

LAS METAMORFOSIS DE APULEYO: REALIZACION Y SIGNIFICADO DE UNA EPOCA EN CRISIS

Prof. María Teresa Giménez de Joya
Universidad Nacional de Tucumán

Si, según Todorov: *Toda enunciación necesita ser descifrada examinando la historia de esa enunciación*¹; es preciso -entonces- que un texto sea comprendido desde las circunstancias del proceso que lo produjo. En ese sentido, una lectura sociológica de la obra en cuestión² se asienta en la dependencia de la relación texto-circunstancias sociales de producción y focaliza el primero de ambos términos como alguna forma de concreción del segundo.

Esta innegable subordinación de lo literario al fenómeno social preexistente parece excesiva a otro tipo de crítica basada en la Teoría o Estética de la Recepción que enfatiza el papel creador de lo literario en la Historia y propicia el desplazamiento del eje a la relación texto-lector, o receptor. Se quiebra -de este modo- el concepto de texto inmóvil o sentido **canónico**, al dejar el objeto literario -Las Metamorfosis, en este caso- subsumido en la experiencia del receptor.

Precisamente, entre ambas líneas que, a pesar de lo aparente, creemos no se contraponen, intentaremos una relectura de algunos fragmentos de *El asno de oro* de Apuleyo, con el propósito de registrar en el enunciado las marcas que revelan los elementos de la crisis de la época de su autor. *Las Metamorfosis* constituye un fresco, -ya estudiado por la crítica universal³ del mundo romano del S. II; es decir aparece como una trasposición especular, **reflejo**, de las circunstancias sociales que lo enmarcan.

Pero, desde nuestra perspectiva de lectores contemporáneos, la recepción puede asumir una función dinámico-creadora, de re-creación de la obra literaria, a partir de nuevas y enriquecedoras lecturas.

En esta novela existen episodios que ponen de manifiesto los síntomas de la descomposición social existente. En esos fragmentos se condensan estrategias de índole evidentemente connotativa tales como la trasposición, la parodia, la sátira, entre otras.

Así, en el L. III de *Las Metamorfosis* hay un momento paródico evidente: el juicio (o pseudo juicio) al que se somete a Lucio-Hombre, con motivo de la celebración de la fiesta del dios de la Risa. Las circunstancias de enunciación han

1- Todorov, T. *Freud sur l' enonciation*. (Langages, 17, marzo de 1.970).

2- Apuleyo, *Las Metamorfosis o El asno de oro*. ed. y traducción José M. Royo. Cátedra, Madrid, 1.985.

3- Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1.968.

Paratore, *La prosa de Apuleyo*, Maia, 1.948.

También ediciones críticas de: Royo, Rubio Fernández, etc.

sido preparadas cuidadosamente (final del L. II). Lucio, de regreso a la casa donde se hospeda, comete -en apariencia- tres crímenes; sin embargo, se trata en realidad del “asesinato” de tres odres preparados al efecto y que el protagonista ataca y destroza con su espada.

Aparentemente, el juicio al que se lo somete pareciera ser un acto más -entre otros-, un **divertimento**, destinado a celebrar al dios de las bromas y de la risa, sin ningún otro tipo de metalectura; sin embargo, es posible intentar una decodificación diferente de aquel mensaje.

La parodia del juicio, a la que se prestan no solamente el pueblo, sino también los magistrados y las autoridades de la justicia, connota, desde la perspectiva del **autor implícito**, un cuestionamiento del orden jurídico existente.

Los procedimientos jurídicos y su lenguaje específico aparecen desjerarquizados. El hecho mismo de que el juicio se realice en un teatro y no en el tribunal del foro⁴ remite a un procedimiento **carnavalesco**, a un enmascaramiento⁵ que juega a esconder la verdad y conduce a desjerarquizar y relativizar los valores a través de un análisis del fenómeno social inmediato.

Pero esta parodia -sin embargo- no pretende la alteración del *statu quo* imperante, porque además el relato del **personaje-víctima**⁶ en primera persona trasunta un conformismo donde se aúnan la resignación, la aceptación del ridículo y una perplejidad subyacente.

Aparentemente, en el sujeto del enunciado se manifiesta una actitud de adaptación forzada, un abandonarse a la Fortuna y acatar eso que nos es dado.

Con todo, creemos que cabe una pregunta: ¿Es posible, por encima de esa resignación, esa fatalidad del personaje frente a lo que deparan los Hados una decodificación no prevista del mensaje? ¿No existiría una especie de cuestionamiento solapado que pone en tela de juicio el sinsentido de un Orden caduco?

Leído desde otra perspectiva, la de la recepción, el relato del juicio supone para un lector moderno una muestra evidente de que existe una relativización de ciertos valores -la justicia, en este caso- que pueden ser manipulados según el deseo de una minoría caprichosa; y no otra cosa puede significar el desdoblamiento **carnavalesco** de la conjunción jueces-magistrados-pueblo, que se esconden en sus **máscaras** de la verdad, la desjerarquización del lenguaje jurídico, la sátira de las plañideras ante los supuestos cadáveres⁷, toda la referencia -en fin- a la retórica judicial que aparece aludida a través de lexemas vaciados de su sentido y de su fuerza originales.

Se produce así una inversión: es como tomar conciencia de que el supuesto Orden es el verdadero desorden, al cual es necesario **des-ordenar** para acceder a otra dimensión a la que aspira el sujeto de la enunciación, en el plano connotativo.

Otro episodio en el que la parodia apunta no ya a las instituciones, sino al aspecto religioso, lo encontramos en los Libros VIII y IX. La cita se relaciona con la actitud de los sacerdotes de la diosa Siria, a quienes el narrador-protagonista

4- Edic. cit. Pág. 95

5- Bajtín, M. *La poética de Dostoievski*, México, 1.986.

6- “*me per proscaenium medium velut quandam victimam... producent...*” Ed. W. Heinemann Apuleius, the golden ass. London, 1.935, pag. 102.

7- Pág. 96, 97 y 98 edic. cit.

sirve, siendo asno, luego de pasar por numerosas aventuras y desventuras.

La descripción de las desviadas costumbres de los seguidores de la diosa, las procesiones, las autoflagelaciones, los engaños y falsos vaticinios muestran, por encima de lo anecdótico, lo paródico en un nivel más sórdido y degradante.

La sátira no ataca a la religión en sí, o al espíritu religioso del pueblo que, ávido e ingenuo, recibe a los que piensa pueden brindarle alivio a sus apetencias de índole espiritual; por el contrario, la sátira se ensaña con quienes han traicionado o tergiversado lo religioso y lo han utilizado en provecho individual.

En este caso la parodia -como su tradición lo indica- denigra los códigos consagrados, ataca -por contraste- lo parodiado al asumir -y distorsionar- el sentido del mensaje. Es la actitud **contestataria** hacia el lenguaje **oficial** canonizado y más o menos vigente (según la visión de Bajtín)⁸ lo cual implica al mismo tiempo el rechazo hacia su ideología.

En un momento de este episodio (L. IX), el de los falsos augurios de los sacerdotes, se evidencia la presencia de textos (por ej. la fórmula de enunciación del oráculo)⁹ que remiten a otros discursos sociales, preferentemente orales, los cuales constituyen un claro ejemplo de intertextualidad con prácticas sociales vacías y absurdas, cuyo efecto negativo el narrador cuestiona.

El enunciado del oráculo, ambiguo y general, que se adecua a diferentes situaciones, según el tema por el que se consulta, el remedo de un discurso judicial en el ejemplo citado anteriormente, las frecuentes alusiones a episodios mitológicos, etc., nos remiten permanentemente al funcionamiento de la connotación intertextual, en la medida en que existe una relación dialógica con otros textos, o como diríamos con R. Barthes *...es el texto en la medida en que atraviesa y es atravesado por otros*¹⁰

Paralelamente el autor satiriza las prácticas morales desviadas de este grupo de religiosos sobre el cual las expectativas acerca de un comportamiento acorde a las normas morales son mayores. Mediante una estrategia de intensificación y acumulación de datos el relato llega a un clímax que se resuelve a través de la condena y expulsión de los elementos extraños a la moral tradicional (L. IX).

La gradación se va matizando con la presencia de distintos episodios en un proceso ascendente, desde lo **carnavalesco**, representado por las máscara con que cubren los sacerdotes su verdadera naturaleza, la cual se revela plenamente al final de este episodio, hasta la descripción de la escena de pederastia. El juego constante de lo falso y lo verdadero, de lo aparente y lo real (autoflagelaciones, por un lado, como expresiones de ascetismo y desbordes sexuales y sibaritismo, por otro) muestra la complejidad de una ciudad que incluye en sí misma elementos contradictorios que aceleran la crisis.

Otra estrategia, o procedimiento frecuente en *Las Metamorfosis* es el manejo de la ironía, definida como una *manera de burlarse* (de alguien o de algo) *dicien-*

8- Alan, Pauls. *Tres aproximaciones al concepto de parodia*. Revista: *Lecturas Críticas*, 1.980.

9- "Sors haec erat:
Ideo coniuncti terram proscindunt boves
ut in futurum laeta germinent sata"
p. 412, ed. latina.

10- Barthes, Roland. *Tel Quel*. N° 47.

do lo contrario de lo que se quiere entender (K. Orecchioni)¹¹. Es decir que plantea el problema de la connotación asociativa *in absentia* en la medida en que un significante recibe la carga de dos valores: un valor literal y un valor asociado.

La ironía, frecuente en Apuleyo, se dirige, lo mismo que la parodia, a cuestionar la descomposición generalizada de la sociedad, a través de la referencia a ciertas costumbres, a algunas tradiciones, etc. Comúnmente se dirige a la liviandad de la moral femenina, o a la corrupción de la clase sacerdotal. En los fragmentos aludidos cierra el enunciado con un comentario irónico breve e incisivo, a modo de coda, que pone de manifiesto el lugar desde el cual el narrador enuncia su mensaje. Esta estrategia es más eficaz que cualquier comentario o reflexión moralizante y su uso revela la posición de superioridad del narrador.

El burlarse, el “dar en el blanco” con respecto a alguien o algo forma parte de lo que Freud llama ingenio **tendencioso**.

Podemos analizar el significante irónico cuando se logra la comunicación, es decir cuando el receptor capta la ironía, como la relación de dos niveles semánticos, en dos momentos: el de la codificación y el de la decodificación, esos niveles son, según Orecchioni, los siguientes :

Significante

Significado¹
 literal
 manifiesto
 patente

Significado²
 intencional
 sugerido
 latente

El significado o sentido literal es el primero que se decodifica debido a la competencia léxica del sujeto.

El sentido intencional se vincula con lo que Orecchioni llama *el implícito discursivo* y se deduce del Significado¹.

Cuando decodificamos, en el texto de Apuleyo, estos sintagmas irónicos, se moviliza no solamente la competencia lingüística sino también las competencias ideológica y cultural del alocutor, su contexto lingüístico y extralingüístico.

Por ejemplo, luego de relatar la vida y costumbres licenciosas de los sacerdotes de la diosa Siria, leemos:

Hubo quien me amenazó... sin duda por haber puesto al descubierto la candidez de su recato... (L. VIII).

...alaban la exquisita y escrupulosa castidad de los sacerdotes... (L. VIII).

...aquellos honestísimos sacerdotes descubrieron otra manera de recaudar fondos... (L. IX).

Y relacionado con la moral de la mujer, en el episodio del molinero dice:

... honesta mujer (p. 231)... honestísima (p. 235)... (L. IX)¹².

11- Kerbrat, Orecchioni. *La connotación*. Hachette. Buenos Aires, 1.983.

12- Apuleyo, edición. cit. Editorial Cátedra

Estos y otros ejemplos muestran, por un lado la burla, el ataque y la denuncia, por el otro, el uso de un procedimiento retórico: la antífrasis (decir lo contrario de lo que se quiere hacer entender). Intervienen -de este modo- dos ingredientes: el primero, de naturaleza ilocutoria; el segundo, de naturaleza lingüística.

Al mismo tiempo la situación de crisis de la época, además de reflejarse en los episodios ya analizados, emerge en forma permanente, ya a través de episodios que vive el protagonista o a través de relatos que oye, ya mediante breves y certeros pantallazos.

Un tópico sobre el que se vuelve con frecuencia es el de la inseguridad del individuo en el mundo circundante.

En el L.I, por ejemplo, cuando Lucio emprende su viaje a Tesalia entramos ya en materia con la historia de *Aristómenes* y su amigo *Sócrates*, referida a los poderes de la magia y su efecto negativo sobre los hombres. La inseguridad frente a lo desconocido e inexplicable, obra propia de poderes extranaturales aparece a través de un relato de gradación ascendente. Un encuentro casual entre amigos permite entrar en el tema de la magia como un modo de sujeción del individuo a poderes desconocidos.

Es frecuente la presencia de la intertextualidad, referida a relatos mitológicos, creencias, hechos, datos culturales, etc.; al mismo tiempo el juego de lo aparente y lo real, lo verosímil y lo inverosímil, lo increíble y lo digno de fe, connotan la atmósfera de incertidumbre e inseguridad propia de la época: el hombre inmerso en un mundo en el que lo inexplicable y la presencia de fuerzas que lo superan es lo cotidiano.

Paralelamente a esta inseguridad a la que está sometido el individuo por los poderes de lo desconocido y de lo sobrenatural se agrega el tópico de la falta de seguridad en los caminos: salteadores y ladrones que ponen en peligro la integridad de los habitantes.

Finalmente, el mismo Libro I se cierra con el episodio del magistrado que en el mercado ejerce la violencia sobre el mercader indefenso, con el propósito de darle un escarmiento. A través de su acción se muestra la prepotencia y el abuso de autoridad imperantes.

Por encima de lo anecdótico, la primera historia tanto como el relato de lo sucedido en el mercado o las breves alusiones a los salteadores de caminos, permiten una decodificación semejante: connotan evidentemente el ambiente de inseguridad subyacente en la sociedad y en los individuos, inseguridad que será encauzada a través de la búsqueda, o -si se quiere- del viaje que emprende el narrador-protagonista y que tiene el objetivo de encontrar respuestas al tema de la crisis.

Además, a la inseguridad imperante en la ciudad se agrega la tentación del ciudadano de hacer justicia por mano propia, tal el caso del episodio del L. VII, en el que se cuenta la historia de *Cárite y Tlepólemo*. El rapto de la joven es vengado por su prometido que encabeza la captura de los ladrones y su posterior ajusticiamiento.

Es un ejemplo -entre otros- que muestra cómo el ciudadano común asume su propia defensa, ante la ausencia de los poderes que lo resguarden.

Estrategias de amplificación y gradación se dan a lo largo de este relato; aparece también el procedimiento carnavalesco, con el que se enmascara la verdadera identidad de Tlepólemo para salvar a la amada.

Todo el texto se constituye, de esta manera, en una polifonía de voces en relación con la isotopía de la crisis.

Es a través de estas estrategias: el manejo de la parodia, la sátira, la trasposición, la alusión (entre otras muchas no mencionadas) como se manifiesta, explícita o implícitamente, el resquebrajamiento, el caos, el desorden de lo social. El texto de Apuleyo es así un ejemplo más, dentro de los discursos sociales de una cultura, a través del cual emergen las características de la época.

A la luz de la Estética de la Recepción, W. Iser afirma que una obra de ficción¹³ *adquiere su función allí donde se vuelve endeble la validez de los sistemas de que ella se vale*, recuperando lo que esos sistemas relegan o excluyen, ya proponiendo una asimilación conformista, ya una actitud de disconformidad con relación al orden estatuido, como en este caso.

Porque -dentro de esta línea de interpretación- quebrar los códigos del mundo es una forma de desacuerdo con la realidad circundante, con la supuesta estabilidad de su estructura.

De esta manera, Apuleyo -desde su perspectiva personal y única- logra un texto que conecta al receptor con la sociedad de su época y más precisamente con sus aspectos negativos. Nos da con ello una visión de la sociedad que no coincide con la aparente paz y prosperidad del Imperio.

13- Iser, W. *Poétique*, 39, Set. 1.979.