

Puntos de vista en la novela *Lucio o el asno*

En toda novela hay una «perspectiva» escogida por el autor desde la cual el lector observa la acción y conoce lo que ocurre. Cuando Todorov define los términos *historia* y *discurso* como dos niveles distintos apreciables en toda obra literaria dice de la *historia*: «La historia es una abstracción, pues siempre es percibida y contada por alguien, no existe en sí»¹.

En efecto, los hechos relatados no llegan al lector de manera inmediata, sino que el autor necesariamente debe optar por un «centro de conciencia» a través del cual se filtra la información. Qué manipulación ejerce el autor sobre el relato mediante esta elección constituye el estudio del punto de vista en tanto que técnica narrativa. Todorov lo denomina con el término *aspectos del relato* y lo define como «los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato»².

Las posibilidades de que dispone el novelista son diversas: puede utilizar la primera o tercera personas, tomar la perspectiva de uno de sus personajes o la suya propia, o bien escoger entre una amplia gama que se extiende desde la «editorial omniscience» hasta el polo opuesto, «the camera», términos ambos pertenecientes a la clasificación de «perspectivas» que ofrece N. Friedman³.

Nuestro propósito es estudiar este aspecto técnico en la novela **Lucio o el Asno**, atribuida a Luciano⁴, y además comparar nuestras conclusiones con el

1 T. Todorov, «Las categorías del relato literario» en *Análisis estructural del relato*, ed. por R. Barthes, Buenos Aires 1970, p. 159.

2 Todorov, *o. c.*, 177.

3 N. Friedman, en su trabajo «Point of view in fiction. The development of a critical concept» en *The theory of the novel*, ed. por Ph. Stevick, Nueva York 1967, 108-137, ofrece una detallada clasificación de los diferentes puntos de vista que puede adoptar el novelista a la hora de relatar su historia. En nuestro estudio utilizamos sus términos y definiciones, y también los que maneja W. C. Booth en «Distance and point of view. An essay of classification», en Stevick *o. c.*, 87-107, el cual también señala las diversas posibilidades de esta técnica narrativa, si bien las define con otros términos.

4 Esta obra, atribuida tradicionalmente a Luciano, plantea diversos problemas que permanecen aún sin resolver. La tesis de que la novela pertenece a Luciano no es aceptada por todos los críticos, si bien es la más extendida. Véase para ello la obra de B. E. Perry, *The Ancient Romances*, Berkeley

tratamiento de esta misma técnica narrativa en dos novelas griegas de amor a las que parodia el autor del *Asno*: **Quéreas y Calíroo** de Caritón de Afrodísias y **Efesíacas** de Jenofonte de Efeso ⁵.

I. Nuestro primer objetivo es observar qué perspectiva escoge el autor en su relato, es decir, quién habla al lector, y qué efecto tiene esta elección sobre el relato. En el *Asno* se utiliza la *primera persona* a lo largo de toda la narración. Un personaje, cuya identidad no conocemos hasta el final de la novela (cap. 55), nos cuenta lo que le ocurrió en un viaje a Tesalia, viaje que realizó en un momento ya pasado e indeterminado de su vida: por un encantamiento sufre una metamorfosis en asno y bajo esta apariencia corre diversas aventuras hasta que finalmente vuelve a su forma natural.

Esta historia fantástica de transformación vincula la obra a un tipo de literatura de gran difusión en la segunda centuria, la literatura de ἄπειρα, en particular a la paradoxografía ⁶, y el hecho de que sea el propio protagonista quien la relate supone una búsqueda de **verosimilitud** e **historicidad** por parte del autor. Así, pues, la elección de la «primera persona» tiene ya por sí misma determinados efectos sobre el relato: el autor la utiliza para convencernos de que lo que cuenta es cierto porque él mismo es sujeto y testigo de los hechos. A. Scobie dice que este procedimiento autobiográfico pretende producir *admiratio*: quiere generar la emoción de manera visual como si el lector presenciara «mirabilia» y de ahí el frecuente uso de ἐνάργεια (*evidentia, demonstratio*) con lo que se consigue un fuerte impacto visual ⁷.

Así, pues, el relato autobiográfico, cuyo primer antecedente lo encontramos en la **Odisea** ⁸, contribuye a reforzar la ilusión realista de la novela, realismo que

1967, 211-235 y la revisión crítica del estado de la cuestión que hace G. Anderson en *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden 1976, 35 y ss. Para otras cuestiones tales como la fecha de composición, supuesto carácter de epitome y relación con las *Metamorfosis* de Apuleyo, véanse, entre otros, H. van Thiel, *Der Eselsroman* I, Munich 1971, 164-209 y G. Bianco, *La fonte greca delle Metamorfosi di Apuleio*, Brescia 1971. Hemos utilizado para las citas la edición *Luciani Opera* II, reog. M. D. Macleod, Oxford 1974.

5 Que la obra tiene carácter paródico y que constituye una burla cómica de las novelas «serias» de amor ya lo señala Van Thiel en *o. c.*, 193 y ss. De ello habla Anderson en *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico, California 1983, 75 y ss. y T. Hägg, en *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983, 176 y ss. señala pasajes concretos del *Asno* que imitan directamente a otros de Caritón y Jenofonte, a los que parodia el autor de la novela cómica.

Para estudiar el punto de vista en el *Asno*, seguimos el estudio de Hägg sobre tres novelas idealistas: *Quéreas y Calíroo* de Caritón de Afrodísias, *Efesíacas* de Jenofonte de Efeso y *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio, en el que trata éste y otros aspectos técnicos en las tres novelas: *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Stockholm 1971.

6 A. Scobie, en su obra *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*, Meisenheim am Glan 1969, 43 y ss., menciona el gusto por las cosas raras e increíbles que estaba de moda en la época imperial, y señala que el género había degenerado hasta convertir en su fin principal la satisfacción de la curiosidad por fenómenos extraños que circulaba en la sociedad de la época.

7 De ello habla Scobie, *o. c.*, 40 y ss., a propósito de las *Metamorfosis* de Apuleyo, quien también hace uso con frecuencia de esta figura retórica.

8 Ulises relata ante la corte de los Feacios la historia de sus aventuras en *Od.* VII 240 y ss.

se manifiesta también en rasgos de estilo como el uso frecuente de presentes históricos⁹. Además, será también la autobiografía la forma que adoptará un género literario muy posterior que sigue en esta línea de novela realista: la novela picaresca¹⁰.

No obstante, hay que hacer una observación: Lucio está transformado en asno la mayor parte del relato, y resultaría inverosímil que un animal pueda razonar las acciones de los seres que le rodean y luego, ya humano, recordarlas y referirlas. En previsión de ello, la condición de Lucio queda aclarada desde el mismo momento de su metamorfosis:

cap. 15: «Ἐγὼ δὲ τὰ μὲν ἄλλα ὄνος ἦμην, τὰς δὲ φρένας καὶ τὸν νοῦν ἀνθρώπου ἐκεῖνος ὁ Λούκιος, δίχα τῆς φωνῆς».

De esta forma el protagonista puede explicar y razonar lo que ocurre, pero su apariencia física le impide reaccionar frente a la situación y librarse de sus amos. Dentro de su piel de animal va pasando por diversos ambientes que refleja de una manera indirecta, «filtrada» por su propia experiencia. La nueva apariencia de Lucio es un error: lo que para un verdadero animal es algo normal, para él constituye una desgracia. Se trata de una dualidad de planos, de un cruce de perspectivas, el de Lucio como hombre, que es normal, y el de Lucio como asno, que es erróneo y es el que desencadena la acción.

Así, pues, al aparecer este «yo» en la obra, estamos ante lo que Booth llama *dramatised narrator* y más concretamente, un narrador agente, activo. En la clasificación de Friedman equivale al *yo como protagonista*. No se trata de un mero testigo de la acción, sino del protagonista de la misma¹¹.

II. Esto conlleva para el relato grandes restricciones: el personaje central, por el hecho de estar involucrado en lo que relata, tiene un lugar fijo en la historia, y carece de movilidad para conocer lo que hacen y piensan otros personajes. Cabe entonces plantearse si se mantiene con coherencia ese único punto de vista en toda la obra o si se pasa libremente de uno a otro. Si el autor pretende mantenerlo *consistentemente* sólo nos dará la información que puede conocer el narrador, lo cual supone renunciar a numerosos canales de información de los que dispone el autor cuando adopta su propio punto de vista. La **coherencia**, la **consistencia** es muy importante: la elección de un punto de vista es siempre significativa y va orientada a crear un efecto determinado. Si no se respeta y el autor cambia libremente del punto de vista del personaje al suyo propio por ejemplo, la ficción se deteriora.

9 Para cuestiones de estilo en el *Asno* véase Van Thiel *o. c.*, 170 y ss., y también el trabajo de V. Neukamm. *De Luciano asini auctore* diss., Lipsiae 1914.

10 Un estudio del perspectivismo en el género picaresco lo tenemos en la obra de F. Rico *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona 1982³ (1970). Sobre las relaciones entre los puntos de vista de esta novela, la de Apuleyo y el género picaresco trata Scobie en «The influence of Apuleius' *Metamorphoses* in Renaissance Italy and Spain», en *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, ed. por B. L. Hijmans Jr. y R. Th. van der Paardt, Groningen 1978, 211-225, y en *Aspects of the Ancient Romance*, 91 y ss. Véase también la bibliografía allí citada.

11 Véase nota 3.

En nuestro caso hemos de analizar qué pensamientos, palabras y acciones conocemos a lo largo del relato y si es lógico que Lucio acceda a ellas o si este conocimiento supone una falta de coherencia en la perspectiva del relato. La segunda posibilidad significa que el autor hace «saltos» artificiales de un personaje a otro.

En la novela hay en principio un único centro de conciencia, Lucio, y una sola línea de acción que sigue al protagonista y no se aparta de él. Esto simplifica el problema de la consistencia: hay constante atención a las acciones de Lucio y los demás personajes aparecen en función de él, según intervienen en sus aventuras y se cruzan en su camino.

Puesto que Hägg habla en su análisis de cuatro niveles en los que se pueden enmarcar los diferentes tipos de «perspectivas» adoptadas en las novelas que estudia ¹², vamos a ver en cuál de ellos podemos situar el *Asno*:

1.º nivel: la narración es «auténtica» o da una impresión de verosimilitud por admitir solamente los acontecimientos que el narrador mismo ha experimentado claramente y en la forma en que puede suponerse que los recuerda. Por tanto, se evitan las citas de estilo directo en grandes cantidades.

2.º nivel: la narración mantiene consistentemente el punto de vista del mismo personaje, pero el estilo directo y las descripciones detalladas se admiten sin restricciones. Se sigue en contenidos y cronología el orden en que el narrador conoce los hechos.

3.º nivel: en este nivel se renuncia a la disposición cronológica de los hechos. El narrador puede explicar, mirando atrás, conexiones causales que no conocía en el momento en que tienen lugar los hechos y narrar cosas en su correcta secuencia de tiempo aunque, según el relato, él las conozca después. Evita únicamente los hechos de los que no puede tener conocimiento en ningún momento de la narración.

4.º nivel: el narrador se coloca en la misma posición que el autor omnisciente.

Como vamos a ver, el autor del *Asno* se mueve entre el segundo y tercer nivel, aunque en algunos momentos de la narración parece como si su atención se relajara y nos situamos entonces en el cuarto nivel. El primero no se da en ningún caso.

1. En los siguientes casos, el autor se mantiene en el segundo nivel:

— Cuando ocurre algo fuera del campo visual del protagonista, la información llega a él a través de mensajeros, con lo que queda justificada.

cap. 22: «πρὸς ἡμέραν δὲ τῶν σκοπῶν τις...ἔρχεται ἀγγέλλων ὅτι...»; cap. 34: «Ἐπεὶ δὲ νύξ βαθεῖα, ἄγγελός τις ἀπὸ τῆς κώμης ἦκεν».

Encontramos expresiones formulares muy parecidas en Caritón, donde también es frecuente la aparición de mensajeros con noticias que cambian el desarrollo de la acción:

12 Véase Hägg, *o. c.*, 127.

Char. I 3,1: «ἤκε δὲ ἀγγέλλων τις ὅτι»; IV 7,3: «ἤκέ τις ἀγγέλλων ὡς»; VI 8,1: «ἤκον ἀπαγγέλλοντες»; VIII 5,2: «προσῆλθέ τις ἀγγέλλων ὅτι».

— El autor evita de manera sistemática reproducir los pensamientos de otros personajes, pero en alguna ocasión, si los presenta, introduce expresiones para indicar que son conjeturas del narrador:

cap. 19: «ὁ γὰρ ἕτερος ὄνος ἴσως ἐμοὶ τὰ αὐτὰ νοήσας»; cap. 44: «ὁ δέ, οἶμαι, τῆς φωνῆς ἀνόητος ὢν οὐδὲν ἀπεκρίνατο»; cap. 56: «ἡ δὲ ἀσμένη τέ μ' εἰσεδέξατο τῷ παραδόξῳ, οἶμαι, τοῦ πράγματος ἐπιτερομένη».

— Cuando se detallan conversaciones de personajes entre los que no se encuentra Lucio, de alguna manera se da a entender que Lucio las conoce porque estaba cerca:

cap. 23: «ὄνκ ἀκούεις οἶα περὶ σοῦ ἐβουλεύσαντο»; cap. 39: «Ὁ μὲν οὖν ἀνόσιος οὗτος οὐμός μάγειρος ἐμοῦ πλησίον ἐστὼς τῇ γυναικί ταῦτα συνεβουλεύετο».

Lo mismo ocurre en los caps. 26 y 33, en los que los malhechores deliberan sobre la tortura para Lucio y el campesino aconseja su castración: Lucio también está presente en estas decisiones, y prueba de ello es que a continuación de cada escena hace una lamentación de su destino y de la suerte que le espera.

— En otra ocasión, confiesa no conocer de qué sustancia se compone el unguento con que se frota la maga:

cap. 12: «ἡ δὲ εἶχεν ἐμβεβλημένον ὃ τι μὲν οὐκ οἶδα, τῆς δὲ ὄψεως αὐτῆς ἕνεκα ἐλαίον αὐτὸ ἐδόκουν εἶναι».

— En la narración de hechos que Lucio no ha presenciado aparecen otras expresiones y frases para indicar de dónde proceden sus conocimientos, e incluso evita el narrador seguir «la pista», por así decir, de algún personaje que desaparece de su camino:

cap. 45: Lucio habla de lo que hace el soldado al que ataca el hortelano, a pesar de estar en ese momento con su amo, y señala que eso lo habían contado ya: «ὁ δὲ στρατιώτης ἐκ τῆς ὁδοῦ ποτε μόλις ἐπαναστάς, ὡς ἔφασαν, κερηβαρῶν ταῖς πληγαῖς ἤκεν εἰς τὴν πόλιν».

cap. 46: Lucio indica que no ha vuelto a saber del hortelano: «Τῇ δὲ ὑστεραίᾳ τί μὲν ἔπαθεν ὁ κηπουρός ὃ ἐμός δεσπότης, οὐκ οἶδα, ὃ δὲ στρατιώτης πωλήσειν με ἔγνω».

cap. 16: Lucio ignora los padecimientos de los otros animales que se llevan los malhechores: «τὰ μὲν οὖν ἄλλα κτήνη οὐκ ἔχω εἰπεῖν ἔπασχον, ἐγὼ δέ...».

Cabe señalar que una expresión muy similar es utilizada por Quéreas en su carta a Calirroo:

Char. IV 4,7: «τοὺς μὲν οὖν ἄλλους πολίτας οὐκ οἶδ' ὃ τι γεγόνασιν, ἐμὲ δὲ καὶ Πολύχαρμον τὸν φίλον...».

2. Otras veces el narrador no nos cuenta los hechos tal como es lógico que llegaran a su conocimiento, sino en su correcto orden cronológico, es decir, el orden dictado por el punto de vista es sustituido por el orden lógico y real de la historia. Esto sitúa la novela en el tercer nivel y muestra de ello son las dos

ocasiones en que Lucio nos relata cómo es contemplado a través de una grieta de la puerta sin saberlo él en ese momento:

— cap. 47: «προσβαλόντες ὅπῃ τινι τὰ ὄμματα τῆς θύρας ἐσκοποῦντο τᾶνδον. καὶ γὰρ τότε μηδὲν τοῦ δόλου εἰδῶς ἠρίστων προσελθῶν».

cap. 52: «καὶ ἐμοῦ μὴ εἰδότης ἄγει αὐτὸν ἐσπέρας ἤδη ἔνθα ἔκαθεύδομεν, καὶ διὰ τινος ὁπῆς τῆς θύρας δεικνυσί με ἔνδον τῇ μείρακι συνευαζόμενον».

— Algo similar ocurre cuando Lucio explica por qué los vecinos entran en la casa de los sacerdotes y los sorprenden antes de saberlo él mismo:

cap. 38: «τῶν δὲ κωμητῶν τινες ἔτυχον τότε ὄνον ἀπολωλεκότες, καὶ τὸν ἀπολωλότα ζητοῦντες ἀκούσαντές μου μέγα ἀναβοήσαντος παρέρχονται εἰςω οὐδενὶ οὐδὲν εἰπόντες ὡς ἐμοῦ τοῦ ἐκείνων ὄντος, καὶ καταλαμβάνουσι τοὺς κιναίδους ἄρρητα ἔνδον ἐργαζομένους».

Este tipo de falta de rigor en la perspectiva queda explicado fácilmente por el hecho de que Lucio narra unas aventuras y unos acontecimientos que han tenido lugar en el pasado y, por tanto, en el momento en que nos los relata él conoce perfectamente las razones y motivaciones de otros personajes y lo que hicieron en un momento determinado, aun cuando él no lo supiera en ese preciso instante.

3. Excepcionalmente, hay ocasiones en que la narración parece situarse en el cuarto nivel, es decir, nos encontramos ante un autor omnisciente.

— Cuando Lucio huye y es capturado nuevamente, encuentra al regresar con los malhechores el cadáver de la anciana que se ha suicidado (cap. 25). El narrador explica su acción y además se permite enjuiciar la actitud del personaje: cap. 24: «δεῖσασα γάρ, οἶον εἰκός, τοὺς δεσπότης ἐπὶ τῇ τῆς παρθένου φυγῇ κρημνῆ ἑαυτὴν σφίγξασα ἐκ τοῦ τραχήλου».

— Del momento en que Lucio es capturado por los malhechores y la casa de Hiparco asaltada, nos dice:

cap. 16: «εἶτα καταδήσαντες ἔνδον ἔν τοις δωματίοις τὸν Ἴππαρχον καὶ τὴν Παλαίστραν καὶ τὸν ἐμὸν οἰκέτην ἀδεῶς ἤδη τὴν οἰκίαν ἐκένουν τὰ τε χρήματα καὶ τὰ ἱμάτια καὶ τὰ σκευὴ κομίζοντες ἔξω».

Lucio no puede saber esto si él estaba en el establo en ese momento.

Estos datos que en principio parecen propios de una evidente falta de consistencia pueden ser explicados de la misma forma en que explica F. Rico un pasaje de la más famosa novela del género picaresco, *Lazarillo de Tormes*, en el que Lázaro nos relata cómo le golpea el clérigo creyéndolo una serpiente: «El narrador, con segura maestría, los presenta ya como hipótesis bien fundadas, a juzgar por causas y efectos conocidos» en lo referido a otros personajes, o bien «como combinación de barruntos propios e informaciones ajenas»¹³.

No se trata de una falta técnica de rigor, sino de una narración *subjetivizada* en la que el narrador transmite los hechos al lector con sus propias asociaciones causales, *a posteriori* de que hayan tenido lugar.

El protagonista nos explica qué ha ocurrido a través de sus propias deduc-

13 F. Rico, *o. c.*, 38.

ciones o informaciones posteriores. Nos dice además lo que piensa él mismo en cada situación y por qué razones cree que los demás personajes actúan de esta o aquella manera. El resultado es, como decimos, un relato subjetivizado, que despierta en el lector una especie de simpatía por el protagonista ante sus cómicos infortunios.

Podemos afirmar que en el *Asno* hay una preocupación por mantener la consistencia del punto de vista del narrador, intentando que todo lo narrado pase por los ojos y la mente de Lucio.

III. Precisamente porque el protagonista nos da informaciones que no son objetivas en ocasiones, sino que más bien constituyen su propia opinión de los hechos, resulta particularmente difícil en esta novela delimitar elementos en la narración que Hägg engloba dentro del término *comentario* y a los que define como «elementos de la narración que están completamente separados del tiempo ficticio y son «inoportunos» en ese sentido»¹⁴. Estos elementos pueden ser «comentarios sobre la acción que no deben ser considerados como propios de los personajes, ni directa ni indirectamente» y, en el *Asno*, al «filtrarse» la información a través de la mente de Lucio, se pierde el límite entre lo que es «comentario del autor» como tal y opiniones del personaje principal.

Booth¹⁵ dice del comentario que «puede cubrir cualquier aspecto de la experiencia humana y puede ser enlazado con el asunto principal de innumerables formas y grados». Asimismo distingue entre «comentario puramente ornamental, comentario que sirve a un propósito retórico sin integrarse en la estructura dramática y comentario que sí se integra en tal estructura».

En el *Asno*, la mayor parte de las breves y aisladas frases de comentario están completamente integradas en la estructura dramática y no suponen digresiones respecto al tema principal de la narración, ni por su extensión, ni por su contenido: expresiones del tipo οἷα εἰκός (cap. 21); οἷον εἰκός (caps. 24, 48, 30) aparecen cuando Lucio explica «a su modo de ver» la conducta de otros personajes. Son comentarios integrados en la acción ya que Lucio no extrae generalizaciones, sino que se mantiene en la concreción de lo que relata. De esta misma clase es la expresión «τί γὰρ ἄλλο ἐδύνατο» (cap. 31).

Otras veces emite juicios sobre los personajes mediante la simple colocación de adjetivos o aposiciones, como por ejemplo, ἀκάθαρτος (caps. 29, 32 y 33); ἀνόσιος (cap. 39); δυσσεβεῖς (cap. 41) o κακὸν ἐξαίσιον ἐμὸν (cap. 39).

Encontramos también ejemplos que se pueden incluir en lo que Booth llama «comentario con un propósito retórico»: nos referimos a los refranes¹⁶. cap. 18: «παλιδρομηῆσαι μᾶλλον ἢ κακῶς δραμεῖν»; cap. 45: «Ἐξ ὄνου παρακύψεως»; cap. 56: «οὐκ ἐκ κυνὸς προκτοῦ, τὸ δὴ τοῦ λόγου».

14 Hägg, *o. c.*, 89. Entiende por «tiempo ficticio» el tiempo que dura la acción, lo relatado, frente a «tiempo narrativo», que es el tiempo que tarda el lector en leer la obra (Hägg *o. c.*, 23).

15 Booth, *o. c.*, 96.

16 Véase van Thiel, *o. c.*, 179 y ss. Cf. D.Z. Nikitas, «Lucien Asinus 56,4 ἐκ κυνὸς προκτοῦ», *EETHess* 20, 1981, 275-82.

No se insertan en la acción, ya que no están justificados por ésta, sino que el narrador los introduce como un alarde de conocimiento, como una curiosidad, e incluso pretende explicar el origen de uno de los refranes como suyo propio (cap. 45). Es otra manera que utiliza el autor para dar verosimilitud al relato: la historia de Lucio es cierta, y prueba de ello es que el proverbio —a buen seguro conocido por los lectores de la época— procede de su propia experiencia. Además, estos refranes dan una pincelada folklórica y popular al relato.

— Otro breve ejemplo de erudición encontramos en el cap. 17, donde da información sobre la planta que Lucio considera en principio rosas:

cap. 17: «ρόδοδάφνην αὐτὰ καλοῦσιν ἄνθρωποι, κακὸν ἄριστον ὄνῳ τοῦτο παντί καὶ ἰππώφρασι γὰρ τὸν φαγόντα ἀποθνήσκειν αὐτίκα».

El *Asno* carece totalmente de comentarios moralizantes sobre algún personaje o hecho relatado. El tono sentencioso está ausente en esta novela, lo cual se explica fácilmente por su carácter cómico. En esto se diferencia en gran medida de Caritón, que muestra un marcado gusto por introducir generalizaciones sobre los sentimientos humanos u otros temas, siempre con carácter sentencioso. Incluso incluye en su narración expresiones formularias tomadas de Homero, y con ello demuestra claramente su condición de autor omnisciente que domina la acción y sabe más que cualquiera de sus personajes. Es lo que Friedman denomina *editorial omniscience*. También en las *Efesíacas* se utiliza la perspectiva del autor, si bien en este caso se trata de una *neutral omniscience*, porque Jenofonte evita más los comentarios morales sobre la acción. Ambos novelistas se sitúan por tanto, en el cuarto nivel de los establecidos por Hägg.

Las alusiones mitológicas son muy frecuentes en Caritón y Jenofonte para comparar a los héroes con dioses por su peculiar belleza (con Artemis en Char. VI 4,6; X.E.I 2,7 y con Ariadna en Char. I ó 2 y III 3,5), mientras que en el *Asno* no aparecen más que en una ocasión: Lucio hace referencia al mito de Pasífae, cuando nos relata su encuentro erótico con la extranjera: «ἐννοούμενος ὡς οὐδὲν εἶην κακίων τοῦ τῆς Πασιφάης μοιχοῦ» (cap. 51).

Este mito es la historia de la unión amorosa antinatural de Pasífae y un toro en la que hay iniciativa femenina para esta relación, al igual que Lucio es objeto de deseo por parte de la extranjera. Frente a las divinidades castas y especialmente bellas que toman Caritón y Jenofonte como término de comparación, nuestro autor recuerda un mito casi deformado, o al menos un tanto grotesco, que introduce una nota peculiar en la narración.

La brevedad de los ejemplos de «comentario» citados no nos permite hablar de «bloques de narración» más o menos frecuentes donde el autor muestre sus conocimientos o universalice mediante sentencias morales a partir de las acciones concretas que relata. Como ya hemos indicado, el tono moralizante no se da en el *Asno*, ya que los fines que persigue su autor no son enseñar o moralizar sino divertir y parodiar.

IV. Un cuarto aspecto que vamos a tratar ahora es la técnica de las *anticipaciones*. Constituyen el anuncio previo de acontecimientos que van a tener lugar posteriormente.

Hägg las trata separadamente y distingue varios tipos en las novelas que analiza según por quién aparezcan explicitadas¹⁷:

— Una primera clase son las que ofrece el autor basándose en su propia autoridad. Estas tienen la mayor garantía de verdad pues el autor, en su propio nombre, anticipa algo de lo que va a ocurrir en el relato o bien anuncia el asunto que va a tratar.

— Otras veces el autor anuncia que una divinidad planea hacer algo en relación con los héroes, y también él mismo vuelve a poner al lector sobre aviso, pero valiéndose de la introducción de dioses en el aparato narrativo.

— Un tercer grupo abarca las anticipaciones que figuran como parte de los discursos o pensamientos de los personajes. Este grupo es el único que está integrado en la acción misma, ya que proviene de los propios personajes de la historia. Las otras dos clases por el contrario se establecen *por encima* de los pensamientos y conocimientos de los protagonistas, en un nivel lector-autor, constituyendo por tanto una típica característica de autor *omnisciente*.

Por esta razón incluimos las anticipaciones en el estudio del comentario, porque se relacionan con la participación del autor como tal en su propio relato.

Los dos primeros tipos señalados tienen un mayor grado de credibilidad: el autor no engaña a sus lectores si les anticipa, por ejemplo, de qué va a tratar su historia; en cambio, un personaje puede predecir su propio futuro y colocar al lector en una pista errónea si su predicción es equivocada.

1. Veamos qué anticipaciones hay en la novela que nos ocupa siguiendo la clasificación que hace Hägg:

— Lucio introduce en determinados momentos de su narración breves frases que constituyen el anuncio previo de algo que ocurrirá después:

cap. 16: «Ταῦτα ἐννοῶν ἠγνόουν ὁ δυστυχῆς τὸ μέλλον κακόν»¹⁸.

cap. 28: «Ἐχρῆν δέ ἄρα κἀνταῦθα ὡσπερ κανδαύλη κάμοι γενέσθαι».

cap. 29: «καί μοι συνεξέπεμπον ὀνηλάην, παιδάριον ἀκάθαρτον».

cap. 32: «Ἄλλ' ἕτερον ὁ ἀκάθαρτος παῖς ἐξεῦρεν ἐπ' ἐμέ μακρῶ κάκιον».

cap. 39: «ἐνθάδε οἶδα μέγαν κίδυνον αὐτὸς ὑποστάς», «ἦ δὲ γυνὴ ἢ τοῦτου, κακὸν ἐξάσιον ἐμόν».

Ninguna de estas anticipaciones forma parte de la acción. Lucio las introduce como personaje narrador, y puede hacerlo porque está contando unas aventuras que ya han ocurrido. Son, por tanto, comentarios del narrador —y al mismo tiempo del autor, puesto que ambos se confunden en la novela— que no tienen trascendencia en el desarrollo posterior de los hechos y que no se incluyen en la estructura dramática de la obra. Precisamente por ello, por no pertenecer a la intriga y «desvelar» en cierto modo la presencia del autor detrás del relato, son

¹⁷ Véase Hägg, *o. c.*, 215.

¹⁸ Hay que señalar que el término ὁ δυστυχῆς, que aparece en el *Asno* para referirse al héroe, es frecuente en Caritón y Jenofonte para aludir a sus protagonistas (Char. III 9,3; X.E. I 4,1; V 10,4).

breves y concisas y en ningún momento distraen la atención del lector de la intriga misma.

Frente a la concisión del autor del *Asno*, Caritón y Jenofonte conceden mayor relevancia a las anticipaciones. Muchas de ellas —especialmente en el primero— son ofrecidas por el autor en virtud de su omnisciencia. Un ejemplo muy representativo en Caritón es el que aparece en VIII 1,4-5 donde el autor se dirige directamente a sus lectores para explicar que van a mejorar las cosas para los héroes.

— Hay en el *Asno* dos ejemplos de anticipación «divina»:

cap. 19: «ἀλλά τις δαίμων βάσκανος συνεῖς τῶν ἐμῶν βουλευμάτων ἐς τούναντίον περιήεγκεν».

cap. 35: «Ἡ δὲ πολλὰ πολλάκις δινουμένη καὶ μεταπίπτουσα Νέμεσις ἤγαγεν ἡμεῖς τὸν δεσπότην, οἷον οὐκ ἄν εὐξάμην».

La primera es inconcreta, τις δαίμων βάσκανος y la segunda hace referencia a Νέμεσις. La aparición de estas dos citas tiene una justificación concreta, que es la de imitar expresiones muy similares en los otros novelistas como ahora veremos. Caritón y Jenofonte introducen muy a menudo anticipaciones en forma de decisión divina. De hecho, el primero explica toda la historia de los héroes en función de los proyectos que Afrodita tiene para ellos (II 2,8; VIII 1,3) y en Jenofonte es mucho más acusada la responsabilidad de una divinidad en la acción, en este caso de Eros (I 2,1; I 4,5), que planea un duro castigo para la arrogancia de Abrócomes, castigo que desencadena la acción posterior. Otras veces aluden a una divinidad indeterminada, y es en esos casos donde apreciamos la similitud entre las expresiones:

Char. I 1,16: «πλὴν καὶ ἐνταῦθ' αὖ τις εὐρέθη βάσκανος δαίμων»; Char. III 2,17:

«ἀλλ' ἐνεμέσησε καὶ αὐτὴ τῇ ἡμέρᾳ πάλιν ὁ βάσκανος δαίμων ἐκεῖνος»; Char.

VI 2,11: «ἀλλ' οὐδὲ τὴν ὁποιαδήποτε κρίσιν ὁ βάσκανος δαίμων ἐπιτρέπει τελεσθῆναι».

En Jenofonte aparece una frase parecida:

X.E.III 2,4: «ἕως δαίμων τις ἡμῖν ἐνεμέσησε».

En el ejemplo del *Asno* cap. 35 se nombra a Νέμεσις, dándole un atributo parecido al que utiliza Caritón para calificar a la diosa Fortuna: ἡ φιλόκαινος Τύχη (IV 4,2).

— Del tercer grupo, las anticipaciones realmente integradas en la historia, sólo hay un ejemplo en el *Asno*: cuando Lucio queda metamorfoseado en asno, Palestra le anuncia el remedio de ese embrujo:

cap. 14: «ῥόδα γὰρ μόνα εἰ φάγοις, ἀποδύση μὲν αὐτίκα τὸ κτῆνος, τὸν δὲ ἔραστὴν μοι τὸν ἐμὸν αὐτίς ἀποδώσεις».

De esta forma anticipa el desenlace de la novela: el lector sabe que hasta que Lucio no coma rosas no recuperará su forma humana, y el «suspense» se crea, no sobre qué remedio se dará a la situación, sino sobre cómo se obtendrá ese remedio.

Como en el caso anterior, también esta clase de anticipaciones, las integradas en la acción, abundan mucho más en Caritón y Jenofonte en forma de sueños de

los personajes u oráculos. Estos elementos, muy del gusto de Caritón debido a su interés por la psicología de los personajes, contribuyen a justificar la acción y a motivar la intriga. Destacan los sueños de sus personajes (Char. I 12,5; II 1, 2-3; 9,6; V 5,5-7) y los oráculos sobre Abrócomes y Antia en Jenofonte (I 6,2; V 4,11). La visión nocturna de Abrócomes (I 12, 4) es un anuncio de la desgracia que sobreviene después (I 13, 1-6), como muestran las coincidencias léxicas de ambos pasajes.

2. Las anticipaciones también pueden ser clasificadas según otros criterios tales como detallismo (según den ligeras indicaciones de lo que va a ocurrir o una detallada información), alcance (según hagan referencia a breves o a extensas partes de la historia) y distancia (los hechos anticipados pueden sucederse inmediatamente o el lector debe esperar un tiempo hasta que la anticipación se cumpla)¹⁹.

Casi todas las anticipaciones que hay en la novela se ven corroboradas de forma inmediata a su enunciación. Vienen a constituir una especie de «encabezamiento» de un episodio concreto. Únicamente el primer ejemplo (cap. 16) puede considerarse una anticipación que abarca toda la novela. Las demás hacen referencia a episodios más o menos concretos y breves, que se desarrollan inmediatamente. Por tanto, la distancia entre la anticipación y lo anunciado es mínima y el alcance limitado.

En cuanto a su grado de explicitación, podemos decir que son más bien vagas y genéricas, y son siempre indicativas de alguna desgracia. Cuando la suerte cambia para Lucio, éste ya deja de anticipar lo que va a ocurrir, y la acción se da a conocer por sí misma. En Caritón y Jenofonte por el contrario, son frecuentes los anuncios referentes a toda la acción posterior, como por ejemplo, el temor que manifiesta Calíroe a parecer hermosa a alguien en Babilonia (Char. V 1,7), temor que se cumple en lo que se relata posteriormente.

3. La función de las anticipaciones en esta novela es la de renovar la tensión dramática, anunciando un nuevo episodio o situación de peligro para Lucio (caps. 28, 29, 32, 39). El narrador nos va a relatar una nueva aventura, y con estas frases reaviva la atención del lector, desarrollando a continuación el episodio. De esta manera el autor va preparando nuevos cambios en la situación del protagonista, generalmente en su perjuicio. En la parte final de la novela, en que la situación se va encaminando hacia su desenlace, Lucio deja de «preparar» los acontecimientos y esta especie de «silencio» del narrador aumenta la sorpresa final de la repentina metamorfosis, cuando Lucio se hallaba en una situación límite, es decir, su exposición pública con la mujer.

V. Las cuestiones tratadas hasta el momento hacen referencia al aspecto puramente técnico del «punto de vista», pero también es interesante observar la actitud que toma el autor frente a sus personajes, qué clase y grado de «distancia» guarda respecto al narrador de la novela. Puesto que las relaciones entre

19 Véase Hägg, *o. c.*, 218 y ss.

narrador y autor pueden ser diversas y pasar de una identificación a una completa-oposición según diversos valores —lo cual se discute en términos de ironía, tono, etc.—, vamos a analizar cómo contempla el autor a sus personajes: distancia o cercanía emocional, ironía o «simpatía» en el sentido de «experimentar sentimientos junto con». Podemos cuestionar la intención o tono que tiene la novela, hasta qué punto el autor se identifica con su héroe o se burla de él²⁰.

Hemos de partir de la distinción de tres conceptos: narrador de la historia, autor y protagonista de la novela. En el *Asno* los tres aparecen identificados, confundidos, como resultado de la aplicación de un determinado punto de vista. Pero esta identificación no debe conducir a engaño: se trata de un procedimiento literario y hemos de analizar cuál es la actitud del autor frente a su personaje.

El *Asno* es indudablemente una novela cómica. Su contenido es cómico, pues son los infortunios del protagonista transformado en asno y, por otra parte, la forma adoptada, el *yo*, contribuye a producir un «efecto muy cómico de autoironía, al ser el protagonista quien narra sus propias humillaciones y desgracias»²¹. De hecho, la forma autobiográfica es la que se emplea también en otras novelas cómicas como el *Satiricón* de Petronio o la novela de Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte*, en las que también se da lo que se denomina *αὐτοπάθεια*: el narrador es el sujeto de la acción.

Por otra parte, en la obra se presentan numerosas situaciones cómicas, e incluso grotescas, que tienen el claro objetivo de provocar la risa. Podemos destacar la frecuente aparición en la novela del verbo *γελᾶω* y términos de su campo semántico en situaciones diversas²²:

cap. 6: «τί γελᾷς;»; «ἢ δὲ μέγα καὶ ἡδιστον ἐκ τούτου ἀνακαγγάσασα ἐμὴ τὸ λοιπὸν ἦν»; cap. 10: «λέγω πρὸς τὴν Παλαίστραν ἅμα ἐπιγέλασας»; cap. 15: «ἀγὼ συνεὶς πορρωτέρω ποι τῆς φάτνης ἀποχωρήσας ἐστὼς ἐγέλων, ὃ δέ μοι γέλως ὀγκηθμός ἦν»; cap. 37: «Καὶ οἱ μὲν ἐγέλων»; cap. 38: «καὶ γέλως ἐκ τῶν ἐπισελθόντων πολὺς γίνεται»; cap. 45: «πάντες δὲ ἄσβεστον ἐγέλων ἐπὶ τῷ μηΰσαντι ἐκ τῶν ὑπερῶν καὶ προδόντι τὸν ἑαυτοῦ δεσπότην»; cap. 47: «καὶ γέλως πολὺς ἦν»; «καὶ μέγα ἐν γέλωτι ἀναβοήσας εἰστρέχει εἴσω»; cap. 56: «καὶ λέγω πρὸς τὸν ἀδελφὸν τὴν ἑμαυτοῦ ἐν γέλωτι συμφορὰν».

Así, pues, Lucio es en ocasiones objeto de burla, y a veces es él mismo quien se ríe de la situación. También otros personajes como la extranjera que se enamora de Lucio o los galos son blanco de la sátira del autor. Pero el principal motivo de comicidad es Lucio, y las humillaciones que sufre en la piel de asno. Más cómico resulta todavía esto cuando, al final de la obra (cap. 55), se revela como *ἱστοριῶν καὶ ἄλλων συγγραφεὺς*, ya que queda así caracterizado como personaje de cierto nivel social. Scobie dice que el final burlesco que tiene la obra le da a ésta «retrospectivamente» una atmósfera ridícula y que el narrador del *Asno* es un *fabulator*, que se considera *γελωτοποιός*.

20 De ello hablan Booth, *o. c.*, 96-7 y Hägg, *o. c.*, 114.

21 Véase Perry, *o. c.*, 325-29.

22 Scobie, *o. c.*, 59 señaló algunos de estos ejemplos.

Según él, el autor de la obra griega toma una actitud indiferente e incluso hostil respecto a su personaje. No habla de su linaje ni apariencia física, no emite juicios morales que configuren su personalidad; no parece sentir ningún respeto por su héroe²³.

En primer lugar, el autor no ofrece datos del protagonista más que al final y no se preocupa de presentar a su personaje. Contrasta así con los comienzos que se dan en las novelas de Caritón y Jenofonte (Char. I 1,1-3; X.E. I 1,1-3), donde se ensalza la belleza de los héroes y su noble linaje. En el *Asno*, el lector centra directamente su atención en las aventuras de Lucio, que tiene las características de un antihéroe. No realiza nada sublime, y es burlado constantemente. En general, no formula juicios morales, excepto contra los homosexuales en alguna ocasión. Sólo atiende a relatar lo que le ocurre, dejando a un lado a otros personajes. Tampoco justifica sus acciones, ni se ocupa especialmente de ninguno de los personajes que tropieza en su camino (ni siquiera se conmueve por la muerte de la doncella que había tenido una actitud agradecida hacia él).

No parece tomarse nada en serio: se ríe de la representación de los homosexuales: «ἐγὼ δὲ ταῦτα ὀρών τὰ πρῶτα ἔτρεμον ἔστώς, μή ποτε χρεία τῇ θεῷ καὶ ὄνειου αἵματος γένοιτο» (cap. 37), o bien, tras su frustrado encuentro con la extranjera relata a su hermano «τὴν ἑμαυτοῦ ἐν γέλῳ συμφορὰν» (cap. 56). Al autor sólo le interesa recrearse en las cómicas situaciones que afronta su protagonista. Se burla de su personaje, y de ninguna manera se identifica con él.

No contrae ningún compromiso moral, únicamente ironiza sobre el tema de lo maravilloso de la metamorfosis de Lucio, a la vez que hace de su protagonista un *héroe paródico*, que imita de forma burlesca las acciones que caracterizan a los héroes de Caritón y Jenofonte.

Así, pues, la distancia entre autor y personaje es muy grande. Podemos calificar la novela de irónica, con una intención satírica y burlesca, que se refleja ante todo en su protagonista, que es a la vez narrador. La perspectiva de este narrador se mantiene de forma coherente a lo largo de la obra, con el fin de conservar la ilusión cómica de que el narrador ha vivido realmente las historias que relata. Por tanto, la perspectiva y el «centro de conciencia» permanecen inalterables a lo largo del relato.

Es obvia la diferencia de «tono» entre el *Asno* y las novelas de amor que escriben Caritón y Jenofonte. Como dice Van Thiel²⁴, el autor del *Asno* no escribe para el público que lee estas novelas, sino para el que se ríe de ellas.

Las perspectivas de *autor omnisciente* que se utilizan en Caritón y Jenofonte están puestas al servicio de narrar la historia de los héroes despertando en el lector admiración y compasión hacia los mismos, y contrastan con el *yo protagonista* que emplea Lucio para narrarnos su cómica y sobre todo, antiheroica, historia.

M.^a Carmen Puche López

23 Scobie, *o. c.*, 21 y ss.

24 Véase Van Thiel, *o. c.*, 190.