 168-169), K. Sallmann, «Irritation als Produktionsästhetisches Prinzip in den *Metamorphosen* des Apuleius», *Groningen Colloquia on the Novel*, 1, 1988, pp. 81-102. El análisis de Auerbach se centraba en el episodio del mercado de Hipata. Algunos intérpretes han visto en él, sin embargo, implicaciones rituales y místicas. Cf. Ph. Derchain y J. Hubaux, «L'affaire du marché d'Hypata dans la *Métamorphose* d'Apulée», *AC*, 27, 1958, 100-104. Sin duda el pasaje tiene una implicación satírica. W.S. Smith, «Style and Character...», art. cit. pp. 1576-1578, conecta el episodio con la caricatura de Milón como huésped. Pero esto no anula las observaciones de Auerbach y la desconfianza visible en toda la novela hacia la racionalización de la realidad.

⁷⁶ Cf. B.E. Perry, «On Apuleius' *Metamorphoses* 1.14-17», *CPh*, 24, 1929, pp. 394-400 (p. 395, n. 3), R.G. Summers, «Roman Justice and Apuleius' *Metamorphoses*», *TAPhA*, 101, 1970, pp. 511-531, y M. Elster, «Römisches Strafrecht in den *Metamorphosen* des Apuleius», *Groningen Colloquia on the Novel*, 4, 1991, pp. 135-154.

elemento argumental básico. Incluso el episodio de los odres puede entenderse como un error de percepción, fruto de la ebriedad del protagonista. Ahora bien, los relatos fantásticos mantienen, durante cierto tiempo al menos, la posibilidad de ser interpretados como una creación de la imaginación de los protagonistas y, por otra parte, su verosimilitud es puesta en tela de juicio por los propios personajes de la obra que actúan como receptores. Inversamente la narración del propio Lucio adopta con frecuencia un carácter inquietante, al ser asociado lo relatado sistemáticamente con el mundo de la magia y con la posibilidad de un error en la percepción de la realidad. Lo mismo ocurre con los tropos del lenguaje figurado. En una narración fantástica los hechos que sobrepasan la verosimilitud deberían ser aceptados dentro de la suspensión de la incredulidad que se exige al lector. En un planteamiento realista lo inverosímil quedaría desterrado como mera patraña o error de los sentidos. Pero en la novela de Apuleyo no sólo ambas perspectivas deben ser integradas por el lector, sino que incluso aquellas cosas que resultan manifiestamente falsas pueden adquirir un sentido desde el punto de vista simbólico.

Apuleyo problematiza la propia ficción. En la primera parte de la novela las historias fantásticas, las descripciones y los motivos literarios tradicionales ofrecen sistemáticamente distintas posibilidades de interpretación, que nos preparan para la transformación de Lucio en asno. Apuleyo juega de este modo con el pacto narrativo. El estatuto lógico de la ficción se convierte en problema.

El juego más sorprendente con respecto a la ficción enmarca la novela. Esta se inicia con un personaje griego que narra su propia historia en latín y se excusa por el conocimiento deficiente de esta lengua (situación inversa a la del autor latino que escribe una historia basándose en un modelo griego) y concluye con dicho personaje convertido (al menos en un sueño) en el propio autor. La invención del autor o un feliz azar de la corrupción textual hacen que en el último libro de la novela Lucio, transformado de nuevo en hombre, sueñe con un personaje llamado significativamente Asinio Marcelo, que a su vez sueña que habrá de visitarle un hombre «de Madaura» (XI 27,9).⁷⁷

⁷⁷ Cf. sobre las distintas interpretaciones a que ha dado lugar este pasaje R.Th. Van der Paardt, «The Unmasked I. Apuleius *Met.* XI 27», *Mnemosyne*, 34, 1981, pp. 96-106. Una interpretación de *Madaurensis* como alusión propagandística ofrece P.G. Walsh, «Lucius Madaurensis», *Phoenix*, 22, 1968, pp. 143-157.

El título de este trabajo es, como resulta evidente, un juego de palabras. Alude a la expresión *lupus in fabula* y al libro de U. Eco, *Lector in fabula*.⁷⁸ Para terminar con nuestro examen de la primera parte del *Asno de oro* quizá nada mejor que una historia de fantasmas. Hay un cuento de A. Maurois en que una mujer ve en sueños todas las noches una casa. Durante las vacaciones decide recorrer las carreteras para encontrarla y un día consigue descubrirla; llama a la puerta y se entera de que la casa está en alquiler. Al extrañarse de que los propietarios no vivan en una morada tan encantadora, el viejo criado que le ha abierto la puerta le informa de que lo hacían hasta que quedó encantada y empezó a ser frecuentada por un fantasma. La mujer trata de sonreír y el anciano le reprocha: *Usted menos que nadie, señora, debe reírse... puesto que el fantasma era usted*. Esa casa, cuyos corredores conocemos antes de visitarla, no es distinta de la obra literaria que aguarda al lector.

MARCOS RUIZ SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

⁷⁸ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, 1981.