



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Estudio comparado sobre la fábula de Cupido y Psique
del *El asno de oro* y de la tragédie-ballet *Psyché*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS CLÁSICAS)

PRESENTA

R E B E C A S E N T Í E S C E L M A

Tutor: Dr. Tarsicio Herrera Zapién, profesor de Letras Clásicas de la Facultad de Filosofía
y Letras e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

México, D. F.,

Diciembre 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PREFACIO

Anteriormente había tenido el gusto de haber leído algunos fragmentos de las *Metamorfosis* de Apuleyo, a través de la traducción de Diego López de Cortegana (traducción de 1513). La historia y la técnica narrativa de Apuleyo resultan fascinantes para cualquier lector, pero como estudiante de letras clásicas queda la curiosidad por averiguar el modo en que Apuleyo elaboró en latín descripciones y situaciones tan sorprendentes y, en muchos casos, irreverentes. Con el objeto de estudiar el estilo de Apuleyo decidí elegir el relato de *Cupido y Psique* que se encuentra dentro de las *Metamorfosis*. Relato que se diferencia con el resto de la obra por un tono predominantemente delicado, aunque, ciertamente, con algunos tintes de humor negro que prevalecen en el resto de las *Metamorfosis* que enmarcan nuestra historia.

Por otra parte, desde hacía tiempo tenía la inquietud por profundizar en un tema que anteriormente había conocido en licenciatura sobre literatura del período clásico francés. Considero que dicho período representa una veta de estudio muy interesante para los clasicistas. No lo digo solamente porque en dicha época encontramos una frecuente utilización de los temas de la antigüedad; sino porque descubrimos en ella una renovación y asimilación de los mitos. Siempre resulta muy interesante observar cómo artistas posteriores lograron la tarea de renovar los temas clásicos para transformarlos en algo que su público pudiera asimilar. La principal razón por la que decidí realizar este trabajo comparativo se debe principalmente a una inquietud personal; pero, también, porque descubrí que no se habían realizado anteriormente, en nuestra facultad, ninguna tesis respecto al género de la *tragédie-ballet* de Molière; y *Psyché* es la gran representante de dicho género.

De igual modo, debo decir que otra de mis intenciones era abundar en el tema de la narratología que nos fue presentada brevemente durante el curso propedéutico de la maestría. Como referencias principales de dicha teoría utilicé la producción bibliográfica de Luz Aurora Pimentel. Me pareció que dicha teoría o punto de análisis textual era conveniente y adecuado para mi propósito de estudio comparativo. Por otra parte, para el estudio de la *tragédie-ballet*, decidí enfocarme en todo aquello que pudiera provenir del texto dramático (diálogos y didascalias), dejando de lado lo referente a la actuación o la representación viva (presentación física: voz, gesto y volumen); sin embargo, en los casos en que era posible obtener alguna información o vestigio respecto de la música, la danza y la actuación, he tratado de rescatarla. De tal modo, la presente tesis resultó un estudio comparativo de la fábula de *Cupido y Psique* que aparece en las *Metamorfosis* de Apuleyo y la *tragédie-ballet* de Molière *Psyché*, pero abordado desde una perspectiva de teoría narrativa.

Como parte introductoria consideré que era necesario brindar algunas referencias sobre las biografías de los autores y compositores, pero sin ahondar mucho en ello porque respecto a la vida de los creadores hay muchas interrogantes, y hablar sobre ellos podría resultar una tesis en sí. Por otra parte, más que hablar sobre los autores, es mayor mi interés por presentar algunas cuestiones que puedan enriquecer nuestra lectura de las obras, como hablar sobre la estructura y naturaleza de las obras, el género al que pertenecen y el modo en que están elaboradas.

Por el material que nos brindan tanto la fábula latina como la *tragédie-ballet* francesa, resultó indispensable concentrarse en dos dimensiones: la del espacio-temporal y actancial. De ahí que el contenido principal de la tesis se encuentre dividido en dos grandes partes: el análisis de la descripción y narración espacial, que

estudia cuestiones de écfrasis, enérgeia y escenas emblemáticas; y el estudio de la acción y descripción de los personajes.

La última sección de la tesis se encuentra dedicada a la parte de las observaciones finales y conclusiones. En ellas pretendo proveer de manera más clara cuál es la tendencia principal de las técnicas narrativas de ambas obras, la cual termina por unir las desde un punto de vista estilístico e ideológico. En cuanto a la traducción del texto latino y francés, he procurado proporcionar mi propia traducción, la cual se apega en lo posible al texto original, pero que, en ocasiones, no busca resolver o desenredar algunos nudos sintácticos; de modo que con frecuencia las traducciones tienen un estilo libre.

Por último, antes de avanzar al contenido de la tesis, me gustaría agradecer a la UNAM por haberme provisto de los medios suficientes para desarrollar esta investigación. Agradezco y dedico esta tesis a mi papá, a mi mamá, a mi hermana, a Ciro, a Renata y mi futuro sobrino o sobrina esta tesis. Gracias a su compañía, apoyo y cariño he podido realizar este proyecto. Gracias.

INTRODUCCIÓN

AUTORÍA Y COMPOSICIÓN

Las metamorfosis

At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolas lepidio susurro permulceam — modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreveris inspicere —, figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu refectas ut mireris. Exordior. "Quis ille?" Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea vetus prosapia est; ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia advena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeunte aggressus excolui. En ecce praefamur veniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis (1.1).¹

¿Quién es el *ego* de la primera línea de nuestro prólogo? Tal es nuestra primera pregunta a responder. Al respecto existen tres posibilidades: una, que sea nuestro autor, Apuleyo; dos, que sea el protagonista; tres, el libro mismo, como muy bien ha sugerido S. J. Harrison.² La verdad no es un misterio: quien habla en la introducción de las *Metamorfosis*³ es tanto *papyrus Aegyptiam*, como el protagonista del relato, Lucio, quien a su vez representa el *alter ego* del autor, Apuleyo. La ascendencia griega de Ática, Efirea y Esparta debe

¹ Pero yo deseo componer para ti varias fábulas en este estilo milesio, de modo que acaricie tus benévolos oídos con dulce susurro, mientras no desprecies el apreciar un papiro egipcio escrito con la agudeza de un cálamo del Nilo, te asombrarás al ver las formas y fortunas de los hombres convertidas en otras imágenes y restituidas de nuevo. He de comenzar. – ¿Quién soy? –. Lo sabrás en pocas palabras. El monte Himeto de Atenas, el Istmo de Efirea y Tenaros de Esparta, felices tierras constituidas por la inmortalidad de libros más dichosas, de ahí mi antiguo linaje tiene origen; de ahí adquirí desde mi temprana edad la lengua ática. Luego, sin ningún maestro que me orientara, en la ciudad de Lacio comencé con gran esfuerzo a cultivar el idioma originario de los quírites. De ahí que solicitemos su gracia, si en algún momento los ofendo al hablar como un rústico en una lengua exótica y ajena a mí. De hecho, este mismo cambio de lengua que utilizo corresponde al estilo de la ciencia de saltar de un caballo a otro. Fabula griega empecemos. Lector, atiende: te divertirás.

² S. J. Harrison, "The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*", en *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 40, No. 2 (1990), pp. 507-513. En este artículo Harrison analiza minuciosamente la identidad del *ego* del párrafo introductorio de las *Metamorfosis* de Apuleyo.

³ Como bien señala Kenney, la obra de las *Metamorfosis* de Apuleyo también son conocidas bajo el nombre de *El asno de oro*, el cual proviene de la denominación con que San Agustín parece bautizarla. La siguiente cita pertenece a Kenney: "*Apuleius in libris, quos asini aurei titulo inscripsit*" (*Civ. Dei* 18.18) (Kenney 1990: 2).

entenderse como la influencia literaria que el autor considera similar a la de sus predecesores. Por otra parte, sabemos que Apuleyo aprendió como segundas lenguas el latín y el griego, pues él era originario del norte de África (*Nilotici calami*), de Madaura y Numidia, donde la lengua original era el púnico o cartaginés.

Por otra parte, es importante resaltar algunos aspectos que revelan la propuesta artística de Apuleyo. El *ego* de la introducción aclara que su objetivo es escribir una serie de *fabulas Milesias* (relatos) que puedan entretener y alegrar al lector. El término de *fabula Milesia* podría considerarse como un género literario cuyo nombre proviene de la obra perdida de Arístides de Mileto del s. II a.C., conocida como *Milesiaca*. Kenney menciona que dicha obra fue traducida al latín por Lucio Cornelio Sisena a principios del s. I a.C (Kenney 1990: 7).

Los relatos milesios se distinguían por su tono de humor obsceno, ofensivo y crudo; de lo cual los estudiosos deducen que por ello ninguna de ellas abrigaban algún propósito de instrucción o edificación moral (Kenney 1990: 7). Por otra parte, llama también la atención el término *fabula Graecanica*. Como bien sugiere Kenney, dicha frase hace referencia al relato mayor que enmarca el resto de las *fabulae milesiaca*e (Kenney, p. 8), que corresponde a la historia de Lucio; aquel hombre que deseoso de conocer los secretos de la magia se ve transformado accidentalmente en asno. Hay pruebas de que el origen de la historia remonta a una obra perdida de Luciano de Samosata, conocida como Λούκιος ἢ Ὕορος, (*Lucio o el asno*) (Kenney 1990: 8; ed. Belles Lettres).

Tales *fábulas* están escritas con ingenio (*argutia*); y el contenido de ellas trata sobre las “transformaciones” físicas y de la suerte que sufren sus personajes. De hecho, la frase que alude a las “transformaciones” (*figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas*) nos remite inmediatamente a las *formas mutatas* del comienzo de las

Metamorfosis de Ovidio (1.1-2). De ahí se entiende el título de la obra. Otro punto de concordancia que encontramos entre la obra de Ovidio y la de Apuleyo, además del título, se encuentra en el hecho de que ambas tienen la característica de contener una serie de fábulas que se entrelazan entre sí; sin embargo, el modo en que lo hacen es distinto. Las *Metamorfosis* de Ovidio son como un *carmen perpetuum*, el cual entrelaza una historia con otra a través de engarces muy sutiles, casi imperceptibles, sin haber entre ellos una historia principal que contenga a todas las demás; en cambio, en las *Metamorfosis* de Apuleyo tenemos un relato principal, el de las vicisitudes de Lucio, que a su vez contiene dentro de sí otra serie de relatos menores de *fabulas milesias* más breves, como una novela compuesta de cuentos breves. Asimismo, existe otra diferencia igualmente interesante. Podemos observar que las transformaciones de Ovidio son irreversibles; una vez que sus personajes adquieren su *nova corpora*, no hay para ellos el *in se rursus... refectas* de Apuleyo. La pluma del Nilo extiende el juego de la transformación, al proponer como un desafío y aventura el recuperar su estado original. Una propuesta que de algún modo podría entenderse como una escisión de su herencia ovidiana.

Psyché, Frontispice de l'édition de 1682, par P. Brissart, gr. par J. Sauvé.



PSYCHÉ

Tragédie-ballet

LE LIBRAIRE AU LECTEUR

Cet ouvrage n'est pas tout d'une main. M. Quinault a fait les paroles qui s'y chantent en musique, à la réserve de la plainte italienne. M. de Molière a dressé le plan de la pièce, et réglé la disposition, où il s'est plus attaché à la beauté et à la pompe du spectacle qu'à l'exacte régularité. Quant à la versification, il n'a pas eu le loisir de la faire entière. Le carnaval approchait, et les ordres pressants du Roi, qui se voulait donner ce magnifique divertissement plusieurs fois avant le carême, l'ont mis dans la nécessité de souffrir un peu de secours. Ainsi, il n'y a que le prologue, le premier acte, la première scène du second et la première du troisième dont les vers soient de lui. Monsieur Corneille a employé une quinzaine au reste; et, par ce moyen, Sa Majesté s'est trouvée servie dans le temps qu'elle l'avait ordonné.

ACTEURS

JUPITER.

VÉNUS.

L'AMOUR.

ÆGIALE, PHAËNE, Grâces.

PSYCHÉ.

LE ROI, père de Psyché.

AGLAURE, CIDIPPE, sœurs de Psyché.

CLÉOMÈNE, AGÉNOR, princes amants
de Psyché.

LE ZÉPHYRE.

LYCAS.

LE DIEU D'UN FLEUVE

4

Para nosotros resulta de gran utilidad el aviso al lector (au lecteur) colocado antes de la obra. A través de este aviso podemos saber quiénes, cuándo y bajo qué circunstancias la

⁴ Esta obra no es producto de una sola mano. M. Quinault se ha encargado de los versos acompañados con música, excepto la *plainte italienne*. M. de Molière ha realizado el plan de la pieza, arreglado la disposición, la cual busca representar más la belleza y la pompa del espectáculo que la exacta regularidad. En cuanto a la versificación, él no la ha hecho sólo. El carnaval estaba próximo, y las ordenes apremiantes del Rey, que quería proporcionar un gran espectáculo durante la cuales, han llevado a Molière a solicitar la ayuda de otros. De modo que el prólogo, el primer acto, la primera escena del segundo acto y la primera escena del tercer acto los realizó él. M. Corneille realizó el resto; y, de este modo, Su Majestad se vio complacido.

obra fue realizada. Como podemos apreciar, la creación de *Psyché* es el producto de la colaboración de muchos y magníficos artistas: Philippe Quinault hizo las partes líricas, excepto la *plainte italienne* que fue elaborada por Lully. Molière diseñó el plan de la obra y arregló la disposición; mientras que Pierre Corneille ayudó en la versificación. Respecto a la puesta en escena de dicha obra, el especialista John S. Powell nos amplía aún más el panorama al especificar que también participaron Carlo Vigarini y sus hijos en la elaboración de la escenografía, maquinaria y efectos; y que Beauchamps se encargó de la coreografía del ballet (Powell 2004: 227).

Por otra parte, “el aviso al lector” da a entender que la obra fue elaborada bajo presión y con muy poco tiempo. Louis XIV deseaba celebrar su triunfo en la guerra de Devolución (1667-1668), la cual culminó con el tratado de Aix-la-Capelle (1668), y que, por lo tanto, encargó a diferentes poetas la elaboración de una obra. Powell señala que Racine propuso el *Orphée*; Quinault, *L’Enlèvement de Proserpine*, y Molière, *Psyché* (Powell 2004: 227). La propuesta de Molière ganó la preferencia del rey, y su obra debía estar preparada para la temporada del carnaval.

En las notas a la edición de la colección de la “Bibliothèque de la Pléiade”, realizada bajo la dirección de Georges Forrestier, las estudiosas Laura Naudeix y Anne Piéjus nos presentan un punto muy importante sobre la conservación de la tradición literaria de Apuleyo. En las notas de Naudeix podemos apreciar un seguimiento de los compositores casi coetáneos de Molière que conservaron la fábula de Cupido y Psique. Desde Italia, Molière pudo haber recibido la influencia de la obra de Francesco di Poggio, quien elaboró una ópera titulada *Psyché* (1654), y también la influencia de una “*Noveletta*” contenida en el *Adone* (1623) de Marino; de España, pudo haber conocido la obra *Ni Amor se libra de*

amor (1640), de Calderón de la Barca; y de Francia, *La Fontaine*, por ejemplo, puso de moda en 1669 dicha fábula con su obra *Les Amours de Psyché*.

La primera puesta en escena de *Psyché* tuvo lugar el 17 de enero de 1671, en la *Salle des Machines* del Palacio de las Tullerías.⁵ John. S. Powell, a través de un excelente seguimiento de las noticias que daban cuenta la *Gazette de France*, la *Gazette d'Amsterdam*, y *The London Gazzet*, entre otras fuentes, nos da a conocer datos muy interesantes del *debut* de la obra (Powell 2004: 227-251). Powell, por ejemplo, nos permite conocer que su primera representación empezó a las 17 horas y que tuvo una duración de 5 horas.

En cuanto al género de la obra, una nota de John S. Powell (2000: 250, nota 27) menciona que el libreto (*livret*) para el estreno de *Psyché* en la corte era descrito como una “*tragi-comédie et ballet*”; mientras que la edición impresa le acuñó una nueva designación, la de “*tragédie-ballet*”. En fin, no es muy difícil deducir por nosotros mismo que la obra es en realidad una tragi-comedia. Es una tragedia desde el punto de vista de que *Psyché* representa un personaje trágico que padece la crueldad de sus antagonistas y del destino, y porque en la obra la heroína padece un final trágico. Por otra parte, la obra es una comedia debido a que las hermanas de *Psyché* y otros personajes secundarios, como Céfiro, que encarna el papel arquetípico del sirviente y confidente de su amo, en este caso del Amor, encarnan personajes irrisorios, y porque la obra tiene un final que cierra felizmente con la “resucitación” de *Psyché*, la apoteosis de la protagonista gracias a la participación de Júpiter como *deus ex machina*, y con la celebración gozosa de las bodas del Amor y *Psyché*. Asimismo, como menciona Powell: “*Psyché* representaba la fusión de la mitología pastoral con el *ballet de cour*. De hecho, fue su énfasis en el ballet y el gran número de cantantes, bailarines y músicos lo que la diferenciaba del resto de las *pièces à machines* mitológicas

⁵ Para saber el número de representaciones cf. Powell, 2004, p. 236.

de su época” (2000, p. 250).⁶ Por otra parte, hemos de saber que la presentación de *Psyché* como *tragédie-ballet* abrigaba un propósito especial. Molière, bajo la apelación de *tragédie-ballet*, creaba una inédita pareja, y le permitía excluir al género pasado de moda de la *tragi-comédie*. Por tanto, la *tragédie-ballet* tiene su origen en la combinación de la *tragi-comédie* y el *ballet de cour*.⁷ Antes de la aparición de *Psyché*, arquetipo de la *tragédie-ballet*, Molière experimentó con la creación de la *comédie-ballet*, cuyo representante vendría a ser *Le Bourgeois gentilhomme*. El papel de la danza en estas obras era de gran importancia y de un gusto muy francés. Los *ballets* engarzaban la *comédie* de modo natural e intrínsecamente ligados al texto. Las escenas de ballet, como sugiere Jean-Marie Apostolidès, cumplen con un doble propósito: el de unir las escenas de la representación, y el de ampliar el sentido de dichas escenas (Apostolidès 1981: 61-2). Por otra parte, es necesario mencionar que la *comédie-ballet* logra establecer una nueva jerarquía de géneros. Antes de la *comédie-ballet*, la danza se mantenía como el arte principal de las representaciones; pero, después, ésta fue supeditada al predominio del texto. Tal fue el logro de Molière. No obstante, tiempo después, se presentó otro cambio en dicha jerarquía. Lully revolucionó el género de la *tragédie-ballet* en *tragédie en musique*; género en el que la preeminencia le pertenece a la música y al canto.

⁶ *Pièces à machines* es un término utilizado para designar una obra teatral que presta gran importancia a los efectos de la puesta en escena de una obra.

⁷ Como bien menciona Jean-Marie Apostolidès, el ballet de la corte, que surge a fines del s. XVI en Francia, representa una variación de la danza aristocrática de la época feudal. “La danza aristocrática, al transformarse en ballet de la corte”, según los explica Apostolidès, “experimenta las mismas distorsiones que el torneo o la justa medieval al convertirse en una representación alegórica como el carrusel (Apostolidès, 1981: 60). Al principio, la introducción de los *ballets* en piezas teatrales (*entrées*) no guardaban ninguna relación con la temática de la obra. Fue en la época de Luis XIV que surgió la preocupación de la armonía y la unidad de temas entre la obra teatral y la danza (Apostolidès, 1981: 61-62). Otro aspecto importante que menciona Apostolidès respecto a la danza tiene que ver con el desplazamiento de ésta por el de la ópera; lo cual es un reflejo del desplazamiento paralelo de la supremacía de la corte por la del Rey (Apostolidès, 1981: 64).

SÍNTESIS Y ESTRUCTURA

La fábula de Cupido y Psique

Como habíamos mencionado, la aparición de la fábula de Cupido y Psique pertenece a una de las varias *fabulas milesias* que componen la gran obra de las *Metamorfosis* de Apuleyo; la cual, a su vez, se encuentra estructurada en once libros. Nuestra fábula, sin embargo, sobresale del resto debido a su longitud y ubicación. El relato de Psique inicia en la parte final del libro cuarto y termina casi a la mitad del libro sexto. Como podemos observar de lo anterior, el relato se encuentra en el corazón de las *Metamorfosis*, es decir, ocupa la parte central de toda la obra.

La historia narrada por una anciana (otro *alter ego* de Apuleyo) comienza con la cautivadora frase de un cuento folclórico: *Erant in quadam civitate rex et regina*. La historia inicia con la presentación de la familia de Psique y hace alusión a la belleza sobrehumana de la heroína como origen de la ira de Venus y de la envidia de sus hermanas. Venus, celosa de la belleza de semejante joven mortal y ofendida por el sacrilegio, ordena a Eros que la condene a enamorarse del mortal más despreciable; pero es el dios del amor que se pincha a sí mismo para enamorarse de Psique.

El padre de Psique, desesperado de ver que su hija no encuentra esposo, pide ayuda y consejo del oráculo de Delfos. El oráculo manda que Psique sea abandonada en un roquedal, para que ahí una serpiente monstruo la tome como esposa. El padre cumple con las órdenes del oráculo, y se celebran las “bodas fúnebres” de la hija. Una vez que Psique es abandonada en el roquedal, Céfiro la transporta hacia el palacio de Cupido, donde el dios del amor la hace su esposa, pero bajo la condición de que ella nunca averigüe la verdadera naturaleza de su nuevo marido.

Psique, a pesar de la vida dichosa que llevaba con su esposo, extraña a sus hermanas. Cupido le advierte que ellas podrían ser el origen de sus futuras desgracias. Psique, no obstante, insiste en verlas, y su marido la complace en sus deseos. Una vez que las hermanas descubren la situación dichosa en la que vive Psique, la envidia en ellas las lleva a conspirar contra su hermana. Ellas despiertan la curiosidad de Psique para que intente averiguar la identidad de su marido. Psique cae en las redes de sus hermanas, pone en marcha el plan que ellas le recomiendan, y finalmente viola la condición de su marido. Cupido, al verse traicionado por ella, la abandona. Entonces, Psique se lanza en la búsqueda de su marido y está incluso dispuesta a enfrentar a su suegra con tal de recobrar a Cupido. Venus somete a su nuera a una serie de pruebas, de las cuales Psique no logra realizar sin la ayuda de otros personajes. No obstante, la última prueba resulta fatal para la protagonista. Psique debía llevar dentro de un cofrecillo un poco de la belleza de Proserpina para Venus, pero Psique decide usar un poco de esa belleza para gustarle más a Cupido. La ingenua protagonista no entendía que dicha belleza era la muerte. Psique muere, pero, más tarde, es rescatada por Cupido. El dios del amor, a su vez, solicita la intervención de Júpiter para que devuelva la vida a Psique, la vuelva inmortal y apruebe su matrimonio con ella. Júpiter cede a las peticiones de Cupido, y la historia termina con las bodas de Psique y Cupido.

*La tragédie-ballet Psyché*⁸

Prólogo: Flora, junto con un séquito de divinidades, entona una alabanza dedicada a Luis XIV e invoca a la diosa Venus. Venus aparece en escena, airada e irritada por la belleza de Psyché. Sus acompañantes, las Gracias, tratan de calmarla; pero la ira de Venus es implacable. Venus llama a su hijo para solicitarle que castigue a Psyché con una de sus flechas, y la haga enamorarse del hombre más vil de la tierra.

Primer acto: Aglaure y Cidippe, hermanas de Psyché, aparecen en escena responsabilizando a Psyché por su falta de pretendientes. Un par de pretendientes, Cléomène y Agénor, sustituyen a las muchedumbres anónimas que acudían a ver el espectáculo de la belleza de Psique de la fábula de Apuleyo. Psyché desprecia a los pretendientes. Aparece en escena Lycas, un sirviente, para informar los deseos del oráculo. Las hermanas de Psyché se regocijan por la desgracia futura de la hermana.

Primer intermedio: bodas fúnebres y desarrollo de la *plainte Italienne*.

Segundo acto: El rey, padre de Psyché, se lamenta de la muerte de su hija; pero Psyché le reprocha su actitud impropia para su condición. Psyché solicita a sus hermanas que se hagan cargo de su padre. Los pretendientes tratan de intervenir a favor de Psyché, y de

⁸ Para la síntesis de la *tragédie-ballet* he realizado la traducción de la propuesta por wikipedia. Lo anterior lo hecho por la razón de que esta síntesis incluye de manera clara y completa todo el contenido de la obra. Cf. Wikipedia contributors. "Psyché (play)." *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 3 Aug. 2012. Web. 4 Oct. 2012.

salvarla de aquella terrible serpiente. Psyché les pide que se retiren para que pueda ella sola encarar su destino. El Amor aparece para aniquilar a sus oponentes, los pretendientes.

Segundo intermedio: construcción del palacio del Amor

Tercer acto: Céfiro y el Amor hablan sobre la transformación que éste último ha sufrido para poder recibir a su futura esposa. Psyché aparece confundida respecto al nuevo lugar en que se encuentra. El Amor le confiesa su amor. El tercer acto enfoca la relación gozosa de la pareja. Psyché, sin embargo, solicita al Amor el que pueda ver a sus hermanas para confortarlas y hacerles saber que no se encuentra muerta. Pero el Amor se encuentra renuente a ello, porque eso origina en él celos. El Amor acaba por acceder a las peticiones de Psyché.

Tercer intermedio: un grupo de céfiros y amores entonan versos para inmortalizar la gloria del amor.

Cuarto acto: Aparecen las hermanas de Psyché expresando toda la envidia que sienten por la fortuna de su hermana. Una vez que se encuentran frente a ella, logran infundirle el temor de que todo aquello pueda desaparecer. Psyché teme, y una vez que se encuentra a solas con su marido, le pide que se descubra. El Amor se resiste, pero finalmente accede, y se muestra como el dios más poderoso y absoluto de toda la Tierra. El Amor desaparece. Venus aparece frente a Psyché y la conduce a los infiernos.

Cuarto intermedio: Psyché se encuentra en los infiernos.

Quinto acto: Psique pronuncia un conmovedor discurso en los infiernos, en donde encuentra a los dos pretendientes, que habían muerto anteriormente en aras de salvar a Psyché. Los pretendientes refieren a Psyché el modo en que sus hermanas murieron, luego de que la engañaron y conspiraron contra ella. Psyché vuelve a lamentarse, abre el cofre de Proserpina y se desmaya. El Amor desciende a los infiernos para rescatarla. El Amor solicita a Venus que deje de oponerse entre ellos. Júpiter aparece como *deus ex machina*, y vuelve inmortal a Psyché.

Último ballet: en escena, aparecen Apolo, Baco, Momo y Marte para celebrar la apoteosis de Psyché.

ESTRUCTURA DE *PSYCHÉ*

- Flora, Vertumne y Palaemon invocan a Venus (evocación de la gloria y paz de Luis XIV)
 - Venus y Aegiale
 - L'Amour y Venus
- Acto I
 - 1. escena primera (diálogo entre las hermanas)
 - 2. escena segunda (diálogo entre las hermanas y los pretendientes)
 - 3. escena tercera (aparece Psyché; diálogo entre las hermanas, pretendientes y Psyché)
 - 4. escena cuarta (anuncian la venida del Rey)
 - 5. escena quinta (sobre el oráculo)
 - 6. escena sexta
- Primer intermedio (plaintes italiennes)*
- Acto II**
 - 1. escena primera (aparece el Rey)
 - 2. escena segunda (Psyché se despide de sus hermanas)
 - 3. escena tercera (monólogo de Psyché)
 - 4. escena cuarta (despedida de los pretendientes; Psyché es arrebatada por el Céfiro)
 - 5. escena quinta (aparece L'Amour)
- Segundo intermedio (construcción del palacio de Cupido)*
- Acto III**
 - 1. escena primera (L'Amour y Céfiro)
 - 2. escena segunda (L'Amour y Psyché)
 - 3. escena tercera (L'Amour y Psyché)
- Tercer intermedio (celebración del amor)*
- Acto IV**
 - 1. escena primera (las hermanas)
 - 2. escena segunda (las hermanas y Psyché)
 - 3. escena tercera (L'Amour y Psyché; revelación de l'Amour)
 - 4. escena cuarta (Psyché y el dios del Río)
 - 5. escena quinta (Venus y Psyché)
- Cuarto intermedio (descenso a los infiernos)*
- Acto V**
 - 1. escena primera (Psyché)
 - 2. escena segunda (Psyché, los pretendientes ya muertos)
 - 3. escena tercera (Psyché se desmaya)
 - 4. escena cuarta (L'Amour y Psyché; l'Amour se vengará de su madre)
 - 5. escena quinta (Venus, l'Amour y Psyché aún desmayada)
 - 6. escena sexta y última (Júpiter, Venus, l'Amour y Psyché)
- Último intermedio*
 - Recital de Apolo
 - Canto
 - Continuación del recital de Apolo
 - Canto de las Musas
 - Canto de la segunda pareja de Musas
 - Recital de Baco
 - Recital de Momo
 - Recital de Baco
 - Recital de Momo
 - Recital de Marte
 - Entrada del ballet
 - Última entrada del ballet

INCIPIT OPUS

La fábula en las *Metamorfosis*

La aparición de la fábula de Cupido y Psique se encuentra insertada a la mitad de un relato mayor conocido como las *Metamorfosis*; el cual trata, como sabemos, sobre las aventuras de Lucio, hombre curioso que por desear conocer las artes de la magia se convirtió en asno, y quien tuvo que sufrir una serie de vicisitudes antes de poder regresar a su forma original. Dentro de ese gran relato, como decíamos, se encuentra nuestra fábula; lo que en narratología es denominado como **relato metadieético**. Así es, las *Metamorfosis* consisten en un gran relato formado por una **estructura de imbricaciones**, en la cual esas placas superpuestas (relatos metadieéticos) producen efectos de sentido especiales. En este caso, la fábula desarrolla una interacción paralela con el relato principal. De hecho, podríamos desarrollar un estudio comparativo para observar los paralelismos que existen entre la historia de Lucio y la de Psique. Aquello resultaría de gran interés, pero tal empresa resultaría el tema de otra tesis. Sin embargo, hemos de mencionar brevemente algunos de los puntos de convergencia que hay entre ellos. Ambos son seres marcados principalmente por una fuerte debilidad por la **curiosidad**. La **curiosidad** por conocer lo prohibido los lleva a la perdición; y sólo el padecimiento de una serie de eventos desafortunados a través de una peregrinación puede llevarlos a redimir su alma y recuperar lo que habían perdido – en Luciano, su estado humano; en Psique, Cupido – y a obtener el conocimiento verdadero sobre religión y sobre el amor. En breve, esos serían los puntos más evidentes entre ambas historias. Lo anterior nos permite percibir que existe una conexión especial entre ambas historias, y que ambas deben ser entendidas como complementarias.

Ahora bien, ¿cómo podemos identificar que nuestra fábula puede ser considerada como un relato metadieético? En realidad lo anterior no es difícil de percibir; pues existen

evidentes marcadores y señalamientos. En la historia principal, Lucio, convertido en asno, se encontraba junto con una joven bajo las órdenes de unos ladrones, quienes más tarde consideraban deshacerse de ambos – es decir, matarlos –; por lo que la joven se entregó al llanto y la desesperación. Una anciana (*anus*), al ver a la joven tan triste, decidió contarle una fábula (la de Cupido y Psique). De modo que la anciana se convierte ahora en un nuevo narrador, un narrador que forma parte del **relato diegético** (relato principal) que introduce una historia a parte pero complementaria a la principal. He aquí la presentación de la anciana y del cómo nuestra fábula es insertada:

Tunc fletibus eius adsuspirans anus sic incipit: "Bono animo esto, mi erilis, nec vanis somniorum figmentis terreare. Nam praeter quod diurnae quietis imagines falsae perhibentur, tunc etiam nocturnae visiones contrarios eventus nonnumquam pronuntiant. Denique flere et vapulare et nonnumquam iugulari lucrosum prosperumque proventum nuntiant, contra ridere et mellitis dulciolis ventrem saginare vel in voluptatem veneriam convenire tristitiae animi languore corporis damnisque ceteris vexatum iri praedicabunt. Sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus avocabo", et incipit: Erant in quadam civitate rex et regina (4. 29-8).⁹

El primer *incipit* introduce el discurso directo de la anciana; el cual nos resulta muy interesante. A parte de ser un discurso de consolación, es un discurso que refleja un estilo de concebir la vida. La anciana piensa que las razones por las que la joven llora son *vanis somniorum figmentis* (ficciones vanas de los sueños). La concepción de la vida de la anciana parece de carácter surrealista, donde las vivencias del día son parecidas a “proyecciones falsas” de la realidad (*diurnae quietis imagines falsae*). Por lo tanto, la conclusión de la

⁹ Entonces la anciana, suspirando y llorando, comenzó a hablar del siguiente modo: “Conserva el animo, mi señora, y no se asuste por las ilusorias ficciones de los sueños. Pues, además de que las visiones de un sueño diurno son tenidas como falsas, de igual modo las visiones nocturnas vaticinan con frecuencia eventos contrarios. Por lo tanto, el llorar, azotar y, en algunos casos, el ahorcar pronostican un futuro lleno de riquezas y eventos afortunados; en contra parte, el reír, llenar el vientre con dulces mieles o la satisfacción sexual predicen un sufrimiento causado por la tristeza, la despresión y otro tipo de males corporales. Pero yo te narraré alegres historias y fábulas propias de las ancianas”, y comenzó: “Érase una vez un rey y una reina que, en una ciudad...

anciana es que en la vida no hay razón para flagelarse y suicidarse, pues las adversidades de la vida sólo anuncian un lucroso y próspero porvenir. Palabras que podrían resultar, si lo pensamos luego, en un mensaje de salvación que podría hallar eco tanto en la historia de Lucio como en la de Psique. Las palabras de la anciana **anticipan** el contenido de la fábula. La fábula de Cupido y Psique resultaría una **ejemplificación** de semejante filosofía de vida proveniente de una anciana. Ahora las palabras “*narrationibus lepidis anilibusque fabulis*” denotan el carácter de su narración: narraciones alegres y fábulas propias de una anciana. El *lepidis* no es un término ingenuo para describir su historia; *lepidis* es una **referencia intratextual** que la vincula con el carácter del relato principal de las metamorfosis descrito como “*lepido susurro*” (1.1); es decir, el adjetivo *lepidis* une directamente la introducción principal de las *Metamorfosis* con la introducción de nuestra fábula. Semejantes paralelismo sugieren que la **tonalidad** de nuestra fábula corre en la misma dirección y estilo que la principal. Además hemos de notar el retorno sobre el tema de la convergencia de las cosas; es decir, del **cambio de apariencias** que representan los términos “*vanis figmentis*”, “*imagines falsae*”, “*nocturnae visiones*”, “*eventus contrarios*”. La temática anterior es una reminiscencia o extensión o paráfrasis del *incipit* general de la obra; de la cual podremos recordar aquella insistencia en el tema de las “**transformaciones**” expresa en el: *figuras fortunasque hominum in alias imagines conversas et in se rursus mutuo nexu reffectas ut mireris* (1.1).

Con lo anterior queda claro cuál es el *incipit* de nuestra fábula, cómo y dónde ha sido insertada dentro del relato principal, y cuál ha sido la intención de su inserción.

La *tragédie-ballet* representa a su vez una introducción igualmente interesante para su análisis. Nuestra *tragédie-ballet* no forma parte de una obra mayor, sino que es en sí la obra general y principal. Sin embargo, el prólogo podría provocar el que nos preguntáramos si la historia no representa una parte constitutiva de una historia real. ¿A qué se debe esto? Se debe a que el prólogo abriga una doble función temática: introducir el tema de la alabanza del rey Luis XIV por su triunfo en la guerra de Aix la Chapelle; y presentar el tema de la fábula en sí, la historia del Amor y Psyché. La apertura es complementada con un maravilloso escenario y con maravillosos personajes. La magia del *Nilotici calami* de Apuleyo se ve transformada en un universo barroco francés maravilloso. Según las referencias de la didascalia, la escena tiene lugar en una ambientación bucólica, y en el fondo hay un gran roquedal a través del cual se puede visualizar el mar. Flora aparece en medio del teatro, acompañada de Vertumno, dios de los árboles y de los frutos, y de Palemón, dios de la aguas; cada uno acompañado de su séquito de divinidades; seguido el primero por un grupo de Driades y de Silvanos; y el segundo, por las divinidades de los ríos y las Náyades.¹⁰

Flora es quien dirige el canto de apertura, secundada con los cantos de las demás divinidades:

FLORE

Ce n'est plus le temps de la guerre ;

Le plus puissant des rois

Interrompt ses exploits

¹⁰ Primera didascalia: La scène représente sur le devant un lieu champêtre, et dans l'enfoncement un rocher percé à jour, à travers duquel on voit la mer en éloignement. Flore paraît au milieu du théâtre, accompagnée de Vertumne dieu des arbres et des fruits, et de Palæmon dieu des eaux. Chacun de ces dieux conduit une troupe de divinités ; l'un mène à sa suite des Dryades et des Sylvains ; et l'autre des Dieux des fleuves et des Naiades. Flore chante ce récit pour inviter Vénus à descendre en terre

Pour donner la paix à la terre.¹¹

5 Descendez, mère des Amours,
Venez nous donner de beaux jours.

Vertumne et Palæmon, avec les divinités qui les accompagnent, joignent leurs voix à celle de Flore, et chantent ces paroles :

CHŒUR des divinités de la terre et des eaux, composé de Flore, Nymphes, Palæmon, Vertumne, Sylvains, Faunes, Dryades et Naïades.

Nous goûtons une paix profonde ;
Les plus doux jeux sont ici-bas ;
On doit ce repos plein d'appas
10 Au plus grand roi du monde.
Descendez, mère des Amours,
Venez nous donner de beaux jours.¹²

Como podemos observar, los primeros cuatro versos de las dos estrofas tienen como función focalizar, desde una perspectiva propagandística, la gloria y triunfo de Luis XIV. Un ejemplo de ello lo podemos hallar en el modo en que Luis XIV es descrito como “el más poderoso de los reyes” (*le plus puissant de rois*), es decir, en concordancia con la imagen del “Rey absoluto”, y luego, como “hombre de guerra” y “fuente de paz” (*Ce n’est plus le temps de la guerre; / Le plus puissant des rois / Interrompt ses exploits / Pour donner la paix à la terre.*) (vv. 1-4). Gloriosísimo versos iniciales dan pie a la invocación de la diosa que “supuestamente” secundaría – según su

¹¹ La paz es una **referencia extratextual** de la paz de Aix-la-Chapelle, que se celebró el 2 de mayo de 1668 y puso fin a la guerra de Devolución.

¹² Flora: El tiempo de la guerra ha terminado; / el más poderoso de los reyes / interrumpe sus empresas / para donar paz a la tierra. / Desciende, madre de los amores, / ven a darnos bellos días.

Vertumno y Palemón, junto con las divinidades que las acompañan, unen sus voces a las de Flora, y entonan los siguientes versos:

Coro de divinidades de la tierra y de las aguas, compuesto por Flora, las Ninfas, Palemón, Vertumno, pequeños seres del bosque, faunos, las Driades y Náyades: Disfrutamos una paz profunda; / los más bellos días están aquí; / debemos este reposo lleno de placer / al más grande de los reyes del mundo. / Desciende, madre de los amores, / ven a darnos bellos días (vv.1-12).

simbolismo tradicionalmente establecido por la mitología – la paz de Luis XIV: la diosa Venus (*mère des Amours*).

DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL

AMBIENTACIONES MARAVILLOSAS

Ahora hablaremos sobre el espacio en donde se llevan a cabo las acciones de nuestros relatos. En ambas obras, el espacio parece ser de gran importancia para nuestros compositores. Desde un punto de vista narratológico, la descripción del espacio queda comprendida como un recurso literario que ralentiza la velocidad de la diégesis o acción. Pero más que una técnica del control del tiempo, la descripción crea ambientaciones y situaciones que proveen una plataforma especial para fijar la acción de los personajes y convertirla en una cuestión emblemática o simbólica. Más de una ocasión nos encontramos arrobados por la descripción y representación de una mágica y maravillosa ambientación. La descripción del espacio diegético no es una cuestión trivial. El espacio diegético produce en la obra **efectos de sentido** que intensifican el poder sugestivo de las obras. En esta sección nos centraremos en las seis escenas más representativas del relato y de la obra dramática: Venus en escena, las bodas fúnebres, el palacio de Cupido, el descubrimiento de Cupido, los infiernos y las bodas entre Cupido y Psique.

Venus en escena

La primera ambientación maravillosa que abordaremos corresponde a una écfrasis focalizada en la descripción de la partida de Venus hacia el mar.¹³ La écfrasis con la que nos confrontamos es de tal viveza que no sería un error señalar que posee la virtud descriptiva conocida en la antigüedad como *enárgeia*. La habilidad del autor hace que el lector se vea de pronto como espectador de una pintura en movimiento. De hecho, hemos de decir que la siguiente descripción se construye a partir de juegos de

¹³ Por écfrasis utilizaremos la definición de Pimentel: “descripción verbal de un objeto plástico”.

intermedialidad relacionados con representaciones pictóricas de Venus marina, en especial a la de la Venus Anadiomene, es decir, a la Venus que sale del mar. A continuación mostramos una imagen de la representación de la Venus Anadiomene que se encuentra en la casa pompeyana de la “Venus marina”, datada en el año 79 d.C., la cual queda registrada y descrita en la *Historia natural* de Plinio el Viejo (35.91).



Es poco probable que Apuleyo haya podido apreciar esta misma obra por el hecho de que Pompeya fue enterrada por las cenizas del Vesubio justamente en el año 79 d.C; pero eso no quiere decir que dichas imágenes no se hayan popularizado a tal grado de que el autor haya igualmente podido conocer otras reproducciones o representaciones semejantes; además, a través de los vestigios literarios, sabemos que muchas de tales imágenes quedaron retratadas en las palabras de los escritores. Los escritores, ya sean epistolarios, científicos o rétores, también jugaban el papel de fotógrafos de la antigüedad, quienes a través de su arte literaria podían hacer una reproducción fiel e incluso más maravillosa, debido a su capacidad de dotar de vida a

una pieza escultórica, pictórica o arquitectónica. La descripción de Apuleyo no es idéntica a la de la pintura, pero podríamos decir que la écfrasis amplifica dicha imagen y la hace aún más grandiosa, de modo que se convierte en uno de los pasajes más emblemáticos de la fábula:

Sic effata et osculis hiantibus filium diu ac pressule saviata proximas oras reflui litoris petit, plantisque roseis vibrantium fluctuum summo rore calcato ecce iam profundi maris sudo resedit vertice, et ipsum quod incipit velle, set statim, quasi pridem praeceperit, non moratur marinum obsequium: adsunt Nerei filiae chorum canentes et Portunus caerulis barbibus hispidus et gravis piscoso sinu Salacia et auriga parvulus delphinis Palaemon; iam passim maria persultantes Tritonum catervae hic concha sonaci leniter bucinat, ille serico tegmine flagrantiae solis obsistit inimici, alius sub oculis dominae speculum progerit, curru biuiges alii subnatant. Talis ad Oceanum pergentem Venerem comitatus exercitus (4.31).¹⁴

La imagen es de una viveza maravillosa. En tan sólo siete líneas, Apuleyo logra estimular todos nuestros sentidos. Podemos sentir el agua en las plantas de nuestros pies; oler y saborear la sal de los peces y del mar; sentir la brisa y el calor del mar; escuchar la música de los cuernos y conchas marinas; y observar la presencia de seres tan maravillosos como las Nereidas, los tritones y los delfines. La descripción, por otra parte, hemos de señalar que también es alegórica; es decir, encontramos estos personajes que encarnan cosas abstractas o simbólicas; por ejemplo, Portunus, que representa al dios de los puertos (*portus*); y Salacia, que representa al mismo mar.

Ahora bien, no nos hemos remitido a la descripción del regreso de Venus al mar simplemente por su belleza, sino porque creemos encontrar una cierta ironía en relación con

¹⁴ Con estas palabras, ella besó a su hijo con prolongado beso, boca abierta y fuertemente impreso, luego regresó al punto más próximo de la playa. Y al plantar sus roseados pies sobre la superficie de vibrantes olas, la superficie del mar se tornó en brillante y sédula. Apenas había pronunciado su deseo, inmediatamente, como si lo hubiera previamente ordenado, su cortejo marino estaba listo para aparecer. Ahí fueron a su encuentro las hijas de Nereo, cantando en armonía; ahí, Portuno con su espesa y verdosa barba marina; y Salacia con una vestimenta cargada de peces; y el pequeño auriga Palemón sobre un delfín. Por todos lados un escuadrón de Tritones saltaban por el mar. Uno de ellos tocaba suavemente su potente cuerno; otro protegía a la diosa de los rayos del sol con un velo de seda, mientras que otro le aproximaba un espejo, y otros, bajo un yugo, la conducían en su carrera por el mar. Tal era el cortejo que acompañaba a Venus en su regreso al mar (4.31).

la acostumbrada representación gráfica de la Venus Anadiomene, la Venus que surge del mar. No parece que la alternancia de la Venus que surge a la Venus que se interna en las aguas para desaparecer sea gratuita. Semejante fenómeno es, de hecho, una “marca de agua” de Apuleyo: la predilección por alterar y trastocar los **referentes extratextuales**. La descripción anterior juega parte, como lo veremos más detalladamente en la sección de personajes, de la transformación de Venus. Esta éfrasis extiende y brinda mayor soporte a la **transgresión** de la imagen tradicional de la diosa.

En la *tragédie-ballet* no encontramos semejante representación de la salida de Venus. Pero podemos mencionar, que en la *tragédie-ballet*, Venus aparece en una escena acompañada por dos gracias, *Aegiale* y *Phaène*. La didascalía indica que la diosa desciende desde su máquina acompañada de estas dos Gracias y de las divinidades de la tierra y el agua que entonan los versos que cantan la gloria de Luis XIV e invocan a la diosa. Por otra parte, debemos pensar que en la *tragédie-ballet* la descripción encuentra su representación viva a través de los efectos especiales que ofrecen el teatro barroco y, sobre todo, estas *pièces à machines*:

CHŒUR de toutes les Divinités de la terre et des eaux.

Nous goûtons une paix profonde ;

Les plus doux jeux sont ici-bas ;

On doit ce repos plein d'appas

Au plus grand roi du monde.

55 Descendez, mère des Amours,

Venez nous donner de beaux jours.¹⁵

La ironía en la representación de Venus se conserva en un sentido diferente. La ironía se encuentra en el hecho de que las deidades comienzan por invocarla como si fuera

¹⁵ Coro de todas las divinidades de la tierra y de las aguas: Disfrutamos de una paz profunda; / los más dulces juego se encuentran aquí; / Debemos este reposo lleno de encantos / al rey más grande del mundo. / Desciende, madre del Amor, / otórganos bellos días (vv.51-6).

ella una extensión de la paz de Luis XIV, pero que finalmente resulta la fuente de conflicto. La paz y el amor que esperaríamos de Venus contrastan y chocan con sus palabras llenas de indignación y reproche:

VÉNUS, dans sa machine.

Cessez, cessez pour moi tous vos chants d'allégresse :

De si rares honneurs ne m'appartiennent pas,

Et l'hommage qu'ici votre bonté m'adresse

60 Doit être réservé pour de plus doux appas.

C'est une trop vieille méthode

De me venir faire sa cour ;

Toutes les choses ont leur tour,

Et Vénus n'est plus à la mode.¹⁶

El procedimiento dramático anterior del prólogo aparece como antecedente de un recurso literario que Molière después extenderá de manera maravillosa y complicada en su obra póstuma *Le Malade imaginaire* (1673). Aunque dicha *comédie-ballet* sea posterior a nuestra *tragédie-ballet* sería conveniente remitirnos a su prólogo para clarificar cuál es el poder potencial que abriga este tipo de prólogos que conjugan el propósito de glorificar el poder de Luis XIV y el de introducir el tema de la obra. En *Le Malade imaginaire*, como en *Psyché*, es el personaje de Flora que abre la escena, acompañada de todo un séquito de divinidades y pastores, que entonan en un lugar campestre las proezas bélicas de Luis XIV:

FLORE

Quittez, quittez vos troupeaux,

Venez Bergers, venez Bergères,

Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux ;

¹⁶ Venus, desde su máquina: Dejen, dejen todos sus cantos de alegría para mí: / semejantes honores no me corresponden / y el honor que su bondad me dirige / debe reservarse para más dulces atractivos. / Es un procedimiento anticuado / el venir a hacerme la corte; / todas las cosas tienen su tiempo, / y Venus ya no está a la moda (vv. 57-64).

Je viens vous annoncer des nouvelles bien chères,
 Et réjouir tous ces hameaux.
 Quittez, quittez vos troupeaux,
 Venez bergers, venez Bergères,
 Accourez, accourez sous ces tendres ormeaux.
 [...]

La voici, silence, silence !
 Vos vœux sont exaucés, LOUIS est de retour,
 Il ramène en ces lieux les plaisirs et l'amour,
 Et vous voyez finir vos mortelles alarmes,
 Par ses vastes exploits son bras voit tout soumis,
 Il quitte les armes,
 Faute d'ennemis.
 [...]

De vos flûtes bocagères
 Réveillez les plus beaux sons ;
 LOUIS offre à vos chansons
 La plus belle des matières.
 Après cent combats,
 Où cueille son bras
 Une ample victoire :
 Formez entre vous
 Cent combats plus doux,
 Pour chanter sa gloire.¹⁷

Como podemos ver en los primeros versos, encontramos de nuevo la convocación de todos los espectadores (en este caso referidos como pastores) para escuchar las dulces noticias (*des nouvelles bien chères*) sobre la llegada Luis XIV, quien trae de vuelta los placeres y el amor. A la par, Flora convoca a todos los presentes para que junten todas sus

¹⁷ Dejen, dejan sus rebaños, / vengan pastores, vengan pastores / aproxímense bajos estos tiernos olmos; / he venido a anunciarles dulces noticias, y a alegría toda su aldea... / ¡Silencio! Helas aquí / sus deseos han sido satisfecho, Luis ha regresado, / y trae de vuelta los placeres y el amor, / y verlos terminar sus mortales preocupaciones, / por sus múltiples proezas su brazo ve cómo todo se rinde, / despoja todas las armas, / ha falta de enemigos... / De vuestras flautas de madera / despierten los más bellos sonidos; / Luis ofrece a sus canciones / la más bella de todas las materias. / Después de cien combates, / donde su brazo recoge / una amplia victoria: / formen ustedes / cien combates más dulces, / para cantar su gloria.

armas festivas y celebren la gloria del rey. Así pues, tenemos que Flora y su séquito establecen en el prólogo una ambientación de paz y amor que despierta la imagen del rey Sol. Pero, como en la *tragédie-ballet*, tal estado de celebración sufre una fractura como con la presentación de Venus, cuya participación – que en un principio debía continuar con la imagen de paz y amor, porque es así como la llaman las divinidades en escena – rompe, no obstante, la continuidad de la alabanza para introducir un discurso de tonalidad muy opuesta a la anterior; es decir, un discurso de irritación, indignación e impotencia. En la *comédie-ballet*, encontramos el mismo fenómeno. Después de presenciar las danzas, la música y los versos que reviven la gloria del monarca, aparece en escena Argán, *le malade imaginaire*, sentado en su “trono” especial, con un discurso que de igual modo rompe con el tono festivo. El discurso de Argán habla sobre su descomposición corporal que debe mantener a base de lavados y purgativas: “para escobillar, lavar y limpiar el bajo vientre de Monsieur. [...] Parar expulsar y evacuar la bÍlis de Monsieur” (*pour balayer, laver, et nettoyer le bas-ventre de Monsieur. [...] Pour expulser et évacuer la bile de Monsieur*) (Acto I). No cabe duda de que la oposición de situaciones e imágenes, que hay entre el prólogo de Flora y el acto primero de Argán, establece un significativo contraste respecto a las imágenes de poder. Por una parte la gloria del monarca, por otra, la corrupción corporal y psicológica del amo de la casa, Argán. Si en este momento cruza por nuestra mente la interrogante de si Molière estaba buscando reflejar de forma velada la otra cara del monarca, la de la putrefacción de su gobierno, no debemos considerar que estemos a punto de la demencia. Al contrario, debemos estar seguros de que la crítica, aunque disimulada y, por tanto, ambigua, representa una interpretación muy plausible que debemos contemplar.

Así pues, la presentación de Venus en la *tragédie-ballet* puede abrigar ese otro papel muy plausible; el de ser un recurso literario a través del cual los compositores puedan transgredir la imagen sagrada del monarca.

Bodas fúnebres

De un resultado impactante es la descripción de las bodas de Psique, y esto se debe al tono fúnebre que adquieren; puesto que estaba vaticinado por el oráculo que ella debía ser la esposa de una monstruosa serpiente (*saevam atque ferum vipereumque malum*) (4.33). El oráculo sirve no sólo como recurso narrativo para dotar al relato de expectación y tensión, sino también como **elemento proléptico**, es decir, como una ventana textual que nos permite vislumbrar lo que en el futuro pueda llegar a suceder. El narrador presenta desde un estilo jocoso el contenido del oráculo, porque, como bien recuerda el narrador de la historia (la anciana), el oráculo de Delfos tendría que darse a conocer en griego; pero, Apolo, en consideración del escritor de historias milesias (*propter Milesiae conditorem*), lo da en lengua latina (4.32). El oráculo es el siguiente:

‘Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam
ornatam **mundo funerei thalami**.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saevum atque ferum **vipereumque** malum,
quod **pinnis volitans** super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremat ipse Iovis quo numina terrificantur,
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae’ (4.33).¹⁸

¹⁸ En lo alto del monte, rey, expón a la chica / arreglada para el ritual de un matrimonio funerario. / No esperes un yerno de estirpe mortal, / sino una cruel y salvaque y nociva serpiente, / quien alada vuela sobre el cielo, importunado y fatigando todo con sus llamas y su espda, / frente a quien el mismo Júpiter tiembla y por quien los númenes temen / y por quien los ríos y las tinieblas del Estigia se horroirazan (4.33)

Aparecen muchos elementos a analizar del oráculo. El mensaje más claro y evidente del oráculo trata sobre las bodas fúnebres (*funerei thalami*) de Psique con una serpiente (*vipereum*). Lo demás representa alusiones indirectas y veladas de la identidad del yerno. Para el lector tales alusiones despiden un tono jocosos, pues es claro que dicho “dragón nocivo” es el mismísimo Cupido, frente a quien, en verdad, no hay divinidad más poderosa. Otro punto importante dentro del campo de las subversiones de Apuleyo consiste en cambiar el orden de la jerarquía de los dioses olímpicos.

Lo que principalmente nos llama la atención aquí es el modo en que va construyendo la ambientación de dichas bodas fúnebres. Primero, a través de un oscuro e ineludible oráculo, Psique es sentenciada a desposar un monstruo y a prepararse para un “tálamo funeral”.

Lo que sigue al oráculo es el despliegue de las escenas de lamentación de sus padres y de todos los miembros del pueblo que se unen a la celebración. Dicha celebración toma a su vez el aire de “pompa fúnebre”. La elección léxica corre hacia una misma dirección, hacia un mismo campo semántico vinculado con la idea de “duelo”. Por ejemplo, del padre, el rey, se enlistan sus siguientes demostraciones luctuosas: *maeretur*, *fletur*, *lamentatur* (deplora, llora y se lamenta) (4.33). Tales muestras de dolor no son propias de la conducta de un buen hombre romano, sino de una plañidera. En la antigua Roma, las demostraciones de dolor por la pérdida de un ser querido debían ser llevadas con discreción por los hombres (Hope 2007: 172). El retrato de las lamentaciones del padre rompe con el cuadro de convenciones sociales del tiempo de Apuleyo. De modo que el narrador de la obra está mostrando una vez más su predilección por trastocar los papeles sociales de sus personajes. La transformación de la celebración de las bodas en “pompa fúnebre” es desarrollada a partir de una descripción breve y muy bien pensada:

Sed dirae sortis iam urget taeter effectus. Iam **feralium nuptiarum** miserrimae virgini choragium struitur, iam **taedae lumen atrae fuliginis cinere** marcescit, et sonus **tibiae zygiae** mutatur in **querulum Ludii modum cantusque laetus hymenaei lugubri** finitur **ululatu** et **puella nuptura** deterget lacrimas ipso **suo flammeo**. Sic adfectae domus triste fatum cuncta etiam **civitas congemebat luctuque publico** confestim congruens edicitur iustitium (4.33).

Sed monitis caelestibus parendi necessitas misellam Psychen ad destinatam poenam efflagitabat. Perfectis igitur **feralis thalami** cum summo maerore sollemnibus toto prosequente populo **vivum** producitur **funus**, et lacrimosa Psyche comitatur non **nuptias** sed **exsequias** suas (4.34).¹⁹

De las líneas anteriores, resulta sorprendente el modo en que Apuleyo trenza entre sí vocablos de dos campos semánticos tan opuestos: el de las bodas y el de las exequias.

Bodas	Exequias
<i>nuptiarum</i>	<i>feralium</i>
<i>lumen taedae</i>	<i>atrae fuliginis cinere</i>
<i>tibiae zygiae</i>	<i>querulum Ludii modum</i>
<i>cantus laetus hymenaei</i>	<i>lugubri ululatu</i>
<i>puella nuptura</i>	
<i>flammeo</i>	
<i>triste fatum</i>	
<i>luctu publico</i>	
<i>thalami</i>	<i>feralis</i>
<i>vivum</i>	<i>funus</i>
<i>nuptias</i>	<i>exequias</i>

Por otra parte, el producto final que resulta de dicha combinación (*feralium nuptiarum*) impacta al lector de tal modo que dicha escena se vuelve inolvidablemente

¹⁹ Pero ya el horrendo cumplimiento de la cruel suerte apremiaba, ya el escenario de las bodas fúnebres de miserable virgen es levantado, ya la luz de la antorcha se marchita en ceniza de negro humo, y el sonido de la tibia zigia muda al lastimero modo lidio, y el alegre canto del himeneo termina en lúgubre ululato, y la joven que ha de ser desposada limpia sus lágrimas con su propio velo. Del mismo modo toda la ciudad se unía en el lamento del triste hado de aquella casa atribulada. Y en correspondencia con el luto público de inmediato se suspendieron las actividades públicas (4.33). Pero la necesidad de ejecutar las órdenes celestes exigía que Psique padeciera la pena que le había sido destinada. Entonces aquel cadáver viviente es conducido con suma tristeza a través de la ejecución solemne del matrimonio fúnebre, y la llorosa Psyche es acompañada no a sus nupcias sino a sus exequias (4.34).

irónica. Al final tenemos esta imagen de humor negro en donde el tema de las nupcias queda aludido y señalado como una muerte para Psique.

En la *tragédie-ballet*, el tema de las bodas es representado a lo largo del primer intermedio. Este intermedio respeta la idea original de Apuleyo de mezclar el tema de las bodas con la de los funerales. La ambientación, a través de los mecanismos de poleas y bastidores, se transforma en el paisaje de terribles riscos y grutas (conforme señala la didascalía), que simbolizan el escenario del sacrificio de *Psyché*. De igual modo, en el paisaje aparece Psique en medio de un desierto donde debe ser expuesta, mientras es acompañada por un grupo de personas afligidas que entonan cantos lúgubres y un grupo de bailarines que con máscaras de expresiones tristes representan una danza de un violento desánimo.²⁰ Por otra parte, no hemos de olvidar que, como bien señala Luke Arnason, el espacio tiene seguido el mismo peso significativo que el de los personajes (Arnason 2005: 27). En este caso, la ubicación de *Psyché* en este lugar desolador, equivaldría a la extensión psicológica de ella y de su cortejo fúnebre. El paisaje del roquedal y el desierto representan físicamente el estado psicológico de la heroína.

A continuación se entona un lamento italiano (*plaintes en Italien*) compuesto por Lully. Las palabras son cantadas por una mujer (*femme desolé*) y dos hombres afligidos. Gracias a las notas de Laura Naudeix y Anne Piéjus, sabemos que el mencionado baile corresponde a una danza con antorchas (p. 1502), lo cual sería una representación y conservación del *lumen taedae* de Apuleyo. Asimismo, las notas mencionan que en dicho pasaje se emplea la música de diez flautas, lo que, a su vez, equivaldría al estilo lidio (*Ludii*)

²⁰ Didascalía del primer acto: La scène est changée en des rochers affreux, et fait voir en éloignement une grotte effroyable. C'est dans ce désert que *Psyché* doit être exposée, pour obéir à l'oracle. Une troupe de personnes affligées y viennent déplorer sa disgrâce. Une partie de cette troupe désolée témoigne sa pitié par des plaintes touchantes, et par des concerts lugubres ; et l'autre exprime sa désolation par une danse pleine de toutes les marques du plus violent désespoir.

de la versión latina (p. 1503). Por otra parte, el cambio de recitación francesa por una italiana en la *plainte Italienne* debe haber impreso en la escena un tono de mayor solemnidad:

FEMME DÉSOLÉE

Deh, piangete al pianto mio,
Sassi duri, antiche selve,
Lagrimate, fonti e belve
D'un bel voto il fato rio (vv.546-9).²¹

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

550 Ahi dolore !

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Ahi martire !

PREMIER HOMME AFFLIGÉ

Cruda morte !

SECOND HOMME AFFLIGÉ

Empia sorte !

TOUS TROIS

Che condanni a morir tanta beltà.

555 Cieli, stelle, ahi crudeltà.

De los versos anteriores podemos observar cómo el lamento italiano toma fuerza y solemnidad a través de la invocación de la naturaleza para unirse al lamento de los hombres. Como menciona John S. Powell, éste es un tópico común de literatura pastoral barroca francesa; sólo que, a diferencia de una *pastorale en musique*, en donde la *plainte* o *stance* es un monólogo lírico interpretado por un pastor sometido a un estado de contemplación y que invoca a toda la naturaleza a participar de sus sentimientos (Powell 200: 173), la *plainte Italienne* de nuestra obra no es un monólogo, como podemos ver, sino una alternación y

²¹ Oh, llorad junto con mi lamento, / rocas severas, antiguos bosques, / llorad, fuentes y bestias / una ofrenda de gran belleza es condenada (vv. 546-9).

combinación de voces. Sin embargo, podemos observar cómo estos tres personajes invocan a los elementos de la naturaleza: rocas, bosques, fuentes, bestias, cielos y estrellas, para hacerlos partícipes y testigos de la desgracia que está por suceder.

Es posible que de la escena anterior muchos hayan podido comprender la desgracia de la joven Psyché que estaba a punto de contraer las nupcias impuestas por la decisión arbitraria de un oráculo; porque en aquella época era cosa común el que las jóvenes fueran desposadas por la voluntad despótica de sus padres con hombres que bien podrían ser el equivalente de aquella monstruosa serpiente. Como menciona Yves Bomati, en aquella época, para las jóvenes “el casarse representa abandonar la autoridad del padre para quedar bajo los deseos de su marido. La mayoría de las ocasiones, ese marido era un anciano y ellas se encontraban viudas a los 25 años de edad” (Bomati 2004: 155).

El palacio de Cupido

Otro ejemplo de la construcción de espacios es la emblemática descripción del palacio de Cupido (5.1-2). La elaboración descriptiva del palacio tiene como base una larga tradición literaria que viene desde Homero. En un artículo sobre la écfrasis de este pasaje, Paul Murgatroyd propone una serie de referencias literarias a partir de las cuales Apuleyo pudo haber tomado nota para la creación descriptiva de su propio palacio. Por otra parte, como bien hace hincapié Murgatroyd, la inserción de la descripción del palacio no se encuentra sólo como objeto decorativo, sino que tiene una importancia significativa con el resto de la narración, pues conecta y enfatiza el contraste entre la escena de luto anterior que se desarrollaba en la locación luctuosa y escabrosa de un risco, y el escenario vivificante, mágico y enigmático donde Psique conocerá al amor (Murgatroyd 1997: 361-2, 366). De

igual modo, la importancia del palacio dentro de la narración se entiende desde el punto de vista de que éste representa el gatillo que enciende la envidia de las hermanas, quienes, a su vez, introducen el miedo y la curiosidad de Psique por conocer y asesinar a su marido (Murgatroyd 1997: 362). Así pues, el palacio de Cupido representa tanto un espacio emblemático por su singularidad descriptiva como un eslabón indispensable dentro de la narración.

El **sistema descriptivo** que encontramos aquí es el más simple, pues empieza simplemente por la enumeración o desarrollo de un inventario; el cual se distingue por iniciar con un enfoque general, panorámico, que después va focalizándose y estrechándose más, hasta llegar al interior del palacio:

Psyche teneris et herbosis locis in ipso toro roscidi graminis suave recubans, tanta mentis perturbatione sedata, dulce conquievit. Iamque sufficienti recreata somno placido resurgit animo. Videt lucum proceris et vastis arboribus consitum, videt fontem vitreo latice perlucidum; medio luci meditullio prope fontis adlapsum domus regia est aedificata non humanis manibus sed divinis artibus. Iam scies ab introitu primo dei cuiuspiam luculentum et amoenum videre te diversorium. Nam summa laquearia citro et ebore curiose cavata subeunt aureae columnae, parietes omnes argenteo caelamine conteguntur bestiis et id genus pecudibus occurrentibus ob os introeuntium. Mirus prorsum [magnae artis] homo immo semideus vel certe deus, qui magnae artis suptilitate tantum efferavit argentum (5.1). Enimuero pavimenta ipsa lapide pretioso caesim deminuto in varia picturae genera discriminantur: vehementer iterum ac saepius beatos illos qui super gemmas et monilia calcant! Iam ceterae partes longe lateque dispositae domus sine pretio pretiosae totique parietes solidati massis averis splendore proprio coruscant, ut diem suum sibi domi faciant licet sole nolente: sic cubicula sic porticus sic ipsae valvae fulgurant. Nec setius opes ceterae maiestati domus respondent, ut equidem illud recte videatur ad conversationem humanam magno Iovi fabricatum caeleste palatium (5.1). Invitata Psyche talium locorum oblectatione propius accessit et paulo fidentior intra limen sese facit, mox prolectante studio pulcherrimae visionis rimatur singula et altrinsecus aedium horrea sublimi fabrica perfecta magnisque congesta gazis conspicit. Nec est quicquam quod ibi non est. Sed praeter ceteram tantarum divitiarum admirationem hoc erat praecipue mirificum, quod nullo vinculo nullo claustro nullo custode totius orbis thesaurus ille muniebatur. Haec ei summa cum voluptate visenti offert sese vox quaedam corporis sui nuda et: 'Quid,' inquit 'domina, tantis obstupescis opibus? Tua sunt haec omnia. Prohinc cubiculo te refer

et lectulo lassitudinem refove et ex arbitrio lavacrum pete. Nos, quarum voces accipis, tuae famulae sedulo tibi praeministrabimus nec corporis curatae tibi regales epulae morabuntur' (5.2) Sensit Psyche divinae providentiae beatitudinem, monitusque vocis informis audiens et prius somno et mox lavacro fatigationem sui diluit, visoque statim proximo semirotondo suggestu, propter instrumentum cenatorium rata refectui suo commodum libens accumbit. Et ilico vini nectarei eduliumque variorum fercula copiosa nullo serviente sed tantum spiritu quodam impulsa subministrantur. Nec quemquam tamen illa videre poterat, sed verba tantum audiebat excidentia et solas voces famulas habebat. Post opimas dapes quidam introcessit et cantavit invisus et alius citharam pulsavit, quae videbatur nec ipsa. Tunc modulatae multitudinis conserta vox aures eius affertur, ut, quamvis hominum nemo pareret, chorus tamen esse pateret (5.3).²²

Lo primero a destacar de la descripción es el fenómeno móvil que presenta. El conocimiento del palacio lo obtenemos conforme Psique avanza y se aproxima a él. Lo anterior es realizado a partir de una estrategia narratológica que, como Murgatroyd señala,

²² Psique, en un tierno y herboso lugar, recostada blandamente sobre un lecho de húmedo prado, dulcemente descansaba. Una vez que se restableció después de una siesta, se despertó de buen ánimo. Ve un bosquecillo conformado por nobles y frondosos árboles, ve una fuente de agua clara y transparente; en medio del bosque, cerca de la fuente, se encontraba una residencia construida no por manos humanas sino divinas. Podrías estar seguro desde la primera entrada que estarías viendo un opulenta y amena morada de algún dios. Pues los techos, cincelados con trabajos de marquetería y marfil, yacen sobre columnas de oro; todas las paredes están cubiertas de plata, con bestias como bajo relieves y otros animales de ese tipo que confrontan a todo aquel que entra. en verdad era admirable aquel hombre o, más bien, semidios o, aún mejor, aquel dios que con tan gran sutil arte trabajó la plata. Lo que es más, el suelo mismo está dividido en diversos tipos de imágenes hechas con diminutas piedritas. De nuevo, ¡dichosos aquellos que caminan sobre gemas y joyas! El resto de las partes de la casa están ampliamente dispuestas, y todas sus paredes, consolidadas por sólidos bloques de oro, brillan con su propio esplendor, de modo que ella puede proveerse con su propio día, aun cuando el sol no desea brillar. De tal modo brillan los cuartos, el pórtico y las puertas. Y no inferiores aparecen las otras riquezas de aquella casa real; de modo que parece que aquel palacio celeste fue fabricado por el gran Júpiter para sostener alguna conversación humana.

Psique, atraída por el encanto de tal lugar, se aproximó y, un poco más confiada, cruzó el umbral. Luego escudriña cada pieza con cautivadora pasión por la más hermosa visión y, en la otra parte del edificio, observa unos almacenes sublimes por su perfecta construcción y por su gran cantidad de tesoros. No hay algo que ahí no se encuentre. Pero entre todas aquellas riquezas, esto era lo admirable: el que por ninguna cerradura, ninguna protección y ningún guardia, aquel tesoro de todo el mundo era resguardado. Mientras ella contemplaba aquello con gran placer, una voz, carente de cuerpo se aproxima a ella, y le dice: “¿Por qué, señora, se asombra por tanta riqueza? Todo esto le pertenece. Vaya a su recámara, repóngase de la fatiga sobre su cama y tome una ducha cuando lo desee. Nosotras, las voces que oye, somos sus servidoras y, con cuidado, le serviremos, y, cuando haya restituido sus fuerzas, un banquete real no se hará esperar”. Psique reconoció la gracia de la divina Providencia, y una vez que oyó la recomendación de esa voz informe, se quitó el cansancio con una siesta y luego con un baño. Después apareció un sillón semiredondo, y, entendiéndolo que aquel mueble era para su descanso, con gusto se recostó sobre él. Y ahí, sólo por espíritus, ningún sirviente, le fueron servidos, vinos nectarinos y una gran cantidad de platillos. Ella no podía ver a nadie, sino únicamente escuchar palabras pronunciadas, de modo que tenía sólo voces como fámulas. Después de aquella opípara cena, alguien entra e, invisible, canta mientras otro tiñe la cítara, la cual tampoco podía ver. Entonces, una armoniosa voz proveniente de muchas llegaba a sus oídos, de modo que un coro se hacía patente, pero sin ser visto por nadie.

consiste en poner en movimiento a la protagonista y activar en ella las acciones de la vista y las que sugieren “aproximación, entrada y exploración”; aunado a las interjecciones dirigidas a un “tú” que podría ser el lector (*iam scires ab introito primo... videre te diversorium*) (5.1) (Murgatroyd 1997: 365-6). En cuanto a la *dispositio*, la descripción comienza por enunciar el lugar mágico en el que se encuentra dicho palacio: un bosquecillo sagrado formado por seductores y vastos árboles (*lucum proceris et vastis arboribus consitum*). Respecto a este bosquecillo, que representa al muy conocido *locus amoenus*, Kenney menciona que ya en la antigüedad había un cierto tono irónico por la tendencia de este tópico, como si fuera un “*cliché*” o “*locus tritus*”, conocido como “*ponere locum*” (Kenney 1990: 138). Tal bosque, a su vez, se encuentra acompañado por la acostumbrada presencia del agua representada con una fuente transparente de “vítreo líquido” (*fontem vitreo latice perlucidu*). Por dentro, el palacio parece maravilloso por los trabajos de sus techos (*laquearia*), sus materiales de marfil, oro y plata (*ebore, aureae, argenteo*), y sus pisos (*pavimenta*) que ostentan un trabajo maravilloso de pedrería, y que podríamos entender como los trabajos teselados similares a los de Pompeya o Herculano (*lapide pretioso caesim diminuto in varia picturae genera discriminantur*). El maravilloso despliegue de semejantes riquezas es destacado por la curiosa asección irónica de que todo ello permanecía sin ninguna protección ni vigilancia (*nullo vinculo, nullo claustro, nullo custode totius orbis thesaurus ille muniebatur*) (5.2).

El palacio de Cupido aparece ante el lector como la epifanía del poder maravilloso y, sin duda, exaltado del dios del amor. Es el deseo del narrador asombrar (θαυμάζω) al lector a través de las *images* (φαντάσματα). El palacio de Cupido representa, de algún modo, la antesala a un mundo aislado de la vida del hombre o donde, irónicamente, serviría como punto de encuentro entre el gran dios Júpiter y algún mortal (*ad conversationem humanam*

magno Iovi fabricatum caeleste palatium) (5.1). La naturaleza divina, mágica y maravillosa de dicho lugar podría formar parte de un cuento fantástico o de terror. Porque, a parte de los materiales preciosos con que se encuentra construida la *domus regia*, se encuentra habitada por seres mágicos invisibles que sólo son perceptibles a través del sonido, de su voz (*vox quaedam*) (5.2). Otro aspecto que sin duda permanece de manera imborrable en la memoria del lector es la presencia de los sirvientes invisibles (*vocis informis, voces famulas*) (5.3) que habitan en dicha casa. Nosotros, como lectores del siglo XXI, podríamos aceptar dicha ocurrencia como parte de la narración ligera y alegre de Apuleyo, que simplemente quiere hacernos deleitar; pero, aún así, debemos admitir que hay una gran extrañeza que proviene de dicha escena. Para un lector del s. XVII, como la Fontaine, tal ocurrencia resulta, incluso, escalofriante:

Apulée fait servir Psyché par des voix dans un lieu où rien ne doit manquer à ses plaisirs, c'est à dire qu'il luy fait goûter ces plaisirs sans que personne paroisse. Premièrement cette solitude est ennuyeuse ; outre cela elle est effroyable. Où est l'Avanturier et le Brave qui toucheroit à des viandes lesquelles viendroient d'elles mesmes se présenter ? Si un luth jouïoit tout seul, il me feroit fuir, moy qui ayme extrêmement la musique. Je fais donc servir Psyché par des Nymphes qui ont soin de l'habiller, qui l'entretiennent de choses agréables, qui luy donnet de Comédies et de divertissements de toutes les sortes (La Fontaine : 54-5).²³

Para la Fontaine, la soledad de Psique resulta *ennuyeuse* (molesta) y *effroyable* (temible) a causa de que aquellas sirvientas invisibles sólo se hagan presentes a través de su voz. Resulta magnífico poder conocer que dicha “presencia indefinida” resulte insoportable para un lector del s. XVII; mientras que es triste desconocer la recepción de los contemporáneos de Apuleyo; aunque podemos entender que gozaban de una cierta popularidad, puesto que Plinio, Plauto y Luciano escribieron también historias en relación

²³ Apuleyo hace servir a Psique por voces en un lugar donde nada debe hacerle falta a sus placeres, es decir, le hace disfrutar sus placeres sin que nadie aparezca. Primero, aquella soledad es molesta; luego, aquello es temible. ¿Dónde se encontrará el Aventurero y el Bravo que toquen aquel festín que por sí sólo se presenta? Si un laúd se tocara por sí solo, me haría huir, a mí que amo en extremo la música. Yo, entonces, hago servir a Psique por un grupo de ninfas que la visten, la entretienen con cosas agradables, interpretan comedias y diversiones de todo tipo.

con el tema de “casas encantadas”. Como sea, en el caso de la fábula de Apuleyo, el hecho de que los seres de dicha casa sean invisibles representa, más bien, una extensión del estado invisible en que debe permanecer el nuevo amante de Psique. No parece que el objetivo de Apuleyo sea el de crear un entorno de terror para el lector, sino de misterio, intriga y secreto.

En la *tragédie-ballet*, el palacio de Cupido aparece igualmente de un modo sorprendente; pero el asombro del espectador no se desprende de la “representación” de sirvientes “invisibles” en escena, sino de todos los atributos que ofrece el teatro barroco francés. Al igual que el propósito de Apuleyo, que consiste en deleitar a sus lectores, dentro de los objetivos del teatro barroco se encuentra también el de entretener a través de lo asombroso, la *meraviglia*. Como señala Lebègue Raymond: “los poetas barrocos desean deslumbrar a sus lectores no a través de pensamientos profundos y elevados, sino a través de la novedad del fondo y, aún más, de la novedad de la forma. *Far stupir*, tal era el consejo de Marino, que lo asignaba como el fin de la poesía la *meraviglia*” (Raymond 1951: 30). Según las indicaciones de la didascalia, una vez que Psyché es llevada por el Céfito en su máquina, el escenario se transforma para representar el palacio que Vulcano hace terminar a manos de los cíclopes. El hecho de que Vulcano sea el artesano de dicha residencia no deja de tener un **tono irónico**, pues Vulcano era el esposo de Venus, la airada suegra. En una versión posterior de la *tragédie-ballet*, es decir la *tragédie en musique* de Lully, la **ironía** resulta más evidente; pues Vulcano incluso llega a expresar la razón por la que decide unirse a los deseos del Amor y no a los de Venus: Vulcano desea castigar a Venus por su infidelidad con el dios Marte (vv. 256-65). Esto sucede en el segundo intermedio, es decir, éste es un momento en donde la música y la danza representan el centro de atención. Como menciona Luke Arnason, el intermedio tiene la función de efectuar un contraste en el tono de la trama.

El intermedio de Vulcano no sólo tiene como propósito cambiar la escenografía fúnebre de la escena anterior, sino también el conducir al espectador a la parte central de la obra, el acto III, en donde se desarrolla el tema de la relación entre el Amor y Psique. Sólo en el acto III son ellos los únicos personajes, secundados, claro, por el confidente del Amor, Céfiro. De semejante modo queda centrada la gloria de su amor. Pues bien, dicha relación entre el Amor y Psique se desarrolla en este palacio maravilloso que los cíclopes construyen bajo las órdenes de Vulcano.

Las indicaciones de la didascalía mencionan que hay en escena seis cíclopes y cuatro hadas que entran en un ballet, “donde fabrican cadenciosamente cuatro grandes jarrones de plata”.²⁴ En el 2007, durante el Boston’s biennial Early Music Festival se llevó a cabo la representación en vivo de toda la *tragédie en musique* de *Psyché* (es decir, la versión de Lully y de Corneille), en la que se puede apreciar la música que se utilizó para dicha escena, y resulta sorprendente el tono alegre, festivo y ligero en el que laboran los cíclopes y las hadas.²⁵ Por ejemplo, es casi enternecedor oír los golpecillos de los martillos contra los yunques, interpretados por algo semejante a unos triángulos instrumentales y campanillas. Además, podemos imaginar a estos bailarines haciendo las acostumbradas danzas acompañadas de gestos mímicos y grotescos. Todo lo anterior acompañado del canto de Vulcano que exhorta a su séquito a apresurarse en su trabajo:

Dépêchez, préparez ces lieux
Pour le plus aimable des Dieux,
Que chacun pour lui s’intéresse,
N’oubliez rien des soins qu’il faut :

²⁴ La didascalía del segundo intermedio: La scène se change en une cour magnifique, ornée de colonnes de lapis enrichies de figures d’or, qui forment un palais pompeux et brillant, que l’Amour destine pour Psyché. Six Cyclopes avec quatre Fées y font une entrée de ballet, où ils achèvent en cadence quatre gros vases d’argent que les Fées leur ont apportés. Cette entrée est entrecoupée par ce récit de Vulcain, qu’il fait à deux reprises.

²⁵ En este caso sólo retomamos lo que en la versión de la *tragédie-ballet* de fue conservada en la *tragédie en musique* de Lully y Corneille.

910 Quand l'Amour presse,
 On n'a jamais fait assez tôt.
 L'Amour ne veut point qu'on diffère,
 Travaillez, hâtez-vous,
 Frappez, redoublez vos coups ;
 915 Que l'ardeur de lui plaire
 Fasse vos soins les plus doux.²⁶

La descripción maravillosa del palacio no termina con la representación del intermedio segundo, sino que continúa a través de las alusiones que hacen de él en los diálogos. Por ejemplo, cuando Psyché se encuentra por primera vez en el palacio, sus palabras de asombro hacen referencia al arte con ha sido construido, y habla de él como un lugar donde “todo ríe, todo brilla, todo resplandece”, lleno de jardines y de apartamentos, lujosamente amueblado, lleno de oro y flores. Asimismo, las palabras de Psyché retoman el tema del origen divino del artesano y del dueño: “*Quelle savante main a bâti ce palais [...], Le Ciel aurait-il fait cet amas de merveilles...*” (¿Qué sabia mano ha construido este palacio?, [...] ¿Acaso el Cielo ha producido tantas maravillas?) (vv. 996, 1006).

Otra fuente de información sobre la descripción del palacio proviene de la exhortación que el Amor le hace a Psyché, para que juntos recorran aquel maravilloso palacio:

Venez en admirer avec moi les merveilles,
 1155 Princesse, et préparez vos yeux et vos oreilles
 À ce qu'il a d'enchantements.
 Vous y verrez des bois et des prairies
 Contester sur leurs agréments
 Avec l'or et les pierreries,
 1160 Vous n'entendrez que des concerts charmants,

²⁶ Apúrence, preparen este lugar / para el más noble de los Dioses, / que cada uno por él se interese. / No olviden ningún cuidado: / cuando el Amor apremia, / nunca se ha hecho demasiado. / El Amor no desea ningún retardo, / trabajen, apresúrense, / golpeen, y dupliquen sus golpes; / que el ardor por agradarle / dulcifique sus preocupaciones. (vv. 906-16)

De cent beautés vous y serez servie,
Qui vous adoreront sans vous porter envie,
Et brigueront à tous moments
D'une âme soumise et ravie
1165 L'honneur de vos commandements.²⁷

Cuando el Amor hace referencia a los elementos naturales de su palacio, debemos entender que sus palabras quedan respaldadas por la escenografía barroca. Respecto a este tema, me parece oportuno traer a colación lo que Lebègue Raymond menciona en su apartado sobre las imágenes: “Uno de los temas más preciados para los poetas barrocos es la **descripción de la naturaleza**. Rara vez proveen ellos una imagen simple y realista. Ellos embellecen a través de múltiples procedimientos. En general, buscan crear una impresión de pompa, tomando prestado de las materias preciosas metáforas y haciendo intervenir a los dioses” (Raymond 1951: 29). El objetivo de la enumeración de los objetos naturales y preciosos corresponde al que Raymond descubre en el consejo de Marino: “*Far stupir*”; y en la opinión de P. Lavedan: “**El deseo de sorprender** (*étonner*) se encuentra en el fondo del mundo barroco” (Raymond 1951: 30).

El descubrimiento de Cupido

En la fábula de Apuleyo, el descubrimiento de Cupido es descrito a partir de dos fragmentos. Uno pertenece a la descripción en que Psique debe realizar semejante atentado, y este proviene del discurso directo de una de las hermanas de la protagonista. Después, el segundo fragmento proviene de la voz del narrador. La primera parte de la descripción focaliza más la actitud en que Psique debe realizar el asesinato de su marido.

²⁷ Ven a admirar conmigo las maravillas, / princesa, y prepara tus ojos y oídos / a aquello que es encantador. / Aquí verás bosques y prados / rivalizar en sus encantos, / con su oro y gemas, / no escucharás más cautivadoras canciones / de cien bellezas serás servida, / que te adorarán sin envidia, / y cuidarán en todo momento, / con un alma sumisa, y propicia, / el honor de tus órdenes (vv.1154-65).

[...] Novaculam praeacutam adpulsu etiam palmulae lenientis exasperatam tori qua parte cubare consuesti latenter absconde, lucernamque concinnem completam oleo claro lumine praemicantem subde aliquo claudentis aululae tegmine, omnique isto apparatu tenacissime dissimulato, postquam sulcatum trahens gressum cubile solitum conscenderit iamque porrectus et exordio somni prementis implicitus altum soporem flare coeperit, toro delapsa nudoque vestigio pensilem gradum paullulatim minuens, caecae tenebrae custodia liberata lucerna, praeclari tui facinoris opportunitatem de luminis consilio mutuare, et ancipiti telo illo audaciter, prius dextera sursum elata, nisu quam valido noxii serpentis nodum cervicis et capitis absconde [...]’ (5.20).²⁸

Como podemos apreciar, el discurso de la hermana nos presenta la escena del crimen, que aún no se ha efectuado, pero que sin duda queda en la mente del lector como el modo en que Psique debía haber llevado a cabo todos los preparativos. Psique debía tener de antemano afilada la navaja (*novaculam praeacutam*) y oculta bajo su cama (*latenter absconde*), junto con una lámpara de aceite (*lucernamque concinnem completam oleo*), para que, en cuanto ésta brillase (*claro lumine praemicantem*), la sacara mientras su marido yacía profundamente dormido (*altum soporem*), y así, levantándose de la cama, con sutiles pasos (*pensilem gradum*), liberara la lámpara de su prisión de oscura ceguera (*caecae tenebrae custodia liberata lucerna*) y consultara con ella el momento oportuno para efectuar el crimen (*praeclari tui facinoris opportunitatem de luminis consilio mutuare*), para degollar aquella serpiente que debía ser su marido (*nodum cervicis et capitis absconde*). Este fragmento forma parte de los consejos que la hermana brinda a Psique; pero la

²⁸ “Esconde discretamente una navajilla ya afilada con la caricia de tu palma bajo la parte donde sueles acostarte; bajo la tapa de una pequeña vasija coloca una lamparilla preparada y llena con aceite para que brille con una clara luz. Y preparado todo esto con tenaz disimulo, luego de que el haya llegado, luego de haber surcado su curso, y de haber subido a su habitual cama, mientras cae en el inicio del sueño y cuando empieza a caer en un profundo sueño, sal de la cama y, de puntillitas, poco a poco libera la lámpara de su guarida de oscura tiniebla. Sobre el momento oportuno de tu distinguido crimen, pide consejo a la lámpara y, audazmente, con aquel dardo de doble cara, primero con la derecha en alto, con un certero impacto seca el nudo que une la cabeza con el cuello de aquella pernicioso serpiente” (5.20).

recomendación es tan precisa en su descripción que al lector le parecería estar viendo a la misma Psique efectuar todo aquello en ese momento.

Notemos del fragmento anterior el tono facineroso que colorea dicha escena. Tenemos como principales objetos de atención el arma del crimen (la navaja), el cómplice (la lámpara), el modo cauteloso (*latenter, dissimulato*), y la designación directa del acto como un crimen (*tui facinoris*). Por otra parte, hemos de notar la importancia que va cobrando el tema de la luz (*lucernam, claro lumine, lucerna, luminis*). De hecho, podemos observar que la lámpara es tratada como un ser vivo, capaz de aconsejar a su compañera en la toma de decisiones (*opportunitatem de luminis consilio mutuare*)

La segunda parte del proceso de develamiento del marido la encontramos en la escena en que Psique pone en movimiento la recomendación de la hermana. La escena es retomada desde el momento en que Psique extrae la lámpara de su escondite y toma la navaja:

Tunc Psyche et corporis et animi alioquin infirma fati tamen saevitia subministrante viribus roboratur, et prolata lucerna et adrepta novacula sexum audacia mutatur. Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, videt omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formosae cubantem, cuius aspectu lucernae quoque lumen hilaratum increbruit et acuminis sacrilegi novaculam paenitebat. At vero Psyche tanto aspectu deterrita et impos animi marcido pallore defecta tremensque desedit in imos poplites et ferrum quaerit abscondere, sed in suo pectore; quod profecto fecisset, nisi ferrum timore tanti flagitii manibus temerariis delapsum evolasset. Iamque lassa, salute defecta, dum saepius divini vultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi. Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, cervices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos, alios antependulos, alios retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernae vacillabat; per umeros volatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciviunt; ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret. (5.22). [...] Sed dum bono tanto percita saucia mente fluctuat, lucerna illa, sive perfidia pessima sive invidia noxia sive quod tale corpus contingere et quasi

basiare et ipsa gestiebat, evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum. Hem audax et temeraria lucerna et amoris vile ministerium, ipsum ignis totius deum aduris, cum te scilicet amator aliquis, ut diutius cupitis etiam nocte potiretur, primus invenerit. (5.23)²⁹

Como podemos apreciar, la descripción también goza de la viveza que conocemos como enérgeia. En parte, la escena resulta tan impactante por el hecho de que podemos ver la imagen resplandeciente del dios, tocar y oler sus suaves cabellos, sentir el calor de la lámpara y de su fuego, y olfatear el miedo y la curiosidad de la protagonista. La primera imagen maravillosa que se desprende de dichas líneas corresponde a la descripción física de Cupido. Primero queda establecido que de todas las fieras, ésta es la bestia (*omnium ferarum, bestiam*) más suave y dulce (*mitissimam dulcissimamque*), y que además corresponde al bello Cupido (*Cupidinem formosum*). La descripción sigue las reglas clásicas sobre el orden, pues comienza por la cabeza para terminar con la totalidad de su cuerpo. El rostro del dios es hermoso (*divini vultus... pulchritudinem*). Además de las partes anatómicas que va nombrando el narrador, notemos que los adjetivos que las califican siempre tienden a la luminosidad y blancura. De su cabeza (*geniales caesariem*), por ejemplo, surgen unos

²⁹ Entonces, Psique, aunque vacilante en cuerpo y mente, tomo fuerzas con la crueldad del Hado y, una vez extraída la lamparilla y asida la navajilla, su audacia adquirió una fuerza viril. Pero, tan pronto como el secreto resplandeció bajo el deleite de la luz, ella descubre a la bestia más suave y dulce de todas las fieras, el mismísimo Cupido, el hermoso dios, recostado hermosamente, por cuyo aspecto la propia luz de la lamparita se ciñó de alegría y lamentaba lo de la navajilla de sacrílego filo. Pero, Psique, en realidad, se encontraba aterrorizada por semejante apariencia y, sin ánimo, abandonada por una palidez marchita, cae sobre sus rodillas temblando y busca esconder la navaja en su pecho; lo cual hubiera logrado, de no ser porque la navaja se precipitó volando de sus temerarias manos por el temor de semejante crimen. Exhausta y fatigada observa la belleza de aquel divino rostro, para recrearse el ánimo. Ve los mechones de cabello dorado, bañados con ambrosia, el níveo cuello y sus púrpuras mejillas sobre las que penden hacia delante y hacia detrás rizos, por cuyo brillo especial la misma luz de la lamparilla vacilaba. Las alas del dios, húmedas con rocío, resplandecen sobre sus hombros. Y, aunque se encontraban en descanso, el resto del suave rocío de los extremos jugaban inquietamente; el resto del cuerpo era suave y deslumbrante, de modo que Venus no podría lamentarse de que él fuera su hijo (5.22). [...] Pero, entonces, abatida en la mente por el entusiasmo de tanto dicha, aquella lamparilla, ya sea por su pésima perfidia ya por su nociva envidia o por su deseo de tocar y besar aquel cuerpo, desde el extremo de su luz, escupió una gota de su abrasivo aceite sobre el hombro derecho del dios. ¡Oh, audaz y temeraria lámpara, y vil ministra del amor! ¡El haber quemado al mismo dios del fuego! Cuando se supone que un amante, de modo que pudiera disfrutar más tiempo de su deseo en la noche, primero la inventó (5.23).

cabellos dorados (*capitis aurei*); su cuello es blanco como la leche (*cervices lacteas*); y sobre sus púrpuras mejillas (*genasque purpureas*) cuelgan mechones de cabello que resplandecen a tal grado con extremo brillo (*crinium globos... quorum splendore nimio fulgurante*) que hacen vacilar la luz de la misma lámpara (*iam et ipsum lumen lucernae vacillabat*).

Todo en la escena parece cobrar vida, incluso, la navaja tiene la iniciativa de brincar de las manos de su dueña a causa del miedo de cometer semejante crimen (*ferrum timore tanti flagitii manibus temerariis delapsum evolasset*). Sin embargo, quien parece competir por el protagonismo de la escena es la lámpara. La *lucerna* que ya desde antes había sido convertida en la cómplice de Psique. A través de todo el fragmento hallamos una serie de vocablos relacionados con el campo semántico de la luminosidad. Los encontramos desde los verbos que significan iluminar (*claruerunt, candicant*) ver (*videt*), contemplar (*intuetur*), vista (*aspectu*), luz (*lumen*), materiales brillosos (*aurei*) y blancos (*lacteas*) y sustantivos y adjetivos (*splendore nimio fulgurante*). Lo único que permanece en oscuridad es la imagen de Psique, cuya negrura es descrita como una “palidez marchita” (*animi marcido pallore defecta*). Ante semejante visión, la lámpara actúa como una extensión de los sentimientos y deseos de Psique, y tal vez también del lector. La focalización final del pasaje en la imagen de la lámpara representa una etiología metafórica del deseo que arde dentro de Psique por su amor, y que ocasiona el despertar del amante. Cupido debía de algún modo sorprender la traición de Psique, y la lámpara es el delator. No obstante, el encanto de la escena reside en el modo en que dicha lámpara (*illa lucerna*) adquiere propiedades humanas por las cuales se pueda explicar su acción: por traición o por envidia o por desear tocar y casi besar el cuerpo de Cupido (*sive perfidia pessima sive invidia noxia sive quod tale corpus contingere et quasi basiare*). Por otra parte, continuando con la idea de que la lámpara tiene voluntad propia, se dice que ella vomita.

En la *tragédie-ballet*, después de la visita de las hermanas, como hemos de esperar, sigue la escena en que Psyché busca develar la identidad del Amor. Dicha escena es drásticamente diferente a la de la versión latina; en la cual hay una buena dosis de potencial violencia: Psique estaba a punto de asesinar a su marido con una navaja. En la *tragédie-ballet*, la representación de la versión de la fábula hubiera roto con las reglas de la *bienséance*, y hubiera degradado la imagen de la “*précieuse prude*” de la protagonista. El tema de la curiosidad de Psyché debía ser tratado con tintes de menos barbaridad. De ahí que el descubrimiento sea llevado a través de mecanismos y artilugios *précieuses*; es decir, a través de un elaborado proceso de razonamientos. Psyché desenmascara a su marido a través de la razón. Pero la revelación del Amor no se centra tanto en el aspecto físico del dios, como lo hace la versión latina, sino que se encarga de focalizar y aclarar la identidad del dios supremo con la del monarca absoluto. La escena se convierte en un pretexto para glorificar una vez más a la imagen del rey:

L'AMOUR

Hé bien, je suis le Dieu le plus puissant des Dieux,
Absolu sur la terre, absolu dans les Cieux,
1530 Dans les eaux, dans les airs mon pouvoir est suprême,
En un mot je suis l'Amour même,
Qui de mes propres traits m'étais blessé pour vous,
Et sans la violence, hélas ! que vous me faites,
Et qui vient de changer mon amour en courroux,
1535 Vous m'alliez avoir pour époux.
Vos volontés sont satisfaites,
Vous avez su qui vous aimiez,
Vous connaissez l'amant que vous charmiez,
Psyché, voyez où vous en êtes.
1540 Vous me forcez vous-même à vous quitter,
Vous me forcez vous-même à vous ôter
Tout l'effet de votre victoire :

Peut-être vos beaux yeux ne me reverront plus,
Ce palais, ces jardins, avec moi disparus
1545 Vont faire évanouir votre naissante gloire ;
Vous n'avez pas voulu m'en croire,
Et pour tout fruit de ce doute éclairci,
Le Destin sous qui le Ciel tremble,
Plus fort que mon amour, que tous les Dieux ensemble,
1550 Vous va montrer sa haine, et me chasse d'ici.³⁰

Del maravilloso discurso del Amor, por otra parte, podemos apreciar que hay una serie de expresiones que establecen claramente el paralelo entre Cupido y Luis XIV: “el Dios de los Dioses”, “absoluto sobre la tierra, el agua y el cielo”, “el rey absoluto”. Según Georgia J. Cowart la identificación de Luis XIV con personajes como el Amor, Venus y otras alegorías, sólo fue un fenómeno que se desarrolló en los años veintes y treintas del Rey. Cuando Luis XIV creció, dejó de representar y de ser asociado con dichos personajes. La construcción de su imagen pasó a ser identificada con personajes heroicos y militares (Cowart 2008: 44, 57). Por otra parte, Cowart sugiere que: “la construcción del absolutismo incorporaba la virtudes del amor, junto con sus sufrimientos, como método para humanizar al rey” (Cowart 2008: 57).

³⁰ Pues bien, yo soy el Dios más poderoso de todos los Dioses, / absoluto sobre la tierra, absoluto en los Cielos, / en las aguas, en los aires mi poder es supremo, / en una palabra, yo soy el Amor mismo, / quien con mis propias saetas me he pinchado por ti, / y sin la violencia, ¡qué desgracia! Que me afliges, / y que acaba de cambiar mi amor en cólera, / haz de verme como esposo. / Tus deseos están satisfechos. / Has conocido a quien amabas, / has conocido al amante que encantabas, / Psyché, ve dónde te encuentras. / Tú misma me obligas a abandonarte, / tú misma me obligas a arrebatarte / todo el efecto de la victoria: / quizá tus bellos ojos no me verán más, / este palacio, estos jardines, conmigo desaparecidos / evaporizarán tu naciente gloria; / no quisiste creerme, / y de todo fruto de aquella duda aclarada, / el Destino bajo el cual el Cielo tiembla, / más fuerte que mi amor, que todos los dioses unidos, / te mostrará su odio, mientras me largo de aquí (vv. 1528-50).

Dentro de nuestro análisis sobre el espacio abordaremos, por último, el de la descripción de los infiernos (6.17-20). Es evidente que Apuleyo tuvo gran interés en describir lo que sería el descenso de Psique hacia los infiernos, y esto lo sabemos debido a que dentro de las descripciones de los espacios ésta es una de las más prolijas. Sin embargo, cabe destacar que dicha descripción no proviene de la enunciación de nuestro narrador omnisciente, sino de la enunciación de un personaje muy particular: una torre elevada (*turrim praelatam*) (6.17), desde la cual Psique tenía la intención de suicidarse. Así es, la torre es uno de los seres mágicos que se encargan de ayudar a Psique en la realización de las pruebas a las que la somete su malvada suegra. Psique debe atravesar los infiernos para llevarle a Venus un poco de la belleza de Proserpina dentro de un cofrecillo. La torre es quien señala a Psique paso por paso cómo puede conseguir su empresa y, para ello, realiza una descripción fabulosa de los infiernos. Sin duda, dicho pasaje encuentra múltiples precedentes referenciales de dicha temática. El descenso o *katábasis* a los infiernos aparece en la *Odisea* (11) y en la *Eneida* (6); pero, también pueden venir a nuestra mente otras posibles referencias como la versión cómica del descenso a los infiernos de Menipo en la obra Luciano de Samosata, conocida como *Necromancia*. Sabemos que dentro del género de la épica, la *katábasis* representa una proeza en sí. Mientras que en los “librillos”, como los de Luciano, dichos temas tan serios de la épica adquieren un **tinte satírico**, y es sin duda este último tono el que permanece en Apuleyo. La referencia que obtenemos de la imagen de los infiernos no corresponde con la tradicional de la *Eneida*; lo que representa no sólo una transformación sino también una transgresión a las formas canónicas. Por ejemplo, la torre menciona que Psique debe portar como ofrenda unos pastelillos de miel (*offas polentae mulso concretas*), contrarias a las

ofrendas de sangre de las escenas épicas;³¹ también la torre habla sobre la presencia de un burro cargando madera y conducido por un palafrenero (*asinum lignorum gerulum cum agasone simili*), quien le solicitará que le ayude a recoger algunos maderos que yacían en el suelo, petición que Psique debe ignorar (*qui te rogabit decidentis sarcinae fusticulos aliquos porritas ei, sed tu nulla voce deprompta tacita praeterito*) (6.18). Por otra parte, podemos ver la influencia de Luciano de Samosata cuando hace referencia a la avaricia que reina en el Haberno: De tal modo parece que vive la avaricia entre los muertos, haciendo referencia a la necesidad de pagar a Carón para ser transportado por los ríos (*ergo inter mortuos avaritia vivit nec Charon ille Ditis exactor tantus deus quicquam gratuito facit, set moriens pauper viaticum debet quaerere, et aes si forte prae manu non fuerit, nemo eum expirare patietur*) (6.18). Lo que es más, Kenney ha observado que existe una “tentación” muy parecida en la *Eneida*, cuando el espíritu de Palinuro suplica a Eneas que le ayude a cruzar a través de las aguas del Estigia, lo cual Eneas rehúsa hacer (Virg. *Aen.* 6.337-83).³² La *pietate*, como menciona Kenney, es una de las cualidades de Eneas,³³ pero que bajo las circunstancias de Psique dicha *pietate* debe ser evitada. En fin, hay toda una serie de situaciones que podrían comprometer el éxito de su empresa, especialmente si por ello deja caer por descuido alguna de sus ofrendas. Lo anterior representa otro modo de tabajar bajo un tono irónico las referencias extratextuales a las que alude el texto, es decir, Apuleyo ridiculiza el tema de las ofrendas que utilizaban algunos rituales de iniciación como los órficos y eleusinos para prepararse al descenso a los infiernos.

³¹ Este pasaje sin duda remite a diferentes rituales practicados en la época de Apuleyo, como los órficos y los eleusinos; durante los cuales no utilizaban ofrendas de sangre sino de otro tipo, como los pastelillos de Apuleyo.

³² La nota es de E.J. Kenney, cf. p. 215.

³³ *Ibidem*

Ahora bien, dentro de la *tragédie-ballet*, la aparición de los infiernos tiene su propia y particular importancia. Primero, es gracias al tema del descenso de los infiernos que fue electa la historia de *Psyché* para su representación; pues el rey deseaba celebrar las fiestas de pascua de ese año reutilizando lo que antes había sido el escenario de la *tragédie-ballet Ercole amante*. Por esa razón, los artistas propusieron una serie de historias en las que pudieran utilizar semejante decoración; entre ellas se propuso la historia de Orfeo, pero fue la de *Psyché* de Molière que ganó la gracia del rey.

En la *tragédie-ballet*, la puesta en escena de los infiernos es representada de forma maravillosa. La didascalia sugiere que debe aparecer: “un mar de fuego, cuyas olas se encuentran en perpetua agitación. A su vez, semejante mar está dotado por ruinas en fuego; y, entre miles de olas, aparece el palacio infernal de Plutón. Ocho furias aparecen bailando, y se alegran de haber encendido en ira al alma más dulce de todas las divinidades. Un duende aparece dando una gran cantidad de saltos peligrosos, mientras que Psique através aquel mar sobre la barca de Caronte con la cajilla que ha recibido de Proserpina para la diosa Venus.”³⁴

Las bodas de Cupido y Psique

La escena que concluye con la fábula de Cupido y Psique corresponde a la celebración oficial de sus bodas— con el consentimiento del dios supremo Júpiter y con el conocimiento de la diosa Venus —. El tono mordaz comienza cuando Apuleyo presenta a Júpiter como un

³⁴ Didascalia del cuarto intermedio: La scène représente les Enfers. On y voit une mer toute de feu, dont les flots sont dans une perpétuelle agitation. Cette mer effroyable est bornée par des ruines enflammées ; et au milieu de ses flots agités, au travers d’une gueule affreuse, paraît le palais infernal de Pluton. Huit Furies en sortent, et forment une entrée de ballet, où elles se réjouissent de la rage qu’elles ont allumée dans l’âme de la plus douce des Divinités. Un Lutin mêle quantité de sauts périlleux à leurs danses, cependant que Psyché qui a passé aux Enfers par le commandement de Vénus, repasse dans la barque de Charon, avec la boîte qu’elle a reçue de Proserpine pour cette déesse.

subordinado de los deseos de Cupido: ‘domine fili’ (querido hijo), y, aunque la fórmula es cariñosa, no deja de sobresalir el ‘domine’. Júpiter manda reunir a todo el Olimpo y pronuncia ante todos un discurso en el cual defiende la unión de Cupido y Psique, puesto que el primero ha tomado su “virginidad” (6.23). En las novelas de la antigüedad hay una evidente insistencia en la conservación de la virginidad de la novia antes del matrimonio. El hecho de que dicha mención de la “virginidad” de Psique, arrebatada antes del matrimonio, y mencionada bajo una situación tan irrisoria como la que sigue, nos hace pensar que Apuleyo no procura otra cosa que el presentar mordazmente un tópico recurrente en este género literario.

La ceremonia de las bodas incluye la representación de la cena nupcial (*cena nuptialis*), durante la cual se observa a todos los dioses participar de la alegría del momento:

Nec mora, cum cena nuptialis affluens exhibetur. Accumbebat summum torum maritus Psychem gremio suo complexus. Sic et cum sua Iunone Iuppiter ac deinde per ordinem toti dei. Tunc poculum nectaris, quod vinum deorum est, Iovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, ceteris vero Liber ministrabat, Vulcanus cenam coquebat; Horae rosis et ceteris floribus purpurabant omnia, Gratiae spargebant balsama, Musae quoque canora personabant. Tunc Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae superingressa formonsa saltavit, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret Saturus, et Paniscus ad fistulam diceret (6.24).³⁵

La fábula finaliza con el nacimiento de la hija de Cupido y Psique: Voluptas (6.24), alegoría que representa el placer, la alegría, la voluptuosidad y la satisfacción.

No de modo menos asombroso la *tragédie-ballet* cierra con el mismo tema la representación teatral. De hecho este pasaje resulta ideal para el despliegue de todos los

³⁵ Sin demora, una cena nupcial apareció. En el lugar de honor yacía reclinado el esposo de Psique, con su esposa en sus brazos, y del mismo modo yacía Júpiter con su Juno, y luego todos los otros dioses en orden. Copas de néctar fueron servidas; a Júpiter le sirvió su copero, aquel niño rústico; y a los demás, Liber; Vulcano cocinó la cena; las Horas decoraron todo con rosas y otras flores; las Gracias desparramaron perfumes; las Musas entonaban canciones. Luego Apolo tiñó su lira, y Venus, acompañando con sus pies la música, danzó con toda su belleza, habiendo arreglado una producción en la que las Musas eran el coro y tocaban la tibia, mientras un sátiro y un pequeño Pan tocan la fístula (6.24).

artificios de una *pièce à machina*. Según las indicaciones de la didascalía, “dos grandes máquinas descienden a los dos lados de Júpiter. Venus toma uno de ellos, y el Amor con Psyché toma el otro, elebándose juntos hacia el cielo. Las divinidades que habían estado divididas entre Venus y su hijo, se reúnen, y todas juntas cantan y bailan. Entre esas divinidades aparecen Apolo, las musas, Baco, *Mome*³⁶ y Marte.

Como sugiere Powell, el último intermedio está diseñado para cerrar la obra con la maravillosa reverberación de la invocación de la paz que inicialmente Flora entonó en honor de Luis XIV (Powell 2000: 278-9). Las bodas del Amor representan el día en que el orden volvió al mundo:

RECIT D'APOLLON

Unissons-nous, troupe immortelle ;

Le Dieu d'amour devient heureux amant,

2035 Et Vénus a repris sa douceur naturelle

En faveur d'un fils si charmant :

Il va goûter en paix, après un long tourment,

Une félicité qui doit être éternelle.³⁷

Por las indicaciones de John S. Powell, un antecedente de dicho tema se encontraba en: “las representaciones pastorales mitológicas, en las que la celebración de una boda estaba frecuentemente acompañada por la **apoteosis de un mortal**, para lo cual la música, la danza y el *spectacle à machines* contribuían a la conclusión empírea” (Powell 2000: 180). Con el tiempo, el género pastoral mitológico aportó una gran variedad de temas comunes a la *comédie-ballet* (Powell 2000: 200).

³⁶ *Mome* o Momus, según indica Luke Arnason, el nombre proviene del griego μῶμος es el dios de la censura y la “raillerie” (burla, broma), era el hijo de la Noche y el Sueño (Arnason, p. 117).

³⁷ Discurso de Apolo: Unámonos, tropa inmortal; / el Dios del amor es ahora un feliz amante, / y Venus a retomado su natural dulzura / a favor de su encantador hijo: / él disfrutará de la paz, luego de un gran tormento, / una felicidad que ha de ser eterna (vv.2033-38).

Y los últimos versos, cantados por un último coro, celebran “los placeres del amor”, es decir, la celebración de *Voluptas*. El tono alegre y festivo nos remonta a los primeros versos de la *tragédie-ballet* en que se celebra el fin de la guerra y el triunfo de la paz que Luis XIV ha llevado al mundo:

DERNIER CHŒUR

Chantons les plaisirs charmants
2120 Des heureux amants,
Que tout le Ciel s’empresse
À leur faire sa cour,
Célébrons ce beau jour
Par mille doux chants d’allégresse,
2125 Célébrons ce beau jour
Par mille doux chants pleins d’amour.³⁸

³⁸ Último coro: cantemos los dulces placeres / de los dulces amantes, / que todo el Cielo se apresuran / a hacerles la corte, / celebremos este bello día / con mil cantos dulces de alegría, / celebremos este bello día / con mil cantos llenos de amor (vv. 2119-26).

DIMENSIÓN ACTANCIAL

PERSONAJES

VENUS

Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,	[...]	
alma Venus, caeli subter labentia signa	effice ut interea fera moenera militiai	
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis	per maria ac terras omnis sopita quiescant;	30
concelebras, per te quoniam genus omne animantum	nam tu sola potes tranquilla pace iuvare	
concipitur visitque exortum lumina solis: 5	mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors	
[...]	armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se	
quae quoniam rerum naturam sola gubernas	reiicit aeterno devictus vulnere amoris,	
nec sine te quicquam dias in luminis oras	[...]	
exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam,		
te sociam studeo scribendis versibus esse,		Titi Lucreti Cari <i>de rerum natura</i>
quos ego de rerum natura pangere conor 25		liber primus

39

Para abordar la presentación del personaje de Venus resulta indispensable mencionar la importancia que tienen de ella dos **referentes extratextuales** como imantador de significado: la Venus de Lucrecio y la Juno de Virgilio.

He querido comenzar el análisis del personaje de Venus con los versos introductorios del *de rerum natura* de Lucrecio; los cuales, en su alabanza, representan la imagen tradicional romana de concebirla, es decir, como “madre de los romanos”, “placer de los hombres y dioses”, “benéfica Venus”. Venus, bajo la típica óptica romana, es una especie de gran “matrona” respetable, por quien “todo lo animado es concebido”. Desde un punto de vista narrativo, el nombre “Venus” representa un **personaje referencial**; es decir un nombre con una carga semántica fuertemente establecida a partir de la mitología y una gran tradición literaria y cultural. Como bien recuerda Pimentel, “los nombres

³⁹ Madre de los romanos, placer de los hombres y de los dioses, Venus propicia, quien al navegable mar y a las fértiles tierras frecuentes bajo los astros del cielo que resbalan, pues por ti todo ser animado es concebido y sus ojos miran el nacimiento del sol [...]. Pues tú sola gobiernas a la naturaleza de las cosas, y sin ti no hay nada que surja de las divinas playas de luz, ni sea feliz ni digno de mar. Deseo que tú seas mi aliada al escribir los versos que intento componer sobre la naturaleza de las cosas [...]. Mientras haz que los crueles pesares de la guerra descansen dormidos por todos los mares y las tierras, pues tú sola puedes socorrer a los mortales con una paz tranquila, pues los crueles pesares de la guerra gobierna el omnipotente Marte, quien seguido en tu seno yace, vencido por la herida de un eterno amor [...] (Lucret., 1.1-5, 21-25, 29-34).

referenciales, desde el inicio, son síntesis de una “historia” ya leída, que el relato modifica al tiempo que la despliega” (Pimentel 1998: 66). Los versos de Lucrecio nos ayudan a concebir claramente el papel y perfil de Venus dentro de la literatura latina, es decir, como “gobernadora de la naturaleza de las cosas”, origen de ellas (Lucret.1.4-5, 22) y quien tiene el poder de traer la paz a los hombres y de subyugar, a través del amor a la guerra. Venus es una diosa poderosísima y altamente venerada.

Bajo la presentación de Venus de Apuleyo, la imagen sagrada de la diosa sufre una **subversión** en relación con su **referente**. En el relato de Apuleyo, la presentación de Venus no es producto de una alabanza directa como la que abre el poema épico de Lucrecio, sino una mera mención originada por una comparación que la coloca como inferior a “una mortal” y que, por lo tanto, es desvestida de todo poder lucreciano:

Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem religiosis <venerabantur> adorationibus. Iamque proximas civitates et attiguas regiones fama pervaserat deam quam caeruleum profundum pelagi peperit et ros spumantium fluctuum educavit iam numinis sui passim tributa venia in mediis conversari populi coetibus, vel certe rursus novo caelestium stillarum germine non maria sed terras Venerem aliam virginali flore praeditam pullulasse (4.28). Sic immensum procedit in dies opinio, sic insulas iam proximas et terrae plusculum provinciasque plurimas fama porrecta pervagatur. Iam multi mortalium longis itineribus atque altissimis maris meatibus ad saeculi specimen gloriosum confluebant [...] (4.29).⁴⁰

⁴⁰ Un gran número de ciudadanos y de tierras ajenas, a quienes el rumor del sobresaliente espectáculo los congregaba en gran número, como estúpidos por la admiración de aquella inaccesible belleza, llevándose a la boca la mano derecha con el dedo índice descansando sobre el pulgar, la veneraban con piadosa adoración como si estuvieran ante la diosa Venus. Y ya a través de las ciudades vecinas y regiones próximas se difundía la fama de que, como la diosa que nació de las profundidades del mar y que el espumoso rocío de las olas alimentó, ya por todas partes había hecho pública la gracia de su presencia al mezclarse entre los mortales, o que, ciertamente, a través de una nueva semilla proveniente de las gotas del cielo se había propagado otra Venus provista de flor virginal, no en la tierra, sino en el mar (4.28). De tal modo en aquellos días corrió tal opinión; así se transmitió la fama a través de las islas próximas y las tierras cercanas y muchas provincias. Ya muchos de los mortales emprendían largos viajes y atravesaban profundos mares para ver el glorioso espectáculo del siglo (4.29).

Las líneas anteriores reflejan cómo Venus no es el objeto del poema, sino una mera “mención” que se hace de paso. Sin embargo, después podemos observar cómo el discurso se va vertiendo sobre Venus, desplazándose estratégicamente sobre los indicios (muestras / pruebas) del adorno de su culto, para finalmente llegar a focalizar por completo “la ira de Venus”. Después de leer los versos de Lucrecio y la introducción de Apuleyo, es posible apreciar, sin duda, algunos ecos **lexicales** que son retransmitidos, pero proyectados hacia diferentes direcciones. Observemos las siguientes resonancias: *quae [Venus] terras frugiferentis concelebras* (Lucret.1.3-4) (quien a las ubérrimas tierras frecuentes); *quos [multi civium et advenae copiosi] eximii spectaculi rumor [Psiques praecipua et praeclara pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonishumanii penuria poterat] studiosa celebritate cogregabat* (4.28). Podemos ver, entonces, que la idea de frecuentación del *concelebras* de Lucrecio, que expresa o reproduce la alabanza de la facultad venérea de la fertilidad, pasa a tomar un sentido muy opuesto en el *celebritate* de Apuleyo, el cual expresa el modo tan ferviente (*studiosa*) en que la humanidad adora a una mortal como sustitución de quien después será comparada con la mismísima Venus: *ut ipsam prorsus deam Venerem* (4.28).

El abandono y olvido de la *Aeneadum genetrix* es muy claro en la descripción del abandono de sus altares y de su culto:

[...] Paphon nemo Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris navigabant; sacra differuntur, templa deformantur, pulvinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae viduae frigido cinere foedatae. Puellae supplicatur et in humanis vultibus deae tantae numina placantur, et in matutino progressu virginis, victimis et epulis Veneris absentis nomen propitiatur, iamque per plateas commeantem populi frequentes floribus sertis et solutis adprecantur (4.29).⁴¹

⁴¹ Nadie navegaba más hacia Pafos ni hacia Cnido ni a Citerea para ver a la diosa Venus; sus ritos sagrados cesan de ser practicados, sus templos se derrumban, sus almohadones están gastados, sus ceremonias son descuidadas; sus imágenes permanecen sin coronas, y sus aras sucias por la ceniza fría. Es la joven quien es suplicada y en cuyo rostro humano es aplacada la voluntad de semejante diosa, y, en el camino matutino de

Encontramos en el fragmento anterior, entonces, la evidencia del abandono a través de la mención enlistada de las tres ciudades de Venus que son dejadas de visitar por la gente: Pafos, Cnido y Citerea. Por otra parte, encontramos un listado de todos los objetos sagrados de la diosa en que su “imagen sagrada” se diluye hasta el grado de desaparecer: *templa, pulvinaria, caerimonia, simulacra, arae*. Diferentes aspectos sagrados desde los cuales su imagen puede ser humillada. En fin, la misma narración de Apuleyo nos dará la adjetivación correcta para calificar semejante desplazamiento del objeto de veneración:

Haec honorum caelestium ad puellae mortalis cultum **inmodica translatio** verae Veneris vehementer incendit animos, (4.29)⁴²

La “*inmodica translatio*”, he aquí la clave del carácter general de nuestro relato. Lo “inmoderado”, “desmesurado”, “excesivo” o “extravagante” como fuente e inspiración del *Nilotici calami* de nuestro autor. La transgresión a la imagen tradicional y canónica de Venus demuestra, sin duda, el deseo del autor por subvertir cánones, aunque sea sólo desde un tono inofensivo y lúdico, y por provocar una respuesta en el lector. El juego de las subversiones continúa con el siguiente discurso de Venus:

et impatiens indignationis capite quassanti fremens altius sic secum disserit: [4.30] ‘En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus, quae cum mortali puella partiaro maiestatis honore tractor et nomen meum caelo conditum terrenis sordibus profanatur! Nimirum communi nominis piamento vicariae venerationis incertum sustinebo et imaginem meam circumferet puella moritura. Frustra me pastor ille cuius iustitiam fidemque magnus comprobavit Iuppiter ob eximiam speciem tantis praetulit deabus. Sed non

la virgen, víctimas y platillos propician el nombre de la ausente odiosa, y, cuando caminaba por las plazas la gente la invocaba con coronas de flores (4.29).

⁴² Esta inmodica mudanza de los honores celestiales al culto de una joven mortal incendió vehemente los ánimos de la verdadera Venus (4.29).

adeo gaudens ista, quaecumque est, meos honores usurpaverit: iam faxo eam huius etiam ipsius
inlicitae formonsitatis paeniteat'.⁴³

El discurso anterior, iniciado con la sugerente frase “*en rerum naturae*”, nos remite inevitablemente a pensar en el *de rerum natura* de Lucrecio. En los versos iniciales de nuestro filósofo, Venus aparece como la *genetrix*, fuerza germinadora de la naturaleza. En Apuleyo, la diosa se expresa con los adjetivos que Lucrecio le había designado: *prisca parens, origo initialis, alma Venus*; no obstante, el modo quejumbroso en que reverberan los ecos del poema de Lucrecio, nos lleva a pensar más en un tono cómico, burlesco e irreverente de Apuleyo que presenta de semejante modo a la madre de Roma. Ahora bien, pasemos a analizar cómo a través de los discursos de Venus podemos hallar más elementos que denuncien el tono satírico y transgresivo de las obras. Todos los discursos de Venus, en ambas obras, tienen un tono altamente “patético”, llenos de indignación. Sin duda, las primeras tres frases consecutivas del lamento, reforzadas por la interjección latina de dolor *en*, representan una parodia mucho más directa y clara de la respetable imagen de la Venus de Lucrecio. La indignación de la madre del Amor, parece más representar la ira de Juno de la *Eneida*, que la dulce y amorosa madre del Amor. Su fracaso como mujer más venerada por su hermosura debía ser subrayada por la mención del “juicio de Paris”, al cual alude en la expresión *pastor ille cuius iustitiam*, el cual ahora pierde toda importancia y significación. En otras palabras, esta “ingenua” narración despoja de toda importancia y significado el mito del “juicio de Paris”. La belleza divina de Psique cancela toda importancia y poder de Venus. En fin, las palabras finales de Venus dejan en claro que ella buscará vengarse. De igual modo, la mención del “juicio de Paris”, mito de la gran victoria de Venus, aludido a través del “deíctico despectivo” *pastor ille*, queda nulificado a través del desplazamiento y sustitución representativa de la belleza, que ahora ostenta la *vicaria Psyché*.

⁴³ [...] e impaciente, bramando desde lo más profundo, agitando su cabeza debido a la indignación, se dice a sí misma: “la primera madre de la naturaleza de las cosas, el origen inicial de los elementos, Venus la nutricia de todo el mundo, quien comparte el honor real con una joven mortal y mi nombre, proveniente del cielo, es profanado con esta suciedad terrestre. Sin duda he de soportar que mi nombre sea alabado en común, y que he de reportar por todas partes mi imagen a una joven que ha de morir. En vano, aquel pastor me prefirió entre las diosas por mi belleza, aquel que fue considerado por Jove grande por su juicio y confianza. Pero ésta ya no sonreirá, quienquiera que ea, pues no me robará mis honores. Ya me encargaré de que se arrepienta de la belleza que no merece (4.30).

En un tono semejante, que podría recordar al de Lucrecio, la Venus de la *tragédie-ballet* es presentada. Nuevamente la diosa Venus es invocada de manera indirecta y compartida en el prólogo; pues su imagen como “origen de la paz” es amalgamada, con fines propagandísticos, a la de Luis XIV, lo cual no significa aquí, sin duda, un riña entre ambos:

FLORE

Ce n'est plus le temps de la guerre ;

Le plus puissant des rois

Interrompt ses exploits

Pour donner la pais à la terre.

Descendez, mère des Amours, 5

Venez nous donner des beaux jours.⁴⁴

Los versos iniciales del prólogo deben concebirse con el resto del decorado y el resto de los personajes; es decir, como la escena que se representa al frente de un lugar campestre y situado cerca del mar. Quien realiza la invocación es nada menos que Flora, acompañada de Vertumno (dios de los árboles y los frutos), Palemón (dios de la aguas), cada uno acompañado a su vez con su séquito de Triades y Silvanos, el primero; y el segundo, con el de los ríos y Náyades. En otras palabras, tanto con la invocación de Flora que alude a la paz y fin de la guerra, como con la presencia de la naturaleza entera, la *tragédie-ballet* realiza una reproducción e interpretación barroca de los versos iniciales del *de rerum natura* de Lucrecio, con la diferencia de que en ellos hallamos la construcción de doble significado del rey Luis XIV, es decir, como símbolo de la guerra y como símbolo de la paz y el amor.

Pero, regresemos a la fábula de Apuleyo. Una vez que Venus despliega su indignación, Venus solicita la ayuda de Cupido para que castigue a Psique haciéndola

⁴⁴ Ya no es el tiempo de la guerra; / el más poderoso de los reyes / interrumpe sus empresas / para dotar de paz a la tierra. / Desciende, madre de los Amores, / ven a darnos bellos días (vv.1-6).

enamorase con el hombre más miserable (4.30.4-31.3). Según Kenney, Apuleyo tomó como modelo el episodio de la *Eneida* en que Venus es la causante de que Dido se enamore de Eneas al sustituir Cupido por Ascanio (1.657-84);⁴⁵ y que dicha imagen fue a su vez moldeada por la *Argonautica* de Apolonio en la que Afrodita, instigada por Hera y Atenea, manda a Eros hacer que Medea se enamore de Jasón (3.111-66)⁴⁶ (Kenney 1990: 123). Para Kenney es evidente que Apuleyo había leído a Apolonio, y que su retrato de Cupido, visto a través de los ojos de Venus, es más helenístico que virgiliano (Kenney 1990: 123). De modo que lo que tenemos es una distorsión de la imagen tradicional de Venus para crear una villana. El papel de Venus va directamente relacionado con el tema de la belleza. En Apuleyo su imagen se presenta como el de una parodia de la *matrona romana*. Las *matronas* en Roma eran mujeres respetables. Los deberes reales de la matrona en la antigüedad consistían principalmente en la asistencia durante el parto, aunque también podían ayudar en otros problemas médicos relacionados con la mujer. Por otra parte, otro elemento que rompe con la imagen de la *matrona romana* es el modo en que Venus se relaciona con su hijo; pues, más que tratarlo como un hijo, lo trata como si fuera uno de sus amantes. Luego de que la diosa le da las órdenes del castigo de Psique, Venus acaba por sellar sus palabras dándole un beso que recuerda, como bien señala Kenney, a los besos lascivos antes descritos en la relación entre Lucio y Fotis: *cum... sic tuis... hiantibus osculis teneas volentem* (Kenney 1990: 126).

Finalmente, cuando llega el momento en que Psique y Venus se confrontan cara a cara, la imagen de Venus es semejante a la de una bruja, madrastra y terrible suegra. Los referentes anteriores nos recuerdan aquello que Schlam llama “**parodia mitológica**”

⁴⁵ Cita de Kenney, p. 123

⁴⁶ *idem*

(Schlam 1976: 36). La descripción de Venus corresponde a la de una mujer vulgar que rompe en estruendos y escabrosas carcajadas (*latissimum cachinum extollit*) (6.9), “como suelen hacer los que están furiosos” (*qualem solent furenter irati*) (6.9). La imagen funesta de la diosa se complementa con el séquito especial de sus alegóricas compañeras: *Sollicitudo* y *Tristities*; las cuales representan las tribulaciones del amor (Kenney 1990: 202). Las dos fámulas de Venus se encargan de someter a la protagonista bajo diferentes tormentos, de azotes y martirios (6.9). Lo anterior también es un tema recurrente en la novela antigua, el maltrato a la mujer, y en especial contra las mujeres embarazadas como Psique, de cuyo embarazo la misma Venus tiene la intención de impedir:

Tunc rursus sublato risu Venus: "Et ecce" inquit "nobis turgidi ventris sui lenocinio commovet miserationem, unde me praeclara subole aviam beatam scilicet faciat. Felix velo ego quae ipso aetatis meae flore vocabor avia et vilis ancillae filius nepos Veneris audiet. Quanquam inepta ego quae frustra filium dicam; impares enim nuptiae et praeterea in villa sine testibus et patre non consentiente factae legitimae non possunt videri ac per hoc spurius iste nascetur, si tamen partum omnino perferre te patiemur" (6.9). His editis involat eam vestemque plurifariam diloricat capilloque discisso et capite conquassato graviter affligit (6.10).⁴⁷

Lo más impactante de las líneas anteriores se aprecia en el modo en que Apuleyo trata a las divinidades a lo largo de la obra. Es decir, los dioses y diosas en Apuleyo no tienen nada de divino, sino más bien su naturaleza es totalmente humana.

En la *tragédie-ballet*, el discurso de Venus muestra un gran parecido temático y tonal con el de la fábula. El discurso se distingue por un “irónico desprecio”.

VÉNUS, dans sa machine.

⁴⁷ Y entonces le dijo Venus, aguantándose la risa:

- Mira cómo me enternezco con el encanto de tu abultado vientre, a punto de hacerme una abuela feliz con tu esclarecido retoño. ¡Dichosa de mí!, que en la flor de la vida me van a llamar abuela, al tiempo que el hijo de una vil esclava va a hacerse nieto de Venus. Pero lo que es yo, nunca lo tendré por hijo; porque no pueden tomarse como legítimas unas nupcias tan desiguales, contraídas, además, en el campo, sin testigos y sin consentimiento de los padres por lo que no tendrá otro remedio que nacer bastardo, si es que te dejamos llegar al término del parto.

Dicho esto, se le echó encima, le hizo trizas los vestidos, le estiró de los pelos, le sacudió la cabeza, y acabó por echarla al suelo violentamente.

Cessez, cessez pour moi tous vos chants d'allégresse :
 De si rares honneurs ne m'appartiennent pas,
 Et l'hommage qu'ici votre bonté m'adresse
 60 Doit être réservé pour de plus doux appas.
 C'est une trop vieille méthode
 De me venir faire sa cour ;
 Toutes les choses ont leur tour,
 Et Vénus n'est plus à la mode.
 65 Il est d'autres attraits naissants
 Où l'on va porter ses encens ;
 Psyché, Psyché la belle, aujourd'hui tient ma place ;
 Déjà tout l'univers s'empresse à l'adorer,
 [...]

Et c'est là la raison de ce courroux extrême.
 Plus mon rang a d'éclat, plus l'affront est sanglant,
 Et si je n'étais pas dans ce degré suprême,
 100 Le dépit de mon cœur serait moins violent.
 Moi, la fille du dieu qui lance le tonnerre,
 Mère du dieu qui fait aimer ;
 Moi, les plus doux souhaits du ciel et de la terre,
 Et qui ne suis venue au jour que pour charmer ;
 105 Moi, qui par tout ce qui respire
 Ai vu de tant de vœux encenser mes autels,
 Et qui de la beauté, par des droits immortels,
 Ai tenu de tout temps le souverain empire ;
 Moi, dont les yeux ont mis deux grandes déités
 110 Au point de me céder le prix de la plus belle,
 Je me vois ma victoire et mes droits disputés
 Par une chétive mortelle !
 Le ridicule excès d'un fol entêtement
 Va jusqu'à m'opposer une petite fille !
 115 Sur ses traits et les miens j'essuierai constamment [6]
 Un téméraire jugement !
 Et du haut des cieus où je brille,
 J'entendrai prononcer aux mortels prévenus :
 "Elle est plus belle que Vénus [7]
 Ah ! que de ces trois mots la rigueur insolente
 125 Venge bien Junon et Pallas,

Et console leurs cœurs de la gloire éclatante
 Que la fameuse pomme acquit à mes appas !
 Je les vois s'applaudir de mon inquiétude,
 Affecter à toute heure un ris malicieux,
 130 Et, d'un fixe regard, chercher avec étude
 Ma confusion dans mes yeux.
 Leur triomphante joie, au fort d'un tel outrage,
 Semble me venir dire, insultant mon courroux,
 "Vante, vante, Vénus, les traits de ton visage,
 135 Au jugement d'un seul tu l'emportas sur nous,
 Mais, par le jugement de tous
 Une simple mortelle a sur toi l'avantage."
 Ah ! ce coup-là m'achève, il me perce le cœur,
 Je n'en puis plus souffrir les rigueurs sans égales,
 140 Et c'est trop de surcroît à ma vive douleur,
 Que le plaisir de mes rivales.⁴⁸

De los versos anteriores, podemos igualmente observar el tema de la lamentación,
 de recriminación de la *"inmodica translatio"* (*De si rares honneurs ne m'appartiennent
 pas, / Et l'hommage qu'ici votre bonté m'adresse / Doit être réservé pour de plus doux*

⁴⁸ Detengan, detenga para mí todos los cantos de alegría: / semejantes honores no me pertenecen, / el honor que su bondad me dedica aquí / debe ser reservado para más dulces atractivos. / Es un viejo método / el venir a hacerme la corte; / todas las cosas tienen su tiempo, / y Venus ya no está a la moda. / Hay otros nacientes atractivos / donde van a reportar sus incienso; / Psyché, Psyché la hermosa, es hoy quien tiene mi lugar; / ya todo el universo se apresura a adorarla, [...] / Y es tal la razón de mi ira extrema. / A mayor distinción de mi rango, más sangrienta es la afrenta, / y si yo no estuviera en esta situación extrema, / el despecho de mi corazón sería menos violento. / Yo, la hija del dios que arroja el trueno, / madre del dios que hace amar; / Yo, los más dulces deseos del cielo y de la tierra, / y que no ha venido más que para encantar; / Yo, quien en todo lo que respira / ha visto tantos votos de incienso en mis altares, / y que la belleza, por derecho inmortales, / he tenido siempre el soberano imperio; / Yo, de quien los ojos han puesto a dos grandes divinidades / a punto de cederme el premio de la más hermosa, / ¡veo mi victoria y mis derechos disputados / por una mortal enclenque! / ¡El ridículo exceso de una loca testarudez / llega a tal punto de oponerme una pequeña joven! / ¡Sobre sus atractivos y los míos sufriré constantemente / un juicio osado! / Y desde lo alto del cielo donde yo brillo, / escucharé pronunciar a los mortales anticiparse: / "Ella es más hermosa que Venus / ¡Ah! Que de tales tres palabras el rigor insolente / venga bien a Juno y Palas, / y consuele sus corazones con la deslumbrante gloria / que la famosa manzana otorgó a mis atractivos. / Ya las veo aplaudirse a causa de mi inquietud, / de fingir en todo momento un risa maliciosa, / y, de una sola mirada, buscar con celo, / la confusión en mis ojos. / Su alegría triunfante, en medio de semejante ultraje, / parece decirme, insultando mi ira, / "Presume, presume, Venus, los atractivos de tu rostro, / bajo el juicio de uno solo nos superarás, / pero, bajo el juicio de todos / una simple mortal te aventaja". / ¡Ah! Tal golpe me acaba, me perfora el corazón, / no sufriré singulares rigores, / y sería inflamar demasiado para mi dolor, / el placer de mis rivales (vv. 57-141).

appas) (vv. 58-60); la evidencia del abandono retomada por el vocablo *ses encens* (los inciensos); y el tema de la “inutilidad del juicio de Paris”. El tono en que se expresa la diosa corresponde al de la tragedia y al de la *préciosité* (cultedad) que percibimos en expresiones como *appas, venir faire sa cour, à la mode, attraits, Grâces favorites*. Pero, por otra parte, no podemos negar que resulte cómico el hecho de que la misma Vénus mencione que “está pasada de moda”, y que del gran séquito de Gracias que la rodeaban, ahora sólo le queden dos “pequeñas” que la acompañan por piedad. Por otra parte, la “anulación del juicio de Paris” resulta igualmente cómico en el sentido de que es una descripción de la suplantación de su belleza hecho a través de una **descripción hiperbólica**. Lo primero a notar es cómo la diosa explica el grado de su indignación relacionándolo con su supremacía como diosa: “*Plus mon rang a d’éclat, plus l’affront est sanglant*”. Su superioridad la predispone a padecer más intensamente cualquier afronta; un paralelo entre Venus y Luis XIV, quizá. Es interesante ver el listado gradual que hace Venus de sus cualidades, lo que lleva al discurso a elevar el tono de indignación de la diosa, intensificado por un recurrente *moi*. Por otra parte, hemos de observar los calificativos despectivos que utiliza para referirse a su rival: *chétive mortelle* (enclenque mortal), *petit fille*. Finalmente, dicho discurso cierra con la gran preocupación que amenaza a Vénus como una mancha que ensuciará para siempre su reputación: “*J’entendrai pronocer aux mortels prévenus : / « Elle est plus belle que Vénus ! »*”. Antes Vénus podía jactarse de su triunfo sobre Juno y Palas, pero ahora, comparada con Psyché, siempre tendrá que padecer lo que ella designa como “*un téméraire jugement*”.

Por otra parte, será importante notar cómo los compositores crean de Venus un personaje cómico a través de la técnica del “*burlesque*” (Barchilon 1962: 26);⁴⁹ es decir, observaremos que la diosa no se expresa como un dios, sino como un personaje ordinario. A tal punto que una de sus gracias le hará la observación de que sus palabras son extremas y no propias de ella. El tono ridículo en que se expresa la diosa es incluso resaltado por la apreciación de su acompañante, la Gracia *Phaene*, quien, desde su perspectiva, una gran diosa no debería irritarse tanto:

PHAENE

Vous avez plus que nous de clartés, de sagesse,

Pour juger ce qui peut être digne de vous :

Mais pour moi, j’aurais cru qu’une grande Déesse 95

*Devrait moins se mettre en courroux.*⁵⁰

En la *tragédie-ballet*, no existe un despliegue de semejante crueldad física ni verbal de Venus. Quizá lo anterior se deba a las reglas de la *bienséance* de la época, y porque semejante conducta podría resultar verdaderamente insoportable para el público de la corte. Por lo tanto, estamos aquí observando un **proceso de adecuación**. La Venus francesa puede recriminarle a su nuera la *inmodica translatio* de veneraciones que los mortales le hacen a ella, y de su osadía de confrontarla, pero lo hace respetando las reglas de la *préciosité* (vv. 1596-1609). Su confrontación corresponde más a la de una mujer de la corte. Más que agredirla físicamente le hace la recomendación de devolverle lo que es suyo (vv. 1610-1631); y, además le hecha en cara su “arrogancia” (*hybris*) de desear

⁴⁹ Jacques Barchilon, en su artículo “Wit and Humor in La Fontaine’s Psyché”, p. 26, provee la siguiente definición de *burlesque*: “Una técnica que participa de la sátira y de los resultados de diversión pura y fantasía es el *burlesque*. En el siglo XVII el *burlesque* consistía en hacer que personajes ordinarios hablaran como héroes de narraciones épicas (y viceversa).

⁵⁰ Faen: Tiene usted más claridad que nosotras, más sabiduría, / para juzgar lo que es digno de usted: pero para mí que una gran Dios / no debería irritarse a tal grado (vv.93-6).

aspirar a lo divino, lo que reflejaría los conflictos sociales de **estatismo de clases sociales**, una referencia a la **construcción social del estado entre la corte, el estado de religión y el pueblo**. Aunque Psyché pertenece a una familia real, lo que correspondería a **la clase social de la corte**, está por debajo de **la figura del Rey**:

Vénus

Votre insolence est sans seconde ;
Dédaigner tous les rois du monde,
N'est-ce pas aspirer aux Dieux ? 1635
Psyché, vous deviez mieux connaître
Qui vous étiez, et quel était ce dieu.⁵¹

Esta última aparición de Venus cierra con el acto IV. No existen en la *tragédie-ballet* las escenas de las pruebas a las que Venus somete a Psique, sino que más bien con una expresión como: *Suivez-moi, vous verrez par votre expérience / A quelle folle confiance / Vous portait cette ambition ; / Venez, et préparez autant de patience, / Qu'on vous voit de présomption* (vv. 1661-5), se da entender, complementado con la siguiente escena que abre el cuarto intermedio en el infierno, que Venus ha conducido directamente a Psique hacia el infierno.

Si bien Venus no presenta los tintes de *matrona amens* de Apuleyo, la Venus de la *tragédie-ballet* personifica el modelo de madre o padre déspota del s. XVII; quienes se encargaban de decidir y controlar las uniones de los hijos. Escena familiar que no se observa en la fábula de Apuleyo, puesto que esto corresponde más al ámbito y a las situaciones clásicas de la sociedad burguesa y cortés del s. XVII. Venus trata de minimizar las palabras y acciones de su hijo arguyendo que él es un niño y que a ella debe su

⁵¹ Venus: Su insolencia no tiene paralelo; / ¿Desdeñar a todos los reyes del mundo, / no es querer aspirar a los Dioses? / Psyché, deberías conocer mejor / quién eres, y cuál es tu lugar (vv. 1633-37).

obediencia por ser su madre; sin embargo, su hijo le responde que él ha crecido y que no le debe a Venus ninguna obligación filial:

Vénus

La menace est respectueuse,
Et d'un enfant qui fait le révolté
La colère présomptueuse... 1875

L'Amour

Je ne suis plus enfant, et je l'ai trop été,
Et ma colère est juste autant qu'impétueuse.

Vénus

L'**impétuosité** s'en devrait retenir,
Et vous pourriez vous souvenir
Que **vous me devez la naissance**.⁵² 1880

El resto de la escena entre Venus y Amor demuestra cómo un diálogo serio entre padres e hijos puede representar un cambio en el comportamiento de los padres. Venus, quien primero se muestra totalmente inexorable, cambia de parecer una vez que su hijo le rinde el debido respeto que merece: *Mais de vos vœux reconnaissants / Je veux **la déférence entière*** (vv. 1957-8).

⁵² Venus: Respectable es la amenaza, y de un niño que se rebela / la cólera presuntuosa. El Amor: Ya no soy un niño, y lo fui por mucho tiempo, / y mi cólera es igual de impetuosa. Venus: La impetuosidad debe ser retenida, / y podrás recordar / que me debes el derecho de nacimiento (vv. 1874-80).

LAS HERMANAS DE PSIQUE

[28] Erant in quadam civitate rex et regina. Hi tres numero filias forma **conspicuas habuere**, sed maiores quidem natu, quamvis **gratissima specie**, idonee tamen celebrari posse **laudibus humanis** credebantur, at vero **puellae iunioris tam praecipua tam praeclara pulchritudo** nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari **sermonis humani penuria** poterat (4.28).⁵³

Las líneas anteriores son la presentación del retrato familiar de nuestra protagonista, Psique. En no más de cuatro líneas, el autor nos presenta de inmediato el *quid* de toda la historia: la rivalidad por la belleza que despierta la más joven de dicha familia. El retrato de las hermanas queda constituido por lo que pueda desprenderse de sus propios discursos y acciones, y de la perspectiva del narrador y de Cupido. Nótese además que, en dichas líneas, no hay aparición de ningún nombre propio. Las dos hermanas no reciben nunca un nombre dentro de la fábula de Apuleyo. Su nombre común “*sorores*” representa un **recipiente vacío** (Pimentel 1998: 64-65) de sentido, pero que pronto iremos colmando a través de la manifestación de sus hechos y palabras. Como puede verse hay enseguida una diferenciación entre las dos hermanas mayores y la menor. Todas son hermosas, pero las dos primeras tienen una belleza humana (*celebrari posse laudibus humanis*); mientras que la pequeña, una divina (*nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermones humani penuria poterat*). La importancia principal de la participación de las hermanas se debe al hecho de que ellas representan **el disparador de la curiosidad** de Psique. Ellas son el elemento de la discordia entre la unión dichosa de Cupido y Psique. Psique, en sí, jamás hubiera tenido la curiosidad por conocer la apariencia de su marido, a no ser por la influencia de sus hermanas.

⁵³ Érase una vez un rey y una reina que habitaban en una ciudad. Ellos tenían tres hermosas hijas, pero las mayores, aunque de muy agradable aspecto, eran, no obstante, alabables con palabras humanas, pero la más joven era de tan bella y tan distinguida belleza que no era posible alabarla lo suficiente con la penuria del lenguaje humano (4.28).

El retrato familiar que abre la fábula va siendo soslayada para focalizar poco a poco la rivalidad que representa la belleza de Psique para Venus. Una vez que Apuleyo ha expresado la ira de Venus, vuelve a dirigir nuestra atención sobre la situación familiar de la heroína. Apuleyo nos presenta, comparativamente, la situación entre las hermanas y Psique. La última, aunque hermosamente divina, no puede gozar de ningún compañero ni pretendiente; mientras que sus dos hermanas han tenido “la gloria” de poder estar casadas con dos “reyes”:

Olim duae maiores sorores, quorum temperatam formositatem nulli diffamarant populi,
procis regibus desponsae iam **beatas nuptias** adeptae... (4.32)⁵⁴

Guardemos en nuestras mentes las descripciones de sus maridos y de sus matrimonios (*procis regibus, beatas nuptias*); ya que después veremos y comprenderemos por qué, al leer a Apuleyo, las primeras impresiones son falsas. Cuando leemos a Apuleyo debemos estar preparados para encontrar que las situaciones posteriores nos revelen el verdadero estado de las cosas.

La referencia a la “impresión” dichosa de las hermanas sirve para recalcar la situación desoladora de la hermana. La mención de las hermanas es sumamente breve y sólo hecha para acentuar la diferencia de situaciones y el contraste entre ellas. Las siguientes líneas dirigen la atención a las nupcias fúnebres de la hermana menor, y de su cambio repentino de fortuna; es decir, su súbito encuentro en el palacio de Cupido, el palacio de las maravillas y la riqueza.

Es justamente **el tópico de la riqueza** que sirve como vínculo invisible que introduce de nuevo la presencia o participación de las hermanas. En Apuleyo, no es tanto

⁵⁴ Hacía tiempo que sus dos hermanas mayores, de quienes su belleza moderada no había sido difundida por ningún pueblo, habían sido prometidas a dos pretendientes reales, alcanzando así dichas nupcias (4.32).

la belleza, sino la riqueza la que dispara **la envidia y mala voluntad** de las hermanas mayores para con su hermana menor. Sólo que esto no quedará del todo claro hasta después de que ellas hayan realizado la primera visita a su hermana.

Poco a poco, Apuleyo va dibujando el carácter teatral e hipócrita de las hermanas. Aquella belleza física, se podría decir, incluso, que queda en el olvido a lo largo de la historia, pues es su fealdad psicológica la que prepondera en la fábula, y es, de hecho, la imagen de la fealdad la que queda impresa en nuestras mentes. El retrato de las hermanas se nutre de diversos patrones o configuraciones de personajes provenientes de diferentes ámbitos; como el de las plañideras, sirvientas, mujeres no romanas y de baja estirpe, mujeres exiliadas, hechiceras, guerreras y conspiradoras. La identificación de las hermanas con los estereotipos anteriores no se realiza a partir de una denotación directa de ellas como tales, sino a través de una delicada selección de palabras y acciones que trabajan como referentes y conectores. Por ejemplo, Apuleyo no menciona que las hermanas actúen como plañideras, sino que por la mención de sus acciones nos queda claro que las hermanas absorben dicho papel:

... adveniunt ibique **difflabant oculos** et **plangebant ubera**, quoad crebris earum heulatus saxa cautesque parilem sonum resultarent (5.7).⁵⁵

El fragmento anterior corresponde a un lugar común en la literatura antigua de escenas de mujeres que expresan su dolor de manera desmesurada en los velorios y entierros. Igualmente, en un modo muy similar, es desarrollado el retrato de las hermanas como hechiceras:

Iamque nomine proprio sororem miseram **ciebant**, quoad sono penetrabili vocis ululabilis per prona relapso amens et trepida Psyché procurrit (5.7)...⁵⁶

⁵⁵ Se presentaron y allí empezaron a llorar sus ojos y a golpear sus pechs, de modo que el roquedal y el despeñadero reverberaran sus interminables lamentos (5.7).

En esta ocasión, es el *ciebant* el que debe llamar nuestra atención. *Cieo* es un verbo que en la tradición literaria se utilizaba para expresar el modo en que se llamaba a los muertos para traerlos a la vida (cf. Kenney 1990: 149); también se utilizaba para invocar a divinidades superiores, como los *manes*. En la *Eneida*, según nos muestra el diccionario, por ejemplo, encontramos dos buenos casos que ejemplifican este uso:

“Nocturnos manes” (Verg. A. 4.490); y “luctificam Alecto dirarum ab sede sororum / infernisque ciet tenebris” (Verg. A. 7.325).

La imagen de las hermanas como mujeres no romanas y como fámulas (*ancillae*) queda representada a través de la perspectiva del narrador y a partir de los discursos de ellas mismas. Comprobaremos en las palabras posteriores de las hermanas, como bien hace ver Kenney, que ellas no son las “princesas casadas con reyes” (4.23) sino “arpías burguesas atadas a un viejo e inadecuado marido” (5.9) (Kenney 1990: 151). Los discursos de las hermanas son fundamentales para darle a su descripción esas necesarias pinceladas que dotan a los retratos de personalidad y profundidad psicológica. Por cierto, estas pinceladas se encuentran recargadas con colores intensamente sarcásticos y lúdicos. Pensemos en el adjetivo *egregiae*. La ironía de dicho término brinca de inmediato luego que percibimos el contexto en que está inmerso, así como el contraste que guarda con el resto de las palabras. Luego que ellas visitaron por primera vez a su hermana, y que ésta les recibe de manera opípara, éste es el modo en que son presentadas:

⁵⁶ Fueron invocando el nombre de su miserable hermana, hasta que por el su sonido penetrante atravesó las pendientes en voces ululantes (5.7)...

Quo protenus perpetrato **sorores egregiae** domum redeunt es iamque **gliscentis invidiae** felle **fraglantes** multa secum sermonibus mutuis **perstrepebant** (5.9).⁵⁷

El *egregiae* contrasta con el *gliscentis invidiae*. *Glisco* es un verbo muy especial, pues en él se encierra la expresión perifrástica del odio que crece paulatinamente. La naturaleza de dicho vocablo, como nos indica el diccionario, es una combinación entre *glis*, *gliris* y *cresco*. *Glis* significa literalmente *lirón*, pero en su origen griego *γαλῆ*, ἦς encontramos que, además de ser un término dado para designar varios animales del tipo de roedores como el lirón, la comadreja y el turón, se encuentra empleada en la expresión *εἰ διαίξειεν γαλῆ*, es decir “un mal augurio”, e igualmente se encuentra la frase proverbial *γαλῆν ἔχεις*, “de mala suerte”. Es decir, la envidia de las hermanas va en un sentido ascendente y, además, es representativo de un mal augurio: la ruina de Psique. De igual modo el *egregiae* contrasta con el *fraglantes* – ortografía que prefiere Apuleyo, pero que es más comúnmente usada como *flagrante* – significa arder, el cual califica a su vez *felle*, de *fel*, *fellis* (χόλος), sinónimo de *bilis*, *invidia*, *odium*; es decir un líquido ponzoñoso, el veneno. De modo que la inserción de *egregiae* sólo podría entenderse como: “sobresalientes por su creciente y malhadada envidia, y por su quemante ponzoña”. Con esos tintes debe entenderse el tal *egregiae*.

La verdadera identidad de las hermanas y de sus maridos es algo que descubrimos a través de sus primeros diálogos. El estilo de sus discursos se caracteriza por el **tono de indignación y enojo**. Las interjecciones y preguntas retóricas juegan un papel importante en la elaboración de sus sentimientos perniciosos. Ellas mismas se describen como

⁵⁷ Más rápido que aprisa, las egregias hermanas en su regreso hacia casa estaban inflamadas por el veneno de su ascendente envidia, y comenzaron a intercambiar palabras estrepitosamente ((5.9)

servientes (*ancillae*) de maridos extranjeros (*maritis advenis*). La primera hermana se queja de haber tenido que abandonar sus lares y su propia patria (*et lare et ipsa patria degamus longe parentum*) como si estuvieran exiliadas (*exulantes*) (5.9). La primera hermana está casada con un señor descrito como un anciano: mayor, más calvo que una calabaza y más pusilánime que un niño, quien la mantiene encerrada con cadenas y guardas:

at ego misera primum patre meo seniore[m] maritum sortita sum, dein cucúrbita calviorem et quovis puero pusillio[re]m, cunctam domum seris et catenis obditam custodientem (5.9).⁵⁸

La segunda hermana está casada con un no menos despreciable marido, cuyo cuerpo se encuentra doblegado por un desastros reumatismo; la cual la somete también a un servilismo que implica extenuantes cuidados y que desperdicia su juventud:

ego vero maritum articulari etiam morbo complicatum curvatumque ac per hoc rarísimo venerem meam reolentem sustineo, plerumque detortos et duratos in lapidem digitos eius perfricans, fomentis olidis et pannis sordidis et faetid[is] cataplasmatibus manus tam delicatas istas adurens, nec uxoris osam faciem sed medicae laboriosam personam sustinens (5.10).⁵⁹

El retrato de las hermanas queda enriquecido a través de las perspectivas de otros personajes. Por ejemplo, Cupido nos presenta a unas hermanas bajo un léxico que trabaja como referente de dos campos simbólicos hostiles: el guerrero y el de la brujería. Del siguiente modo se refiere Cupido de las hermanas de Psique:

Velitatur Fortuna eminus, ac nisi longe firmiter praecaves mox **comminus congregietur**.
Perfidae lupulae magnis conatibus nefarias insidias tibi comparant, quarum summa est ut te suadeant meos explorare vultus, quos, ut tibi saepe praedixi, non videbis si videris. Ergo igitur si posthac **pessimae illae lamiae** noxiis animis armatae venerint (5.11).

⁵⁸ Pero, miserable de mí, que he sido concedida a un marido más viejo que yo, y por tanto más calvo que una calabaza y más pusilánime que un niño, que mantiene toda la casa encerrada con cerraduras y cadenas (5.9).

⁵⁹ Yo, en realidad, tengo que soportar un marido que tiene problemas reumáticos y que por ello está jorobado, y que está muy lejos de complacerme, la mayoría de las veces tengo que frotar su dedos torcidos y endurecidos con una piedra, lastimando estas delicadas manos con fomentos olorosos y sucias vendas y fétidas cataplasmas, soportando el papel de una persona devota enfermera y no el de una esposa (5.10).

Sed iam **pestes illae taeterrimaeque Furiae** anhelantes **vipereum virus** et festinantes impia celeritate navigabant. Tunc sic iterum momentarius maritus suam Psychen admonet: "En dies ultima et casus extremus et! **Sexus infestus** et **sanguis inimicus** iam sumpsit **arma et castra commovit et aciem direxit et classicum personavit**; iam **mucrone dextrico** iugulum tuum nefariae tuae sorores petunt. Heu quantis urguemur **cladibus**, Psyche dulcissima!... Nec **illas scelestas feminas**, quas tibi post **internecivum odium** et **calcata sanguinis foedera sorores appellare non licet, vel videas vel audias, cum in morem Sirenum scopulo prominentes funestis vocibus saxa personabunt**" (5.12).⁶⁰

Tanto *velitatur* como *eminus* son términos militares. *Velitor* proviene de *veles*, que es el soldado raso que prepara escaramuzas. *Eminus* es un adverbio usado para calificar una batalla desarrollada a través de misiles y lanzas. Su opuesto es *comminus*, que significa luchar cuerpo a cuerpo, o mano a mano. *Congredietur*, en un primer significado es reunirse con alguien; pero su otro significado, el cual envuelve esta situación, tiene una connotación militar y hostil: luchar, contender. Su relación como guerreras de un ejército enemigo queda ampliado a través de la comparación que hace Cupido de sus asechanzas con las actividades de los generales que establecen la estrategia y disposición de sus ejércitos (*arma et castra commovit et aciem direxit et classicum personavit*); de igual modo la expresión *mucrone dextrico* relaciona su intención con la de un asesino a sueldo listo para matar. El sustantivo *lamiae* (brujas), el cual se encuentra acompañado del

⁶⁰ “[...]De lejos la Fortuna te prepara una escaramuza, y si no te cuidas con firmeza, luego avanzará contra ti cara a cara. Esas pérfidas lobas te preparan, con gran empeño, nefastas insidias, de las cuales la peor es que te persuadan de averiguar mi apariencia, el cual, como siempre te lo he dicho, no verás si lo ves. Por tanto, si después de esto esas detestables brujas viniesen armadas con nocivas armas, – como sé que vienen – de ningún modo les compartas ninguna información, y si no pudieras evitar aquello debido a tu genuina simplicidad y por debilidad de espíritu, nada oigas ni respondas sobre tu marido. Pues pronto ampliaremos nuestra familia, y en tu vientre ya yace un hijo, que será divino si cubres nuestro secreto, mortal, si hablas (5.11). Estas plagas y odiosas Furias que despiden veneno viperino ya apresuraban el viaje con impía celeridad. Entonces, de nuevo, su momentáneo marido advierte a Psique: “¡He aquí por fin el día y el momento determinante! Ese nefasto sexo y aquella sangre enemiga ya ciñe sus armas, mueve y encabeza sus filas; con sus espadas desenvainadas, tus nefastas hermanas buscan tu cuello. ¡Cuántos desastres nos apremian, oh, dulcísimo Psique! Ten piedad de ti y de nosotros; con religiosa continencia salva a tu hogar, a tu marido y a tu hijo del infortunio de esta inminente ruina. Y a estas criminales féminas, a las cuales no conviene llamar hermanas luego de su mortal odio y de su traición a su propia sangre, ni las oigas ni las veas, pues son como las personificaciones de las sirenas que salían de un roquedal con sus funestas voces (5.12).

deíctico despectivo “*illae*” (estas) y el adjetivo *pessimae*, termina por completar la imagen de hechiceras que anteriormente había sido propuesto por el narrador. El *pestes illae* (aquellas pestes) y el *taeterrimae Furiae* (nefastas furias) del narrador subrayan el carácter pernicioso de las hermanas. De igual modo, cuando las hermanas procuran convencer a Psique de que su marido es un monstruo y que probablemente buscará devorarla a ella junto con su futuro hijo, el narrador extiende la presentación bélica y, sobre todo, traicionera de las hermanas:

Tunc nancatae iam portis patentibus nudatum sorosis animum facinosae mulieres, omissis tectae machinae latibulis, dstrictis gladiis fraudium simplicis puellae patentes cogitationes invadunt (5.19).⁶¹

Podemos observar la reiteración de la analogía entre sus acciones nocivas como espadas desenvainadas (*dstrictis gladiis*). Su relación como personajes criminales queda impreso a través del adjetivo *facinosae*, y como mujeres insidiosas, aludido a través del *tectae machinae* y el *fraudium* que califica a su armamento.

En el texto latino, las dos hermanas tienen una muerte con un tono de **humor negro** muy marcado. Una vez que Psique, bajo un insólito influjo de inteligencia y deseo de venganza, decide contarles a sus hermanas que su marido la ha abandonado, ellas se dirigen inmediatamente hacia el roquedal donde Céfiro solía recibirlas para transportarlas hacia el palacio de Cupido. Pero, como ya lo había decidido antes Cupido, ellas serían castigadas. Las dos hermanas mueren del mismo modo, arrojándose del roquedal en espera de ser recibidas por Céfiro, quien nunca llega por ellas (5.27).

⁶¹ Entonces, una vez que las puertas se abrieron, estas malvadas mujeres se apoderaron del ánimo simple de su hermana, y dejando el escondite de su encubierta maquinación, invadieron con sus espadas desenvainadas los temerosos pensamientos de la joven (5.19).

Necdum sermonem Psyche finierat, et illa vesanae libidinis et invidiae noxiae stimulis agitata, e re concinnato mendacio fallens maritum, quasi de morte parentum aliquid comperisset, statim navem ascendit et ad illum scopulum protinus pergit et quamvis alio flante vento caeca spe tamen inhians, "Accipe me," dicens "Cupido, dignam te coniugem et tu, Zephyre, suscipe dominam" saltu se maximo praecipitem dedit. Nec tamen ad illum locum vel satem mortua pervenire potuit. Nam per saxa cautium membris iactatis atque dissipatis et proinde ut merebatur laceratis visceribus suis alitibus bestiisque obvium ferens pabulum interiit. Nec vindictae sequentis poena tardavit. Nam Psyche rursus errabundo gradu pervenit ad civitatem aliam, in qua pari modo soror morabatur alia. Nec setius et ipsa fallacie germanitatis inducta et in sororis sceleratas nuptias aemula festinavit ad scopulum inque simile mortis exitium cecidit (5.27).⁶²

En la *tragédie-ballet*, la presentación de las hermanas abre la escena primera del primer acto. Su presencia refiere de inmediato el descontento existente de las hermanas por la preferencia que todos tienen respecto a su hermana. Frente al papel de la "*précieuse prude*" que juega Psyché, las hermanas encarnan el papel de "*précieuses ridicules*" (del Prado 2008: 138). Su ira no se debe tanto a la belleza superior de la hermana, sino al hecho de que por ella se vean ellas obliteradas de la sociedad:

AGLAURE

170 Il est des maux, ma sœur, que le silence aigrit,
Laissons, laissons parler mon chagrin et le vôtre,
Et de nos cœurs l'un à l'autre
Exhalons le cuisant dépit :

AGLAURE

Pour moi j'en suis souvent jusqu'à verser des larmes ;

⁶² Inmediatamente después de oír lo que le decía Psique, le entró la comezón de una envidia y una lujuria malsanas; fue a su marido con una mentira ingeniosamente urdida – como si se hubiera enterado de algo sobre la muerte de sus padres -, partió en una nave, de allí al roquedal, y, aunque soplaban otro viento distinto, se echó al vacío con entera confianza, diciendo:

- Recíbeme, Cupido, como a tu digna esposa; y tú, Céfiro, acógeme como señora tuya.

Pero ni siquiera muerta pudo quedarse en aquel lugar, porque, con los golpes que recibió contra las peñas, sus miembros quedaron desparramados por todos lados, y sus entrañas desgarradas fueron inesperado pasto para las aves y demás fieras, tal como merecía.

La segunda parte de la venganza no se hizo esperar, pues Psique, de vuelta a su caminar errático, llegó a la ciudad en la que vivía su otra hermana, que cayó en la misma trampa, porque queriendo adelantarse a las impías bodas de su hermana, se fue a toda prisa al roquedal, y cayó en una destrucción semejante.

205 Tout plaisir, tout repos, par là m'est arraché,
Contre un pareil malheur ma constance est sans armes,
Toujours à ce chagrin mon esprit attaché
Me tient devant les yeux la honte de nos charmes,
Et le triomphe de Psyché.⁶³

Como en Apuleyo, las hermanas pertenecen, al igual que Psyché, a una familia “real”, pero, por el modo en que se expresan y actúan, podemos observar que su papel es el de representar una caricatura de las mujeres de la corte y de la burguesía que ostenta sólo un título o dinero, pero no la conducta propia de una heroína, como la de su hermana Psyché. Lo anterior se hace palpable a través del contraste del comportamiento cómico que juegan las hermanas y el papel trágico que juega Psyché.

En la *tragédie-ballet* la presentación de las hermanas de Psyché no están casadas; pero, de igual modo que en la fábula de Apuleyo, ellas son presentadas como antimodelo de una mujer respetable, en este caso de la sociedad francesa del s. XVII. Como menciona Luke Arnason, “ellas han sido concebidas para no convenir a los gustos del público de su época” (Arnason 2005: 14-5). Desde la perspectiva del perfil moral, las hermanas presentan una conducta reprobable para los cánones sociales. Es muy interesante ver cómo la personalidad de Aglaure y Cidippe aflora a través de sus palabras. Sus diálogos son evidentemente el reflejo de una corte; pero su papel como antagonistas cómicas transforma dicha “cortesía” en símbolo de una actitud ridícula.

Así, pues, las hermanas de *Psyché* se convierten en un **espejo moral** de la sociedad barroca francesa que busca censurar la actitud decadente del grupo social de la corte.

⁶³ Aglaure: Hay males, hermana, que el silencio irrita, /dejemos, dejemos de hablar sobre mi pena y la tuya, / y de nuestros corazones / exhalemos este picante pesar (vv. 170-3). Aglaure: En lo que a mí respecta, seguido estoy a punto de llorar; / todo placer, todo descanso, me es arrebatado por ello, / contra una desgracia semejante mi constancia está desarmada, / siempre a dicho tristeza mi espíritu atado / coloca frente a mis ojos la vergüenza de nuestros encantos, / y el triunfo de Psyché (vv.204-9).

Dicho espejo critica principalmente la situación de las mujeres que se encuentran sometidas a un código moral muy estricto y que las limita en sus acciones, máxime en lo que respecta al tema de la “**libertad amorosa**” (del Prado 2008: 137-9); por ejemplo, ellas critican el hecho de que las censuren por demostrar abiertamente sus sentimientos a los hombres:

De tout ce noble orgueil [qu'est un comportement chaste] qui nous seyait si bien,

On est bien descendu dans le siècle où nous sommes,

Et l'on en est réduite à n'espérer plus rien,

A moins que l'on se jette à la tête des hommes (vv.284-7).⁶⁴

Las palabras de ellas pueden resultar chocantes; pero tienen razón en señalar que en su época (*le siècle où nous sommes*), no corresponde a las mujeres tener expectativas ni iniciativas (*Et l'on en est réduite à n'espérer plus rien*); no obstante, la última frase “*A moins que l'on se jette à la tête des hommes*” descubre el único modo en el que las mujeres pueden persuadir a los hombres; reprochable, por supuesto, pero el único para ellas dos. Las hermanas de *Psyché* extienden el reproche doblemente irónico de las normas de sus tiempos al mezclar la idea del decoro social con las normas del decoro dramático que convergen en la palabra “*bienséance*”:

CIDIPPE

Oui, voilà le secret de l'affaire, et je voi

Que vous le prenez mieux que moi.

290 C'est pour nous attacher à trop de **bienséance**,

Qu'aucun amant, ma sœur, à nous ne veut venir,

Et nous voulons trop soutenir

L'honneur de notre sexe, et de notre naissance.

Les hommes maintenant aiment ce qui leur rit,

295 L'espoir, plus que l'amour, est ce qui les attire,

⁶⁴ De todo este noble orgullo [el de un casto comportamiento] que nos sienta bien, / nos encontramos bien en el siglo donde estamos, / y nos vemos reducida a no esperar nada, / a menos que uno se arroje a la cabeza de los hombres (vv.284-7).

Et c'est par là que Psyché nous ravit
Tous les amants qu'on voit sous son empire.⁶⁵
[...]
Suivons, suivons l'exemple, ajustons-nous au temps,
Abaissons-nous, ma sœur, à faire des avances,
300 Et ne ménageons plus de tristes **bienséances**
Qui nous ôtent les fruits du plus beau de nos ans.

El término *bienséance* tiene una aplicación tanto en el ámbito literario como en el ámbito social. Evidentemente, por el contexto en que se encuentra dicho vocablo, sabemos que el dominio al que se refiere es al del *decorum* social, al de las nociones de etiqueta. La *bienséance* representa un motivo de desgracia para las mujeres, pues les impide disfrutar de los placeres de la juventud. Por otra parte, debemos tener en cuenta que, cuando nos encontramos frente a Molière, nada permanece dentro del contorno más evidente. Molière ama la ambigüedad y los dobles mensajes. Por tanto, el asunto de la *bienséance* debe ser comprendido también desde un punto de vista literario. Como si las hermanas representaran a los comediógrafos o dramaturgos de su tiempo, sus palabras podrían representar el conflicto estilístico e ideológico de la época respecto a la creación literaria. Dentro de la obra Molière siempre encontramos alusiones indirectas sobre la composición literaria. A diferencia de otros compositores franceses, como Boileau, Molière no escribió un tratado sobre el “arte poética” o el “arte retórica”, pero no por ello debemos pensar que él no contemplara una postura artística respecto a su quehacer literario. Si deseamos conocer las posturas artísticas de Molière debemos buscarlas siempre entre líneas, como en este caso. Molière siempre abriga en su interior un deseo por romper las normas, entre

⁶⁵ Sigamos, sigamos el ejemplo, ajustémonos a los tiempos, / rebajémonos, mi hermana, a realizar nuestras empresas, / y no digamos más tristes recatos, / que ningún amante, mi hermana, desea aproximársenos, / y deseamos soportar demasiado / el honor de nuestro sexo, y de nuestro nacimiento. / Los hombres aman ahora aquello que les ríe, / la esperanza, más que el amor, es lo que los atrae, / y es por aquello que Psyché nos arrebató / todos los amantes que vemos bajo su imperio (vv. 288-97, 298-301)

ellas la de la *bienséance*. Y ha encontrado el modo de exponer su opinión, sirviéndose del doble campo significativo de semejante vocablo. Por otra parte, hemos de señalar que dicha crítica sólo podía introducirla bajo la careta de las dos hermanas, los dos personajes más “cómicos” dentro de la *tragédie-ballet*. El problema que puede representar este hecho, es que lo que provenga de ellas será en automático vilipendiado por el espectador, porque ellas encarnan la vileza humana, opuesta a la “perfección sentimental” de Psyché, la cual sí se adecua a las normas de la *bienséance*. De modo que la postura que podría estar tratando de defender Molière se consume bajo la conducta reprobable de las hermanas. Como sea, tanto para las mujeres como para los autores, el principio de la *bienséance* simboliza la cadena que limita la libertad sentimental y el poder de perturbación del arte.

Continuando con la presentación de la hermanas, ellas resaltan las características propias de las “*précieuses ridicules*” cada vez que hablan. El modo tan elevado que utilizan para asuntos tan nimios, las convierte en “*précieuse ridicules*”. Por otra parte, debemos entender que la *préciosité*⁶⁶ tiene como objeto buscar el “efecto” a través de expresiones inauditas y extraordinarias por su significación. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el modo en que ellas hacen referencia de su propia belleza:

CIDIPPE

245 Je vous regardai longtemps,

Et sans vous donner d’encens,

⁶⁶ Sobre el lenguaje *précieux* encontramos la siguiente descripción en la página: http://www.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_17_18_emes_siecles/135-la_preciosite. “La *préciosité* involucra una reforma de la lengua. Al querer concordar armoniosamente y con sutileza las palabras con sus pensamientos, las *précieuses* han creado una lengua particular utilizada dentro de los círculos que frecuentan. Ellas han conmocionado los usos de la lengua, al integrar especialmente de torsiones que desvanecen todo prosaísmo. Igualmente es notable una predilección por los neologismos, y por los términos y locuciones en boga. El lenguaje *précieux* se caracteriza sobre todo por la búsqueda del efecto. Somaize, en su *Grand dictionnaire des Précieuses*, menciona que las *précieuses* son “aquellas que inventan estilos de hablar extraños por su novedad y extraordinarios en su significación”. Este estilo de expresión ha de sorprender a los no iniciados. El lenguaje de las *précieuses*, complicado y codificado, se presenta hermético. En efecto, las *précieuses* guardan el sentido de sus propósitos a un grupo restringido”.

Vous me parûtes plus belle.⁶⁷

La expresión *donner d'encens* representa una referencia que nos remite a los honores que se le ofrecen a Venus por su belleza. Como referencia intertextual recordamos que en Apuleyo una de las pruebas del abandono de los altares de Venus era la falta de inciensos dedicados a ella. Así, de igual modo, en el prólogo de la *tragédie-ballet*, Venus denuncia su abandono (*Il est d'autres attraits naissants / Où l'on va porter ses encens*) (vv.65-6). De modo que las expresiones “*porter ses encens*”, “*donner d'encens*” se convierten en una enunciación *précieuse* para hacer referencia a las muestras de admiración por la “belleza divina”; y las hermanas, al hacer uso de ella para calificarse entre ellas, torna la escena y su presencia en una cuestión ridícula, puesto que están adjudicándose un calificativo que no les corresponde por su naturaleza humana y no divina.

Su ira inicial se debe principalmente a que ellas son del todo obliteradas por todos los hombres, mientras que su hermana es el objeto del deseo de todos. Los discursos de las hermanas se encuentran igualmente recargados con tintes irónicos y de indignación. Por ejemplo, hemos de resaltar las palabras de Aglaure, cuando dice:

Elle a quelques attraits, quelque éclat de jeunesse,
230 On en tombe d'accord, je n'en disconviens pas ;
Mais lui cède-t-on fort pour quelque peu d'aïnesse,
Et se voit-on sans appas ?⁶⁸

Las hermanas de Psyché realizan una apreciación física de su hermana desde un vocabulario propio de la época: *attraits* (atractivos), *jeunesse* (juventud). El atributo de la juventud que destaca su hermana, aunado a la siguiente expresión que continúa marcando

⁶⁷ Cidippe: Te observaba por largo tiempo, / y sin ofrecerte los inciensos, / me pareces muy bella (vv. 245-7).

⁶⁸ Ella tiene ciertos encantos, cierto brillo de juventud, / estamos de acuerdo, no discuto; / pero, ¿le cedemos un poco de años, / y se ve uno sin atractivos? (vv. 229-32)

la cuestión de la edad (*aînesse*), subraya un tema de gran importancia dentro de la sociedad de aquella época; nos referimos al tema del primogenitura o mayorazgo. La hermana mayor resalta comprensiblemente el hecho de que, a pesar de que ellas son las hijas mayores, es decir, las que tienen el derecho al mayorazgo o de recibir la herencia (*aînesse*), los pretendientes no las buscan a ellas, sino a la desvalida hija menor.

En la *tragédie-ballet*, las maquinaciones de las hermanas son presentadas bajo una temática del período clásico francés. Las hermanas de Psyché, a diferencia de las del texto latino que buscan infundirle miedo con la idea de que su marido es un dragón devorador, la versión barroca francesa introduce el miedo a su hermana a través de la idea de que su dicha presente no es más que un espejismo, una trampa del cual se vale el amor cortés de los pretendientes, y que pronto desaparecerá como un “*amour volage*” que puede transformarse en un ser violento. El tema del “*amour volage*” hace referencia a la inconstancia y ligereza de éste, a la idea de la voluntad antojadiza o deseo vano, opuesto a un amor durable.

AGLAURE

[...]

1385 En vain tout vous y rit, en vain tout vous y plaît,

Le véritable amour ne fait point de réserve,

Et qui s’obstine à se cacher,

Sent quelque chose en soi qu’on lui peut reprocher.

Si cet amant devient volage,

1390 Car souvent en amour le change est assez doux,

Et j’ose le dire entre nous,

Pour grand que soit l’éclat dont brille ce visage,

Il en peut être ailleurs d’aussi belles que vous.

Si, dis-je, un autre objet sous d’autres lois l’engage,

1395 Si dans l’état où je vous voi,

Seule en ses mains, et sans défense,

Il va jusqu'à la violence,
 [...]

1410 Peut-être ce palais n'est qu'un enchantement,
 Et ces lambris dorés, ces amas de richesses
 Dont il achète vos tendresses,
 Dès qu'il sera lassé de souffrir vos caresses,
 Disparaîtront en un moment.
 1415 Vous savez comme nous ce que peuvent **les charmes**.⁶⁹

Por la misma regla de la *bienséance*,⁷⁰ la muerte de las hermanas no es representada, sino sólo relatada por los pretendientes de *Psyché* que se encuentran en los infiernos. Según Agénor, ha sido el Amor quien con la ayuda de su confidente Céfiro ha vengado la envidia y malos consejos de sus hermanas haciéndolas precipitarse por un precipicio:

AGÉNOR
 1775 Vos envieuses sœurs après nous descendues
 Pour vous perdre se sont perdues,
 [...]

L'amour, par les Zéphyr s'est fait prompte justice
 De leur envenimée et jalouse malice :
 Ces ministres ailés de son juste courroux,
 Sous couleur de les rendre encore auprès de vous,
 1785 Ont plongé l'une et l'autre au fond d'un précipice,
 Où le spectacle affreux de leurs corps déchirés
 N'étale que le moindre et le premier supplice
 De ces conseils dont l'artifice

⁶⁹ Aglaure: En vano todo te ríe, en vano todo te agrada, / el verdadero amor no hace reservas de ningún tipo, / y quien se obstina a esconderse / siente algo en sí que podemos reprochar. / Si dicho amante resulta voluble, / pues seguido en el amor el cambio es bastante dulce, / y me atrevo a decirlo entre nosotros, / por grande que sea el resplandor con el que brilla ese rostro, / él puede ser tan hermoso como tú. / Si, según yo, otro objeto bajo otras leyes lo comprometen, / si en el estado en que te veo, / sola en sus manos, e inerme, / llega a la violencia, [...] / Quizá este palacio no es más que un encanto, / y este artesonado dorado, estas riquezas / de las cuales él compra tu ternura, / desde el momento en que él deje de recibir tus caricias, / desaparecerán en un momentos. / To conoces como nosotras de qué son capaces los encantos (vv.1385-1415)

⁷⁰ La regla de la *bienséance* corresponde a la regla romana conocida como *decorum*; es decir, hace referencia a los códigos morales y de buen gusto dentro de la literatura. El *decorum* señala que no ha de ser representado visualmente aquello que pueda perturbar la moral mientras pueda ser expresado a través de las palabras. Aunado a este concepto se encuentra el de *vraisemblance* como principios primordiales del teatro clásico.

Fait les maux dont vous soupirez.⁷¹

Los versos anteriores, aunque relatan con claridad el final de las hermanas, dista mucho de la descripción cruda de la fábula, en la cual no se habla de *corps déchirés* (cuerpos desgarrados), sino de los miembros esparcidos y de cómo sus vísceras terminaron como alimento de los animales.

CUPIDO O EL AMOR

El personaje de Cupido dentro de la fábula y la *tragédie-ballet* resulta interesante por la transformación que presenta a lo largo de la historia. En un principio, en ambas obras, es presentado bajo la imagen más popular del amor infantil, parecido a un querubín que se complace en jugar con sus flechas y su arco; pero, que después de conocer a Psique, deja de ser un niño y se transforma en un joven y amante, capaz de confrontar la autoridad de los padres y de los dioses superiores.

Cupido también es un personaje con un alto poder de **imantación referencial**. Su nombre, al igual que el de Venus, contiene una fuerte carga de cultura literaria. Los principales referentes del Cupido de la fábula, como señala Kenney, corresponden a las construcciones literarias y gráficas del período helenístico; es decir, a ese tipo de Cupido representado como niño juguetón y travieso (4.30.4-31-3) (Kenney 1990: 123). La suma de sus acciones es combinada con las armas que la literatura le atribuye convencionalmente (alas, antorcha, arco), y es aunada con su eterna oposición contra una terminología que pertenece específicamente a los símbolos romanos (*disciplina publica*,

⁷¹ Tus envidiosas hermanas, luego de que nosotros descendimos / para salvarte, ellas murieron, [...] / El amor, a través de los céfiros se hizo prompa justicia / de infectarlas de su celosa malicia: / sus ministros alados de su justificada ira, / bajo el pretexto de llevarlas hacia ti, / las han precipitado por el fondo del precipicio, / donde el terrible espectáculo de sus cuerpos desgarrados / no sería nada menos que el primer suplicio / de cuyos consejos el artificio / hacen los males por los cuales suspiras (vv. 1775-89).

matrimonia) (Kenney 1990: 123). La imagen que retrata el narrador de Cupido corresponde al de un “diablillo”:

Et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia et nihil prorsus boni facit (4.30).⁷²

La siguiente descripción que aparece sobre Cupido corresponde a una artimaña del personaje para disimular su identidad. Su estrategia para unirse con Psique, sin que nadie lo reconozca como el dios del amor, consiste en hacerse pasar como una serpiente monstruosa. La imagen del monstruo aparece como un mandato divino revelado por el oráculo de Delfos; pero, incluso el retrato del monstruo denuncia la verdadera identidad de Cupido:

‘Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam
ornatam mundo funerei thalami.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saevum atque ferum vipereumque malum,
quod pinnis volitans super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremit ipse Iovis quo numina terrificantur,
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae’(4.33).⁷³

Como podemos ver el narrador se complace en jugar con el potencial de la ambigüedad usual de los oráculos. El “*pinnis volitans*” (que vuela con sus alas), el

⁷² Y llama en seguida a aquel hijo alado y muy temerario, quien con sus malas costumbres, con principios que pasan de largo los principios públicos, y armado con sus teas y flechas se entromete entre casas ajenas, corrompiendo todos los matrimonios, y comete todos aquellos crímenes de manera impune y sin hacer nada bueno (4.30).

⁷³ “En la roca más elevada de una montaña, rey, coloca a tu hija / preparada para un tálamo funeral. / y no esperes un yerno mortal, / sino uno cruel, una fiera y un mal viperino, / que con alas sobrevolando agota los aires y las nubes, y debilita cada una de las cosas con sus tea y su fierro, / por quien el mismo Júpiter tiembla, él por quien todos los deseos divinos se amedrentan, y por quien los ríos y las tinieblas del Estigia se horrorizan” (4.33).

“*flammaque et ferro singula*” (que con fuego y el fierro), el “*quod tremet ipse Iovis*” (que el mismo Jove teme) representan los indicios de que aquel “*saevum atque ferum vipereumque malum*” se trata de Cupido.

Sin embargo, el papel más importante de Cupido dentro de la fábula es el de poner en juego la fidelidad y fortaleza espiritual de Psique. La identidad de Cupido no debe ser develada por su amante. En el texto latino, Cupido no es más que una presencia nocturna, invisible, un fantasma, muy similar a las voces de los sirvientes que habitan ese mágico palacio. Paralelamente, Cupido surge dentro de la fábula como el elemento actancial que anticipa la “perdición” de Psique. En varias ocasiones advierte a Psique de aquello que no debe hacer. Lo que nos da a entender qué es lo que en un futuro ella efectuará. Entonces, dentro de los **mecanismos de la narratología**, Cupido actúa como una **función proléptica**. En reiteradas ocasiones es él quien tiene que advertir a Psique del peligro que representan sus hermanas para ella; pues ellas, asegura Cupido, buscarán convencer a Psique de descubrir la identidad de su marido; la cual debe permanecer como un secreto: un mortal como Psique no puede descubrir el resplandor de un dios; y Psique debe superar esta prueba de amor: la de superar su curiosidad. Los conflictos entre los amantes siempre se deben a la intromisión de la familia de ella:

‘Psyche dulcissima et cara uxor, exitiabile tibi periculum minatur fortuna saevior, quod observandum pressiore cautela censeo. Sorores iam tuae mortis opinione turbatae tuumque vestigium requirentes scopulum istum protinus aderunt, quarum si quas forte lamentationes acceperis, neque respondeas immo nec prospicias omnino; ceterum mihi quidem gravissimum dolorem tibi vero summum creabis exitium’ (5.5).⁷⁴

⁷⁴ “Muy querida Psique y amada esposa, una fortuna más cruel te amenaza con un peligro apremiante, por lo que pienso que debes ser más precavida y cautelosa. Tus hermanas, turbadas por la idea de tu muerte, buscan tus restos y pronto se dirigen hacia aquel roquedal. Si de ellas escuchas sus lamentaciones, no les respondas ni de ningún modo las veas; si no a mí me causarás un gran dolor, y a ti, la muerte (5.5).

Como podemos ver, Cupido se expresa con palabras tiernas y dulces cuando llama a su amante como “*dulcissima*” y “*cara uxor*”. Sin embargo, conforme Psique persiste en procurar a su hermanas, Cupido muestra mayor desesperación:

‘Haecine mihi pollicebare, Psyche mea? Quid iam de te tuus maritus exspecto, quid spero? Et perdia et pernox nec inter amplexus coniugales desinis cruciatum. Age iam nunc ut voles, et animo tuo damnosa poscenti pareto! Tantum memineris meae seriae monitionis, cum coeperis sero paenitere’ (5.6).⁷⁵

En esta escena, Cupido expresa categóricamente que su insistencia por frecuentar a sus hermanas será el origen de su perdición. Resulta desconcertante, por tanto, el hecho de que él mismo, no sólo siempre acceda a las peticiones de Psique, sino que además le proporcione la razón por la que se origine la envidia de sus hermanas:

Sic ille novae nuptae precibus veniam tribuit et insuper quibuscumque vellet eas auri vel monilium donare concessit, sed identidem monuit ac saepe terruit ne quando sororum pernicioso consilio suasa de forma mariti quaerat neve se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum. (5.6)⁷⁶

Cupido siempre trata de advertir a Psique del peligro que la asedia. Utiliza un vocabulario militar para hablar de ello (5.11). Y, en seguida, le hace saber que una vez que lo descubra, no podrá verlo más: *quos [vultus Cupidinis], ut tibi saepe praedixi, non videbis si videris* (5.11).

‘Videsne quantum tibi periculum? Velitatur Fortuna eminus, ac nisi longe firmiter praecaves mox comminus congregietur. Perfidae lupulae magnis conatibus nefarias insidias tibi comparant, quarum summa est ut te suadeant meos explorare vultus, quos, ut tibi saepe praedixi, non videbis si videris. Ergo igitur si posthac pessimae illae lamiae noxiis animis armatae venerint —

⁷⁵ ¿Esto es lo que me habías prometido, querida Psique? ¿Qué he de esperar de ti, yo que soy tu marido? Y todo el día y toda la noche, e incluso entre mis brazos, no dejas de tormentarte. ¡Haz ya como gustes! ¡Y prepara los males que dicta tu corazón! Te acordarás de mis advertencias, cuando tarde comiences a lamentarte (5.6).

⁷⁶ De tal modo accedió a las peticiones de su novia y, además, le concedió el que les diese el oro y las joyas que ella quisiera, pero, del mismo mudo, le advirtió que con frecuencia temiera cuando sus hermanas procuraran convencerla de averiguar el aspecto de su marido, no fuera ser que, no fuera a ser que, por una sacrilega curiosidad, perdiera aquella fortuna que se le presentaba, y perdiera después las caricias. (5.6)

venient autem, scio — neque omnino sermonem conferas, et si id tolerare pro genuina simplicitate proque animi tui teneritudine non potueris, certe de marito nil quicquam vel audias vel respondeas. Nam **et familiam nostram** iam propagabimus et hic adhuc infantilis uterus gestat nobis **infantem alium**, si texeris nostra secreta silentio, **divinum**, si profanaveris, mortalem' (5.11).⁷⁷

Por otra parte, Cupido procura alentar a su esposa, dándole buenas razones por las que debe obedecer sus advertencias. Cupido le adelanta que ella está embarazada, pero, nuevamente, le advierte sobre cuáles podrían ser las consecuencias de su *imbecilitatis*. Éste último descubrimiento, sin duda, ayuda a incrementar la **tensión** y el **suspense** dentro de la narración. Sus palabras, por otra parte, anticipan el nacimiento de su hijo: *Nam et familiam nostram iam propagabimus et hic adhuc infantilis uterus gestat nobis infantem alium, si texeris nostra secreta silentio, **divinum**, si profanaveris, mortales* (5.11).

En la *tragédie-ballet*, el Amor tiene igualmente un amplio espectro actancial; es decir, él interpreta tanto a Cupido, como al amante galante, al hijo (*adulescens*) y a Luis XIV. En la *tragédie-ballet* su papel principal es representar al poder absoluto, al monarca. Momentos antes de que Psyché llegue a sus moradas, a su palacio, él, junto con su confidente Céfiro, personaje alegórico que cumple la función actancial del servidor,⁷⁸ hablan de su transformación de niño a amante. El Amor ha sufrido un cambio físico y psicológico. Quizá para los compositores franceses resultaba complicado presentar al Amor como un ente invisible – como aparece en la fábula latina – por lo que decidieron desarrollar el motivo del secreto de la identidad divina del amante a través de la explotación temática una de las celebraciones más en boga de aquella época: la mascarada. La mascarada o *bal*

⁷⁷ cf. nota 55.

⁷⁸ Según Laura Naudeix y Anne Piéjus, el papel de Céfiro era interpretado por Molière.

masqué introduce un mundo de fantasía y misterio, donde los invitados, estando lo suficientemente bien disfrazados para no ser reconocidos, juegan a adivinar la identidad de cada uno. El Amor aparenta disfrazarse para que Psyché no descubra su aspecto divino. Sin embargo, el tema del disfraz es tratado de modo jocoso. Céfiro, su sirviente, interpretado por Molière, habla sobre el disfraz de su soberano en términos que pueden imaginarse fácilmente interpretados bajo la voz del sarcasmo:

ZÉPHIRE

[...]

Mais vous me surprenez par ce grand changement

Qu'en votre personne vous faites ;

Cette taille, ces traits, et cet ajustement,

935 Cachent tout à fait qui vous êtes,

Et je donne aux plus fins à pouvoir en ce jour

Vous reconnaître pour l'amour.⁷⁹

Existe en la *tragédie-ballet*, a diferencia de la versión latina, la racionalización de la incógnita del amante. El Amor considera que debe presentarse bajo un disfraz para evitar que su evidente superioridad de rango no sea un motivo por el que Psyché se enamore de él:

L'AMOUR

Aussi, ne veux-je pas qu'on puisse me connaître,

Je ne veux à Psyché découvrir que mon cœur,

940 Rien que les beaux transports de cette vive ardeur

Que ses doux charmes y font naître ;

Et pour en exprimer l'amoureuse langueur,

Et cacher ce que je puis être

Aux yeux qui m'imposent des lois,

945 J'ai pris la forme que tu vois.⁸⁰

⁷⁹ Céfiro: Pero me sorprende usted por ese gran cambio / que ha realizado en su persona; / tal porte, semejante gracia, y propiedad, / esconden por completo su identidad, / y reto a los más listos a que puedan / reconocerlo como el amor. (vv. 932-37)

Por otra parte, el disfraz tiene como propósito simbolizar la transformación del

Amor infantil al Amor joven:

L'AMOUR

960 J'ai résolu, mon cher Zéphire,

De demeurer ainsi toujours,

[...]

Il est temps de sortir de cette longue enfance

965 Qui fatigue ma patience,

Il est temps désormais que je devienne grand.⁸¹

Sin embargo, el tema del disfraz resulta siempre manejado como un *badinage*, una burla, un juego. En las palabras de Psyché parecería que ella puede adivinar que, a pesar de los artificios, la máscara y la ropa, se trata de un dios:

PSYCHÉ

1036 Vous, Seigneur, vous seriez ce monstre dont l'oracle

A menacé mes tristes jours,

Vous qui semblez plutôt un Dieu qui par miracle

Daigne venir lui-même à mon secours !⁸²

Cuando el Amor llega a demostrar alguna inquietud por el amor que su amada pueda profesa a otros, el Amor expresa sus celos desde un modo propio de la *galanterie*. Sin embargo, el origen de sus celos se debe principalmente a que teme que Psique demuestre sentimientos amorosos por su familia (su padre y sus hermanas). El Amor demanda de Psyché su alma entera; y cuando ella le solicita que traiga su familia a su

⁸⁰ El Amor: así como no deseo que puedan reconocerme, / sólo deseo que Psyché conozca mi corazón, / nada como los bellos transportes de este vivo ardor / que los dulces encantos que de ahí nacen; / y para expresar la amorosa languidez, / y esconder lo que soy / ante los ojos que me imponen estas leyes, / he tomado la forma que ahora vez (vv. 938-45).

⁸¹ El Amor: he decidido, mi querido Céfiro, / permanecer siempre así, / [...] Es tiempo de abandonar esta prolongada infancia / que fatiga mi paciencia, / es tiempo de que madure (vv. 960-6).

⁸² Psyché: ¿Usted, Señor, será posible que sea usted aquel monstruo con el cual el oráculo / ha amenazado mis tristes días, / usted que parece más bien un Dios que por un milagro / se digna venir en mi rescate? (vv. 1036-9)

nueva morada, para que ellos puedan comprobar que no se encuentra muerta y unida a un ser monstruoso, sino a un ser divino, el Amor, entonces, si muestra alguna oposición a ello, es por celos de que el alma de Psyché este dividida entre él y su familia; y entonces el Amor se lanza en una galante exclamación que expresa el estado de su “*jealousie*”:

L’AMOUR

Vous ne me donnez pas, Psyché, toute votre âme :
Ce tendre souvenir d’un père et de deux sœurs
Me vole une part des douceurs
Que je veux toutes pour ma flamme.
1185 N’ayez d’yeux que pour moi, qui n’en ai que pour vous,
Ne songez qu’à m’aimer, ne songez qu’à me plaire,
Et quand de tels soucis osent vous en distraire...⁸³

Como bien señala a través de una cita Lebègue Raymond respecto a dichas manifestaciones extremas, “los sentimientos y las pasiones son seguido llevadas al extremo más elevado, y la hipérbola es una figura frecuente... El dolor extremo del amante, la *jealousie* o el arrepentimiento son tan intensos que conducen a la locura. Los dramaturgos barrocos colocan frecuentemente a un loco (*fou*) en la escena, puesto que los transportes de la locura (*folie*) son la forma extrema de la emoción barroca, y porque el efecto sobre el público de la época es infalible” (Raymond 1951: 26-7).

Las respuestas de Psyché a las confesiones de su amante comprueban la locura (*folie*) de la cual habla Raymond. La sorpresa de la pregunta denota un tono irrisorio de la declaración excesiva de “*jealousie*”: “Des tendresses du sang peut-on être jaloux?” (v. 1187). El hecho de que un amate revele tener celos de los familiares es una confesión ridícula. Semejante *folie* es la que dota a la escena de un tinte cómico. Los celos del Amor

⁸³ El Amor: Tu no me entregas, Psyché, toda tu alma: / este tierno recuerdo de un padre y de dos hermanas / me roba una parte de las delicias / que deseo por entero con ardor. / No tengas más que ojos para mí, que solo tengo para ti, / no sueñes más que en amarme, no sueñes más que en complacerme, / y cuando tales preocupaciones osen distraerte... (vv. 1181-87)

se extienden incluso hacia otro tópico común de la literatura barroca: la del “amante celoso de toda la naturaleza y de lo inanimado”.⁸⁴

L'AMOUR

Je le suis [être jaloux], ma Psyché, de toute la nature.
1190 Les rayons du soleil vous baisent trop souvent,
Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent,
Dès qu'il les flatte, j'en murmure ;
L'air même que vous respirez
Avec trop de plaisir passe par votre bouche,
Votre habit de trop près vous touche,⁸⁵

El Amor, al confesar que envidia a “los rayos del sol que besan su cuerpo, al viento que acaricia su cabello, al aliento que pasa por su boca y a sus ropas que le ciñen el cuerpo”, expresa su amor por *Psyché* en un estilo vehemente y desmesurado; lo cual, Raymond entiende como la expresión “galante” o “cortés” del “deseo sexual”: “El amor no es contenido ni por la moral, ni por la *bienséance*. Es seguido un deseo sexual el que, en numerosas piezas teatrales, se expresa a través de apasionadas palabras (*paroles brûlants*) y que termina con el asesinato, la violación o el incesto” (Raymond 1951: 27). En nuestra obra, el Amor no termina ni en el asesinato ni en la violación ni en el incesto; pero sí en la confrontación con la autoridad tiránica que representa Venus. Amor es el “rey absoluto”. No obstante, expresa su *folie* extrema al decir que incluso la naturaleza y los

⁸⁴ En el sitio de internet Molière 21, en la sección sobre intertextos dedicada a *Psyché*, encontramos que dicho motivo, el del “enamorado celoso de la naturaleza” se encuentra expresado de modo muy similar en otros cuatro textos: Philippe Desportes, “De la Jalousie”, *Amours de Diane*, p.119-120; Théophile de Viau, *La Solitude*, pp.151-152; Théophile de Viau, *Les Amours de Pyrame et Thisbé*, IV, 1, vv. 753-764; Mme de Villedieu, *Alcidamie*, partie I, livre III, *Œuvres*, édition de 1721, p.268-269. Cf. la página de internet: <http://moliere.paris-sorbonne.fr>

⁸⁵ El Amor: Lo estoy [estar celoso], mi Psyché, de toda la naturaleza. / Los rayos del cielo muy seguido te basn, / tus cabellos sufren demasiado las caricias del viento, / desde que él los sopla, yo resoplo; / el aire mismo que respiras / que con tanto placer pasa por tu boca, / el vestido que te ciñe tanto (vv. 1189-95).

objetos inanimados le producen celos. En contrapartida, son pocas las ocasiones que el Amor hace referencia a los pretendientes como fuente de sus celos:

D'une foule d'amants se sont débarrassés,
Et qui m'a délivré de l'éternel obstacle
1140 De tant de soupirs empressés,
Qui ne méritaient pas de vous être adressés.⁸⁶

El hecho de que la fuente de los celos provenga más de sus familiares que de los pretendientes demuestra que el Amor no tiene rivales en el amor – reflejo de su poder absoluto –, y que Amor no corresponde al estereotipo de la comedia de “hombre cornudo” (*cocu*); es decir, la condición esencial del hombre engañado (Del Prado 2008: 126).

El Amor, además de representar a Luis XIV como dios supremo, también representa al grupo de jóvenes que se encuentran bajo el yugo de la tiranía de sus padres. Él y Psyché son un ejemplo más de todas aquellas parejas de enamorados representadas en las comedias y tragedias de la época que buscan unirse a pesar de los obstáculos que representan las normas morales de su sociedad. Molière, a través de sus obras, busca insidiosamente realizar una crítica de las costumbres de su época recurriendo al tópico de los enamorados (Bomati 2004:150). En la *tragédie-ballet*, una vez que Amor ha rescatado a Psyché de los infiernos, encara a su madre. Primero le hace ver que él ya no es un niño y se burla de aquellos “derechos de nacimiento” que tiene su madre sobre él sólo para comportarse como la tirana de sus deseos: “*Je ne suis plus enfant, et je l'ai trop été*” (v. 1876), “*Ne me vantez donc plus ces droits de la naissance / Qui tyrannisent mes désirs*” (vv. 1890-1). Una vez que Venus ha cambiado de parecer, Júpiter aparece sobre su águila,

⁸⁶ De una gran cantidad de amantes se han librado, / y que me salvado de un eterno obstáculo / y de tantos suspiros reprimidos, / que no merecían el ser dedicados (vv. 1138-41).

entre relámpagos y truenos, literalmente y metafóricamente como *deus ex machina*, para resolver la situación.

PSIQUE O PSYCHÉ

Incluso para un lector incauto, no podría pasar desapercibido que el nombre de la heroína significa en griego “alma”, “hálito”, “aliento de vida”, “espíritu”, “inteligencia”, “mente”, “ingenio”, “voluntad” y “deseo”. Todo aquel **campo semántico** abriga el nombre de Psique. En la fábula, la introducción de su nombre (*Psiquen*; 4.30) se presenta en un nivel muy avanzado de la historia; lo cual tiene como propósito deliberado incrementar el interés del lector. Resulta interesante observar el hecho de que Apuleyo, cuando empieza a presentarnos a dicho personaje, apunta en otra dirección. No es el sentido espiritual el que interesa al autor, sino la belleza física de ella. El *incipit* de la fábula trata sobre la “*forma conspicua*”, “*gratissima specie*”, “*praeclara pulchritudo*”, “*divina species*” y su “*formonsitatem*” (4.28-32). Por lo que de inmediato tenemos ante nosotros a este ser de belleza divina, indebida en un mortal. Para fijar la imagen de su belleza, el autor recurre al empleo de “descripciones metafóricas”. La descripción metafórica es un proceso narratológico complejo, y que si es bien efectuado produce un formidable impacto en el lector, como tal es el caso de nuestro ejemplo:

Iamque proximas civitates et antiquas regiones fama pervaserat deam quam caerulum profundum pelagi peperit et ros spumantium fluctuum educavit iam numinis sui passim tributa venia in mediis conversari populi coetibus, vel certe rursum novo caelestium stillarum germine non maria sed terras Venerem aliam virginali flore praeditam pullulase (4.28).⁸⁷

La metáfora, como la explica Pimentel, es “la interacción de dos campos semánticos diferentes” (Pimentel 2010: 176). En este caso la interacción se da entre el campo semántico que abriga Venus y el campo semántico de Psique. El indicador o marca

⁸⁷ Cf. nota 37

distintiva de nuestra metáfora será la partícula comparativa “quam”. En el ejemplo podemos observar que la primera línea de la oración es una alusión directa del mito del nacimiento de Venus; aquella historia de Hesíodo en la que se cuenta cómo Afrodita nace de la espuma del pene que había sido arrojado al mar. Su origen marino se encuentra aludido y desplegado a través de tres grupos: *caeruleum profundom pelagi, ros spumantium fluctum* y *caelestium stillarum germine*. Hasta ahí tendríamos el primer bloque o grupo semántico perteneciente a Venus. Ahora, la interacción o, más bien, intromisión del segundo bloque semántico es el de Psique, el cual comienza por marcar la división “*non maria sed terras*” (no en el mar sino en la tierra), y que se encuentra reforzado por el “*Veneram aliam*” (otra Venus). Resulta interesante cómo el autor, sin nombrar o hacer referencia directa al nombre de Venus en el primer bloque, ni a Psique en el segundo, logra establecer en la mente del lector la certeza de que se trata de ellas. Ahora, el impacto de la metáfora descriptiva logra que Psique se apropie de los atributos de Venus y, además, que se coloque por encima de ella desde un aspecto moral y cultural: “*virginali flore praeditam*” (dotada de flor virginal). Así, pues, queda claro cómo el personaje de Psique queda construido a través de la descripción metafórica intrometidamente significativa y representativa.

Resulta evidente que Apuleyo encuentra un gran placer en describir la *stupefactio* que provoca la contemplación de su protagonista:

Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectaculi rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formonsitatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem venerabantur religiosis adorationibus (4.28).⁸⁸
Mirantur quidem divinam speciem, sed ut simulacrum fabre politum mirantur omnes (4.32).⁸⁹

⁸⁸ Cf. nota 37

⁸⁹ Ciertamente, admiran su aspecto divino, pero como todos admiran una estatua esculpida con arte (4.32).

Lo anterior ejemplifica el tipo de descripción hiperbólica que pretende, por una parte, cautivar e infundir una percepción irrisoria de la belleza de Psique; pero, por otra, busca también ridiculizar la idolatría y el comportamiento desmedido de la gente. Sobresale de inmediato la cantidad masiva de adoradores (*multi, copiosi, omnes congregabat*); los objetos “*eximii spectaculi*”, el “*divinam speciem*”, el “*simulacrum fabre politum*”; su actividad de venerar y admirar (*venerabuntur, mirantur*) y su admiración religiosa (*admiratione, religiosis adorationibus*) que los deja como estúpidos (*stupidi*).

Desde un punto de vista psicológico, Psique no es bella sino excesivamente ingenua; lo que correspondería al personaje arquetípico de la “*virgo*” de la Comedia Nueva, es decir; de la joven, objeto del interés amoroso del *adulescens* (Cupido). Dicha “*virgo*” del teatro tiene como característica ser hermosa y virtuosa con poca personalidad. El retrato de la protagonista se extiende a través de la enunciación de la perspectiva de las hermanas, la cual coincide con la actitud de Psique. Sus hermanas hacen hincapié en su ignorancia (*ipsa tanti mali ignorantia*) y su falta de curiosidad (*incuriosa periculi tui*) inicial (5.17.2). Lo anterior es, como sugiere Kenney, una ironía del autor; pues es precisamente la combinación de su *simplicitas* (su fracaso para entender el carácter tanto de su esposo como el de sus hermanas) y de su *curiositas* (su insistencia por figonear asuntos prohibidos) lo que la arruinan (Kenney 1990: 162). La construcción de su personaje es el producto de una descripción elaborada a partir de la predominancia del campo semántico relacionado con lo miserable, vulnerable y la estupidez. A su vez, dicho campo semántico se ve reforzado por la reiteración de ciertos lexemas (vocablos predilectos de Apuleyo) y el uso de la sinonimia. Notemos de la siguiente lista de adjetivos calificativos la presencia de intensificadores tonales que representan los superlativos y los diminutivos:

Infortunatissimae filia (4.32)

Miserrimae virginia (4.33)

Lacrimosa Psyque (4.34)

Misellam Psyquen (4.34)

Paventem (4.35)

Trepidantem (4.35)

Deflentem (4.35)

Simplicitate nimia (5.15)

Animi tenella (5.18)

Otra perspectiva complementaria de la visualización de Psique proviene de Venus. La apreciación de Venus apunta también en un sentido negativo y despectivo, propio de su indignación:

Mortali puella (4.30)

Terrenis sordibus (4.30)

Vicariae venrationis

Puella moritura

Ista, quaecumque est (ésta, quienquiera que sea), déicticos despectivos (4.30)

Iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae

formonsitatis paeniteat (4.30)

Pulchritudinem contumacem (4.31)

Virgo ista (4.31)

La perspectiva de todos los personajes respecto a Psique converge en el concepto de la “debilidad espiritual”. A pesar de las frecuentes advertencias de Cupido respecto de la mezquindad y perversidad de los propósitos de sus hermanas, Psique es incapaz de recordar las promesas hechas a su marido, y de comprender los verdaderos y profundos sentimientos de ellas, llevada por las *miseris lamentationibus, lugubres voces, lacrimis cadentes genas* y, en fin, todas las máscaras y artimañas de sus hermanas para fingir *aflictas animas* (5.7.6).

En relación con las descripciones y percepciones de los demás, las palabras y acciones de Psique concuerdan con dicho perfil de bajeza. En la fábula, la persuasión de

Psique es llevada a través de la técnica de la adulación y las caricias. Por ejemplo, las palabras de Psique comienzan por alabar el aspecto físico de Cupido, y después pasa al chantaje sentimental, y, finalmente, con la promesa de no querer nunca descubrir su identidad: Notemos del siguiente fragmento cómo el *devotae dicataeque Psychae animam* resulta irónico. El *deum lumen*, como sugiere Kenney, es una pista irónica del lenguaje de la mística revelación (6.2.5); pero Psique aún está lejos de comprender dónde verdaderamente yace su salvación (Kenney 1990: 158):

Suscipit Psyche **singultu lacrimoso** sermonem **incertans**: "Iam dudum, quod sciam, **fidei atque pariloquio meo** perpendisti **documenta**, nec eo setius adprobabitur tibi nunc etiam **firmitas animi mei** (5.13).⁹⁰ Per istos cinnameos et undique pendulos crines tuos per teneras et teretis et mei similes genas per pectus nescio quo calore fervidum sic in hoc saltem parvulo cognoscam faciem tuam: supplicis anxiae piis precibus erogatus germani complexus indulge fructum et tibi **devotae dicataeque Psychae animam** gaudio recrea. Nec quicquam amplius in tuo vultu requiro, iam nil officium mihi nec ipsae nocturnae tenebrae: teneo te, **meum lumen**" (5.13)⁹¹

En la fábula existen dos fragmentos maravillosos de la presentación del comportamiento y proceder de Psique. La dimensión actorial de Psique valida las apreciaciones que los demás personajes tienen de ella. Los fragmentos son fuertemente poéticos y patéticos. El tono nos recuerda a la incertidumbre en la que están inmersas las heroínas de las tragedias; como bien cita Kenney, Walsh califica esto como el retrato psicológico de la **heroína irresoluta** (Kenney 1990: 166):

Tunc Psyche **misella**, utpote **simplex et animi tenella**, rapitur verborum **tam tristium formidine**: extra terminum mentis suae posita prorsus omnium mariti monitionum suarumque

⁹⁰ Apagándose su voz con sollozos y lágrimas, Psique le contestó: "Más de una vez, creo, has atestiguado las pruebas de mi lealtad y discreción, pero a pesar de ello también ahora has de acreditar la fuerza de mi mente.

⁹¹ Por esos risos que cuelgan libremente, por esas mejillas suaves como las mías, por ese cálido pecho de oculto calor, como yo deseo ver tu rostro por lo menos en este pequeño: déjate llevar por las súplicas de una ansiosa suplicante, permite el disfrute de un abrazo fraternal, y reestablece con alegría el alma de tu devota Psique. En cuanto a tu rostro, no busco nada más; incluso la oscuridad de la noche no me ciega; te tengo como mi luz.

promissionum **memoriam effudit** et **in profundum calamitatis** sese praecipitavit **tremensque et exsanguis colore lurida tertiata verba semihianti voce substrepens** (5.18-9).⁹²

At Psyche relictis sola, nisi quod infestis Furiis agitata sola non est **aestu pelagi simile maerendo fluctuat**, et quamvis statuto consilio et obstinato animo iam tamen facinorosi manus admovens **adhuc incerta consilii titubat** multisque calamitatis suae distrahitur affectibus. **Festinat differt, audet trepidat, diffidit irascitur** et, quod est ultimum, in eodem corpore odit bestiam, diligit maritum. Vespera tamen iam noctem trahente praecipiti festinatione nefarii sceleris instruit apparatus. Nox aderat et maritus aderat **primisque Veneris proeliis velitatus** in altum soporem descenderat (5.21).⁹³

La razón por la cual Psique se encuentra en semejante estado de irresolución se debe a que no puede reunir las fuerzas suficientes para llevar a cabo el asesinato de su marido de acuerdo al plan de sus hermanas. La descripción de su situación emerge a través de expresiones extremas como: “*in profundum calamitatis sese praecipitavit*”; pero, lo anterior encuentra de nuevo su máxima expresión a través de las descripciones metafóricas, en este caso, la desesperación de la protagonista es comparada con la fluctuación de las olas (*aestu pelagi simile maerendo fluctuat*). Dicha fluctuación se percibe en el enlistado consecutivo y antitético de sus sentimientos: “*festinat differt, audet trepidat, diffidit irascitur*”.

La falta de carácter de Psique es prolijamente desarrollada por el autor. En cuatro ocasiones, Psique es puesta a prueba. Venus, su suegra, la somete a una serie de retos (*obsequia*); los cuales nunca serán resueltos por la protagonista, sino más bien por sus

⁹² Luego Psique, criatura simple e inmadura como era, fue tomada por un temor a estas grises palabras. Además de ella, olvidó por completo todas las advertencias de su marido y las promesas que le hizo, y se hundió en un abismo de calamidad. Temblando, exsanguis y pálida, a penas si pudo susurrar desde unos labios semiabiertos después de varios intentos.

⁹³ Pero Psique, sola excepto por las salvajes Furias que la hostigaban, se encontraba sacudida en su angustia como las olas del mar. Aunque había tomado su decisión y resuelto su ánimo, ahora que había comenzado a emprender su fechoría, comenzó a tambalearse, insegura de su resolución, revuelta por sus encontradas emociones de su promesa. Ahora está decidida, ahora lo pospone; ahora se atreve, ahora duda; ahora desespera, ahora se enfurece; y en una palabra ahora odia con todo ser el despreciable monstruo y ama al esposo. Como sea, una vez que la noche se acercaba, se apresuró a preparar su terrible crimen. La noche vino, y con ella su marido, quien, habiéndose comprometido primero en el acto amoroso, cayó en profundo sueño.

ayudantes, cuatro personajes alegóricos: una hormiga, una caña, un águila y una torre. Son estos maravillosos seres de la naturaleza y uno inanimado quienes también impiden que Psique termine suicidándose. Sin embargo, durante la última prueba, Psique no logra sobrevivir. Debía ella llevarle a su suegra un poco de la belleza de Proserpina en un cofrecillo, pero fue justo su “vanidad y simpleza mental” lo que la perdió; porque quiso tomar un pedacito de esa belleza para parecerle más hermosa a su marido; sólo que no se le había ocurrido que la belleza de Proserpina es la muerte. Venus parecía conocer muy bien los puntos flacos del carácter de su nuera; y Psique, a pesar de su peregrinación y de las múltiples vicisitudes que tuvo que enfrentar, nunca adquirió ni una pizca real de malicia o inteligencia.

Por otra parte, la fabricación del personaje de Psique, en la fábula, aparece, en dos ocasiones, incongruente con el perfil que anteriormente había sido trazado. En cuanto al primer caso nos referimos a la heroína enfrentando la debilidad sentimental de sus padres por su futura muerte.

‘Quid **infelicem senectam fletu** diutino **cruciatis**? Quid **spiritum** vestrum, qui magis meus est, **crebrus eiulatibus fatigatis** ? Quid **lacrimis inefficacibus** ora mihi veneranda **foedatis** ? quid **laceratis** in vestris oculis mea lumina ? Quid canitiem **scinditis**? Quid pectora, quid ubera sancta **tunditis**? Haec erunt vobis **egregiae formositatis** meae praeclara praemia? **Invidiae nefariae letali plaga percussi** sero **sentitis**. Cum gentes et populi celebrarent nos divinis honoribus, cum novam me Venerem ore consona nuncuparent, tunc **dolere**, tunc **flere**, tunc me iam quasi **peremptam lugere** debuistis. Iam sentio, iam video solo me **nomine Veneris perisse**. Ducile me, et cui sors adixit scopulo sistite: festino **felices istas nuptias** obire, festino **generosum illum maritum** meum videre. Quid differo? Quid detrecto venientem qui totius orbis exitio natus est? (4.34)⁹⁴

⁹⁴ ¿Por qué torturan su infeliz vejez con un prolongado llanto? ¿Por qué fatigan su espíritu – o más bien el mío – con repetidas lamentaciones? ¿Por qué deforman con ineficaces lágrimas aquellos rostros que venero? ¿Por qué hieren mis ojos con los suyos? ¿Por qué jalarse los blancos cabellos? ¿Para qué golpean sus pechos que para mi son queridos? Éstas son las brillantes recompensas de mi egregia belleza. Tarde se dan cuenta que son golpeados por el ataque letal de una envidia nefasta. Cuando la gente y los pueblos nos celebraban con divinos honores, cuando me llamaban al unísono como una nueva Venus; entonces debían lamentarse,

El discurso anterior es pronunciado con una gran fuerza retórica y lógica, que cuestiona la actitud de los padres a través de un repetitivo *quid?* (¿por qué?). Es Psique, quien, de manera sorpresiva, comienza por censurar la flaqueza sentimental de sus padres (*cruciatas, eiulatibus, fatigatis, lacrimis, laceratis, scinditis, tunditis*). Por otra parte, les reprocha el hecho de no haber mostrado preocupación cuando antes era considerada por los demás como una Venus. El *quid differo?* Contrasta con la imagen de la heroína irresoluta de la cual hablamos anteriormente.

Un segundo caso poco verosímil de la repentina valentía de Psique se presenta en la escena en que decide vengarse de sus hermanas. Ésta última resulta la más **inverosímil de todas**, pues durante estas escenas no sólo demuestra resolución en su actuar sino también la implicación de que es capaz de maquinar artimañas del mismo modo que sus hermanas. Después de esto, Psique parece ganar una inteligencia y maldad inusitada en ella. Cuando llega a la casa de una de ellas, le comunica que su marido, al descubrir su fechoría, la amenazó con abandonarla y de casarse con su hermana (5.28). La hermana de Psique, al oír esto, se dirigió inmediatamente hacia el roquedal donde Céfiro solía recibirlas para transportarlas hacia el palacio de Cupido. Céfiro, que actuaba a favor de su amo Cupido, deja que las hermanas se precipiten contra la pendiente del roquedal. Las dos hermanas mueren del mismo modo (5.27).

Ahora, concentrándonos en la *tragédie-ballet*, podremos notar que, aunque los compositores desearon preservar en su mayoría la conducta de la Psique de Apuleyo, no

llorar, y sufrir como si ya estuviera muerta. Lléneme y síganme al roquedal que la suerte me asignó. De prisa me dirijo a estas felices nupcias, en seguida deseo ver a aquel generoso esposo mío. ¿Por qué he de diferirlo, por qué he de retroceder ante aquel que viene, y que ha nacido para destruir al mundo entero? (4.34)

les era posible ni deseable reproducir una idéntica. De la fábula latina son conservadas las percepciones negativas de Venus respecto de Psyché. Por ejemplo, Venus se refiere a ella como “chétive mortelle”, etc. No obstante, como habíamos mencionado antes, podríamos decir que es el personaje de Psyché que presenta una mayor divergencia respecto a su versión latina. La Psyché del barroco francés es mucho más verbosa, capaz de desarrollar discursos elaborados desde una estética *precieuse*. Sin embargo, no se salva por ello de ser finalmente débil y de representar a la tradicional “amante” del teatro barroco francés. Psyché, como sugiere Bomati respecto al papel de Hyacinthe y Zerbinette en *Les Fourberies de Scapin*, correspondería al papel tradicional de las “*amoureuses*” de la commedia dell’arte (Bomati 2004: 151). Psyché corresponde al tipo de “muchacha bien educada, fiel y casi perfecta” (Bomati 2004: 151). Por ejemplo, como hija menor (*la cadette*) se preocupa por respetar las órdenes de su padre y los derechos de las mayores al rehusar los ofrecimientos de los pretendientes:

Et j’y vois un mérite à s’opposer lui-même
À ce que vous voulez de moi.
Ce n’est pas à mon cœur qu’il faut que je défère
Pour entrer sous de tels liens ;
Ma main, pour se donner, attend l’ordre d’un père,
445 Et mes sœurs ont des droits qui vont devant les miens.⁹⁵

El mejor ejemplo para la identificación de Psyché como una “*précieuse prude*” emerge de las palabras que ella dirige al Amor cuando lo ve por primera vez:

Qu’un monstre tel que vous inspire peu de crainte !
1045 Et que s’il a quelque poison,
Une âme aurait peu de raison

⁹⁵ Y veo en ello un mérito que se opone / a aquello que buscas en mí. / No es mi corazón al que debo someter / para entender aquellas galanterías; / mi mano, para ser dad, espera la orden de un padre, / y mis hermanas tienen derechos que anteceden a los míos (vv. 440-5).

De hasarder la moindre plainte,
 Contre une favorable atteinte
 Dont tout le cœur craindrait la guérison !
 1050 À peine je vous vois, que mes frayeurs cessées
 Laissent évanouir l'image du trépas,
 Et que je sens couler dans mes veines glacées
 Un **je ne sais quel** feu que je ne connais pas.
 J'ai senti de l'estime et de la complaisance,
 1055 De l'amitié, de la reconnaissance,
 De la compassion les chagrins innocents
 M'en ont fait sentir la puissance,
 Mais je n'ai point encor senti ce que je sens.
Je ne sais ce que c'est, mais je sais qu'il me charme,
 1060 Que je n'en conçois point d'alarme ;
 Plus j'ai les yeux sur vous, plus je m'en sens charmer :
 Tout ce que j'ai senti n'agissait point de même,
 Et je dirais que je vous aime,
 Seigneur, si je savais ce que c'est que d'aimer.
 [...] ⁹⁶

Del discurso anterior aparece una gran cantidad de elementos que debemos analizar. Los primeros seis versos de su discurso tienen un tinte cómico. Psyché esperaba encontrarse con un monstruo y en lugar de ello se encuentra con un dios disfrazado. Lo cómico proviene del modo tan elaborado y evasivo para decir que lo que ve le encanta. De hecho, Psyché empieza a hablar de la “serpiente” en términos lascivos: “*Et que s'il a quelque poison... / Dont tout le ceour craindrait la guérison !*” (vv. 1045,1049). Lo anterior sustituye la escena de la fábula latina, en la que Psique espera con gran perturbación la llegada de su marido en su primera noche de bodas, pero que con el

⁹⁶ ¡Vaya monstruo que inspira tan poco temor! / ¡Y que si tiene algún veneno, / un alma tendría poca razón / de aventurar alguna queja, / contra un favorable ataque / del cual todo corazón temería la cura! / Apenas lo veo, que mis temores cesan / y desvanecen la imagen de la muerte, / y que siento correr por mis heladas venas / un no sé qué fuego que no conocía. / He sentido la estima y la complacencia, / la amistad, el reconocimiento, / de la compasión los temores inocentes / me han hecho sentir el poder, / pero para nada antes había sentido lo que ahora siento. / No sé lo que es, pero sé que me encanta, / que no percibo ningún peligro; / mientras más lo veo, más me encanta: / todo lo que he sentido no se aproxima a esto, / y diría que le amo, / Señor, si supiera qué es lo que es amar (vv. 1044-64).

tiempo y la asiduidad, la protagonista termina por encontrarlo placentero. El tema de la noche de bodas, según explica Luke Arnason, no hubiera sido apropiado para el público galante de la corte, y que hubiera ido en contra de la regla de la *bienséance*.

Los siguientes diez versos describen, en estilo puramente galante, el modo en que Psyché se enamora de Amor; pero, hemos de resaltar que la protagonista nunca menciona de manera directa la palabra “amor” o “pasión”. No es permitido dentro del código galante expresar tales sentimientos de un modo tan llano y simple. Respecto a la pasión que nace súbitamente en ella al contemplarlo, la descripción de dicha pasión se aviva al decir que la presencia de su amado es como un fuego que da calor a su gélido cuerpo (*et que je sens couler dans mes veines glacées / Un je ne sais quel feu que je ne connais pas*) (vv. 1052-3). Luego, los cinco siguientes versos: *J’ai senti de l’estime et de la complaisance ; / De l’amitié, de la reconnaissance, / De la compassion les chagrins innocents / M’en ont fait sentir la puissance, / Mais je n’ai point encor senti ce que je sens* (vv. 1054-8), dan cuenta de la experiencia sentimental de la protagonista. Como bien señalan Laura Naudeix et Anna Piéjus en las notas, establece un nexo intertextual con la *Carte de Tendre* de Mme. de Scudéry, que aparece en la primera parte del libro primero de su obra *Clélie*. En dicha obra, Mme. de Scudéry presenta un mapa de los sentimientos; en el cual hay una ruta que pasa de la “*Nouvelle-Amitié* a la *Tendre-sur-Estime* o *Tendre-sur-Reconnaissance*, y que van hacia la *Complaisance*” (pp. 1505-6). El recorrido sentimental de Psyché no es idéntico en orden, pero sí conserva el nombre de los territorios: *l’estime, la complaisance, l’amitié, la reconnaissance* y, finalmente, *la compassion*. Por otra parte, los siguientes seis versos focalizan el tema del “*je ne sais quoi*”. Psyché expresa su desconocimiento por lo que ahora siente; no sabe cómo designarlo, porque es un sentimiento nuevo para ella (*Tout ce que j’ai senti n’agissait point de même*) (v. 1062); pero sabe que le encanta; y por

lo tanto aventura a sugerir que aquello gdebe ser “amor”, sólo que ella no “sabe qué es el amor” (vv.1063-4). Como sugieren Laura Naudeix et Anna Piéjus en las notas (1505-6), el “*je ne sais quoi*” es una categoría clave del pensamiento galante, que representa el fundamento de la vida afectiva. En tres ocasiones Psyché utiliza, aunque con algunas variaciones, dicha expresión: “*Et que je sens couler dans mes veines glacées / Un je ne sais quel feu que je ne connais pas*” (vv. 1052-3); “***Je ne sais ce que c’est, mais je sais qu’il me charme / Que je n’en conçois point d’alarme***” (vv. 1059-60); “*Et je dirais que je vous aime, / Seigneur, si je savais ce que c’est que d’aimer*” (vv. 1063-4). Del Prado sugiere que dicha expresión formular es utilizada específicamente en la expresión de la “dimensión biológica” del amor. El “*je ne sais quoi*” que se expresa en el amor tiene como meta la llegada del hombre, un hombre que se acercará a ella desde la perspectiva más material posible”, dice del Prado (2008: 139). Tal expresión formular, continúa del Prado, se encuentra empleada en los casos en que “la mujer es presentada como un ser esencialmente animal, como un ser esencialmente biológico que, guiado por su instinto natural, tiene como destino único el hombre” (del Prado 2008: 139).

Por otra parte, del diálogo entre Psyché y el Amor, aparece otro tema importante que dota al personaje de la protagonista un toque de rebeldía:

Que n’ai-je été plus tôt punie !
 J’y mets le bonheur de ma vie,
 Je devrais en rougir, ou le dire plus bas,
 Mais le supplice a trop d’appas :
 1100 Permettez que tout haut je le die et redie,
 Je le dirais cent fois et n’en rougirais pas.
 Ce n’est point moi qui parle, et de votre présence
 L’empire surprenant, l’aimable violence,
 Dès que je veux parler, s’empare de ma voix.
 1105 C’est en vain qu’en secret ma pudeur s’en offense,

Que le sexe et la bienséance

Osent me faire d'autres lois ;

Vos yeux de ma réponse eux-mêmes font le choix,

Et ma bouche asservie à leur toute-puissance

1110 Ne me consulte plus sur ce que je me dois.

[...]⁹⁷

Cuando Psyché admite que aquel castigo que le estaba destinado se encuentra más bien pleno de encantos, se siente culpable de expresar el gozo que encuentra en ello (*Je devrais en rougir, ou le dire plus bas*). Las reglas que dicta la *bienséance* no conciben que alguien del sexo femenino pueda expresar abiertamente sus sentimientos. Por eso, Psyché estalla en frases de extrema desesperación que le permitan decir en “voz alta” (*tout Aut. Je le die et redie*), “cien veces” (*je le dirais cent fois*) lo que siente. Pero, el toque de rebeldía está expreso en los últimos versos, donde dice que su “amor” la lleva a romper con dichas reglas. El poder del amor tiene la última palabra en cuanto al comportamiento que debe llevar cualquier individuo (*L'empire surprenant, l'aimable violence, / Dès que je veux parler, s'empare de ma voix*) (vv.1103-4). Según las notas de Laura Naudeix y de Anne Piéjus, el “triumfo del amor sobre los preceptos morales” no sólo es un tema recurrente en la literatura pastoral de su tiempo, sino también es el elemento de rebelión que le ayudará a Psyché a confrontar a Venus (p. 1506).

En cuanto a la confrontación de Psyché con sus hermanas, tampoco corresponde la versión francesa a la del retrato latino. Psyché podría parecer al principio no ser tan ingenua e inofensiva, pues demuestra saber cómo anteponer las órdenes de su marido a las asechanzas e insidias de sus hermanas. A las insinuaciones sobre la ignorancia de la

⁹⁷ ¡Que no fui castigada antes! / Esto me encanta, / debería ruborizarme, o decirlo más bajo, / pero el suplicio tiene una gran gracia: / permite que lo diga en alto una y otra vez, / lo diré cien veces y no me ruborizaré. / No soy yo la que hablo, y de su presencia / el sorprendente imperio, la amable violencia, / desde que quiero hablar, se apodera de mi voz. / En vano mi pudor se ofende en secreto, / que el sexo y el pudor / osan imponerme otras leyes; / sus ojos eligen mi respuesta, / y mi boca sirve a todo su poder / no consultan a aquello que se me ha impuesto (vv. -1096-1110).

identidad de su marido, Psyché arguye que poco le importa a ella el conocer su identidad mientras ella sea amada: “*Que m’importe ? J’en suis aimée, / Plus il me voit, plus je lui plais*” (vv. 1376-7), y les reprocha el hecho de que insistan ver un mal donde sólo hay dicha: “*Et je vois mal de quoi la vôtre est alarmée, / Quand tout me sert dans ce palais*” (vv. 1379-80). Sin embargo, su poder de raciocinio termina cuando su hermana le sugiere que todas sus riquezas podrían desaparecer, en razón de que el Amor es un impostor: “*Peut-être à tant d’amour mêle un peu d’imposture, / Peut-être ce palais n’est qu’un enchantement*” (vv. 1407-8). Pero no es hasta el momento en que ella cree las palabras de sus hermanas que encarna el papel de “**la ingenua**” (del Prado 2008: 137-8).

Otro aspecto del cual se diferencia la Psyché con la versión latina se encuentra en el modo en que ella encara a su marido. En la versión latina veíamos que Psique persuade a Cupido a través de caricias y del chantaje sentimental. En la Psyché de la *tragédie-ballet*, no hay caricias, pero sí una confrontación de razonamientos, lo cual la vuelve a aproximar a la imagen de una “*précieuse*”. El Amor le asegura que su amor por ella lo compromete a satisfacerla en todo lo que ella demande:

L’ AMOUR

Je puis vous expliquer de mon âme ravie

Les amoureux empressements,

Et vous jurer qu’à vous seule asservie

1440 Elle n’a pour objet de ses ravissements,

Que de voir cette ardeur de même ardeur suivie

Ne concevoir plus d’autre envie

Que de régler mes vœux sur vos désirs,

Et de ce qui vous plaît faire tous mes plaisirs.⁹⁸

⁹⁸ El Amor: puedo explicar desde mi alma encantada / las amorosas complacencias, / y jurar que el servir sólo a ti / no tiene más otros encantos que el objeto / de ver ese ardor de igual modo seguido / y que no espera más que / de acomodar mis deseos a los tuyos, / y de hacer todos tus placeres en los míos (vv. 1437-44).

Psyché sabe vencer al Amor a través de sus razonamientos, reprochándole el hecho de que sus palabras sobre su dominio absoluto sobre él son falsas:

PSYCHÉ

1510 C'est là sur vous mon souverain empire ?

[...]

1527 Faites-vous des serments pour n'y point satisfaire ?⁹⁹

Sus reproches irónicos son ciertos a tal punto que el Amor no tiene otro remedio que develar su identidad. Pero la transgresión de Psyché – el solicitar la revelación del Amor – surge como el pretexto para insertar una vez más la gloria de Luis XIV, encarnado en el papel del Amor. La idea de dicha escena comparte el mismo propósito que la de la versión latina. La fábula latina, como lo hemos mencionado antes, tiene la intención de describir y significar el descubrimiento del amor como un crimen que se comete gracias a la luz de una lámpara, que termina por simbolizar la curiosidad quemante, la curiosidad indebida. Aquí, en la *tragédie-ballet*, el descubrimiento también acaba por castigar las sospechas de Psyché:

L'AMOUR

Et pour tout fruit de ce doute éclairci,

Le Destin sous qui le Ciel tremble,

Plus fort que mon amour, que tous les Dieux ensemble,

1550 Vous va montrer sa haine, et me chasse d'ici.¹⁰⁰

Después de la disputa entre el Amor y Psyché. Psyché procura también suicidarse, lo que un Río evita. Es el río quien le informa que la fuente de todos sus infortunios es Venus (vv. 1584-91). El río le sugiere que escape; pero ella está firme en encarar a su

⁹⁹ Psyché: ¿Es este mi imperio sobre usted? [...] ¿Me sermonea de tal modo para no satisfacerme? (vv. 1510, 1527)

¹⁰⁰ El Amor: Y para disfrutar por completo de semejante revelación, / El Destino bajo el cual el Cielo tiembla, / más fuerte que mi amor, que todos los Dioses juntos, / te mostrará su odio, y yo me largo de aquí (vv. 1547-50).

feroz suegra (vv. 1592-95). Luego que el Río le salva la vida, tenemos la confrontación entre Venus y Psyché. A diferencia de la protagonista del texto latino, Psyché no es sometida por los maltratos físicos de su suegra, ni tampoco permanece callada ante ella, sino que más bien se defiende, y arguye que ella no es la responsable de la impertinencia de los mortales que preferían contemplar su belleza; la cual, advierte ella, es un don atribuido por el cielo:

PSYCHÉ

1610 Si de quelques mortels on m'a vue adorée,
Est-ce un crime pour moi d'avoir eu des appas,
Dont leur âme inconsidérée
Laisait charmer des yeux qui ne vous voyaient pas ?
Je suis ce que le Ciel m'a faite...¹⁰¹

¹⁰¹ Psyché: Si me han visto ser adorada por algunos mortales, / ¿es mi culpa ser dueña de tantos atractivos, / por los cuales su alma irreflexiva / deja encantar los ojos que no te ven? / Yo soy lo que Cielo me ha hecho... (vv. 1610-14).

CONCLUSIONES

Como podemos observar, la técnica narratológica de Apuleyo conviene en lo que anteriormente había él mismo designado como *desultoriae scientiae* (número de circo en el que un jinete salta de un caballo a otro); es decir, Apuleyo recurre a piruetas narratológicas que no sólo le ayudan a engarzar de manera habilidosa sus cuantiosos relatos, sino que también le ayudan a retratar con artificio sus personajes. Es el arte del *Nilotici calami* que gusta de la transformación y del juego de apariencias. En nuestra fábula, elige o no cuidadosamente el nombre de sus personajes para realizar ingeniosas maniobras entre las referencias intertextuales e intratextuales para tergiversar las expectativas del lector y para transgredir el canon moral de su tiempo.

Dentro de la dimensión actancial, podemos observar cómo Apuleyo se sirve de la subversión clásica de la imagen de Venus, trazada anteriormente por Lucrecio como la madre de Roma (*Aeneadam genetrix*), para convertirla en una especie de airada Hera de la *Eneida* de Virgilio. De igual modo, continua el juego de la transgresión del personaje de Venus, al despojarla de su título de la mujer más bella, y esto lo hace a través de la alusión del mito del “juicio de Paris”. Lo anterior se convierte en Apuleyo en un procedimiento que podríamos denominar como “parodia mitológica”. En un estilo muy parecido, la *tragédie-ballet* desarrolla el personaje de Venus; sólo que en este caso, el procedimiento recibe un término propio de la literatura barroca francesa, conocido como “*burlesque*”. Por otra parte, la ira de Venus, en la *tragédie-ballet*, sirve para evocar el problema del “estatismo de clases” de aquella época.

Las hermanas de Psique, en la fábula latina, cumplen con la función narratológica que dispara la curiosidad de Psique. Apuleyo se complace en manejar su exposición desde

el procedimiento de “falsas apariencias”. Primero las muestra desde la “engañososa” perspectiva de su belleza física; la cual, conforme avanza el relato, es olvidada inmediatamente por el lector, porque el retrato de su fealdad psicológica es tan marcada que finalmente acaba por desvanecer las primeras impresiones de su belleza. En la *tragédie-ballet*, las hermanas representan un papel muy importante como espejo moral de la sociedad. Ellas encarnan la imagen de “*précieuses ridicules*”, grupo de mujeres que, buscando un refinamiento de las expresiones sentimentales, terminaba en lo ridículo.

Cupido, por su parte, dentro del relato de Apuleyo, juega un papel proléptico que, a través de sus admoniciones, adelanta al lector los acontecimientos que posteriormente ocurrirán dentro de la historia. Por otra parte, Cupido representa el “objeto del deseo” de Psique, pero que, al ser también un “objeto prohibido”, se convierte, de igual modo, en un elemento que provee una dosis de tensión a la historia. En ambas obras, Cupido es el único personaje que sufre una transformación física y psicológica, que pasa de la imagen tradicional de “niño pícaro” a la imagen del amante joven. En la *tragédie-ballet*, el Amor tiene una triple función interpretativa: la del amante galante, la del hijo sometido a la autoridad de padres tiránicos, y la de Luis XIV.

En cuanto a Psique, Apuleyo construye su personaje a través del desarrollo de un campo semántico relacionado con la idea de la *simplexitas animi*; lo cual, de algún modo, logra anular o ironizar el sentido etimológico del nombre propio de la protagonista. En la *tragédie-ballet*, Psyché representa la versión “positiva” de la *préciosité*, es decir, interpreta a una “*précieuse prude*”, el papel de la joven inocente que respeta las reglas del padre y la sociedad.

Dentro de la dimensión espacio-temporal, podemos observar la maestría de Apuleyo para crear dichas *visiones* o *imágenes* tan vivaces y maravillosas, como la captura

escénica de la *katábasis* de Venus hacia el mar; la cual, como habíamos comentado anteriormente se apuntala como una visión inversa de la imagen tradicional de las representaciones pictóricas de la Venus Anadiomene, la cual evoca la salida de la diosa Venus del mar; es decir, la tradición pictórica evoca, de algún modo, el nacimiento de Venus; mientras que la versión literaria podría hacernos pensar que señala la “muerte” del poder de Venus en su descenso por el mar. En la *tragédie-ballet*, la aparición de Venus ostenta un papel similar al de Apuleyo, en cuanto al tono potencialmente “subversivo”. Como habíamos mencionado, el prólogo abriga una doble función: el desarrollar la propaganda real y el introducir el tema de la obra. Venus, la imagen de autoridad suprema dentro de la obra, juega su parte en el prólogo, y su imagen de diosa irritada y despojada de sus poderes refleja una visión opuesta e irónica a la del poder absoluto de Luis XIV. Fenómeno muy similar al del prólogo y primer acto de la *comédie-ballet*, *Le malade imaginaire*.

En el caso de las bodas fúnebres, observamos que Apuleyo logró construir un espacio y un tiempo inolvidables para el lector, los cuales tienen su origen en un efectivo desarrollo de “metáforas descriptivas”, en el que hay una invasión territorial entre campos semánticos diferentes; en este caso, el de las bodas y las exequias. El resultado de la escena no sólo es maravilloso, sino también irónico. En la *tragédie-ballet*, lo maravilloso no sólo proviene de la conservación del tema irónico de las bodas fúnebres, sino además del estilo “hiperbólico” con el que son expuestas. Lully le corresponde escribir los versos italianos de la *plainte italienne*. El cambio de idioma de francés a italiano durante este *intermède* representa un soporte ideal para la variación tonal de la obra, que ahora debe desarrollar un carácter de suma aflicción. Las invocaciones a la naturaleza de dichos versos complementan, de igual modo, la atmósfera de duelo supremo.

Respecto a la descripción del palacio de Cupido, descubrimos que Apuleyo se complace en desarrollar el *locus tribus* del *locus amoenus*; pero, como siempre, a través de un tono lúdico. El palacio de Cupido no resulta el tradicional *locus amoenus*, mencionado anteriormente; sino que termina por aludir otro tópico que comenzaba a ser popular en su tiempo: el tópico de la “casa embrujada”. La cual resulta maravillosa debido a la inserción de φαντάσματα o *imagines* fuera de la realidad, como sería toda la colección de materiales preciosos que alberga semejante *domus regia* y la tropa de sirvientes invisibles que sólo se hacen presentes a través del sonido. En la *tragédie-ballet*, la escenografía debía representar sin duda un palacio estilo Versalles o el *Palais-Royal* (hoy el Louvre). Pero, por otra parte, la representación de la construcción de dicho palacio, a través de la puesta en escena de un gran número de bailarines que representan a los cíclopes, servidores de Vulcano, aunado al acompañamiento musical de Lully, la aparición del palacio consigue un encanto maravilloso muy propio del barroco francés.

En cuanto al descubrimiento de Cupido, el momento más icónico de toda el relato, es en Apuleyo el momento para focalizar un tema filosófico que nos hace pensar en la naturaleza curiosa innata del ser humano, que en muchas ocasiones, como en el caso de Psique, termina en entrometimiento. De hecho, como bien señala de Filippo, la palabra *curiositas* hace primordialmente alusión a la idea de aquella persona que posee demasiadas “preocupaciones”; es decir, hay que entender aquí la palabra *curiositas* con el origen de su etimología que proviene de la raíz *curios-* (de Filippo 1990: 479-80). Por otra parte, esta escena representa, de algún modo, el momento glorioso del “descubrimiento”, el placer inmenso del hombre ante el hallazgo, la revelación y la contemplación de lo prohibido. En la *tragédie-ballet*, el tema de la desenmascaramiento de Cupido tiene como propósito manifestar, de manera maravillosa, y bajo un sublime discurso del dios del amor,

el poder absoluto del rey Luis XIV; cuya legal representación de rey Sol corresponde a la perfección el tema de la luz de la lamparilla de la fábula de Apuleyo.

La inserción del tema del descenso a los infiernos, en la fábula de Psique, sólo puede entenderse como otro guiño lúdico de Apuleyo, quien parece estar realizando una parodia del tópico casi indispensable de la épica. Como recordaremos, los referentes intertextuales más emblemáticos de dicho motivo provienen de la *Odisea* y la *Eneida*. En el caso de la *Eneida*, el más significativo para la cultura romana, representa el momento clave de la transformación psicológica del héroe. En el caso de la fábula de Psique, la protagonista no sufre ningún tipo de transformación psicológica; es decir, el objeto del descenso épico a los infiernos pierde en Apuleyo toda su trascendencia, para transformarse en un recurso lúdico e irrisorio. En la *tragédie-ballet*, recordaremos que el tema del descenso a los infiernos es la razón por la que la obra de *Psyché* se llevó a cabo. Por otra parte, representa el momento perfecto para hacer el uso extensivo de toda la tramoya barroca para recrear un ambiente infernal.

Finalmente, la escena de las bodas legítimas entre Cupido y Psique cierra con júbilo el maravilloso relato. Durante la celebración parece reinar una paz absoluta entre todos los dioses. En la *tragédie-ballet*, esta última escena representa el lugar perfecto para desplegar toda la artillería de la tramoya barroca francesa y, lo más importante, es el espacio y tiempo perfecto para cerrar, en forma de anillo, con la alabanza de la paz que irradia el rey Luis XIV.

Como podemos apreciar de lo anterior, el relato de Cupido y Psique tiende, en ambas interpretaciones, la latina y la barroca francesa, a una representación construida a partir de efectivos artilugios narratológicos que se caracterizan por su tono sarcástico, irónico e irrisorio; así como también por su función transgresiva de los cánones y por su

papel crítico de la sociedad. A través de la contraposición de las dos obras, podemos ver que el estilo de la *tragédie-ballet* se encuentra en la misma sintonía de ironía que la de Apuleyo. Pero, el espíritu de los compositores franceses no llega al atrevimiento de traducir, en la representación escenográfica, algunos de los episodios y frases más descarnadas de Apuleyo. El sarcasmo e ironía francesa es mucho más sutil, y se encuentra muy bien disimulada bajo las máscaras de la *preciosité*, la *galanterie* y el *burlesque*. Resulta sorprendente, entonces, observar cómo un mismo relato resulta un producto similar y, al mismo tiempo, tan diferente. Como sea, el resultado final es el de la cautivación total que ambas obras logran. Tanto la composición latina como la francesa logran ese gran objetivo que se proponen desde el principio: maravillar al espectador.

BIBLIOGRAFÍA

A - Fuentes

I. Apuleyo

Apuleyo, *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana, Madrid, Alianza, 2000

Apuleyo, *El asno de oro*, trad. José María Royo, Madrid, Cátedra, 2008

Apulée, *Les Métamorphoses*. Livres IV-VI, texto establecido por D.S. Robertson y traducción de P. Vallette, Paris, Belles Lettres, 1972

Ediciones

Kenney, E. J. (éd.), *Apuleius. Cupid and Psyche*. Cambridge, Cambridge Greek and Latin Classics. Imperial Library, 1990

II. Molière

Molière, *Œuvres complètes*, t. I + II / s.l.dir. de Georges Forestier, con la colab. de Claude Bourqui. Textos establecidos por Edric Caldicott et Alain Riffaud., notas de Laura Naudeix y de Anne Piéjus, (Bibl. De la Pléiade; 8.9), París, Gallimard, 2010

Otras versiones de *Psyché* del s. XVII

La Fontaine, Jean de, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Le livre de poche classique, 1991

B – Instrumentos de trabajo

I. Diccionarios

Diccionario. Manual. Griego clásico – español, Barcelona, Vox, 2002

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2004

Liddell, Henry George and Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, on Perseus Digital Library

Pimentel Álvarez, Julio, *Breve diccionario latí-español, español-latín*, México, Porrúa, 2006

II. Páginas de internet

<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>

<http://www.sitelully.free.fr>

<http://www.toutmoliere.net/>

III. Producción discográfica

O'Dette, Paul y Stephen Stubbs, *Psyché. Tragédie en musique*, Boston Early Music Festival Orchestra & Chorus, Radio Bremen, 2008

C - Estudios

Apostolidès, Jean-Marie, *Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Paris, Minuit, 1981

Arnason, Luke, *Psyché de Thomas Corneille 1678*, en mémoire de maîtrise sous la direction de Georges Forestier, Université Paris IV-Sorbonne, 2005

Barchilon, Jacques, “Wit and Humor in La Fontaine’s *Psyché*”, en *American Association of Teachers of French*, Vol. 36, No. 1 (Oct.,1962) pp. 23-31

Cowart, Georgia, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV & the Politics of Spectacle*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008

DeFilippo, Joseph G., “Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass”, *The American Journal of Philology*, Vol. 111, No. 4 (Winter, 1990), pp. 471-49

Finkelpearl, Ellen, "Psyche, Aeneas, and an Ass, Apuleius Metamorphoses 6.10-6.21", en *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, Vol. 120 (1990), pp. 333-347

Harrison, S. J., "The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' Metamorphoses", en *The Classical Quarterly. New Series*, Vol. 40, No. 2 (1990), pp. 507-13

Hope, Valerie, *Death in Ancient Rome*, New York, Talylor & Francis, 2007

Kenney, E. J. (éd.), *Apuleius. Cupid and Psyche*. Cambridge, Cambridge Greek and Latin Classics. Imperial Library, 1990

Molière, *Les fourberies de Scapin*, ed. de Yves Bomati, Paris, Petits Classiques Larousse, 2004

Murgatroyd, P., "Apuleian Ecphrasis: Cupid's Palace at Met: 5.1.2-5.2.2", en *Hermes*, 125 (1997), pp. 357-66

_____, "Love Poetry and Apuleius' 'Cupid and Psyche'", en *The Classical Quarterly. New Series*, Vol. 52, No. 1 (2002), pp. 400-4

Panayotakis, Costas, "Vision and Light in Apuleius' Tale of Psyche and Her Mysterious Husband", *The Classical Quarterly, New Series*, Vol. 51, No. 2 (2001), pp. 576-583

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2010

_____, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2010

Powell, John S., *Musique and Théâtre in France 1600-1680*, New, York, Oxford University Press, 2000

Del Prado Biezma, Javier, “El feminismo ambiguo de Molière”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 23 (2008), pp. 123-47

Raymond, Lebègue, “La poésie baroque en France”, en *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2 (1951), pp. 23-34

Rojas Álvarez, Lourdes, *Caritón de Afrodiasias y los orígenes de la novela griega*, México, UNAM, 2006

Schlam, Carl C., *Cupid and Psyche. Apuleius and the Monuments*, Ephrata, Science Press, 1976

Turnbull, Michael, “The Metamorphosis of 'Psyché'”, *Music & Letters*, Vol. 64, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1983), pp. 12-24

Zanker, G., “Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry” en *Rheinisches Museum N.F.* 124 (1981), pp. 297-311

ÍNDICE

PREFACIO	1
I. INTRODUCCIÓN	
Autoría y Composición	
<i>Las Metamorfosis</i>	5
<i>La tragédie-ballet, Psyché</i>	8
Síntesis y estructura	
<i>La fábula de Cupido y Psique</i>	12
<i>La tragédie-ballet, Psyché</i>	14
Incipit opus	
<i>La fábula en las Metamorfosis</i>	18
<i>Prólogo de la tragédie-ballet</i>	21
II. DIMENSIÓN ESPACIO-TEMPORAL	
Ambientaciones maravillosas	25
<i>Venus en escena</i>	25
<i>Bodas fúnebres</i>	32
<i>El palacio de Cupido</i>	37
<i>La revelación de Cupido</i>	45
<i>Los infiernos</i>	52
<i>Las bodas de Cupido y Psique</i>	54
III. DIMENSIÓN ACTANCIAL	
<i>Venus</i>	59
<i>Las hermanas de Psique</i>	73
<i>Cupido o el Amor</i>	89
<i>Psique o Psyché</i>	99
CONCLUSIONES	115
BIBLIOGRAFÍA	121