

El arte de la metamorfosis y el arte de la novela: Apuleyo y Cervantes

Francisco Vivar
(The University of Memphis)

1. El arte de la metamorfosis y la mesa de trucos.

El título original de la novela de Apuleyo era *Metamorfosis*. El manuscrito Laurentianus F, así como la edición *princeps*, llevaban este título. Fue más tarde cuando lo cambiaron por *El asno de oro*. El testimonio más antiguo es el de san Agustín, que se refiere a esta obra con la denominación de *Asinus aureus*, que es el que acabó imponiéndose entre los diferentes traductores. El título original manifiesta que la metamorfosis es el tema fundamental de la novela romana.¹

El autor latino comienza con un Prólogo dirigido al lector. Apuleyo brevemente explica el origen de su novela, la variedad de su contenido y la intención de entretener. Después anima al lector a introducirse en el texto porque se mantendrá admirado con las historias que presenta. Estas son las palabras:

Lector, quiero hilvanar para ti, en esta charla milesia, una serie de variadas historias y acariciar tu oído benévolo con un grato murmullo; dignate tan sólo recorrer con tu mirada este papiro egipcio escrito con la fina caña del Nilo y podrás admirar a criaturas humanas que cambian de forma y condición, y, viceversa, que posteriormente recobran su primitivo estado. Empiezo. (43)

El autor busca un lector bienintencionado que desee entretenerse con diversas historias de metamorfosis que provocarán su admiración. A continuación, informa de su patria y del origen de la obra. Apuleyo advierte que él no es el primer autor, ya que tomó el texto de un autor griego para reelaborarlo a su manera y escribirlo en la lengua latina. Es decir, la obra griega es metamorfoseada en *El asno de oro*. La misma historia de Lucio existe en una versión griega, atribuida a Luciano de Samosata, con el título de *Loukios e onos*, *Lucio o el asno*; pero, además, había una versión anterior de Lucio de Patras con el título de *La metamorfosis*. Apuleyo confirma con esta declaración en el Prólogo que la obra es una continua metamorfosis. Su texto es la combinación de distintas fuentes, la imitación de varios escritores, la transformación de frases ya escritas por otros, la reelaboración de temas ya usados. De esta manera, escribir no significa crear un texto original, sino continuar otras obras para transformarlas. Pietro Citati lo resume esta práctica de la siguiente manera:

Apuleyo practica la metamorfosis. Su tratado *De mundo* es una traducción; las *Metamorfosis* son un plagio, mejor dicho la combinación de muchísimos plagios de distintos escritores y fuentes; así, escribir no era para él precisamente creación, sino la utilización de una frase, de una imagen o de un motivo que había empleado otro, y la lenta metamorfosis de tales materiales. (94)²

Si en la novela Apuleyo cuenta las historias de las transformaciones que sufren los personajes, y si, además, la novela latina es una metamorfosis de los textos griegos, nada tiene de extraño que

¹ La historia del título y las diferentes ediciones de *El asno de oro* están explicadas por Francisco Pejenaute Rubio en la introducción de la obra (23).

² Lucas Graverini señala que además de Lucio de Patras y de Luciano de Samosata tendríamos también en *El asno de oro* el “*sermus Milesius*, and therefore it is somehow connected to Aristides’ Milesian Tales” (44).

el autor afirme con rotundidad que cultiva *el arte de la metamorfosis*. Lo hace con las siguientes palabras: “Por lo demás este mismo cambio de idioma concuerda con la materia que cultivo: el arte de la metamorfosis. Empieza una fábula de origen griego. Atención, lector: te gustará” (44).³ Y es precisamente esta afirmación de concebir el oficio de escritor como el cultivo del arte de la metamorfosis, la que convierte a Apuleyo en un autor original y moderno, fundamental para entender la historia de la novela europea y, por supuesto, para comprender el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros*. Y la intención de este trabajo será analizar de qué manera se sintió atraído Cervantes por la novela romana, en qué medida la fuerza vital del texto de Apuleyo pudo estimular y fecundar el texto cervantino.⁴

La lectura de la novela romana confirmó al autor de las *Novelas ejemplares* que el escritor cultiva el arte de la metamorfosis o la *scientiae desultoriae*, la que permite al lector “admirar a criaturas humanas que cambian de forma”. Como Apuleyo, Cervantes en el Prólogo avisa al lector del oficio de escritor que él practica en sus novelas. Lo expresa con estas palabras:

Mi intención ha sido poner en la plaza de esta república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan. (5)

Cervantes concibe sus novelas como un juego, donde se practica con destreza la escritura con el propósito claro de entretener al lector. El tiempo de juego es tiempo de “recreación”, como lo es la lectura de las novelas, ya que “no siempre se está en los templos” ni “siempre se asiste a los negocios”. Además, al definir las novelas como ‘una mesa de trucos’ quiere proponer al lector un pacto de lectura para que los relatos se lean con una actitud parecida a la que demanda el juego.⁵

³ Ofrezco el texto latino y la traducción inglesa para notar la diferencia con la traducción española. “Iam haec equidem ipsa vocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis” [“Now is fact this very changing of language corresponds to the type of writing we have undertaking, which is like the skill of a rider jumping from one horse to another. We are about to begin a Greekish story. Pay attention, reader, you will find delight”]. Como vemos *desultoriae scientiae* es traducido en español por “arte de la metamorfosis” y en inglés “the skill of a rider jumping from one horse to another”. Las dos difieren pero se refieren a la posibilidad que tiene el escritor de cambiar de una historia a otra, o de una forma en otra, o a la calidad de juego que disfruta la literatura.

⁴ Me interesa mencionar la importancia de Apuleyo en la historia de la novela con la siguiente afirmación de Pietro Citati: “*Metamorfosis* es probablemente la novela más original que se haya escrito jamás, sin la cual no se podría imaginar ni el *Decamerón*, ni la pintura italiana del Renacimiento, ni la mística occidental de todos los siglos, ni el *Quijote*, ni la novela picaresca española, ni Sterne, ni *La flauta mágica*, ni Nerval, ni *Pinocho*, ni siquiera, seguramente, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe” (94). Por lo que respecta a Cervantes, el trabajo más detallado sobre la presencia de Apuleyo en el autor español se debe a Félix Carrasco que realiza “un análisis semiótico de las técnicas narrativas de Cervantes y Apuleyo, tomando como base el *Coloquio de los perros* y *El asno de oro*” (117). Remito al lector a este artículo que ofrece una revisión de la crítica que ha tratado la influencia del autor latino en Cervantes.

⁵ Como acertadamente explica Francisco J. Blasco Pascual: “Como los juegos vinculados con ‘la mesa de trucos’, las novelas cervantinas pretenden servir a ‘la necesaria recreación’ del espíritu que defiende la teoría de la eutropelia”, para añadir que las novelas de Cervantes “constituyen una mesa de trucos porque guardan una cierta similitud con los juegos de ilusión y las ‘tropolías’ en el tratamiento que dan de la realidad” (165). Por supuesto, al definir Cervantes sus novelas, desde el prólogo de las *Novelas ejemplares*, como ‘mesa de trucos’ lo que hace es proponer a sus lectores un pacto de lectura “para que adopten ante sus relatos una *actitud* similar a la que exige el juego”, como afirma Carmen Peña Ardid (91); que después añade: “el mundo (soñado) del *Coloquio* pone tal vez en solfa algunos de los valores defendidos en sus relatos anteriores, pero al tiempo que los afirma como otros tantos sueños de los que podrá gozar el lector que esté dispuesto a tomárselos en serio” (99).

Si para Apuleyo la suya es una *scientiae desultoriae*, una ‘ciencia acrobática’ o el arte de la metamorfosis, como la que practican los jinetes en el circo cuando saltan de un caballo a otro o el arte de la transformación de humanos que cambian de forma, con el propósito de entretener; para Cervantes es ‘una mesa de trucos’, un juego que se asemeja a los juegos de ilusión y las “tropelías” --como veremos más adelante--. Por lo tanto, Apuleyo y Cervantes, como todos los acróbatas y como los jugadores, practican la metamorfosis. Los dos ejercitan la transformación de los personajes y, también, la metamorfosis de los textos. Apuleyo transforma diferentes textos griegos y latinos hasta escribir la singular novela *El asno de oro*. Cervantes en el *Casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* adopta el modelo de *El asno de oro* para transformar y ofrecer una alternativa a la novela picaresca de su tiempo. Francisco Rico explica el movimiento cambiante de la novela en las siguientes palabras:

Con el *Persiles*, sin duda, quiso superar al libro de caballerías, volviendo a la especie más antigua del *romance* idealista, el *romance* de tipo griego. De manera parecida, vuelve al *Asno de oro* para la invención de la más experimental de sus *Novelas ejemplares*. Era un *reculer pour mieux sauter* en una obra que era como una exploración de la picaresca del tipo del *Guzmán*. (63-4)⁶

2. Literatura y magia.

El asno de oro comienza con el protagonista Lucio yendo en dirección a la ciudad de Tesalia. En el camino oye la estruendosa risa de un desconocido que conversa con otro y que dice: “Ahórrate unas mentiras tan absurdas, tan disparatadas”. Al oír esta rotunda afirmación, Lucio se entromete y se dirige a ellos: “Ponedme al tanto de vuestra conversación, no soy un entrometido; pero me gustaría saberlo todo o, al menos, todo lo posible, al propio tiempo, la ruda pendiente que iniciamos se aliviará con la amenidad de una bonita historia” (I; 2, 45). Encontramos en este primer encuentro a un oyente que se aferra a la realidad y no quiere ser entretenido con historias que no sean comprobables en la vida real, y al oyente curioso a quien le interesa todo porque cree que todo es posible, ya que la realidad es muy amplia y no se limita sólo a lo verdadero. El uno vive apegado a la realidad palpable, para el otro la vida verdadera no es suficiente para colmar la curiosidad. Uno es un oyente que solo se preocupa por los asuntos serios y no quiere perder el tiempo con relatos imaginativos; el otro lo acepta todo y está abierto a cualquier relato. Lucio tiene una curiosidad infinita, prefiere lo posible a lo real porque no cree que haya nada imposible. Desde el principio de la novela el cuestionamiento de la realidad se convierte en fundamental; pero también, y como consecuencia, la capacidad o la curiosidad del oyente o del lector para entrar en un relato. El mismo Lucio se dirige al oyente que tiene una visión muy estrecha de la realidad con esta pregunta:

⁶ Francisco Ayala apuntaba sobre el *Coloquio* que “si alguna concomitancia tiene con el género picaresco, no me parece, sin embargo, que haya razón suficiente para incluirla dentro de su campo”, y añade que la novela ejemplar “se remite de seguro a una fuente común, el *Asno de oro* de Apuleyo, tanto más evidente para la novelita cervantina, cuanto que a más de citarlo, en ella se apunta la transformación de un hombre en bestia por arte de hechicería” (85). Por otra parte, Carlos Blanco Aguinaga señala que “la forma autobiográfica de la picaresca es solo aparente en esta novela, y lo que en verdad tenemos –‘artificio cervantino’- es una narración autobiográfica dentro de un diálogo”, con lo cual “la novela es un diálogo”, y el que los personajes sean perros es una ridiculización del ‘realismo’ de la novela picaresca, por eso, concluye que el *Coloquio* “es una parodia de la picaresca en cuanto forma dogmática segura de sí misma” (334).

¿No estás acaso rechazando con tus oídos sordos, tu entendimiento obtuso, lo que puede ser exacta realidad? Por Hércules, no pecas de listo: los peores prejuicios hacen ver mentiras en lo que uno nunca ha visto u oído simplemente porque ello sobrepasa el alcance de nuestra inteligencia. (I; 2, 45)

Para Lucio todo es posible, lo que existe y lo que pudiera existir, lo que es y lo que pudiera ser. En la realidad de lo posible se instala su curiosidad del oyente o del lector.⁷

Aristómenes cuenta su estancia en Tesalia, donde experimenta una historia personal llena de magia y transformaciones. Cuando termina su inverosímil relato de variadas historias de metamorfosis, el compañero “que ya desde el principio se había destinado en no dar crédito a sus palabras persistía en su actitud”. Es decir, como es predecible, sigue sin creer nada de lo que cuenta su amigo. Como consecuencia le responde: “Nada más fabuloso que esta fábula, nada más absurdo que esta mentira”. Es imposible que este oyente entre en la historia porque no está predispuesto. Tiene una visión muy estrecha de la realidad y no está inclinado a disfrutar de un relato que no se toma en serio. No dispone de un “oído benévolo”. Solo quiere escuchar lo que puede reconocer como verdadero desde su propia experiencia, no quiere perder el tiempo en supuestas mentiras. Ante esta negativa reacción a su historia, Aristómenes no se molesta, sabe que su amigo está predispuesto a no creerle, a no interesarse. Por eso se dirige a Lucio con esta pregunta: “¿Y tú, tú que tienes aspecto y modales de persona culta, te crees este cuento?” Lucio con tranquilidad responde: “Yo, ciertamente, opino que no hay nada imposible”. Y da las gracias a Aristómenes “por haberme distraído con el encanto de una preciosa historia; yo al menos, he recorrido esta ruda y larga cuesta sin cansarme ni aburrirme” (I; 20, 58-9). Lucio, como en general muchos seres humanos, es curioso por naturaleza y se deja cautivar –o encantar-- por los más simples cuentos y fábulas porque para él no hay nada imposible, todo le ayuda a comprender la existencia. La realidad es el mundo de lo posible, no se compone solo del ser sino también del parecer, por eso él piensa que “las cosas no son como parecen”. Por lo tanto, la credibilidad de una historia contada no tiene que ver con los hechos reales y comprobables, sino que depende de la habilidad de Aristómenes para contarla y de la curiosidad de Lucio para escucharla. Mientras ha ido escuchando Lucio se ha salido de sí mismo para entrar en la historia y, sumergido en el relato, no se ha dado cuenta de la dureza del camino. La historia lo ha distraído, lo ha entretenido, lo ha sacado del aburrimiento de la realidad circundante, lo ha aligerado del arduo camino. Es decir, de nuevo comprobamos la modernidad del texto latino. Apuleyo plantea en este diálogo, como también lo apuntó en el Prólogo, lo que Coleridge llamará muchos siglos después *suspensión de la incredulidad*, que es la manera cómo funciona la literatura, ya sea fantástica o realista. Si el lector u oyente no cree en la fortaleza de la palabra del texto literario, entonces es mejor abstenerse de la lectura. Leemos porque creemos en el poder del texto que es capaz de entretenernos y sacarnos de la realidad. No nos acercamos con escepticismo. La literatura funciona con lectores bienintencionados o con oyentes de ‘oído benévolo’. Y, por supuesto, la lectura o la escucha de un relato también es magia y metamorfosis para el lector. El escritor es un mago que con la colaboración de la imaginación del lector convierte el texto en una presencia real. Es la habilidad que tiene el autor de enlazar unas

⁷ Me acerco a la opinión de Mario Vargas Llosa para ilustrar la modernidad de este pasaje. En la colección de ensayos *La verdad de las mentiras* afirma que la verdad de la novela depende “de su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente” (20).

palabras con otras la que proporciona poder al texto, si se produce nos sentimos hechizados, ‘encantados’, por el relato. El autor hechiza al lector con la magia de la narración.⁸

Apuleyo ilustra con el relato de las transformaciones de Aristómenes y con la reacción de los oyentes el funcionamiento de la literatura. De esta manera muestra que en la literatura, como en la magia, todo es posible. El ser y el parecer se confunden en el buen oficio del escritor o en el saber hacer de las hechiceras. Unos usan las palabras, las otras sus habilidades para transformar la realidad. Los dos hacen pasar el parecer como el ser. Es la afirmación literaria que realiza Apuleyo al llevar a Lucio a la ciudad de las magas Meroe y Panfilia. La ciudad de Tesalia es el espacio de la literatura, el lugar donde todo puede suceder y todo se puede contar. Robert Graves explicaba este gran acierto de Apuleyo así: “In Poetry one is continually straying into the bounds of a Thessaly like the land Apuleius celebrated, where magic is supreme and where therefore things happen which realistically minded strangers find difficult to understand” (125).⁹ Desde este momento comenzamos a comprobar ya la originalísima propuesta de Apuleyo, así como la modernidad literaria de *El asno de oro*.

El escritor es un mago que disfruta de las capacidades de Meroe y Panfilia, y la literatura habita en el espacio de Tesalia. Y para entrar en este espacio mágico el lector debe suspender la incredulidad para poder entretenerse y transformarse. Estos temas son los que Cervantes apunta en el prólogo con “una mesa de trucos” y desarrolla, principalmente, en el *Casamiento engañoso*. Esta breve novela ejemplar es una introducción al *Coloquio de los perros*, de la misma manera que la historia de Aristómenes es el preámbulo a la metamorfosis de Lucio en asno. Los dos preparan el “oído benévolo” del lector. Peralta sabe que su amigo Campuzano es un mentiroso y un tramposo. Por eso la historia que cuenta de su casamiento puede o no ser verdadera. Es posible que cuente la realidad de lo sucedido o una realidad ilusoria. Sin embargo, nadie duda de que el alférez sea un excelente contador de historias ya que no tiene problema en despertar el deseo del amigo para escucharlo. Es decir, con el relato del *casamiento engañoso*, donde nada es lo que parece, se prepara al oyente o al lector para lo que va a venir después. Además, presenta a un lector bienintencionado en la figura de Peralta. La curiosidad o el deseo es fundamental para escuchar o leer. Así introduce el narrador esta relación: “Todos estos preámbulos y encarecimientos que el alférez hacía antes de contar lo que había visto encendían el deseo de Peralta...” (534). Y es que Campuzano ha visto hablar a unos perros y ha estado presente durante un largo coloquio entre ellos. Este hecho resulta increíble para cualquier persona que no crea en la magia o que solo se atenga a lo que sucede en la realidad. El mismo alférez reconoce la inverosimilitud de su historia, pero, aun así, insiste en contársela a su amigo: “Pero, puesto caso que me haya engañado y que mi verdad sea sueño y el porfiarla disparate, ¿no se holgará vuesa merced, señor Peralta, de ver escritas en un coloquio las cosas que estos perros, o sean quien fueren, hablaron?” (536). Lleno de curiosidad –como la poseía Lucio– y conociendo ya la poderosa capacidad imaginativa de su amigo –como la tenía Aristómenes–, Peralta no puede

⁸ Mario Vargas Llosa insiste en esta idea: “Cuando leemos novelas no somos lo que somos habitualmente, sino también los seres hechizados entre los cuales el novelista nos traslada. El traslado es una metamorfosis. El reducto asfixiante que es nuestra vida real se abre y salimos a ser otros, a visitar vicariamente experiencias que la ficción vuelve nuestras” (22). Y unas páginas después insiste en que gracias a la ficción “somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos. En ella nos disolvemos y multiplicamos, viviendo muchas más vidas de la que tenemos y de las que podríamos vivir si permaneciéramos confinados en lo verídico, sin salir de la cárcel de la historia [...]. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar” (29).

⁹ Solo quiero recordar que las magas Meroe y Panfilia hacen descender el cielo, levantan la tierra, apagan el sol y las estrellas; disfrutan de la omnisciencia y la omnividencia, se transforman en cualquier forma posible.

resistirse al deseo de la lectura y responde: “Como vuesa merced no se canse más en persuadirme que oyó hablar a perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez ya le juzgo por bueno” (537).¹⁰ Como Lucio, Peralta tampoco ve necesario que le demuestren los hechos. Cualquier historia merece la pena ser escuchada o leída si está bien contada y si el lector siente deseo de introducirse en la narración. Peralta destaca la capacidad artística del escritor. Si posee *buen ingenio* todo lo que cuenta es *bueno*.

Y Campuzano posee una poderosa imaginación. Es capaz de hacer creer el parecer como si fuera el ser y posee una personalidad artística para contar historias. Así, por ejemplo, el alférez es un perfecto mentiroso que ha hecho creer a todos que una cadena de metal barato era una verdadera cadena de oro. Hasta su amigo Peralta creyó la mentira de la cadena, pero el amigo se lo aclara: “Así fuera –respondió el alférez- si la verdad respondiera al parecer; pero como no es todo oro lo que reluce, . . . , pero estaban tan bien hechas, que solo el toque o el fuego podía descubrir su malicia” (532). Nada es lo que parece, el parecer puede pasar como el ser, todo es posible si está bien hecho. Es capaz de hacer creer la mentira como si fuera la verdad. Además, Campuzano piensa que lo que ocurre a su alrededor es sorprendente, admirable, casi increíble. En Tesalia todo “era raro y maravilloso”, en el hospital de la Resurrección también, hasta el punto que lo que allí vio nunca “vuesa merced podrá creer, ni habrá persona en el mundo que lo crea” (534). Y es que para Apuleyo y para Cervantes la literatura depende de la curiosidad o el deseo del lector y de la habilidad del escritor para crear una realidad ilusoria. El texto literario se sostiene por la naturaleza del lenguaje en relación a una realidad inventada en la que el lector está dispuesto a entrar. El texto es un artificio y el lector es un curioso.¹¹

3. El don de la metamorfosis.

Lucio relata sus aventuras desde que por un desafortunado accidente mágico se transforma en asno. Ficción es transformación. Apuleyo revela poseer el don de la metamorfosis. Ser escritor significa transformarse en otro. Muestra que la mejor manera de dar cuenta de los secretos de la sociedad, de acercarse a la intimidad de las personas, de descubrir los defectos que se intentan ocultar, es transformándose en un asno. El asno va de un amo a otro, de un oficio a otro. Recorre diferentes aspectos y tipos sociales de su tiempo; pero goza de la ventaja de que nadie se fija en él. Ninguna persona tiene cuidado en ocultar sus defectos porque en él simplemente ven un asno. Por lo tanto, este asno humano tiene acceso a todos los secretos de la sociedad. Como nadie se preocupa de su presencia, todos hablan y se comportan como realmente son. Estas son las palabras de Lucio sobre su paradójica experiencia asnal: “El deplorable cuadro de tal sociedad era para mí un terrible augurio. [...] En mi vida de tormento, mi único consuelo era el ver satisfecha mi curiosidad natural, observando como todo el mundo, sin tener para nada en cuenta mi presencia, hace y dice lo que le apetece” (IX; 13, 251). Como asno el joven Lucio soporta una vida cruel,

¹⁰ Como señala Francisco J. Blasco Pascual respecto al *Coloquio* la narración de Berganza a Cipión depende de un narrador “que insiste cada poco en la naturaleza poco fiable de su discurso: lo que cuenta son ‘sucesos que exceden a toda imaginación’, sucesos ‘fuera de todos los términos de la naturaleza’, sucesos ‘que no habrá persona en el mundo que los crea’. Este tipo de discurso exige un lector, capaz de implicarse en la historia, pero que sea también, en cuanto crítico, capaz de tomar distancia de ella” (168).

¹¹ Como muy bien explica Ruth El Saffar: “The question of appearance and essence, of truth and falsehood, and illusion and reality, all explored with characteristic cervantine profundity. And underneath it all lies Cervantes’ abiding fascination with literature and with its relation to people’s lives” (87). Por otra parte, Alban K. Forcione señala esta pertinente observación: “I noted the suggestive power of Cervantes’s identification of his collection of stories as a game and called attention to the way in which the game celebrates the meaningfulness of human freely willed activity in the face of the pure randomness of existence” (342).

pero tiene acceso a las interioridades que no hubiera conocido con la forma de persona. Ante él se presentan los seres humanos y la sociedad sin máscaras y sin disimulo. La mirada es más limpia, no hay interferencias. Como es un burro, los hombres no pueden sospechar que tenga entendimiento, o que escuche sus palabras: “en mi deplorable deformidad disfrutaba al menos de una compensación: la de tener unas orejas muy grandes que me permitían oírlo todo con la mayor facilidad y a bastante distancia” (IX; 15, 253). Los hombres no esconden ante él ni sus palabras, ni sus pensamientos, ni sus acciones. La vida se presenta sin reservas, sin máscaras, sin ocultamientos. Para Lucio transformarse en asno ha sido una experiencia aprovechable, aunque haya tenido una vida cruel como asno, porque gracias a la metamorfosis en animal ha podido conocer cómo son los seres humanos y cómo es realmente la sociedad. La transformación ha permitido superar las insuficiencias que hubiera tenido como hombre. Por esta razón, Lucio se muestra satisfecho con la vida de asno: “Yo estoy sumamente agradecido al asno en que me convertí, porque oculto bajo su apariencia, y aleccionado por variadas experiencias, le debo, si no una gran sabiduría, al menos una buena suma de conocimientos” (IX; 15, 253). Al convertirse en un asno ha gozado de una vista más aguda y de unos oídos más finos para ver y oír las acciones y las palabras de los hombres en la realidad del mundo. Su mirada ha reflejado la sociedad de una manera cruda y explícita.¹²

Apuleyo revela que el escritor posee el don de la metamorfosis y, por lo tanto, se puede transformar en cualquier animal. Lucio se transforma en asno para descubrir con claridad la sociedad, para gozar de una visión más profunda de los seres humanos. El autor justifica la metamorfosis de Lucio por el efecto de la magia. Cervantes recoge la revelación del don de la metamorfosis de Apuleyo en el *Coloquio de los perros*. Es la única historia cervantina donde los personajes son animales. Cipión y Berganza son dos perros que antes han sido humanos. Como en el asno, en los perros la metamorfosis no es completa, oscilan entre el animal y el ser humano, son perros humanos. Y, como el asno, los perros pueden ofrecer una visión profunda de la sociedad, acercarse a los más íntimos secretos, conocer las interioridades más bajas, solamente porque ningún humano tiene en cuenta su presencia.¹³ En lugar de elegir un pícaro, hombre o mujer, como el *Guzmán de Alfarache* o *La pícara Justina*, para ofrecer su punto de vista de la sociedad, Cervantes se aleja del modelo picaresco para reivindicar la libertad del escritor y prefiere la voz

¹² Con las siguientes palabras explica Pietro Citati el significado de la metamorfosis en la novela: “Si hay que escribir una novela que dé cuenta de los secretos más altos y de los más ínfimos, no hay más que un camino –parece decirnos. Tenemos que desprendernos de nuestra delicada piel humana, abandonar nuestros ojos miopes, que no alcanzan a ver los misterios; tenemos que entrar en el cuerpo de un animal y abrir bien las inmensas orejas hasta conseguir oír todas las palabras y los pensamientos susurrados que los hombres pronuncian en el escenario del mundo” (100). Por otra parte, el primer traductor al español de la obra, Diego López de Cortegana, avisa en el “Prohemio” de que Lucio convertido en asno representa al hombre sometido al pecado, de ahí que su vida pueda ser ejemplar para el lector: “Conviene saber hollando los vicios y delytes con los quales quasi todos los mortales se ciegan. E así menospreciando los tales engaños del mundo podemos ir a la vida que dura para siempre” (citado en Introducción, p. 25).

¹³ Tengo que recordar que en Ovidio la metamorfosis es completa, mientras que en las fábulas de Esopo los personajes son animales que presentan un ejemplo de conducta humana. Por el contrario, Lucio, Cipión y Berganza no se han convertido en asno o perros, son criaturas escindidas, divididas, oscilan entre el animal y el hombre, pueden volver al estado de hombre. Esta novedad que introduce Apuleyo, de que un asno presente los secretos más íntimos de la sociedad, es muy importante tenerla en cuenta y no desecharla con ligereza. Para B. W. Iffé “Esopo y Apuleyo se mencionan, sólo para luego desecharlos. El uso de esta tradición habría permitido al lector contemporáneo aceptar sin dudar la convención de que la sátira moral puede proceder de boca de animales” (40). Para Stanislav Zimic la autobiografía de un perro se explica porque la desastrada vida de Campuzano “podría ser comprendida, explicada, narrada, solo desde la perspectiva de un perro ‘racional’, maltratado por los hombres, cuando sólo quiso ser ‘hombre’” (328).

de los perros porque tienen acceso a los más íntimos secretos. De esta manera capta el fulgor de la sociedad de su tiempo recorriendo distintos tipos sociales para que el lector aprecie con claridad la realidad. En lugar de escribir el testimonio de Berganza en un relato en primera persona, como hacen Apuleyo y la novela picaresca, Cervantes elimina las técnicas narrativas y compone la novela como un diálogo siguiendo el modelo de *La Celestina*.¹⁴ Acompañando los pasos del perro Berganza, el lector se mueve de un amo a otro, de un lugar a otro, entra en cualquier parte y le sigue hasta los espacios malolientes para contemplar sin intermediarios la realidad. Contempla sin máscaras a los seres humanos y conoce unos lugares que reflejan la podredumbre y la injusticia social.

Cipión y Berganza no se explican su capacidad de hablar y de razonar. Saben que lo que están haciendo es inverosímil, “que hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza”. Sin embargo, lo cierto es que hablan y razonan como seres humanos, “sea lo que fuere, nosotros hablamos” (554). Este hecho inverosímil, esta “cosa sobrenatural y jamás vista” de que dos perros hablen y tengan uso de razón, tiene su explicación en la magia. La vieja bruja Cañizares se encuentra con Berganza y le cuenta el origen de la transformación: “que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, si ya no es que esto se hace con aquella ciencia que llaman tropelía, que hace parecer una cosa por otra” (592). Como señala el editor, en la nota que acompaña el texto cervantino, en esa época los *tropelistas* “constituían una suerte de malabaristas ambulantes, embaucadores, por lo general”. Además, añade que el significado de *tropelía* es “engaño y juego de manos, pero aquí también en el sentido de brujería” (nota 386, p. 592). Es decir, la *tropelía* es semejante a la *scientiae desultoriae* que encontramos en Apuleyo, de la misma manera que la bruja Cañizares cumple la misma función que las magas Mero y Panfilia. Introducen al lector en Tesalia, el espacio de la literatura, el lugar de la magia.¹⁵ Por esta razón en este momento de la narración en la novela ejemplar se establece una relación de semejanza entre *El asno* y *El coloquio*, entre magia y literatura, entre autor y mago. La bruja informa a Berganza que para recuperar la forma humana se debe cumplir lo que dicen unos versos, pero ante la dificultad de que se cumplan, Berganza piensa: “quisiera yo que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en solo comer una rosa” (395). Es la magia que hace aparecer una cosa por otra o el don de la metamorfosis que puede transformar una persona en otra o en un animal. Si la bruja Cañizares transforma la realidad con artes mágicas, el escritor cumple la misma tarea con el arte de las palabras. El oficio del escritor y la experiencia de la literatura son magia y metamorfosis. El

¹⁴ Y, por estas razones, como acertadamente afirma Peter Dunn: “Esta *novela* es, seguramente, una *meta-novela*. Está más francamente dedicada al estudio de las relaciones entre vida y ficción que cualquier otra obra cervantina, salvo el *Quijote*, y más íntimamente comprometida con la experiencia de escribir en sí, en particular al valorar las muy fuertes y ambiguas imágenes de la fantasía. Porque si bien el *Coloquio* es en gran medida una revelación y una discusión de la técnica de novelar, el conjunto es una demostración del arte encubierto por el arte” (118).

¹⁵ Como explica Francisco J. Blasco Pascual “la tropelía o juego de manos, crea una ilusión de realidad, erige sobre la realidad un simulacro, una imagen de la realidad; invita a los espectadores a ingresar en un espacio, en el que aparentemente funcionan las mismas leyes que rigen en la realidad cotidiana, pero en el que, a pesar de ello, ocurren cosas admirables, por extraordinarias, que son ajenas a la realidad. Su realidad es fingida; no se levanta sobre el concepto de verdad sino sobre el de verosimilitud” (166). Es necesario destacar, de nuevo, que la novella romana se convierte en referencia para narrar y pensar la literatura, Cervantes veía en ella reflejados sus propios pensamientos. De esta manera el autor o el narrador es un mago o prestidigitador, como la bruja Cañizares. Una lectura muy distinta de la vieja bruja es la ofrecida por Jorge García López que afirma: “Cervantes enmarca las condiciones sociales de lo que es una ‘bruja’ y por ahí la supuesta transcendencia diabólica se convierte en inmanencia histórica y social: Cañizares no es más que una pobre vieja drogadicta. Eso es la *ejemplaridad* cervantina. Ahí está el pensamiento de Cervantes” (222-3).

don de la metamorfosis es la característica esencial de todo escritor porque ficción es transformación.¹⁶

4. Conclusión.

La lectura de la novela romana estimuló y fecundó las ideas de Cervantes. *El asno de oro* revela al escritor español el *arte de la metamorfosis* que en el *Coloquio es aquella ciencia que llaman tropelía*. Es la ciencia que lleva a la literatura la multiplicidad de formas, de manera que la forma determinada se transforma y se desplaza hacia lo indeterminado. Es así como el ser humano puede transformarse en perro. La metamorfosis representa la vida que se transforma, que se manifiesta siempre de manera cambiante, que permite captar la multiplicidad. Pero la metamorfosis no solo afecta a la forma sino que se extiende al significado. La transformación otorga una visión de la vida multiforme, variada, no sometida a un único sentido y a unos límites estrictos; ya que ofrece múltiples sentidos y puntos de vista. La metamorfosis destaca la multiplicidad, la indeterminación, el equívoco, la duda. Es una forma convertida en otra que significa al mismo tiempo una cosa y otra distinta. El texto se impregna de ambigüedad lo que produce la incertidumbre del lector.¹⁷ Es por eso que con el *Casamiento* y el *Coloquio*, y a través del arte de la metamorfosis, Cervantes reivindica la libertad en la creación y exige al lector destacar la personalidad artística del escritor. La magia del escritor debe ser capaz de metamorfosear al lector.

Al terminar el coloquio entre Cipión y Berganza, la novela finaliza con este breve diálogo entre el alférez Campuzano y el licenciado Peralta:

--Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, pareceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo.

--Con este parecer --respondió el alférez-- me animaré y disporné a escribirle, sin ponerme más en disputas con vuesa merced si hablaron los perros o no.

--...Yo alcanzo el artificio del coloquio y la invención, y basta. (623)

Lucio admiraba la fortaleza de la palabra que poseía Aristómenes: el relato era un producto del lenguaje. Ahora el licenciado Peralta alaba la capacidad del alférez Campuzano para componer el coloquio. Es el arte de enlazar unas palabras con otras la que otorga al texto un poder mágico, si el autor lo consigue el lector se siente hechizado por el relato. Los dos aplauden “el artificio” con que los autores han sabido fingir la realidad. El escritor es un mago que cambia la realidad para entretener al lector a través del lenguaje. Desde esta rotunda afirmación Cervantes no necesita ofrecer un marco literario a las *Novelas ejemplares*. El autor no precisa continuar la tradición de la *novella* italiana y deja las novelas sin un marco narrativo tradicional.¹⁸

¹⁶ Elias Canetti en un discurso con el título “La profesión de escritor”, afirma que los escritores “deberían poder metaforsearse en *cualquier ser*, incluso en el más ínfimo, el más ingenuo e impotente” (357). Es a través de la metamorfosis como es posible percibir al ser humano detrás de sus palabras, de acceder a lo más escondido, de vivir la experiencia ajena desde dentro; por estas razones, concluye, “la verdadera profesión del escritor consistiría, para mí, en una práctica permanente, en una experiencia forzosa” de la metamorfosis (358).

¹⁷ Es pertinente recordar la complejidad de la novela romana. Lucas Graverini afirma: “Apuleius’ pursuit of a highly complex and elaborate narrative style is in fact combined with a sort of essential ambiguity, which seems to leave the greatest diversity of interpretative possibilities open to the contemporary reader” (IX).

¹⁸ En el prólogo de los *Cuentos de Odessa* de Isaak Babel el narrador, antes de empezar a contar las historias, se dirige al lector con estas palabras: “Olvide por un momento que hay unos lentes sobre su nariz y un otoño en su alma. Imagine por un momento que arma escándalo en las plazas y tartamudea ante el papel. Usted es un tigre, un león, un

Coda

Cesare Pavese afirmaba que la riqueza de una obra viene dada por la riqueza de pasado que contiene.¹⁹ Cervantes no escribió el segundo coloquio fingido, pero siglos más tarde otro gran creador, Frank Kafka, continúa en *La metamorfosis* el modelo iniciado por Apuleyo y seguido por Cervantes. El escritor checo posee el don de adoptar todas las formas y se transforma en un enorme insecto para descubrir la profundidad de sí mismo. Gregorio Samsa se transforma en un insecto parásito, pero la metamorfosis no es completa, pues Samsa oscila entre el animal y el hombre. El asno y los perros ofrecen la forma adecuada para reflejar la sociedad, igual que el insecto es la especie perfecta para representar el yo individual. Unos ayudan a mirar sin miedo en las interioridades de la realidad de su tiempo, el otro en las profundidades del ser. En el siglo XX Frank Kafka ya no necesita explicar la metamorfosis como producto de la magia porque el lector, como Peralta al final de la novela, alcanza *el artificio y basta*. La obra es un soberano artificio. No es necesario demostrar los hechos, sino que la novela esté *bien compuesta*. El escritor no precisa más pruebas que la habilidad para componer bien la novela.

Y de nuevo, como sucedió a Cervantes con Apuleyo, la originalidad de la novela de Frank Kafka se convertirá en un modelo fundamental para otro escritor. Cuando Gabriel García Márquez habla en su autobiografía sobre los efectos de la lectura y, más en concreto, sobre los libros que lo influyeron para llegar a ser un escritor, permanece como recuerdo inalterable un momento muy puntual. Él lo cuenta así:

Vega llegó una noche con tres libros que acababa de comprar, y me prestó uno al azar como hacía a menudo para ayudarme a dormir. Pero esa vez logró todo lo contrario: nunca más volví a dormir con la placidez de antes. El libro era *La metamorfosis* de Frank Kafka, en la falsa traducción de Borges publicada por la editorial Losada de Buenos Aires, que definió un camino nuevo para mi vida desde la primera línea [...]. No es necesario demostrar los hechos; bastaba con que el autor lo hubiera escrito para que fuera verdad, sin más pruebas que el poder de su talento y la autoridad de su voz. (289-90)

La lectura de Kafka supone una transformación para el joven autor colombiano. No le influyó un pasaje concreto, un artificio determinado o la lengua de Kafka. La lectura le descubrió las ilimitadas posibilidades del escritor, le revela que todo escritor posee el don de la metamorfosis, que todo escritor es un mago. Y la magia se puede encontrar en Tesalia o en Macondo. El escritor tiene la posibilidad de adoptar todas las formas y de transformarse en todas las especies. Todo es posible y todo resulta creíble en literatura porque lo importante es el talento del escritor. García Márquez confirma la influencia de Kafka en las palabras de su autobiografía, Cervantes nos invita

gato. Usted puede pasar la noche con una mujer rusa y la dejaría contenta. Si al cielo y a la tierra les hubiesen puesto alas, usted agarraría esas alas y atraería el cielo hacia la tierra” (14). Esta declaración es el marco narrativo porque si el relato está bien contado tiene el poder de transformar al lector en tigre o en gato; además, el lector puede olvidar por un tiempo el otoño de su alma.

¹⁹ En el ejemplo de las múltiples moradas que presenta la metamorfosis en estas tres obras, son pertinentes estas palabras de Cesare Pavese: “La bondad de las épocas antiguas era su constitución, en la cual siempre se miraba al pasado. Este es el secreto de su inagotable plenitud. Porque la riqueza de una obra –de una generación– está dada siempre por la cantidad de pasado que contiene” (343).

en el *Casamiento* y en el *Coloquio* a descubrir la presencia que en él tuvo *El asno de oro* y a analizar en qué medida la original novela latina estimuló y fecundó sus novelas ejemplares.²⁰

²⁰ Comenta el escritor colombiano que “al terminar la lectura de *La metamorfosis* me quedaron las ansias irresistibles de vivir en aquel paraíso ajeno”, con la consecuencia de escribir un cuento bajo el modelo de Kafka, del cual comenta: “elaboré la idea argumental del cadáver consciente de *La metamorfosis*, pero aliviado de sus falsos misterios y sus prejuicios ontológicos” (290).

Obras citadas

- Apuleyo, Lucio. *El asno de oro*. Trad. de Lisandro Rubio Fernández. Madrid: Gredos, 2010.
- . *Metamorphoses*. Edited and translated by J. Arthur Hanson. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard UP., 1989.
- Ayala, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Babel, Isaak, *Cuentos de Odessa*. Trad. Augusto Vidal, Barcelona, Bruguera, 1981.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 313-342.
- Blasco Pascual, Francisco J. *Cervantes: raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Canetti, Elias. *La conciencia de las palabras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- – *El juego de ojos. Obra completa V*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: DeBolsillo, 2005.
- Carrasco, Félix. "El coloquio de los perros versus *El asno de oro*: concordancias temáticas y sistemáticas." *Anales Cervantinos* 21 (1983): 177-200.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- Citati, Pietro. *La luz de la noche. Los grandes mitos de la historia del mundo*. Traducción de Juan Díaz de Atauri. Barcelona: Acantilado, 2011.
- Dunn, Peter N. "Las *Novelas ejemplares*", en *Suma Cervantina*, eds. Juan Bautista Avalue-Arce y Edward C. Riley. Londres: Tamesis, 1973): 81-118.
- García López, Jorge. *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Pasado y Presente, 2015.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. New York: Vintage, 2003.
- Graverini, Luca. *Literature and Identity in The Golden Ass of Apuleius*. Columbus: Ohio State UP., 2012.
- Graves, Robert. *Poetic Unreason and Other Studies*. London: Biblo & Moser, 1965.
- Guillén, Claudio. *Teorías de la historia literaria. (Ensayos de teoría)*. Madrid: Austral, 1989.
- Ife, B. W. *Lectura y ficción en el siglo de oro. Las razones de la picaresca*. Barcelona Crítica, 1991.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir 1935-1950*. Traducción de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- Peña Ardid, Carmen. "La mesa de trucos de Miguel de Cervantes." *Angélica: revista de literatura* 4 (1993): 83-102.
- Rico, Francisco. "Introducción" en ed. *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Zimic, Stanislav. *Las Novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid: Siglo XXI de España, 1996.