

# La sabiduría del burro (*Lucio o el Asno* de Luciano de Samósata)

María del Carmen CABRERO

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)

## RESUMEN

*Lucio o el Asno* de Luciano de Samósata se nos presenta como una de las primeras novelas griegas donde la narrativa discurre por el doble andarivel de lo cómico y de lo realista. Y esa forma de narrativa es luciánica aunque nueva y, si se quiere, experimental: está la intencionalidad satírica, pero principalmente el regusto por contar una historia en broma.

## PALABRAS CLAVE

Narración, *Homodiégesis*, Focalización, Metamorfosis.

## ABSTRACT

Lucio or Luciano's Ass appears as one of the first Greek novels where the narrative passes for the double path of the comical thing and of the realistic thing. And this form of narrative is lucianic though new and, if you want it, experimental: the satirical premeditation is there, but principally the taste for telling a history in jest.

## KEY WORDS

Story, *Homodiégesis*, Focus, Metamorphosis.

## De los llamados pactos preexistentes

Incluida entre las obras de Luciano de Samósata se encuentra una pieza breve y controversial: *Lucio o el asno*. Poco conocida por el público en general—en ese ámbito ampliamente eclipsada por *El asno de oro* de Apuleyo—, ha dado lugar a sutiles y eruditas polémicas sobre las condiciones de su producción. Es bueno aclarar que los dos textos —y un tercero que inevitablemente entrará en cuestión— narran la historia de un joven curioso que es transformado en burro por artes de magia —que él mismo de algún modo convoca—, corre aventuras trágicas y grotescas en esa condición, y finalmente recupera su naturaleza humana<sup>1</sup>. *Lucio o el asno* es parte de una larga discusión de atribuciones donde toda

---

<sup>1</sup> Puede también decirse que todo lo atinente a *Lucio o el asno* ha sido puesto en cuestión y, es bueno anticiparlo, no es el objeto de este trabajo aportar una solución a tal discusión; por el contrario, la ideología de este estudio es

teoría se sostiene en función de pruebas circunstanciales y elaboraciones hipotéticas encadenadas. Se trata de un triángulo, en el que en una esquina está *El asno de oro* de Apuleyo, en otra *Lucio o el asno* y en la tercera un texto supuesto —¡y perdido!— del que testimonia el patriarca bizantino Focio (1960:cod.129), texto que en su opinión funcionaría como hipertexto de los otros dos. En cuanto a este tercer texto del que sólo sabe Focio suele denominárselo *Metamorfosis*, y según el patriarca sus dos primeros libros eran idénticos al desarrollo del relato en *Lucio o el asno*. Focio atribuye *Metamorfosis* a Lucio de Patras, un autor desconocido cuyas huellas literarias no han podido ser reconstituidas ni siquiera por inferencias. Entre las referencias antiguas ineludibles está el hecho de que uno de los manuscritos más antiguos de *Lucio o el asno*, que se conserva en la biblioteca del Vaticano, está precedido por una aclaración que lo convierte en epitome —atribuido a Luciano de Samósata— de un manuscrito anterior.

Estos encadenamientos sustentados en la autoridad eclesial de un patriarca y una biblioteca no fueron puestos en cuestión hasta que los tiempos se tornaron positivos; el secularismo salió en busca de pruebas más contundentes que, al no ser halladas, dejaron expedito el camino al recurso de la duda. La primera piedra la arrojó Perry (1967:215), quien hacia 1920 ya sostuvo que las atribuciones de autoría practicadas por los antiguos estaban signadas por la inocencia epocal: el bueno de Focio se había dejado llevar por las limitaciones del manuscrito que había tenido en sus manos, confundiendo al verdadero autor con el narrador/protagonista de *Metamorfosis*. Para Focio, sería Lucio de Patras, que para mayor confusión proclamaba en el cuerpo del texto su condición de escritor de relatos<sup>2</sup>. Lo que debilitaba más las especulaciones de Focio era su idea —que consagra el manuscrito vaticano— acerca de que Luciano pudiera haber epitomizado la *Metamorfosis* de Lucio de Patras, habida cuenta de que la regla del epitome es la reproducción perfecta de un texto, al que a lo sumo se le pueden practicar exclusiones completas. Luciano nunca practicó esa técnica, digamos que menor; aun cuando —por estética de época— siempre se valiera de temas remanidos, cuando los abordaba los daba vuelta y les otorgaba una significación completamente diferente a la del supuesto hipotexto o a la de la tradición popular que saqueaba. Por contrapartida, estaba muy en el espíritu luciánico dotar al narrador —y protagonista homónimo— de la condición y oficio de escritor de relatos al sólo efecto de reforzar una contradicción cómica (algo así como un guiño para los iniciados de la escuela de retórica).

---

alterna: si no se puede avanzar en las grandes respuestas, al menos corresponde el intento de adelantar en la formulación de preguntas que puedan ser relevantes para la adquisición de nuevos conocimientos, no de su simulación.

<sup>2</sup> El buen juicio de Focio y otros críticos antiguos también se habría visto nublado por la materia del libro, convencionalmente considerada como poco edificante o indecente; aunque el patriarca desconfiaba —y con razón— de Luciano de Samósata, lo tenía por un gran aticista, y tal vez quiso liberarlo del escándalo de la autoría de esa protonovela picaresca. A su vez, San Agustín lo descartó por falta de humor: no era el suyo un temperamento capaz de sucumbir a las delicias de una estética del desencanto.

Esta condición que desorientó a Focio tiene en el relato un funcionamiento preciso: llegados al punto de su contrametamorfosis de burro a hombre, el gobernador romano lo salva de la ira de las turbas –algo indignadas porque no era eso lo que habían pagado por ver– gracias a que sus aventuras le parecen más creíbles desde que se confiesa ser autor de historias. Si bien nada concretamente sabemos del contenido de *Metamorfosis*, por el relato de Focio se crea la imagen de un libro en esencia igual a *Lucio o el asno*, aunque mechado de interpolaciones, ampliaciones y demás recursos retóricos novelísticos. Estos recursos –tal vez estrictamente con el mismo contenido, tal vez no– son aquellos a los que apela Apuleyo para hacer con su burro una novela.

Hay otro plano del análisis de atribuciones que es apto para polémicas: el de la forma en que el autor proyecta –o no– en sus personajes las pasiones metafísicas de su corazón. Apuleyo, que tenía sus pretensiones proféticas, no oculta que está jugando con su propio universo de creencias. En cuanto al desconocido autor de *Metamorfosis*, es evidente que Focio consideraba que el autor creía en esos milagros seriamente. De Luciano, en cambio, Focio y nosotros podemos estar seguros de que no creía, y que el matiz materialista militante de toda su obra adopta aquí la forma de una pesada burla a la teoría pitagórica de la transmigración de las almas<sup>3</sup>. Más allá de esas formas de ataque a la credulidad, en toda la obra de Luciano hay una especulación contra las magias y supersticiones a las que eran tan caros los hombres de su tiempo.

Estos elementos dan para una primera caracterización de la obra: si hay un juego de hipertextualidades –llevadas al grado de epítome– entre *Metamorfosis* y *Lucio o el asno*, habría que hablar de intención paródica. B. E. Perry (1967:216-218) dice, y con razón, que no le parece ése el tono de la obra, que es para él de intención puramente cómica (y antisupersticiosa). Ese nivel de análisis lo lleva a una conclusión arriesgada pero genial (1967:221-227): el orden de los factores debe ser cambiado, reparado el error de Focio comenzar a atribuir a Luciano de Samósata la autoría de la *Metamorfosis*. De *Lucio o el asno* se habrá ocupado algún copista, cuya mano probablemente se cansara de las interpolaciones, y que tuviera el apetito de llevar la historia hacia delante lo más rápido posible. Desatado de prejuicios de autoría, B. E. Perry avanza convincentemente en aspectos psicosociales importantes para la construcción narrativa. Apunta el hecho de que el público debió sorprenderse frente a un personaje farsesco, cómico, que a la vez fuera un importante ciudadano romano; hasta el propio nombre –Lucio– era considerado como prototípico de romano. La tentación de ver en Luciano un autor secretamente antiimperialista se desvanece ante la constatación de que nada indica estar ante una sátira personal, y que no hay hostilidad –y sí hasta una cierta empatía– hacia el pobre Lucio. Y esos rasgos, aunque B. E. Perry no lo destaca especialmente, son muy propios de la

---

<sup>3</sup> Objeto de sus mofas en *Gallo*, donde la corporizada en pájaro de poco vuelo era nada menos que el alma del mismísimo Pitágoras

ética/estética luciánica, que ya había desarrollado, por ejemplo, en *Alejandro o El falso profeta*.

Interesa también constatar que el personaje Lucio tiene una característica psicológica, lo que ya era extraño en la protonovela griega, y que esa característica es la misma del Luciano protagonista de las *Narrativas Verdaderas*: es ligeramente impetuoso, y muy curioso. La última barrera que se le interpone para convalidar la atribución de la *Metamorfosis* a Luciano es de tipo estilístico: como puede comprobarse, en variados pasajes el texto se aparta de la pureza ática. En realidad, Luciano tenía una compleja posición psicológica ante el problema: sirio de origen, aprendió la corrección ática de adulto, y la usaba como barrera de protección ante los cargos de llevar sangre bárbara. Sin embargo, en otras obras también abandona circunstancialmente ese nivel de lenguaje, y lo hace precisamente cuando las circunstancias del relato se lo exigen: de las cosas bajas se habla en lenguaje bajo (Aristóteles, *Poética*:1448b 25). Es el género y la materia en cuestión lo determinante, porque el lenguaje es vehículo de pensamiento y forma de expresión narrativa. Y esa forma de narrativa es luciánica aunque nueva y, si se quiere, experimental: está la intencionalidad satírica, pero principalmente el regusto por contar una historia en broma. Hay una sucesión de situaciones cómicas que, como en las *Narrativas Verdaderas*, van simultáneamente fundando un nuevo modo de narrar en prosa.

Graham Anderson (1976:35-67) coincide en general con este «relato del relato», pero da un paso más allá tal vez innecesario: para él, tanto la *Metamorfosis* como *Lucio o el asno* son obra de Luciano, que simplemente recortó el hipotexto para usarlo con fines diferentes a los del original. Está claro que cuando Luciano reescribía alguna de sus obras o parte de ellas, se alejaba en el tono mucho de la primera versión<sup>4</sup>. Pese a tener que manejarse —como todos— sólo con el subsistente epítome (y un ojo puesto en el *Asno* de Apuleyo), Anderson hace una recuperación de motivos luciánicos que incluso conspiran contra la originalidad que se le ha atribuido generalmente a Apuleyo. Apunta que la estructura del relato es luciánicamente circular, y que menudean las circunstancias recurrentes: la misma técnica que Luciano empleara, por ejemplo, en *El amante de las mentiras*. También constata la intencionalidad humorística blanda, pues no hay sátira maliciosa como en otras obras; en cuanto a las caídas del griego ático, Anderson también las cree intencionales, y una prueba más de la maestría idiomática de Luciano, de su capacidad para mantenerse estilísticamente en contacto con las circunstancias narrativas.

Con el aporte de B. E. Perry y, en menor medida, de G. Anderson, quedamos más cerca del objeto y en situación de proponer los pactos preexistentes con el lector que requiere toda lectura de un texto de atribución controversial; la utilidad de este primer acercamiento se manifestará en el curso del análisis narratológico.

---

<sup>4</sup> Puede compararse *La diosa siria* con las *Narrativas Verdaderas* para comprobar que esto funcionaba así en manos del hábil escritor-artesano.

## De sofistas y de burros

Como es habitual, presentamos a Luciano de Samósata como un autor que produjo su obra en el siglo II, en el complejo contexto cultural que se ha denominado Segunda Sofística. Cabe aclarar que la fuente principal con que contamos para conocer desde adentro lo que fue la Segunda Sofística es la obra de Filóstrato, *Biografía de los Sofistas*, quien escribe en pleno siglo III, larga y detalladamente sobre este período empleando por primera vez esa expresión. Sin embargo, Filóstrato, por algún motivo que se desconoce —pero en torno al cual se ha especulado ampliamente— excluyó a Luciano de su rica presentación de sofistas<sup>5</sup>. La historia cultural se va tomando venganza de tal desdén, considerando a Luciano —desde el Renacimiento en adelante— como uno de los autores más importantes de esa época, ya que su obra fue sin duda la de mayores efectos estimulantes sobre la literatura moderna. Este aspecto es destacado por Nicosia (2002:88), quien señala: «Tale esitazione è in verità determinata dalla particolare ottica in cui si colloca Filostrato, interessato ed affascinato dall'aspetto performativo del *logos*, dalle qualità dell'oratoria, e quasi del tutto indifferente alla valutazione dei contenuti». Siguiendo a Filóstrato, la mayoría de las reconstrucciones del contexto nos devuelven la imagen del sofista como experto orador, improvisador de discursos a pedido del público que resultaba encantado por su palabra, gestos e improvisaciones. Se trata, pues, de una imagen bastante alejada y hasta contraria a la de un escritor. Sin embargo, la construcción del tipo puede estar algo distorsionada, ya que se compadece demasiado con la de los sofistas clásicos. Esto bien puede ser puesto en duda, ya que la propia denominación de Segunda Sofística nos habla de alguna diferencia sustancial con la primera. Hay indicios —y la propia vida, figura y obra de Luciano lo confirman— de que este nuevo sofista podía ser también una mezcla de filósofo y retórico, lo que justificaría la aplicación del término «sofista» con connotaciones positivas, elogiosas: estamos lejos de la pura negatividad del oficio que quedó consagrada por el consenso de las comedias clásicas. Naturalmente y debido a que el «segundo sofista» ganaba su condición y fama en las presentaciones públicas, se requería de vastos conocimientos en materia de oratoria judicial, política, en el comentario representativo del sentimiento comunitario ante la alegría o la tragedia colectiva. Estas artes bien podían cultivarse en las escuelas mediante imitaciones y textos largamente repertoriados, hasta lograr el indispensable aprendizaje en el arte de la falsa improvisación. Sin embargo, en el contexto de la Segunda Sofística comienza a desarrollarse una presentación oral desfuncionalizada, sin objeto aparente como no fuera el de articular una narración fic-

---

<sup>5</sup> Lo de «rica» viene casualmente a cuento de que la condición social y económica de los sofistas a los que alude Filóstrato era alta, y que es muy probable que considerara al sirio y plebeyo Luciano como un advenedizo al que convenía castigar con el silencio.

cionalizada, literaria en suma<sup>6</sup>. Hasta entonces —el juicio es de Fusillo (2002: 233)—, la novela griega se desenvolvía en forma «paraliteraria», basándose en una mera repetición de situaciones, una psicología rudimentaria (si digna de tal nombre) y el control completo de los sentimientos. Esta última condición era bien propia de los personajes de las clases altas, de los que siempre se ha supuesto estar a salvo de las bajas pasiones. Finalmente, la estructura cerraba en un inexorable final feliz. Alguna de estas características se conservan en *Lucio o el asno*, pero ya comenzamos a movernos —bajo el soporte de la ficción en prosa, difícil de recitar ante multitudes— en ese universo carnavalesco, bajo y grotesco que haría dichoso a Bajtin. Aun cuando epítome de la perdida *Metamorfosis*, el texto se nos presenta como una de las primeras novelas griegas donde la narrativa discurre por el doble andarivel de lo cómico y de lo realista<sup>7</sup>.

### De cómo *narrar* una narración

La narrativa homodiegética sigue siendo una trampa inevitable para el lector que —bendito de los dioses— conserva intacta toda su inocencia: autor, narrador y personaje son para él tres personas distintas de un solo *ego* verdadero. Si se la ha perdido, lo primero que se sospecha es la parodia de esas inocentes narrativas homodiegéticas del escriba principiante, y se constata la presencia de un par de relatos asimétricos pero inseparables producto de una doble conciencia: la del tonto Lucio, que cándidamente relata tonterías, y la del burlón Luciano, que las escucha con una mueca y las transcribe sin beneficio de inventario. Luciano de Samósata, autor, cumple un papel que J. Winkler (1985:275) ha calificado felizmente de «ventrílocuo», en una relación en la que el autor subrepticamente se sobrepone al actor.

Como en *Narrativas Verdaderas*, estamos ante otra «moderna novela antigua», en cuanto a que rechaza el prejuicio de la relativa inconsciencia del escritor antiguo. El texto contiene un relato-comentario sobre el relato de sucesos o, por decirlo de modo más provocativo, una narrativa independiente —pero inseparable— de las narrativas contenidas. Este complejo procedimiento se logra gracias a recursos de estilo y técnica muy propios de Luciano. Señalemos algunos. La información indispensable para comprender las

<sup>6</sup> Nicosia (2002:114) pierde el rumbo cuando cree ver que esta sofisticada sofisticada —valga la redundancia—, como la que podía desarrollar Luciano, tiende hacia la filosofía; da por buena la declaración del autor en una de sus ficciones sin comprender que se dirige, precisamente, hacia una nueva dimensión de la ficción.

<sup>7</sup> Si se va en busca de otro ejemplo del género, las *Narrativas Verdaderas* están a mano. Pero aún encontramos otra alternativa anónima de jugar con ese nivel del discurso, de construcción narrativa: el de la llamada *La novela de Esopo* (edición de É. Chambry, *Fables*, 1927), una suerte de falsa autobiografía del famoso fabulista que incluye, para adentrarnos en el otro tema de este acápite, una metamorfosis de hombre en burro. Esopo, siempre hombre, es invariablemente presentado —incluso en las ediciones adaptadas al público infantil de su obra— como Esopo el esclavo, pero nunca como Esopo el asno. Y sin embargo, había una clara identificación —que no podemos sino calificar de literaria— entre la condición de esclavo y la de burro, imagen persistentemente usada en nuestra cultura como símbolo de una degradación total de la condición humana.

situaciones –incluido nombre, condición y procedencia del protagonista– se va obteniendo gradualmente, bajo estricto control del narrador; surge con –¿fingida?– naturalidad, no en una rústica presentación inicial. Incluso una información clave como el objeto de la visita de Lucio al pueblo de Hipata [4] no es revelado a la dueña de la casa donde se aloja, que en realidad es en sí misma –por su condición de maga/hechicera– el objeto verdadero del periplo; tal como está expresado, pareciera ser decisión del narrador más que del propio protagonista, que se caracteriza por su impulsividad: lo más preciso sería hablar de un sujeto intermedio entre actor y narrador. Otra condición psicológica del protagonista es confesada más claramente aún por un sujeto ajeno a sí mismo: su curiosidad aparece expuesta por un nuevo sujeto intermedio, que esta vez radica entre el narrador y el autor [11]<sup>8</sup>. La complejidad de las perspectivas distintas en la homodiégesis –el narrador viendo a su protagonista homónimo desde afuera, casi como si fuera un personaje entre otros– se evidencia en el parágrafo [5], cuando el tercero en discordia, Luciano el escritor, nos cuenta que Lucio «habla consigo mismo»<sup>9</sup>. En realidad, asistimos a un diálogo entre Lucio-protagonista y Lucio-narrador. A partir de allí y pese a la recurrente trampa del *ego* doble, desconfiamos de la supuesta unidad y nos acercamos a una narración hecha por un tal Lucio que no es el mismo Lucio al que le suceden las cosas. Esto vuelve a evidenciarse sobre el final [56], cuando este último Lucio se identifica con el asno del que se ha liberado, y la obra construida episódicamente reencuentra una unidad, intencionalmente retrospectiva<sup>10</sup>. Si la muerte de Sócrates, de acuerdo a una larga tradición, se debió a su abandono de/por la sabiduría, la transformación de Lucio en burro es el producto de su previa derrota ante el pensamiento mágico: si se quiere, es en cuanto anti-Sócrates que Lucio vive y es devuelto a la plena condición humana<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> [11]: *Me vino entonces a la mente aprender aquello por lo que había llegado hasta allí. Voy y le digo (a Palestra): –Querida muéstrame a tu señora cuando está haciendo prácticas de brujería o cambiando de forma. Desde hace mucho ansío contemplar ese fascinante espectáculo.*

<sup>9</sup> [5] ...*iba yo a casa hablando conmigo mismo* en el camino lo siguiente: «Vamos; tú que no paras de decir que estás ansioso por contemplar ese insólito espectáculo, despiértateme y descubre una ingeniosa treta con la que puedas tener lo que deseas. Pégate a la criada, a Palestra, desnúdate y menéandote sobre ella, moviéndote y entrelazándote con ella, estás seguro de que pronto lo sabrás...»

<sup>10</sup> [56]: *Yo decidí que sería estupendo ir a la casa de la mujer que se había enamorado de mí cuando era burro, diciéndome a mí mismo que aparecería más hermoso ante ella, ahora que tenía apariencia humana...Ella cuando vio que todas las partes de mi cuerpo eran a todos los efectos las de un hombre, escupiéndome me dijo:...–Yo no me enamoré de ti sino del burro que había entonces en ti, y no era contigo con quien dormía, sino con él...Así, a empujones, fuera, delante de la habitación, desnudo, hermosamente coronado y perfumado, abrazado a la tierra desnuda, con ella dormí.*

<sup>11</sup> Sin embargo, también a los burros se los ha revalorado: Fusillo (2002:266) menciona la obra de un amigo de Bertold Brecht, Arnold Bockert, quien en 1956 presentó a un personaje-asno como héroe de la lucha de clases. Por ese camino se comprende mejor lo de la sabiduría del burro, que es apenas agregar un adjetivo inusual a la larga lista de virtudes que de antiguo se le atribuyen: fuerza, perseverancia, memoria –«nunca olvida ande come», sentenciaba Martín Fierro–, a más de un atributo viril desproporcionado –y por ende envidiado– entre los mamíferos superiores. Cuando otro autor propone una metamorfosis de hombre a burro, puede estar apelando a cualquiera de estas características; cuando lo hace Luciano de Samósata podemos sospechar que –también– juega con la idea de que la curiosidad de su personaje Lucio por el conocimiento arcano es una pasión de asnos.

### La excursión al fuera-de-sí: sexo, drogas y...

Para patética desilusión de los ya no tan jóvenes adeptos a la cultura del rock and roll, la *liason* entre sexo y drogas en un contexto mágico es tan antigua como la necesidad humana de romper el, digamos, enunciado de su existencia. Naturalmente, toda operación de ruptura con la tibieza del yo burgués conlleva riesgos: se puede terminar en burro. De antiguo, la metamorfosis en animal representaba la caída en la esclavitud de las bajas pasiones, en lo puramente material en el sentido de pérdida de dimensión cultural, en cuanto humana. Para el griego, equivalía a salirse de la *paideia*, una patria profunda, no negociable. En *Lucio o el asno*, las advertencias que el protagonista recibe de parte de Abroea y Palestra —que él impetuosamente echa en saco roto— son la voz del narrador y, más allá, de un Luciano convencido de la desinteligencia de embriagarse con el sortilegio de las metamorfosis. Lucio comienza a sucumbir a la magia, comienza a convertirse en burro, en cuanto adopta la estrategia de la seducción de la criada para llegar a los secretos de su ama: el sexo como camino para llegar a las drogas sólo podía tener de camino de regreso el de las drogas para llegar a otras formas de sexo. Como es camino trillado, Luciano lo describe mediante tópicos y metáforas gastadas: las entrañas abrasadas por el fuego de la mirada, el sabor agrídulce del amor [6], las rosas sobre el lecho [7]. Al mismo tiempo, procede a una ampliación desmesurada del motivo del amor como lucha, desde la propia elección del nombre de su contrincante —Palestra— hasta la descripción de tomas y llaves algo confusas pero fácilmente imaginables en el plano sexual [8], [9], [10]. Lo que es más notable es la casi absoluta falta de lo que hoy entendemos por concomitancia erótica de los actos: Luciano nos ofrece pornografía en estado puro, sin la menor intención de acercamiento sentimental [11].

Como contrapartida del impetuoso protagonista salido de sí para no llegar a ningún lado, el carácter del dueño de casa, Hiparco, resalta. Más que el avaro que los informantes al paso —y luego Abroea— le presentan a Lucio, Hiparco parece más bien ser un hombre medido o, si se quiere, contenido. Y con una virtud clásica que complementa esa deseable moderación: es el hombre menos curioso del mundo, pues vive con una bruja transformista sin que ello le quite el sueño. Definitivamente, Hiparco no se hubiera transformado en burro. Como personaje es una sombra, por mucho que pueda serlo de la sabiduría: cuando los sujetos actúan para transformar el enunciado descriptivo inicial, Hiparco se queda en lo informado, con lo que se abstrae de ser parte —de cualquiera forma que fuera— del objeto del discurso. Este discurso, puesto en acción, en la estricta sucesión temporal señalada por Puche López (1987:65-76), lo que busca es la puesta en contacto del narrador con los narratarios, cofradía a la que de momento representamos. Las categorías las adoptamos por necesidad, aunque no sin ponerlas en cuestión a la luz de la naturaleza del texto y sin olvidar que éste proviene del siglo II. B. P. Reardon (1971:165) nos advertía que fue precisamente entonces que comenzó a florecer un tipo de narración contaminado necesariamente de declamación —el *epideiktikòn génos*— en el cual



las acciones sólo son, en definitiva, parte de un cuadro (con lo que se pierde otro nivel de inocencia del relatar, del simple contar historias). Con esto no pretendemos que *Lucio o el asno* caiga en la estática del enunciado descriptivo, pues en ningún momento percibimos la sensación de estar ante una simultaneidad real de los sucesos. De hecho, todo pasa sucesivamente ante los ojos del narrador: lo que sucede es siempre cronológico, y se concatena en función de relaciones de causa y efecto. Estamos, pues, ante el presente continuo propio de la narración, aunque sea oportuno señalar que hay sucesos que inevitablemente entrañan secuencias de tiempo no aludidas, que tienen que haber durado más de lo que tarda el relato en señalarlas. Ante esta irrefrenable dinámica, en cuanto narradores no hacemos más que acumular nuevas dosis de aparente saber; bajo cuerda, cunde la sospecha de que, en la medida en que sentimos curiosidad por saber más de lo que viene, caemos en la situación del propio Lucio y, en el fondo, cada vez sabemos menos. El narrador es alevosamente incluido en el proceso de metamorfosis, pues en su trayectoria hacia la ignorancia no puede sino sentir cómo le va creciendo un sospechoso rabo.

### Seamos pragmáticos

En una dimensión del texto y de su análisis que se centre *en lo que pasa*, sujetos y objetos que habitan *Lucio o el asno* deben rigurosamente ser exceptuados de valoración; el juego es considerar al enunciado sin su necesaria enunciación. Sin embargo, es necesario reconocer que lo que se nos presenta en este plano de lo enunciado es imposible de aprehender sin aceptar ciertas interferencias de lo enunciativo. Esto implica reconocer que estamos en territorio de los personajes, pero inevitablemente también en un campo donde deben convivir con el narrador, por la sencilla razón de que es él quien tiene capacidad de verbalizarlos<sup>12</sup>. El propio nombre del título de la obra, *Lucio*, tiende a anclar todo el relato en un determinado nivel de interpretación; esto es normal con los nombres propios, especialmente cuando están cargados de un valor referencial que no por haberse diluido con el tiempo tuvo menos significación en su momento de producción. Si es que Luciano efectivamente bautizó así a su obra, no podemos dejar de considerar la intencionalidad significativa. El nombre Lucio—tanto como Cayo, que es el que se atribuye al hermano del protagonista, un poeta que sólo aparece sobre el final para un tardío operativo de rescate—, eran sinónimos de romano, y de romano de las clases favorecidas<sup>13</sup>. Que el nombre del burro estuviera tan cargado constituye sin duda un paratexto indispensable, pero el hecho de que Apuleyo lo mantuviera en su versión debería llamar a la prudencia

<sup>12</sup> Con verbalizarlos—tarea de Lucio—queremos decir estrictamente eso, sin implicar ningún corrimiento hacia lo que es tarea del escritor Luciano de Samósata, único responsable de que el texto se transforme en literatura.

<sup>13</sup> A esto bien puede sumársele que Luciano contara con posteriores encadenamientos significativos en la recepción de época, encadenamientos arbitrarios por los que no necesitaba responsabilizarse pero que seguramente intuía.

en torno a conclusiones políticas; como siempre con Luciano, lo primero que deben sospecharse son motivos de amplia crítica cultural, sustentados en la habilidad estilística (a la que la elección del título-nombre no es ajena).

Siguiendo a Fontanille (1984:57), consideramos este plano de lo pragmático como el de lo, digamos, estrictamente material. Es decir: aquel en que la acción –que llamaremos inconsciente– del sujeto tiene consecuencias transformadoras. La primera lectura de *Lucio o el asno* devuelve una impresión de hechos continuos, de una sucesión de acciones una tras otra sin descanso. Una segunda lectura practicada con las lentes de la sospecha no termina de confirmar aquella percepción. Para empezar, es importante señalar que lo estratégico no son las acciones en sí sino su necesario encadenamiento; el encadenamiento se revela como lo rígidamente estratégico, al punto que no permite variaciones tácticas. Las encrucijadas en las que cae Lucio son retóricas, pues en realidad –por las necesidades del relato– sus opciones o alternativas nunca son reales. Más allá de que esto obedezca a una utilización de disyuntivas apenas teóricas pues los actos son tópicos, repertoriados y estereotipados –los bandoleros siempre actuaban así, por poner un ejemplo–, lo que hay es una voluntad creativa de romper con la lógica tradicional del contar. Para reafirmar esta sensación, es bueno observar la elección de los tiempos verbales, que inexorablemente es durativa e impone que la acción –pese a su supuesta independencia– se sostenga en el tiempo. No hay espacios temporales vacíos: la acción dura hasta que es reemplazada por otra acción sujeta a la misma lógica. Esto introduce una duda sobre la tradición estilística en la que el texto se inserta, pues lo usual –y en la literatura popular sigue siendo así– era intercalar espacios descriptivos para imponer pausas y posteriores e indispensables cambios de ritmo. Frente a esa carencia, vale la pena considerar si ciertos pasajes no se corresponden mejor a la idea de narraciones descriptivas que a la mecánica del contar acciones. Mejor dicho: las acciones son descriptas más que narradas. Esto parece evidente al menos en el largo pasaje [9-11] en el que se suceden los ejercicios amorios de Lucio y Palestra: al no ser eróticos sino pornográficos, el lector sólo espera saber a qué conducen. La pausa se introduce así subrepticamente, sin anunciarse, bajo el viejo manto retórico –paradójico– de describir lo indescriptible. Esto no implica de modo alguno una predominancia de lo descriptivo con su típica lógica de construcción arborescente, sino de la estructura rizomática propia de la narración. Pero es una narración controlada no por el narrador, sino por el poder que ejerce Luciano en cuanto autor del libro.

La conclusión sería que cada acción conduce a resultados parciales, que a su vez presuponen la necesidad de esas acciones y las condicionan. Esta dialéctica se multiplica hasta que arribamos al desenlace que, por así decirlo, lo explica todo, y todo lo justifica. Lo que hace Luciano es introducir una *técnica narrativa* que hará larga escuela, y que sigue conformando la cohesión interior retrospectiva propia de géneros de literatura que han devenido en populares (el caso de los cuentos policiales parece el más transparente).

### Cuando se trata de saber

El narrador homodiegético resulta determinante para el cuánto y el cómo sabemos, porque es ese punto de vista el que marca las dimensiones y características del campo de saber que se transmite. La ficción que analizamos es de una gran visualidad, por lo que el acercamiento a sus razones opera en primer término dentro de los parámetros habituales de nuestra relación con las creaciones plásticas: captamos imágenes de ese mundo acotado por todas las demás coordenadas del mundo de lo que llamamos real.

En un segundo paso, recién podemos considerar los elementos que nos proporciona la verbalización, que funciona como puente para saber cómo ese sujeto que vimos vive las experiencias. Deslindamos la voz de lo que nos había hecho saber la mirada, restringida al campo de visión del narrador. La sucesión de pasos que profundizan nuestro saber podría describirse así: actúa Lucio el personaje, ve Lucio el narrador, oye/lee Luciano el autor y por su intermediación final, nosotros. Naturalmente, nunca se termina de romper la relación entre los pasos sucesivos –imposibilitaría todo saber–, pero es evidente el enriquecimiento del proceso de conocimiento que se da en el último paso. Esto dicho en claro detrimento del saber del narrador, que en el caso de *Lucio o el asno* es un saber que podemos poner en cuestión. Es que, de hecho, no siempre el narrador sabe más que el personaje; es el viejo truco descrito por J. L. Borges (1969:9) como «narrar los hechos (esto lo aprendí en Kipling y en las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo». No pareciera que esto se deba sólo a una intención de adoptar una perspectiva de relato objetivo, sino a las propias características del narrador, al que Luciano dota de una inocencia que hace presumir que se le pasen cosas. La cuestión seguramente se relaciona con que la focalización del discurso del narrador no termina de definirse entre el ser interna o externa al protagonista y, en esa tensión, termina por saber –simular saber– menos que el propio personaje al que sirve. Este juego de alteraciones de foco pudiera ser involuntario en escritores menos duchos, menos artesanales que Luciano; tratándose de él, nuevamente cabe la sospecha de que omite deliberadamente saberes que no pueden ser desconocidos al narrador, de modo de crear un suspenso que se cierra en el final. Aquí la consideración clave es que todo relato escrito, así fuera efectivamente autobiográfico, es posterior a los hechos que relata; conoce su desenlace y lo que procede a hacer es encontrar los mejores –más atrapantes caminos– que conduzcan a él. El narrador percibe el relato, y lo que de esa sensación no nos es transmitido, debe ser considerado como información voluntariamente omitida. Esta carencia nos obliga a reconstruir una situación de observador que trascienda al narrador: alguien debe reunificar las funciones del ver, del saber y el percibir. El dardo nos apunta, pues no hay verbos condicionales que denuncien una oblicuidad vocacional del discurso, y sólo en un actor externo al relato –o en la instancia de un análisis de texto impersonal– se puede lograr la reconstrucción. Al interior de *Lucio o el asno*, lo que hay es un simulacro de observador, como proyección discursiva del enunciador; estamos cerca de lo que M. I. Filinich (2003:73)

denomina «grado cero de la presencia del observador». La focalización en Lucio narrador importa también porque su tarea no es sólo verbalizar sino también aportar el punto de vista desde el que se verbaliza. Nunca apela al recurso de atribuir a otro su perspectiva, jamás depone —en ese sentido— su responsabilidad. Pero como no llega a constituirse en un observador calificado, su papel termina siendo el de asistente: hace uso de la voz para aportar una inocente verosimilitud, aquella que se deriva del creer que puede ser garante por el solo hecho de haber estado allí (allí en el sentido de dentro del protagonista). En realidad, como el objeto de la percepción —de lo que será nuestro saber— puede estar tanto dentro como fuera del sujeto actante, la posición de Lucio termina por ser la que cabe dentro de la idea de propioceptivo (ni exteroceptivo ni interoceptivo). Esto le permite la exposición yuxtapuesta de diversos puntos de vista ideológicos: a veces parece acompañar al personaje en sus aventuras —acompañarlo de corazón [33]<sup>14</sup>, y a veces se distancia condenatoriamente de él [46]<sup>15</sup>. Como el punto de vista siempre está influenciado por su posterioridad a los sucesos —el presente es el del relato—, ha mediado un tiempo para la elaboración psicológica de lo sucedido. Privado de toda omnisciencia, Lucio narrador sólo puede interponer esas argucias para reclamar silentemente el lugar que antes había procurado hacer desaparecer. Pero en esa tensión está la posibilidad de ir reconstruyendo el saber a partir de sucesivos descubrimientos, que incluyen los puntos de vista del escritor y el valor de la metamorfosis —de ida y vuelta— a la que asistimos.

### Afectos, desafectos y defectos

Con la osadía de quien contradice —puro juego literario— a Dios, digamos que lo primero no fue el verbo sino el cuerpo, es decir: que la experiencia sensible se siente antes de poder decir que se siente, y que la materialidad del cuerpo contiene las percepciones del mundo exterior y los sentimientos y sensaciones interiores antes de que se apoderen de ellos las palabras. Una vez burro, Lucio es más actor de un padecer que de un hacer, porque el mayor peso de su carga afectiva es negativa o defectuosa, producto de un error [15: «¡Maldito mi exceso de curiosidad!»]. Como en este plano —crasamente considerado— no hay finalismos, como cada acto es pasional o al menos afectivo, no hay un resultado último liberador, porque en Luciano no estamos nunca ante un final con moralejas. Lo que el proceso perceptivo sí nos va denunciando es un movimiento del ánimo, que se va acongojando con los sucesivos episodios que ponen a Lucio al borde del

<sup>14</sup> —[33]: *Todos los de adentro aplaudían la sugerencia, que les parecía excelente, mientras yo me echaba a llorar, en la idea de que iba a perder muy pronto y para siempre al varón que había en aquel burro, decía yo que si iba a pasar a ser un eunuco, más valía la pena dejar de existir.*

<sup>15</sup> [46]: *Metomentodo yo, deseoso de saber quiénes eran los que así gritaban, me asomo por la ventana; al verme prorumpieron en un auténtico alarido... Todos se reían sin parar de quién se había delatado desde la azotea y había traicionado a su propio amo. Creo que fue entonces, y a raíz de mí, de donde les vino a los hombres la expresión esa «de un vistazo de burro».*]

suicidio. La convención quiere que la primera experiencia sensible sea la del propio cuerpo, y no puede haber a ese nivel sensación más fuerte que la de verlo metamorfoseado; desde esta perspectiva —y como lo demostrara Kafka— es imposible considerar al género como banal o de puro divertimento: trata de la más profunda alteración de la propia imagen y autopercepción. El cuerpo es, además, nuestro principal medio de comunicación con el mundo, una especie de centro de referencia que nos permite comprender cómo sienten otros en un horizonte más ampliado que el propio yo. En cuanto envoltura de nuestro aparato de percepciones, en sí mismo precisa ser sensible y, por ello, puede ocupar el papel de sujeto de la enunciación. A lo largo de *Lucio o el asno*, el acento está puesto en las percepciones del hacer que vienen del mundo exterior al burro, pero cada capítulo está marcado por alguna forma de su padecer, es decir, de su interioridad. Tratándose de un burro, se comprende lo parco de su expresión pasional, que cuando se expresa es fruto más bien de otro error: cuando hacia el final Lucio vuelve hecho hombre hacia la mujer que lo ha amado como burro, es rechazado [56].

Hay otras formas en las que el discurso es capaz de manifestar los efectos que se producen en el mundo afectivo del protagonista metamorfoseado, que pueden encontrar su curso a través de modalizaciones de sentimiento no desprovistas de su carga de angustia. Así, cuando Lucio quiere gritar o llorar, sólo le salen diversas clases de rebuznos [15; 38]; el efecto cómico de la situación no hace más que redoblar su contrapartida. La persistencia de ese querer y no poder —querer ser reconocido como hombre, comer como hombre, hablar como hombre— determina la inhibición progresiva de la personalidad profunda de Lucio, que paulatinamente se va como resignando a su rol, y sólo puede escapar de él por una completa casualidad. Al principio, cuanto menos puede más quiere; hacia el final ya casi ni siquiera quiere. El mundo de sus pasiones y sentimientos se expresa también en forma somática: Lucio adelgaza cuando va asumiendo la permanencia de la metamorfosis [28; 43], engorda cuando puede hacerse de alimento humano [46; 47]. En un contexto de enunciación enunciada asistimos a un simulacro del yo que, para poder seguir vivo, se desdobra en el inocente narrador, que al menos conserva la capacidad de verbalizar humanamente. Ese precario nivel cognoscitivo permite sólo a medias la continuidad del ser, que se parte —y por tanto deja provisoriamente de ser ente— por muy pegadas que estén sus dos mitades. Por imperfecto que sea este nivel de percepción, es lo que le permite comprender las partes como partes de un todo<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> El análisis pormenorizado de los capítulos de *Lucio o el asno* tiene un interés relativo, pues muchos de ellos son apenas tópicos de las novelas de aventuras; el Quijote no vale por cada pasaje que parodia una historia de caballería, sino por la enormidad de acometer la creación de un mundo ficcional. Como de algún modo ya esbozáramos, en un texto donde todo cierra al final es difícil saber y entender como no sea situándose en ese final; en sentido inverso, ese final es sólo un montón de palabras sin los banales episodios que lo reclaman y justifican.

### Metáforas de la metamorfosis

La llamada ciencia ficción, en especial a través de sus modernas expresiones audiovisuales, ha vilipendiado las posibilidades inherentes a la idea de metamorfosis; aquellos de monstruos sangrientos, clones y andantes espantos llenan las pantallas con una parafernalia de efectos especiales que no alcanzan a cubrir la desnudez conceptual. Pocos campos pueden equipararse a la hora de mostrar y demostrar que las tecnologías son apenas subproductos, tantas veces destinados a hacer olvidar que el conflicto del ser es con sí mismo y con su imagen, forma inevitable de materializarlo. Es la propia dimensión de ese ser la que nos compele a la metamorfosis, huida imposible del ser pero que al menos aporta el consuelo de trastocar su imagen. Quien no tenga la dicha o la desdicha de Lucio y no alcance a dar con una bruja hábil de ungüentos mágicos, apelará en cansadas noches a las visiones de territorios limítrofes con los de la razón.

Kafka es por derecho propio el moderno abanderado de estos indispensables juegos, pero hay una larga tradición a sus espaldas. Postulamos que *Lucio o el asno* es parte de ella, y que no hay porqué descascarar los efectos burlescos, groseros y grotescos de su texto para acercarnos a la supuesta entraña textual: como la belleza, las metáforas de la metamorfosis bien pueden ser vulgares, apropiables por el común. El único parámetro es el que impone la voz de un texto: si todavía la oímos —como nos sucede con la versión de Luciano—, es porque fue emitida desde las coordenadas de un espacio-tiempo al que poco le importan compases y relojes, desde que es el lugar y la hora del universal drama humano. Basta con reconocerse en la curiosidad de Lucio para entender la intensidad del sentimiento.

Si *Lucio o el asno* nos convoca es porque Luciano estaba experimentando juegos ficcionales para los que nuestra condición moderna y posmoderna es especialmente receptiva. Lo que funciona es el mecanismo de la identificación, a partir del cual elaboramos una inconsciente identidad común. Más allá de cada hombre, las metáforas de la metamorfosis le hablan al gran rebaño humano, a lo que llamamos el mundo. La utopía de cambiar la imagen del mundo puede dispararse en distintos planos, pero siempre denota múltiples insatisfacciones que anidan en el alma de la raza y hasta del ecosistema que la contiene. Alterar, hacer otro, hacer de nuevo es el sentido de nuestra aventura. La pesadilla aparece bajo las formas del mundo-burro o del mundo-cucaracha: riesgos del oficio de vivir en plenitud. Y sin embargo, y con toda la melancolía del caso, sólo nos queda volver a intentar.

### BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1980), *Poética*, edición trilingüe por V. García Yebra, Madrid  
 APULEYO (1995), *El Asno de Oro*, Madrid, Gredos.  
 ANDERSON, G. (1976), «Studies in Lucien's Comic Fiction», *Mnemosyne*: Supl. 43  
 BERGSON, H. (1947), *La Risa*, Buenos Aires.

- BESSIERE, I. (1974), *Le Récit fantastique: la poésie de l'incertain*, Paris.
- BORGES, J. L. (1969), *Elogio de la sombra*. Buenos Aires, Emecé.
- BRANDAO, J. L. (2001), *A poética do hipocentauro*. Literatura, sociedad e discurso ficcional em Luciano de Samósata, Belo Horizonte.
- DALLENBACH, L. (ed.) (1979), «Théorie de la réception en Allemagne», *Poétique* 39.
- DEFERRARI, R. J. (1969), *Lucian's Atticism. The Morphology of the Verb*, Amsterdam.
- ESOP (1927), *Fables*. É. Chambry (Ed.), Paris.
- FILINICH, M. I. (2003), *Descripción*, Buenos Aires, Eudeba.
- FONTANILLE, J. (1984), «Pour une topique narrative antropomorphe» en *Actes Sémiotiques* VI, 57. (1999), *Sémiotique et Littérature*, Paris, P.U.F.
- FUSILLO, M. (1989), *IL ROMANZO GRECO, Polifonia ed eros*, Venezia.
- (2002), «Letteratura di consumo e romanzesca» en Cambiano, Canfora y Lanza: *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, Roma, Salerno Editrice.
- GENETTE, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- (1991), *Fiction et diction*. Paris.
- LUCIANI (1974), *Opera*, Tomo II, Oxford Classical Texts.
- LUCIANO (1988), *Obras*, Tomo II, Cremos, Madrid.
- NICOSIA, S. (2002), «La seconda sofistica» en Cambiano, Giuseppe; Canfora Luciano y Lanza, Diego: *Lo spazio letterario della Grecia Antica*. Salerno Editrice, Roma.
- PERRY, B. E. (1967), «Lucian's metamorphosis» en *The Ancient romances: A Literary-Historical Account of their Origins*, University of California Press.
- PHOTIUS, (1960), *Bibliothèque*, Paris.
- PUCHE LÓPEZ, C. (1987), «El tiempo en la novela *Lucio o el asno*», *Faventia*, 9/1: 65-76.
- KORUS, K. (1984), «The Theory of humor in Lucian of Samosata». *Eos*, Wrocław, n.72:295-313.
- REARDON, B. P. (1971), *Courats Litteraires Grecs*, Paris, Les Belles Lettres.
- RUIZ SANCHEZ, M. (2000), «Asinus in Fabula. Relaciones intratextuales e intertextuales en la primera parte del *Asno de Oro* de Apuleyo», en *Estudios Clásicos*, Tomo XLII (117), Madrid: 34-73.
- WINKLER, J. J. (1985), *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*. Berkeley, University of California Press.