

Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas

Francisco GARCÍA JURADO

Universidad Complutense

pacogj@filol.ucm.es

RESUMEN: Se analiza en este trabajo la importancia específica que el uso de ciertas citas de la literatura grecolatina tuvo en la configuración de los modernos relatos de terror desde sus inicios, en la segunda mitad del siglo XVIII, hasta finales del siglo XX. Textos de Plinio el Joven, Aulo Gelio o Virgilio circularon en tales relatos y fueron releídos según las claves estéticas de la modernidad. El conocimiento de estos autores respondía a razones diferentes, desde su presencia en repertorios antológicos, su cita en calidad de rarezas literarias o su calidad de recuerdo de los años escolares. Los autores modernos que vamos a revisar son Charles Maturin, Jan Potocki, Edgar Allan Poe, Marcel Schwob y Jorge Luis Borges.

* * *

ABSTRACT: This paper analyses the specific use that some modern authors have made of Greek and Latin quotations in order to build their scary stories, from the second half of the eighteenth century to the twentieth century. Quotations from Plinius the Younger, Aulus Gellius or Vergil had an important presence in these accounts, where they were re-read from the view of modern Gothic aesthetics. The way new authors get knowledge of Greek and Latin texts is not always the same: anthologies, citations from rare works, or school readings play different roles when using the ancient authors in a modern novel. This paper will deal with works by Charles Maturin, Jan Potocki, Edgar Allan Poe, Marcel Schwob and Jorge Luis Borges.

PALABRAS CLAVE: Aulo Gelio, Borges, citas, Literatura grecolatina, Maturin, relato gótico, Plinio el Joven, Poe, Potocki, Schwob, Virgilio.

RECEPCIÓN: 22 de noviembre de 2007.

ACEPTACIÓN: 28 de febrero de 2008.

Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas*

Francisco GARCÍA JURADO

Introducción. Problemas previos y cuestiones de método

Mi pasión como lector y, sobre todo, la curiosidad que nos lleva a recorrer lecturas lejanas y diversas me revelaron cuántas referencias a las literaturas antiguas pueden encontrarse, sorprendentemente, en los relatos modernos, en particular los que solemos adscribir dentro de la difusa categoría de lo fantástico. Además, observé que esa suerte de biblioteca imprevista de la literatura grecolatina en las letras modernas no podía ser explicada satisfactoriamente mediante los tradicionales criterios de influencia e imitación. En muchos casos, la aparición de elementos diversos procedentes de obras de la Antigüedad en nuevos contextos literarios no supone necesariamente un influjo de la obra antigua sobre la moderna, pues puede tener otros valores añadidos que trascienden el mero dato puntual. Estos son algunos ejemplos:

Una cita latina de Edgar Allan Poe atribuida —falsamente— a Séneca (*nihil sapientiae odiosius acumine nimio*, situada al comienzo del relato titulado “La carta robada”) es, en realidad,

* Este trabajo se inscribe en el Grupo Complutense de Investigación 930136 “Historiografía de la literatura grecolatina en España”. Una versión previa sirvió de base a una conferencia impartida en el III Simposio Extremeño de Estudios Clásicos, celebrado en Cáceres el mes de noviembre de 2007. Agradezco a María José Barrios su ayuda con los textos griegos y su revisión general del trabajo.

una muestra significativa del valor que el latín cobra en ciertos relatos modernos de intriga.¹

Un texto de la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo que sirve a Borges para crear el cuento titulado “Funes el Memorioso” prosigue, en realidad, una rica tradición moderna que convierte la antigua erudición grecolatina en relato fantástico.²

Difícilmente podemos decir que Séneca haya influido en Poe o que Plinio lo haya hecho en Borges. La relación existe, es incluso explícita, pero exige una valoración nueva con respecto a nuestras ideas más asentadas acerca de la tradición literaria como mero estudio de fuentes y de influencias. Cabe establecer en este punto una serie de cuestiones básicas de método:

El estudio de la Tradición Clásica, centrado en la supremacía del emisor, supone:

- a) Un modelo “a en b” (p. e. “Horacio en España”), de naturaleza positiva, es decir, donde lo más importante son los datos, al margen de cualquier otra circunstancia. Se presupone que la naturaleza de la literatura antigua no cambia en nuevos contextos, es decir, que los datos son independientes de la interpretación que se les dé.
- b) Influencia o imitación de modelos clásicos como criterio básico de relación entre autores antiguos y modernos. Las coincidencias estilísticas y temáticas quedan reducidas a la dicotomía entre tradición y poligénesis, es decir, lo que no es fruto de la influencia o la imitación se debe a la casualidad.

¹ Así lo hemos estudiado en nuestro trabajo sobre la cita latina de Poe (Barrios Castro-García Jurado, 2005).

² En realidad, Borges está haciendo algo similar a lo que Arthur Machen hace en su novela *Los tres impostores* a partir de un texto de Solino, compilador de Plinio el Viejo (García Jurado, 2007, pp. 250-257).

- c) Acorde con lo anterior, entre lo antiguo y lo moderno se establece una relación de causalidad en una única dirección y se presupone un sentido lineal del tiempo que va desde el pasado al futuro: la metáfora de las fuentes literarias. Se entiende, pues, que el pasado es inmutable.

Un estudio alternativo, que considere las relaciones entre literaturas antiguas y modernas como “encuentros complejos”,³ conlleva unos presupuestos diferentes desde un planteamiento más simétrico entre antiguos emisores y modernos receptores:

- a) Un modelo “a y b” (p. e. “la literatura latina y los modernos relatos fantásticos”), de carácter relacional y de naturaleza sistémica, donde los datos son interdependientes y no importa tanto la ocurrencia concreta de un dato como el lugar relativo que ocupa entre otros muchos. La literatura antigua es, ante todo, resultado de un delicado equilibrio interpretativo que depende de la conciencia que de ella se tenga a lo largo del tiempo, mediante su constante relectura dentro de nuevas claves estéticas.
- b) Relación dialógica entre las obras antiguas y las modernas. No hablamos tanto de una relación de influencia o imitación como de un imaginario que los autores modernos construyen a partir de la literatura antigua, aunando diferentes tradiciones literarias. Singularmente, que Borges utilice a Plinio el Viejo en su obra es fruto de una tradición literaria moderna que nace en la Inglaterra de los siglos XVIII y XIX. Esta circunstancia va a plantear fenómenos complejos que transitan más allá de la mera tradición o de la

³ Reelaboramos teorías propias de la Estética de la Recepción, la Intertextualidad, el Dialogismo y la Literatura como sistema complejo donde cabe un rico juego de tensiones. Los principios básicos pueden encontrarse en García Jurado, 1999 y 2001-2003. Véase también la completa revisión que Martindale (2007) hace del concepto de “Reception” frente a “Tradition” en aras de una idea dinámica de la lectura de los clásicos por parte de los autores modernos.

mera poligénesis, pues hay grados intermedios dentro de la compleja red de relaciones que configura la cultura. Por ejemplo, el arquetipo de la historia del fantasma que aparece configurado en una carta de Plinio el Joven sigue estando vigente en películas modernas, y este hecho no puede explicarse ni por mera influencia ni por mera poligénesis: es preciso acudir a una compleja trama de intermediarios.

c) De acuerdo con la naturaleza sistémica o relativa de la literatura, es posible analizar las obras antiguas a la luz de las nuevas estéticas de la modernidad. La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas puede ser releída en el marco de los modernos relatos góticos y convertirse, de esta manera, en precursora de éstos. El sistema literario varía con la llegada de nuevos elementos, y es probable que lo que viene después modifique también lo anterior.⁴

Cabe hacer la siguiente recapitulación de las ideas ya expuestas:

TRADICIÓN CLÁSICA	ENCUENTROS COMPLEJOS
modelo “a en b”, datos independientes, válidos en sí mismos	modelo “a y b”, datos interdependientes, válidos en cuanto a su relación con otros datos
influencia o imitación	relación dialógica y creación de un imaginario
sentido lineal del tiempo (estudio de fuentes)	reversibilidad (posibilidad de relectura de lo antiguo desde las nuevas estéticas)

A partir de estos últimos presupuestos, cabe establecer un nuevo marco metodológico con el que dar cuenta de encuentros entre la literatura antigua y las modernas que no han sido

⁴ T. S. Eliot trató ampliamente esta cuestión capital en su ensayo dedicado a la tradición y el talento individual (Eliot, 1951).

satisfactoriamente explicados hasta el momento. Lo que desde un planteamiento tradicional no pasaría de lo anecdótico (la recreación imaginaria de un autor antiguo, la cita concreta de un texto real o ficticio, un comentario o una relectura audaz) es susceptible de ser analizado como un indicio que, unido a otros muchos, puede permitirnos reconstruir una historia no académica de la literatura antigua en los relatos modernos.

Una nueva estética: lo sublime

Precisamente, los modernos relatos de terror, desde el siglo XVIII, suponen una fuente insospechada para apreciar estos novedosos tipos de relectura de la literatura antigua. El alejamiento de los modelos clásicos no implica, paradójicamente, que la literatura de la Antigüedad deje de leerse. El problema está en nosotros, que hemos asociado, sin más, clasicismo con literatura antigua, y el clasicismo no es otra cosa que una manera determinada de leer a ciertos clásicos en una época concreta. Precisamente, a la luz del tratado *Sobre lo sublime* se originan nuevas lecturas de los textos antiguos en oposición a la propia lectura clasicista. Este tratado anónimo de la primera o segunda centuria de nuestra era muestra que lo sublime de la literatura descansa, sobre todo, en la grandeza de las ideas y en la capacidad de crear grandes emociones. Lo sublime no deja de ser el eco de la nobleza de espíritu y de corazones apasionados,⁵ como se expresa en el propio tratado:

Pues es absolutamente imposible que una persona que ha consagrado, durante toda su vida, sus ideas y cuidados a temas mezquinos y serviles pueda engendrar un pensamiento que suscite la admiración y merezca el aplauso unánime de la posteridad.

(*Sobre lo sublime*, 9, 3, trad. de Alsina Clota)

⁵ Véase a este respecto Sambrook, 1986, p. 105.

Ya no basta sólo que una obra sea bella, también ha de conmover el ánimo con su grandeza, ha de sobrecogernos. El mismo terror, si no incurre en lo impío, no es ajeno a esta forma de contemplación de la belleza:

Genial es también la imaginación de que hace gala (Homero) en su *Batalla de los dioses*:

La corneta a su entorno tocaba el Olimpo y el cielo tan vasto.
Y allá abajo en su imperio temblaba el señor de los muertos Aidoneo
y, en su horror, de su trono saltó y dio un grito; temía que entonces
Posidón que sacude la Tierra no fuera en sus golpes a henderla
y mostrara a la vez a mortales y a dioses sus horribles moradas
putrefactas que provocan incluso el pavor de los dioses.

¿No te da la impresión, amigo mío, de estar contemplando la escena?: la tierra entreabriéndose hasta sus raíces, el Tártaro mismo descubriendo sus simas, el universo entero trastocado, desgarrado; ¿todos sus componentes, cielo, infierno, mortales, inmortales, tomando parte al mismo tiempo en esa batalla, en este trance?

Mas cuadros como éste son terribles, y sólo a condición de tomarlos por expresiones alegóricas no resultan absolutamente impíos y carentes de todo sentido de la conveniencia.

(*Sobre lo sublime*, 9, 6-7, trad. de Alsina Clota)

Es, precisamente, esta asociación de lo sublime con lo terrorífico la base de una de las claves más importantes para explicar el desarrollo de la moderna estética gótica. En un temprano ensayo dedicado a este asunto, Kant comenta que “la vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror”.⁶ Asimismo, la terrorífica belleza de ciertos cementerios del siglo XIX o el horror que nos suscitan algunos relatos fantasmagóricos no está lejos del planteamiento expuesto. De esta manera,

⁶ Kant, 1919, capítulo primero. El ensayo data de 1764.

como ha señalado González-Rivas,⁷ es significativo que una corriente artística aparentemente tan anticlásica como la moderna estética de lo gótico encuentre sus fundamentos en la relectura de ciertas fuentes clásicas. Es cierto que la literatura moderna, desde finales del siglo XVIII, rompe con una manera determinada de leer a los autores grecolatinos, pero no por ello deja de leerlos. Es de llamar la atención a este respecto el ejemplo de la novela titulada *El monje* (1794), de Matthew G. Lewis (1775-1818). La novela, paradigma del relato gótico, se abre con una interesante cita de Horacio:

*Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
Nocturnos lemures, portentaque.*

(Lewis, 1979, p. 9)

El texto latino nos muestra una enumeración de realidades sobrenaturales: “sueños, terrores mágicos, prodigios, brujas, fantasmas nocturnos y portentos” que crean ya un ambiente sobrecogedor. Lewis ha tomado esos versos de la segunda epístola del libro II de Horacio, precisamente los versos 208-209, pero ha suprimido magistralmente el final del segundo verso latino, pues no cuadraría con la atmósfera misteriosa buscada por el autor moderno (las redondas son nuestras):

*Somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
Nocturnos lemures portentaque Thessala rides?*⁸

Lewis no cita sólo a Horacio, sino que incluso lo imita con un prefacio en verso titulado, precisamente, “Imitación de Horacio”, que se inspira en la epístola 20 del libro I. Sin embargo,

⁷ Lo gótico, en apariencia anticlásico, tiene, de manera paradójica, un profundo fundamento en fuentes grecolatinas (González-Rivas, 2007).

⁸ “¿Te ríes de los sueños, los terrores mágicos, los prodigios, las brujas, / los fantasmas nocturnos y los hechizos tesalios?” (trad. de Cuatrecasas). Citamos el texto latino por la edición oxoniense de Wickham y Garrod.

las historias sangrientas que después aparecen en su novela no pueden estar más lejos del espíritu clasicista. Cabe preguntarse, en este punto, qué valor tiene esta doble presencia de Horacio al comienzo de la novela. Para empezar, no debemos olvidar que estamos ante un relato de evasión. No obstante, como tantos relatos de estas características (antiguos y modernos), la novela de Lewis busca la legitimación cultural⁹ recurriendo a autores prestigiosos de la antigüedad clásica. La propia idea de la literatura grecolatina está cambiando sustancialmente durante el siglo XVIII, pues a las tradicionales Poética y Retórica les sale ahora un poderoso competidor, la Historia Literaria, que, frente a la tradición culta, va a incidir durante sus primeros tiempos de existencia en el estudio de los autores que mejor encarnan el espíritu de los pueblos. Cambian las claves de la lectura y a menudo se modifica el propio gusto a favor de autores como Homero o Esquilo. Precisamente, Esquilo, el más arcaico de los trágicos, se convierte en uno de los antiguos autores que mejor va a conectar con la nueva estética romántica. Desde Menéndez Pelayo y Valera,¹⁰ Karl Marx o, al otro lado del Atlántico, el transcendentalista Thoreau, las tragedias de Esquilo, en especial su *Prometeo*, son objeto de una atenta e intensa lectura.¹¹ Percy B. Shelley traduce el *Prometeo* para su amigo Byron, y es Mary Shelley

⁹ Recordemos que las mismas novelas griegas ya lo hacían recurriendo a autoridades literarias como Homero o Tucídides. No muy lejos de nuestra circunstancia actual, ciertos best-sellers recurren a un tono culturalista (como, por ejemplo, el reclamo de un genio del Renacimiento) para tratar de maquillar su mera existencia como literatura de consumo.

¹⁰ Menéndez Pelayo propuso a su amigo Juan Valera emprender la empresa común de traducir a Esquilo al castellano, si bien el proyecto sólo fructificó en la traducción de dos de las tragedias a cargo del primero de ellos (García Jurado y Hualde Pascual, 1998, pp. 43-52).

¹¹ Resulta curioso que en Nueva Inglaterra el transcendentalista H. D. Thoreau elija las dos mismas tragedias que en España tradujo Menéndez Pelayo: *Los siete contra Tebas* y *Prometeo* (Menéndez Pelayo, 1883, pp. 137-247; Thoreau, 1986, pp. 3-53 y 63-110).

quien sin duda alcanza la cima cuando convierte su *Frankenstein; or the modern Prometheus* en una nueva tragedia griega.¹² Por todo lo expuesto, la presencia de Horacio al comienzo de la novela de Lewis puede tener un doble significado, tanto de búsqueda de legitimación mediante la cita y la recreación de un poeta latino canonizado por la poética clasicista, como de lectura alternativa de un autor antiguo, al calor de la nueva estética del terror y lo irracional. Desde esta perspectiva de cambio y renovación, nuestro propósito es analizar cómo los primeros relatos góticos y sus continuadores supusieron una nueva forma de lectura de la literatura antigua que ha creado, al mismo tiempo, una moderna tradición. Analizaremos para ello tres lugares significativos:

- El fantasma, o la tensión entre el miedo y la razón
- La muerte de la joven amada, o el duelo entre la belleza y la corrupción
- La pesadilla, o la revelación sublime de los sueños

Es oportuno observar cómo tras estos temas está, de hecho, la circulación compleja de ciertos textos fundamentales de la Antigüedad:

- Una carta de Plinio el Joven relativa a una misteriosa aparición
- Noticias fabulosas transmitidas por eruditos como Aulo Gelio
- Pasajes virgilianos aprendidos de memoria en la etapa escolar

Como vemos, se trata de autores antiguos, pero de naturaleza bien distinta, dado que Plinio el Joven y, sobre todo, Aulo Gelio, no están en el mismo nivel de conocimiento para un lector moderno que el poeta latino por excelencia. Debemos,

¹² Acerca de esta suerte de conversión de la tragedia de Esquilo en una novela moderna de terror cf. González-Rivas, 2006.

asimismo, observar que, al otro lado, el de los modernos, vamos a revisar unos lectores y autores irrepetibles:

- Charles Maturin y Jan Potocki
- Edgar Allan Poe y Marcel Schwob
- Charles Maturin (de nuevo) y Jorge Luis Borges

Cada uno de los textos antiguos elegidos por estos autores modernos representa una causa diferente de elección (respectivamente: antología, rareza y recuerdo escolar), lo que permite, a su vez, comprender mejor cómo circulan los textos antiguos en la creación de estos relatos modernos. Veamos cada uno con mayor detenimiento.

La antología inminente: el caso de la carta de Plinio

Dice Alfonso Reyes que “toda historia literaria presupone una antología inminente”, y que “de aquí se cae automáticamente en las colecciones de textos”.¹³ La lectura es un proceso complejo y, al margen de lo que podamos creer a simple vista, se trata de una acción que compartimos con otros, con vivos y con muertos. Hay quienes han leído ya por nosotros, y nosotros seguiremos leyendo para otros. Leer bien un libro es, por lo demás, tan importante como saber escribirlo. Mientras escribimos vamos dejando el rastro de nuestras propias lecturas cuando evocamos pasajes o citamos textos. Es verdad que muchas citas son meras imposturas, producto del recurso fácil de acudir a un libro de máximas. Aún así, alguien tuvo que leer, pongamos por caso, a Séneca para poder componer el famoso *Libro de oro* que compila sus mejores frases. Más interesante es cuando la referencia a un autor nos lleva, por curiosidad de lector, a ese autor concreto. En este sentido, los primeros cultivadores de los relatos fantásticos del siglo

¹³ Reyes, 1962, pp. 137-138.

XVIII recurrieron con mucha frecuencia a citas y evocaciones textuales, como ya hemos visto en *El monje* de Lewis. Era, por lo demás, una manera efectiva de conferir un aire culto a sus ficciones de evasión. De esta forma, otro clásico del género, *Melmoth el errabundo* (1820), de Charles Maturin (1782-1824), además de los inevitables Cervantes o Shakespeare, salpica su relato con frecuentes frases en griego y latín de autores como Homero, Anacreonte, Plinio el Joven, Virgilio, Cicerón, Séneca, Sexto Turpilio, Horacio y Ovidio. Es, precisamente, Charles Maturin, nacido en Irlanda, quien cierra el ciclo clásico de la novela gótica con su *Melmoth*. A un lector perspicaz puede llamarle la atención que al comienzo del capítulo III aparezca un texto enigmático en latín que recuerda bastante a citas que también aparecerán después al comienzo de algunas de las mejores narraciones de Poe. La cita en cuestión es la siguiente:

Apparebat eidolon senex

Plinio (Maturin, 1985, p. 41)

No hay mayores aclaraciones, ni tan siquiera se especifica si el Plinio citado es el joven o su tío, Plinio el Viejo (quizá esto sea un dato irrelevante, excepto para los conocedores de la literatura latina). Nótese, además, que se trata de un texto oportunamente recortado para lograr el efecto enigmático que se desea, de la misma forma que Lewis había recortado la cita de Horacio antes referida, o como vuelve a hacer el mismo Maturin con un texto de Homero (Hom., *Il.*, 23, 72: “me cierran las almas el paso, figuras de los que fueron”, trad. de García Calvo), al comienzo de los capítulos VI y XXV de su *Melmoth*:

Τῆλέ με εἵργουσι ψυχαί, εἶδωλα καμόντων

Homero (Maturin, 1985, pp. 167 y 489)¹⁴

¹⁴ Citamos correctamente el texto de Homero según la edición oxoniense de Monro y Allen.

El *eidolon* de la cita de Plinio, en su forma griega, se asemeja bastante al εἶδωλον del texto homérico, referido al episodio donde aparece Patroclo (luego veremos cómo el mismo Maturin recrea también el episodio virgiliano de la aparición de Héctor). Será mucho más adelante, una vez que estemos perfectamente imbuidos en la lectura de la novela, cuando volvamos a encontrar el pasaje latino, si bien ahora insertado dentro del propio texto:

Ahora bien, ya fuera por la compañía que el azar quiso depararme (cuya conversación no debe ser conocida jamás sino por ti solamente), o por el libro que había estado leyendo, el cual contenía algunos extractos de Plinio, Artemidoro y otros, e historias que ahora no me es previsible contar, pero que se referían cabalmente a la revivificación de los difuntos, pareciendo en completo acuerdo con las concepciones católicas de nuestros espectros cristianos del purgatorio, con sus correspondientes pertrechos de cadenas y llamas, tal como Plinio dice que *apparebat eidolon senex, macie et senie confectus*, o en fin, por el cansancio de mi solitario viaje, o por alguna otra causa que yo no sé, pero sintiendo mi mente mal dispuesta para seguir un diálogo más profundo con los libros o con mis propios pensamientos, y aunque acuciado por el sueño, sin ganas de retirarme a descansar —disposición de ánimo que yo y otros muchos hemos experimentado frecuentemente—, saqué mis cartas del escritorio, donde las tenía debidamente guardadas, y leí la descripción que tú me enviaste de nuestra hija, con la primera noticia de cuando fue descubierta en esa maldita isla de paganismo..., y, te lo aseguro, la descripción de nuestra hija ha sido escrita con tales caracteres en el pecho contra el que no ha sido abrazada jamás, que desafiaría al arte de todos los pintores de España a que lo hiciesen con más realismo. (...)

(Maturin, 1985, pp. 472-473)

Como puede comprobarse a simple vista, estamos ante el mismo texto latino de la cita inicial, con una leve ampliación. Si bien sigue sin aclararse de qué Plinio estamos hablando, no es difícil suponer que el texto pertenece a la carta de Plinio (el Joven) relativa a los fantasmas de la que ya hemos hablado al comienzo de este artículo. Llama la atención el hecho de que

la cita sea incorrecta, pues aparece la incomprensible palabra *senie* (la palabra correcta sería *senio*, ablativo de *senium* “se-nectud”, y es probable que la analogía con *macie* haya motivado el error de un ablativo terminado en *-e*) en lugar de la correcta *squalore*.¹⁵ El texto latino correcto, según la edición teubneriana de Schuster, es el siguiente:

*mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus.*¹⁶

En su extrema brevedad, cabe ver que se trata de un texto relativo a la aparición de un fantasma: “a continuación aparecía el fantasma, un anciano consumido por la flacura y la podredumbre”. El pasaje latino se encuentra en la carta vigésimo séptima del libro VII, que trata, precisamente, sobre la cuestión de la existencia de los fantasmas y responde a la curiosidad que el propio Plinio tiene por saber cuál es la naturaleza de estos seres sobrenaturales, es decir, si existen realmente o no son más que figuraciones creadas por nuestro propio miedo:

La falta de ocupaciones a mí me brinda la oportunidad de aprender y a ti la de enseñarme. De esta forma, me gustaría muchísimo saber si crees que los fantasmas existen y tienen forma propia, así como algún tipo de voluntad, o, al contrario, son sombras vacías e irreales que toman imagen por efecto de nuestro propio miedo (...)¹⁷

(Plinio, 7, 27, 1, trad. de García Jurado)

¹⁵ Hemos comprobado, asimismo, que la cita errónea se debe a la propia mano de Maturin, pues así figura en la fiable edición que del texto inglés hizo Douglas Grant para la Oxford University Press en 1968.

¹⁶ Observamos, asimismo, que en la cita de Maturin tenemos la palabra *eidolon*, mientras que en la edición latina consultada aparece *idolon*. Ambas formas son admisibles y no difieren en su significado, con la única salvedad de que la primera está más cerca de la palabra griega εἶδωλον y la segunda es la forma latina esperable (cf. *K. P.*, s. v. *eidolon*).

¹⁷ *Et mihi discendi et tibi docendi facultatem otium praebebat. igitur perquam velim scire, esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes an inania et vana ex metu nostro imaginem accipere.* Para un comentario más deta-

Al relatar la historia del fantasma, la carta adopta la estructura de un cuento, con el consiguiente reparto entre tiempos que representan el estado de cosas en el que se plantea la historia (“érase una vez...”) y la consiguiente irrupción de un héroe en escena (“entonces llegó...”). Leamos el principio de la historia (ponemos en cursiva el texto citado por Maturin):

Había en Atenas una casa espaciosa y grande, pero tristemente célebre e insalubre. En el silencio de la noche se oía un ruido y, si prestabas atención, primero se escuchaba el estrépito de unas cadenas a lo lejos, y luego ya muy cerca: *a continuación aparecía una imagen, un anciano consumido por la flacura y la podredumbre*, de larga barba y cabello erizado; grilletes en los pies y cadenas en las manos que agitaba y sacudía. A consecuencia de esto, los que habitaban la casa pasaban en vela tristes y terribles noches a causa del temor; la enfermedad sobrevenía al insomnio y, al aumentar el miedo, la muerte, pues, aun en el espacio que separaba una noche de otra, si bien la imagen desaparecía, quedaba su memoria impresa en los ojos, de manera que el temor se prolongaba aún mas allá de aquello que lo causaba. Así pues, la casa quedó desierta y condenada a la soledad, dejada completamente a merced de aquel monstruo; no obstante se había puesto en venta, por si alguien, no enterado de tamaña calamidad, quisiera comprarla o tomarla en alquiler.¹⁸

(Plinio, 7, 27, 5-6, trad. de García Jurado)

Así pues, una vez presentado con tanto dramatismo el planteamiento, se entra en el nudo y el desenlace del pequeño

llado sobre las características lingüísticas y literarias de la carta cf. García Jurado, 2002, de donde tomamos, además, la traducción del texto de Plinio.

¹⁸ *Erat Athenis spatiosa et capax domus, sed infamis et pestilens. per silentium noctis sonus ferri et, si attenderes acrius, strepitus vinculorum longius primo, deinde e proximo reddebatur: mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus, promissa barba, horrenti capillo; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiēbatque. inde inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum vigilabantur; vigiliam morbus et crescente formidine mors sequebatur. nam interdiu quoque, quamquam abscesserat imago, memoria imaginis oculis inerrabat, longiorque causis timoris timor erat. deserta inde et damnata solitudine domus totaque illi monstro relicta; proscribēbatur tamen, seu quid emere, seu quis conducere ignarus tanti mali vellet.*

drama con la llegada de un filósofo que encarna la luz de la inteligencia:

Llega a Atenas el filósofo Atenodoro, lee el cartel y una vez enterado del precio, como su baratura era sospechosa, le dan razón de todo lo que pregunta, y esto, lejos de disuadirle, le anima aún más a alquilar la casa. Una vez que comienza a anochecer, ordena que se le extienda el lecho en la parte delantera, pide tablillas para escribir, un estilo y una luz; a todos los suyos les aleja enviándoles a la parte interior, y él mismo dispone su ánimo, ojos y mano al ejercicio de la escritura, para que no estuviera su mente desocupada y el miedo diera lugar a ruidos aparentes e irreales. Al principio, como en cualquier parte, tan sólo se percibe el silencio de la noche, pero después la sacudida de un hierro y el movimiento de unas cadenas: el filósofo no levanta los ojos, ni tampoco deja su estilo, sino que pone resueltamente su voluntad por delante de sus oídos. Después se incrementa el ruido, se va aproximando y ya se percibe en la puerta, ya dentro de la habitación. Vuelve la vista y reconoce al espectro que le habían descrito. Éste estaba allí de pie y hacía con el dedo una señal como llamándole. El filósofo, por su parte, le indica con su mano que espere un poco, y de nuevo se pone a trabajar con sus tablillas y estilo, pero el espectro hacía sonar sus cadenas para atraer su atención. Éste vuelve de nuevo la cabeza y ve que hace la misma seña, así que ya sin hacerle esperar coge el candil y le sigue. Iba el espectro con paso lento, como si le pesaran mucho las cadenas; después bajó al patio de la casa, y de repente, desvaneciéndose, abandona a su acompañante. El filósofo recoge hojas y hierbas y las coloca en el lugar donde ha sido abandonado a manera de señal. Al día siguiente acude a los magistrados y les aconseja que ordenen cavar en aquel sitio. Se encuentran huesos insertos en cadenas y enredados, que el cuerpo, putrefacto por efecto del tiempo y de la tierra, había dejado desnudos y descarnados junto a sus grilletes. Reunidos los huesos se entierran a costa del erario público. Después de esto la casa quedó al fin liberada del fantasma, una vez que fueron enterrados sus restos convenientemente.¹⁹

(Plinio, 7, 27, 7-11, trad. de García Jurado)

¹⁹ *Venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta vilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis*

Como vemos, se trata del texto que da lugar al gran argumento de las historias de fantasmas: la incomunicación entre vivos y muertos. Son muchas la películas y series televisivas que hacen uso de un protagonista que rompe con esta barrera para, al fin, poder comprender qué quiere el difunto. En el caso del texto de Plinio ese héroe es un filósofo, siglos más tarde el personaje irá variando (estudiante, psiquiatra o simple médium). Las magníficas características narrativas del relato de Plinio harán que éste conozca una intensa relectura con el desarrollo de la literatura fantástica moderna, primeramente en la modalidad que conocemos como “gothic tale”, que nace en la Inglaterra de finales del siglo XVIII a causa de una serie de condiciones sociales e históricas determinadas y que después tendrá una decisiva impronta en la literatura romántica. Así las cosas, desde 1764, año en el que Horace Walpole publica el que se considera que es el primer relato gótico, *El castillo de Otranto* hasta 1820, cuando Charles Maturin ponga broche final al género como tal con su *Melmoth el errabundo*, la carta de Plinio se convierte en una pieza literaria que sirve de texto clave para construir los nuevos relatos de fantasmas. De la mano de estos autores, la carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas se convierte, anacrónicamente, en el primer relato gótico de la historia literaria. Por ello, no debe extrañarnos que

conducit. ubi coepit advesperascere, iubet sterni sibi in prima domus parte, poscit pugillares, stilum, lumen; suos omnes in interiora dimittit, ipse ad scribendum animum, oculos, manum intendit, ne vacua mens auditaque simulacra et inanes sibi metus fingeret. initio, quale ubique, silentium noctis, dein concuti ferrum, vincula moveri: ille non tollere oculos, non remittere stilum, sed affirmare animum auribusque praetendere. tum crebrescere fragor, adventare et iam ut in limine, iam ut intra limen audiri. respicit, videt agnoscitque narratam sibi effigiem. stabat innuebatque digito similis vocanti; hic contra, ut paulum exspectaret, manu significat rursusque ceris et stilo incumbit. illa scribentis capiti catenis insonabat; respicit rursus idem quod prius innuentem nec moratus tollit lumen et sequitur. ibat illa lento gradu, quasi gravis vinculis; postquam deplexit in aream domus, repente dilapsa deserit comitem. desertus herbas et folia concepta signum loco ponit. postero die adit magistratus, monet, ut illum locum effodi iubeant. inveniuntur ossa inserta catenis et implicita, quae corpus aevo terraeque putrefactum nuda et exesa relinquerat vinculis; collecta publice sepeliuntur. domus postea rite conditis manibus caruit.

el propio texto latino acabe aflorando de forma explícita en los propios textos modernos, a manera de justificación histórica y culturalista, como hemos tenido ocasión de ver. Por lo demás, es relevante que dentro de la ficción de Maturin se aluda a la presencia física de un libro que contiene extractos de autores antiguos como Artemidoro o Plinio (el Joven). Debe hacerse notar, por tanto, que Maturin, o su personaje, no ha leído necesariamente la obra de Plinio, sino una suerte de antología de extractos que tienen en común la referencia a muertos que vuelven a la vida. Sin embargo, un autor contemporáneo a Maturin, el polaco Jan Potocki (1761-1815), nos sorprende con la cita completa (en francés) del relato de Plinio dentro de su novela titulada *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, y nos dice, además, que la ha tomado de un ejemplar de las *Cartas* de Plinio:

Uceda fue de distinta opinión: sostuvo que los paganos se habían visto asediados por aparecidos tanto como los cristianos, aunque probablemente por otros motivos; y para demostrarlo, cogió un volumen de las Cartas de Plinio, donde leyó lo siguiente:

*Historia del filósofo Atenágoras (...)*²⁰

Cuando el cabalista hubo terminado la lectura, añadió: “Los aparecidos han vuelto en todas las épocas, reverendo padre, como podemos observarlo en la historia de la Baltoyve de En-Dor, y los cabalistas han tenido siempre el poder de hacerlos volver. Sin embargo, tengo que confesar que se han producido grandes cambios en el mundo demonagórico. Y los vampiros son, entre otros, un nuevo descubrimiento, por así expresarlo. Distingo dos especies: los vampiros de Hungría y los de Polonia, que son cuerpos muertos que salen de las tumbas por la noche para ir a chupar la sangre de los hombres; y los vampiros de España, que son espíritus inmundos que animan el primer cuerpo que encuentran confiriéndole todo tipo de formas y...”

(Potocki, 1990, pp. 126-127)

²⁰ No sabemos la razón del equívoco, pues en el texto de Plinio se trata del filósofo estoico Atenodoro, como ya hemos visto en la propia carta en latín.

Insistimos en el hecho de que, frente a los extractos de la novela de Maturin, se nos hable ahora de un ejemplar completo de las cartas de Plinio. Es muy probable que tanto Maturin como Potocki, que no vio publicada su novela al completo (se suicidó en 1815), llegaran a esta carta por medios diferentes. En todo caso, el texto de Plinio debía de circular en calidad de pieza antológica, y es el reconocimiento de esta situación la que hace explícita y consciente la pertenencia del texto de Plinio a las antologías de los textos fundamentales de la literatura fantástica, junto con otros textos igualmente básicos de Petronio o Apuleyo.²¹

*La relectura fantástica de la vieja erudición:
Ebn Zaiat y Aulo Gelio*

Otra de las facetas de la relectura de textos antiguos en los relatos fantásticos modernos viene dada por la búsqueda de lo recóndito, donde el narrador puede incluso incurrir en un verdadero trabajo filológico. Así lo vemos en el norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) y en uno de sus más eminentes lectores, el autor francés, mal calificado de simbolista, Marcel Schwob (1867-1905). No en vano, ambos autores conocen bien las letras griegas y latinas, lo que permite al segundo de ellos construir una verdadera historia imaginaria de la literatura clásica en su breve pero intensa obra (García Jurado, 2008). A continuación veremos el excepcional uso que se hace de un texto latino y de otro griego en dos relatos claramente emparentados: “Berenice”, de Poe, y “Béatrice”, de Schwob.

²¹ La posibilidad de acotar una antología de textos latinos extraída exclusivamente de los modernos relatos fantásticos es un asunto que hemos abordado en García Jurado, 2000 (especialmente en las pp. 208-212). Por su parte, nuestra discípula González-Rivas continúa indagando en las características de esta forma de antología en los “gothic tales”.

Poe inicia su cuento “Berenice” con la extraña cita de un texto árabe vertida al latín que sugiere todo el halo de misterio que va a presidir el relato subsiguiente:

*Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem,
curas meas aliquantulum fore levatas.*

(Ebn Zaiat²² y Poe, 1992, p. 289)

El relato, por lo demás, contiene otras referencias literarias que podemos calificar de raras, como la mención de tres tratados latinos escritos por Celio Segundo Curio, San Agustín y Tertuliano, o un texto del poeta griego Simónides. La cita inicial volverá a aparecer, pero ya intercalada en el cuerpo textual del relato, en lo que no deja de ser un recurso propio del cuento gótico, como hemos visto que ocurría con la cita de Plinio el Joven en la novela de Charles Maturin. Esto sucede al final del terrorífico relato:

En la mesa, a mi lado, ardía una lámpara, y había junto a ella una cajita. No tenía nada de notable, y la había visto a menudo, pues era propiedad del médico de la familia. Pero, ¿cómo había llegado *allí*, a mi mesa, y por qué me estremecí al mirarla? Eran cosas que no merecían ser tenidas en cuenta, y mis ojos cayeron,

²² La procedencia de la cita es todo un enigma. Michael Beard, de la Universidad Americana del Cairo, no ha conseguido identificar al autor árabe en un documentado trabajo (Beard, 1978, p. 611): “The epigraph to Poe’s ‘Berenice’, a sentence of Latin ascribed to an Arab Name, has not to my knowledge been located in Arabic literature. The Alton and Craig annotated edition of Poe, *Edgar Allan Poe: Representative Selections* (New York, 1962) glosses Ebn Zaiat as unidentified; Burton Pollin’s *Dictionary of Names and Titles in Poe’s Collected Works* (New York, 1968) lists him as an Arab biographer, though in fact he was a political figure and occasional poet, a *wazir* under the Abassid *khalif* Mu’tasim”. Es probable que fuera el propio Poe, como afirma Beard, quien tradujera el texto al latín, a partir de la versión del texto árabe vertida a alguna lengua moderna. Esto implica, naturalmente, un uso dinámico del material previo. Debo recordar, en este sentido, que la cita latina *Nihil sapientiae odiosius acumine nimio* atribuida a Séneca al comienzo del relato “La carta robada” es, incluso, una cita inventada (Barrios Castro-García Jurado, 2005).

al fin, en las abiertas páginas de un libro y en una frase subrayada. Eran las extrañas pero sencillas palabras del poeta Ebn Zaiat: *Dicebant mihi sodales si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas*. ¿Por qué, pues, al leerlas se me erizaron los cabellos y la sangre se congeló en mis venas?

Entonces sonó un ligero golpe en la puerta de la biblioteca y, pálido como un habitante de la tumba, entró un criado de puntillas. Había en sus ojos un violento terror y me habló con voz trémula, ronca, ahogada. ¿Qué dijo? Oí algunas frases entrecortadas. Hablaba de un salvaje grito que había turbado el silencio de la noche, de la servidumbre reunida para buscar el origen del sonido, y su voz cobró un tono espeluznante, nítido, cuando me habló, susurrando, de una tumba violada, de un cadáver desfigurado, sin mortaja y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía. (Poe, 1992, p. 297)

Observemos cómo la nueva contextualización de la cita confiere a ésta un sentido más concreto que aclara mejor su relación con el relato. Precisamente, el protagonista ha acudido, como en el texto latino, a la tumba de la amada: “me decían mis compañeros que si acudía al sepulcro de mi amiga mis penas se verían un poco aliviadas”.

Si “Berenice” se abre con una enigmática cita en latín, “Béatrice”, cuento inscrito en el libro de Schwob titulado *Corazón doble* (1891), lo hace con una cita griega que recoge un dístico de la *Antología Palatina* atribuido a Platón:²³

Τὴν ψυχὴν, Ἀγάθωνα φίλων, ἐπὶ χεῖλεσιν ἔσχον·
ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὥς διαβησομένη

Platón (Schwob, 2001, p. 84)

Es, precisamente, un erudito del siglo II, Aulo Gelio, quien lo ha transmitido en sus *Noches Áticas*:

Se citan a menudo estos dos pequeños versos griegos y muchos hombres doctos los consideran dignos de ser tenidos en la me-

²³ A. P., 5, 78. Reproducimos el texto de la edición de W. R. Paton.

moria, dada su belleza y encantadora brevedad. Y no son pocos los antiguos autores que afirman que estos versos pertenecen al filósofo Platón, que los habría compuesto como divertimento cuando era adolescente, al mismo tiempo que iniciaba su actividad literaria componiendo tragedias:

Al besar a Agatón, tenía mi alma en los labios,
pues llegó la infeliz tratando de huir hacia él.²⁴

(Gel., 19, 11, trad. de García Jurado)

Este dístico brinda a Schwob²⁵ la ocasión de crear un peculiar relato fantástico donde unos amantes comprenden, al leer el poema en la obra de Gelio, que el aliento y el alma son una misma cosa. De esta forma, al encontrarse la amada ya moribunda, el amante la besará para acoger dentro de sí el alma que ella está a punto de exhalar, aunque lo que viene después será una desagradable sorpresa. La tradicional atribución de este poema a Platón se basa, sin duda, en la socrática idea del alma, trasunto del poema, aunque quizá no se tuvo en cuenta la misma desconfianza que el propio Platón sentía de los poetas. No obstante, en el cuento de Schwob se habla de la lectura del diálogo platónico titulado *Fedón*, cuyo subtítulo es, precisamente, *Sobre el alma*. También se recrea la imaginaria lectura de otros autores griegos, como Jenófanes y un improbable Empédocles, que pierde en el relato su condición de autor fragmentario. Es curioso observar cómo se mezclan la erudición y la pasión cuando los protagonistas del cuento encuentran el dístico atribuido a Platón dentro, precisamente, de las páginas de Aulo Gelio, a quien se refieren en los ambiguos términos de “un gramático de la decadencia”:

Durante mucho tiempo habíamos leído juntos a los inmortales poetas griegos, pero sobre todo habíamos estudiado a los filósofos

²⁴ También pueden encontrarse estos versos en la *Antología Palatina*, 5, 78.

²⁵ Schwob ejerció una enorme influencia en ciertos autores mexicanos del siglo XX gracias a la difusión temprana de traducciones al castellano debidas a Rafael Cabrera. Citemos tan sólo dos nombres clave: Alfonso Reyes y Juan José Arreola.

sofos de los primeros tiempos, y llorábamos con los poemas de Jenófanes y Empédocles, que ningún ojo humano volverá a ver. Platón nos encantaba por la gracia infinita de su elocuencia, aunque hubiéramos rechazado la idea que él tenía del alma, hasta el día en que dos versos que el divino sabio había escrito en su juventud me revelaron su verdadero pensamiento y me sumieron en la desdicha.

Este es el terrible dístico que un día impresionó mis ojos en el libro de un gramático de la decadencia:

*Mientras besaba a Agatón mi alma me vino a los labios:
la muy desdichada quería pasar por él...*

(Schwob, 2001, p. 85)

El texto que en un principio había aparecido citado en su versión original griega se nos ofrece ahora traducido al francés²⁶ y convenientemente contextualizado. Frente al texto procedente de una antología que veíamos en Maturin, tanto Poe como Schwob recurren y hacen gala de un texto recóndito, de una lectura exquisita. Es lo que sucede también cuando Schwob recurre al mismo Gelio para tomar una historia que se ha transmitido en clave de enigmático cuento, el de las vírgenes milesias, dentro de su libro *El rey de la máscara de oro* (1892).

*El vivo recuerdo de los años escolares:
Virgilio y la pesadilla*

La noche es un tiempo de revelaciones. Lo fantástico la caracterizó como el momento más propicio para el miedo. Si a

²⁶ Merece la pena reproducir la delicada traducción al francés que el propio Schwob hizo del dístico para insertarlo en su cuento (obsérvese que respeta el punto alto del texto griego, reproducido aquí mediante los dos puntos, y que en el segundo verso suprime la partícula γάρ):

Tandis que je besait Agathon, mon âme est venue sur mes lèvres:
Elle voulait, l'infortunée, passer en lui.

(Schwob, 2002, p. 105)

la noche le unimos el sueño, y al sueño la pesadilla, estaremos en uno de los lugares más propicios para adentrarnos en el confuso umbral que nos traslada desde lo real a lo ficticio. El sueño se parece a lo que en literatura llamamos lo verosímil, se trata también de una ficción bien urdida que nos hace creer como real lo que presenciamos. A esta ficción de lo onírico pueden contribuir, asimismo, nuestras lecturas. Esto es, precisamente, lo que le ocurre a un personaje de Charles Maturin, que nos ofrece dentro de una pesadilla el recuerdo del pasaje virgiliano en el que la sombra de Héctor se aparece a Eneas y se anuncia el fin de Troya:

He oído decir que el primer sueño de un maníaco recuperado es intensamente profundo. El mío no fue así; estuvo turbado por muchos sueños inquietos. Uno de ellos en particular me devolvió al convento. Pensé que era interno y que estudiaba a Virgilio. Leía ese pasaje del Libro Segundo en el que el espectro de Héctor se aparece a Eneas en sueños, y su forma horrible e infamada suscita la dolida exclamación:

*Heu quantum mutatus ab illo,
Quibus ab oris, Hector expectate venis?*²⁷

Luego soñé que Juan era Héctor; que el mismo fantasma, pálido y sangriento, se alzaba gritándome que huyera: *Heu fuge*,²⁸ mientras yo trataba inútilmente de obedecerle. ¡Oh, qué lúgubre mezcla de veracidad y de delirio, de realidad e ilusión, de elementos conscientes e inconscientes de la existencia, visita los sueños de los desdichados! Él era Panteo (*sic.*),²⁹ y murmuraba:

²⁷ Verg., *Aen.*, 2, 274 (*ei mihi, qualis erat, quantum mutatus ab illo*) y 2, 282-283 (*quibus Hector ab oris / expectate venis*). Maturin modifica los textos, probablemente por citarlos de memoria, si bien no debe perderse de vista cierta intención creadora a la hora de citar.

²⁸ Verg., *Aen.*, 2, 289: *heu fuge, nate dea, teque his, ait, eripe flammis*.

²⁹ Como luego veremos en el texto de Virgilio, se trata de Panto (*Panthus*), el sacerdote de Apolo. No sabemos si Maturin confirió a este nombre propio una terminación diferente por analogía —inconsciente o no— con nombres legendarios como el del mítico Penteo.

*Venit summa dies, et ineluctabile tempus*³⁰

Yo parecía llorar y debatirme en mi sueño. Me dirigía a la figura que se alzaba ante mí como la imagen de la visión troyana. Por último, la figura exclamó, con una especie de alarido quejumbroso, en esa *vox stridula*³¹ que sólo oímos en sueños:

*Proximus ardet Ucalegon*³²

y me levanté completamente desvelado, con todos los horrores del que espera ver un incendio (...)

(Maturin, 1985, p. 272)

Es destacable en este texto la cita confusa de varios versos virgilianos, quizá motivada parcialmente por la suposición de que algunos de los lectores hayan sido también estudiantes de latín y sean capaces de recordar el texto evocado. Virgilio es, de hecho, el autor más citado a lo largo de la novela, en especial su libro II de la *Eneida*, como podemos comprobar mediante la sucinta enumeración del resto de referencias:

Pandere res alta terra et caligine mersas

(*Aen.*, 6, 267, en Maturin, 1985, p. 217)

Quaeque ipsa misserrima vidi, et quorum pars magna fui

(*Aen.*, 2, 5-6, en Maturin, 1985, p. 504)

Referencia a Dido (Maturin, 1985, p. 567)

fuimus, non sumus

(inspirado en *Aen.*, 2, 325, en Maturin, 1985, p. 607)

³⁰ Verg., *Aen.*, 2, 324: *venit summa dies et ineluctabile tempus*.

³¹ *Vox stridula* ("una voz penetrante") puede encontrarse, por ejemplo, dentro de un contexto desenfadado en las cartas de Séneca, cuando se refiere a la voz aguda y estridente de un depilador (Sen., *Ep.*, 56, 2): *alipilum cogita tenuem et stridulam vocem ... exprimentem*. Una vez más, estamos ante la reelaboración moderna de un texto latino en clave terrorífica.

³² Verg., *Aen.*, 2, 311-312: *Vulcano superante domus, iam proximus ardet / Ucalegon; Sigea igni freta lata relucet*.

En el pasaje de la pesadilla, Maturin recrea con cierta libertad dos momentos esenciales del libro segundo de la *Eneida*, primero la aparición espectral de Héctor (las cursivas son nuestras):

Era la hora en que el primer sopor penetra en los fatigados mortales y se difunde apaciblemente en ellos por una gracia divina. He aquí que, en sueños, me pareció que se presentaba ante mis ojos Héctor desolado y derramando copiosas lágrimas, tal como le contemplé en otro tiempo, arrebatado por el carro de dos caballos, sucio de polvo, ensangrentado, y sus hinchados pies atraesados por correas.

¡Ay de mí, cómo estaba! *Cuán diferente de aquel Héctor* que regresaba cubierto con los despojos de Aquiles o tras haber arrojado las antorchas frigias a las naves de los dánaos; descuidada la barba, los cabellos revueltos en mechones de sangre coagulada y mostrando las incontables heridas que recibió en torno a las murallas de su patria. Me pareció que yo mismo, anegado en llanto, me dirigía al héroe y le hablaba con estas tristes palabras: “¡Oh luz de Dardania, oh firmísima esperanza de los teucros! *¿Qué demoras tan grandes te han detenido? ¿De qué confines vienes, Héctor añorado?* *¿Cómo te vemos, fatigados después de tantas muertes de los tuyos y tras innumerables penalidades de los hombres y de la ciudad? ¿Qué indigno ultraje afeó tu rostro sereno? ¿De dónde esas heridas que estoy viendo?*” Él nada me responde ni se preocupa de mis vanas preguntas, sino que, exhalando graves gemidos de lo profundo del pecho, me dice:

“¡Ay!, hijo de una diosa, *huye* y sustráete a estas llamas (...)”
(Verg., *Aen.*, 2, 268-286, trad. de Herrero Llorente)

No podemos dejar de poner en relación este pasaje virgiliano de la aparición de Héctor con el verso de la *Ilíada* de Homero (*Il.*, 23, 72) citado en dos ocasiones por Maturin, pues éste procede, precisamente, del pasaje de la aparición del espectro de Patroclo a Aquiles (la cursiva es nuestra):

Duermes, Aquiles, y estás olvidado de mí por entero.
No de mí vivo estás descuidado, sí de mí muerto:

¡dame cuanto antes sepulcro, que pase el portal del averno!
 Me cierran las almas el paso, figuras de los que fueron,
 Y aún no me dejan el río cruzar a juntarme con ellos (...)
 (Hom., *Il.*, 23, 69-73, trad. de García Calvo)

Volviendo a la *Eneida*, el segundo pasaje evocado por Maturrin es el de la confirmación de la ruina de Troya:

Entonces se me hicieron patentes las insidias de los dánaos y apareció clara su fidelidad. Ya la señorial mansión de Deífobo se derrumbó a impulso de las llamas, *ya está ardiendo la casa del vecino Ucalegón*, ya la bahía sigea refleja el incendio de sus dilatadas aguas (...) Mas he aquí que Panto, escapado de los dardos aqueos, Panto, el hijo de Otrís y sacerdote del templo de Febo, portando él mismo los ornamentos sagrados y las efigies de los dioses vencidos, y llevando de la mano a su nietecito, corre enloquecido hacia nuestra casa.

“En qué situación se encuentran nuestras cosas, Panto? ¿Nos queda aún algún baluarte?” Apenas había yo pronunciado estas palabras, cuando él mismo me respondió así gimiendo: “*Ha llegado el día supremo y el momento ineluctable de la Dardania*. Perecieron troyanos, pereció Troya y ya la inmensa gloria de los teucros (...)”

(Verg., *Aen.*, 2, 309-326, trad. de Herrero Llorente)

Resulta cuanto menos curioso que haya una cierta afinidad entre la descripción del espectro de Héctor y el fantasma que hemos visto en el texto de Plinio:

*Squalentem barbam et concretos sanguine crinis
 vulneraque illa gerens*

(Verg., *Aen.*, 2, 277-278)

*Senex macie et squalore confectus, promisa barba, horrenti capillo;
 cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque*
 (Plin., 7, 27, 5)

Da la impresión de que estamos ante prototipos de espectros, pues desaliño y dolor se conjugan en ambas descripciones.

Pero algo que en apariencia es insignificante resulta de gran importancia para el resultado final de nuestro estudio: fijémonos en que esta vez es un autor escolar el recreado, Publio Virgilio Marón. De hecho, se recuerda, antes de la cita latina en sí, la circunstancia de haberlo leído durante los años escolares del internado (“pensé que era interno y que estudiaba a Virgilio”). A diferencia de Plinio el Joven, cuya carta sobre los fantasmas ha de venir casi necesariamente dada por una antología o selección temática de textos, el pasaje virgiliano puede ser el resultado de una selección directa que hace el mismo autor, merced a sus recuerdos escolares. Naturalmente, se ha elegido dos pasajes adecuados a la propia estética gótica del relato: la aparición de un muerto dentro de un sueño y la muerte inevitable. La relación de Virgilio con lo terrorífico viene de los propios albores de la literatura inglesa: tanto Beda el Venerable como el autor del *Beowulf* se han inspirado en la *Eneida* para algunas descripciones escalofrantes (un viaje por el más allá y una ciénaga, respectivamente). La sombra de Virgilio también está en las descripciones infernales de Milton. Edward Gibbon, cuya atención a la decadencia del imperio está en los inicios del propio relato gótico,³³ siente un gran interés por el libro VI de la *Eneida*.³⁴ En Maturin, pues, cristaliza esta larga tradición anglosajona de un Virgilio “gótico” que vamos a apreciar, muchos años más tarde, en la consciente evocación virgiliana que encontramos en el Borges anciano de *Los conjurados*:

Me condujo al pie de uno de ellos y me ordenó que me tendiera en el pasto, de espaldas, con los brazos en cruz. Desde esa posición divisé una loba romana y supe dónde estábamos. El árbol

³³ Sin ir más lejos, Gibbon aparece citado al comienzo del relato de Maturin: “Stanton empezó a sentir una especie de decepción ante la futilidad de sus persecuciones, como Bruce al descubrir la fuente del Nilo, o Gibbon al concluir su historia” (Maturin, 1985, p. 60).

³⁴ Lo hemos estudiado en otro lugar (García Jurado, 2006, pp. 64-65).

de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.³⁵

Recordé que *lenta*, en ese contexto, quiere decir flexible, pero nada tenían de flexibles las hojas de mi árbol. Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme. Salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto.

(Borges, 1989, pp. 485-486)

Como ha señalado García Gual,³⁶ este recuerdo virgiliano tan significativo del último Borges puede tener un valor añadido de nostalgia por los años de aprendizaje del latín. Esa nostalgia puede verse recogida en forma de recuerdo en el texto de Maturin. Es interesante observar que Borges no deja de hacerse eco de una moderna tradición literaria mediante la cita clásica. El verso citado tiene, además, un interés personal muy grande, ya que pertenece al primer texto virgiliano que aprendió Borges en su infancia: la primera bucólica.³⁷

Unas conclusiones

Cuando Stephen King publica en 1984 su famoso relato *It* logra confundir a sus lectores más despiertos con dos enigmáticas citas en latín, de Plinio y Virgilio, respectivamente:

³⁵ Verg., *Ecl.*, 1, 25. En traducción de Cristóbal López: “cuanto se eleva el ciprés superando a flexibles viburnos”.

³⁶ En su fundamental trabajo sobre Borges y los clásicos de Grecia y Roma (García Gual, 1992).

³⁷ Este texto virgiliano traza en buena medida la biografía de Borges, desde poemas tempranos como el titulado “*Dulcia linquimus arva*”, inspirado precisamente en esta composición virgiliana, hasta los últimos textos, sesenta años más tarde (García Jurado, 2006, pp. 75-76).

*Apparebat eidolon senex*³⁸ y *Quaeque ipsa miserrima vidi, et quorum pars magna fui*.³⁹ La simple constatación de que el conocido autor utiliza dos textos en latín no da cuenta de la complejidad del hecho en sí. Precisamente, mediante estos dos pasajes, fácilmente reconocibles por nosotros tras leer este artículo, observamos cómo Stephen King está rindiendo un justo homenaje a Charles Maturin, que es quien utiliza tales textos, de Plinio el Joven y de Virgilio en su *Melmoth el errabundo*. De esta forma, Stephen King da una muestra indiscutible del importante papel que tales textos, entre misteriosos y cultos, han desempeñado a lo largo de la historia del relato gótico, primero, y del relato fantástico de terror, su natural continuador, después. Es por ello por lo que, lejos de ser una mera anécdota, o algo marginal, el complejo acervo de textos antiguos que encontramos en los modernos relatos permite, en su conjunto, la posibilidad de estudiar otras lecturas de la literatura grecolatina en la modernidad, más allá de la estética clasicista.

Las motivaciones de tales lecturas clásicas son, además, variadas y cualitativamente distintas. Es destacable la importancia que tienen las antologías, escritas o implícitas, que seleccionan textos clave de la literatura de la Antigüedad, como la carta sobre los fantasmas de Plinio el Joven, verdadera precursora de los relatos fantásticos sobre el tema. Otro factor de elección viene dado por la búsqueda de lo recóndito, de lo deliberadamente raro, como puede ser la lectura de noticias curiosas o datos literarios en una obra de erudición, como la del gramático Aulo Gelio. Finalmente, no debe olvidarse el peso de la educación escolar y del canon de autores que esa educación hace posible, en especial la poesía de Virgilio. En este caso, el recurso a un autor escolar puede tener un valor añadido de nostalgia por la juventud.

³⁸ King, 1990, p. 453.

³⁹ King, 1990, p. 469.

Los ejemplos aducidos nos permiten establecer una tipología para clasificar las ocurrencias de los textos grecolatinos en los modernos relatos fantásticos: antología, rareza y carácter escolar. Como podemos ver, atendiendo a las características de nuestro método, no es tan importante la aparición puntual de un autor antiguo en un relato fantástico como el valor relativo que todas estas ocurrencias tienen para explicar un hecho de naturaleza superior: tales presencias no son meras anécdotas, responden a unas propiedades de conjunto y, por lo demás, ciertos usos, como el de la doble cita de un mismo texto (primero al comienzo de un relato, a la manera de texto misterioso que sirve de inicio y después contextualizado en el propio cuerpo del relato) constituye una sutil poética que da cuenta de la conciencia estilística de tales citas. En todo caso, estamos muy lejos de un mero acto pasivo de copia de textos y se trata, más bien, de un fenómeno dinámico que motiva incluso, en el caso de Poe, la invención de textos.

Por lo demás, la incipiente conciencia de la historia literaria produce algo parecido a una “museización” de la literatura grecolatina en las letras modernas. Se trata de un fenómeno parecido a lo que puede ocurrir con los antiguos maestros de la pintura, una vez que los modernos museos del siglo XIX han legitimado la historia del arte. La literatura antigua ya no aparece sólo citada o recreada como mero apoyo para conferir autoridad a las ideas. Ahora que las literaturas antiguas entran en liza con las literaturas modernas aquéllas adquieren un nuevo sentido, el histórico, y su ocurrencia en las letras modernas deja de ser algo defectivo para convertirse en un hecho de elección consciente: se trata de citas tomadas de la antigua literatura grecolatina, lo que confiere prestigio al texto moderno.

Finalmente, merece la pena hacer hincapié en lo paradójico que resulta el hecho de que ciertos usos de la literatura antigua en los relatos modernos responda, más que a una supuesta tradición clásica, a unas maneras modernas de hacer literatura. Las citas antiguas de Schwob no se explican sin conocer

cómo procede Poe con la literatura grecolatina en sus relatos, y tales procedimientos tampoco se explican sin la prosa previa de Maturin. La cita virgiliana de Borges acaso no tendría sentido si no contáramos con tales autores.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS CASTRO, María José, y Francisco GARCÍA JURADO, “*Nil sapientiae odiosius acumine nimio*. Séneca como máscara de Edgar Allan Poe”, Jenaro Costas Rodríguez (coord.), *Ad amicum amicissime scripta. Homenaje a la Profesora María José López de Ayala y Genovés*, vol. I, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005, pp. 409-417.
- BEARD, Beard, “The Epigraph to Poe’s ‘Berenice’”, *American Literature*, 49, 1978, pp. 611-613.
- ELIOT, T. S., “Tradition and the individual talent”, *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, pp. 13-22.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 505-507, 1992, pp. 321-345.
- GARCÍA JURADO, Francisco, *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Asociación española de eslavistas, 1999.
- , “Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la tradición clásica”, *CFC (E. Lat.)*, 18, 2000, pp. 163-216.
- , “La modernidad de la literatura latina: la carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin. 7, 27, 5-11) releída como relato gótico”, *Exemplaria*, 6, 2002, pp. 55-80 (vuelto a publicar en *Culturas Populares*, 2, mayo-agosto de 2006, del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá / Centro de Estudios Cervantinos, con el título “Los cuentos de fantasmas: entre la literatura antigua y el relato gótico”, dirección electrónica: <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/ñgarciajurado.pdf>
- , “Melancolías y ‘clásicos cotidianos’. Hacia una historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas”, *Tropelías*, 12-14, 2001-2003, pp. 149-177.
- , *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, Madrid, ELR, 2006.
- , *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX. Segunda edición revisada*, Madrid, Liceus, 2007.

- GARCÍA JURADO, Francisco, *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios (Ilustraciones de Gustave Moreau)*, Madrid, ELR Ediciones, 2008 (en prensa).
- , y Pilar HUALDE PASCUAL, *Juan Valera*, Madrid, Ediciones Clásicas (Biblioteca del Humanismo), 1998.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana, “*Frankenstein; or the modern Prometheus*. Una tragedia griega”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 19, 2006, pp. 309-326.
- , “La tensión entre lo clásico y lo gótico”, *Jornadas de Filología Latina*, Madrid, Facultad de Filología de la UCM, junio de 2007.
- K. P., *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Band 2*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.
- KANT, Emanuel, *Lo bello y lo sublime. Ensayo de estética y moral*, trad. A. Sánchez Rivero, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919.
- MARTINDALE, Charles, “Reception”, Craig W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Oxford, Blackwell, 2007, pp. 297-311.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Odas, epístolas y tragedias de Marcelino Menéndez Pelayo con una introducción de D. Juan Valera*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.
- REYES, Alfonso, “Teoría de la antología”, *Obras completas XIV. La experiencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 137-141.
- SAMBROOK, James, *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*, London and New York, Longman, 1986.
- THOREAU, Henry D., *Translations. Edited by K.P. van Anglen*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Obras literarias antiguas

- A. GELLII *Noctes Atticae* recognovit brevisque adnotatione critica instruxit P.K. Marshall, I-II, Oxford, Oxford Classical Texts, 1990.
- C. PLINI CAECILI SECUNDI *Epistularum libri novem. Epistularum ad Traianum liber. Panegyricus*, recensuit Mauritius Schuster, editionem tertiam curavit Rudolphus Hanslik, Leipzig, Teubner, 1958.
- HOMERI *Opera* recognoverunt brevisque adnotatione critica instruxerunt David B. Monro et Thomas W. Allen, II, Oxford, Oxford Classical Texts, 1966.
- P. VERGILI MARONIS *Opera* recognovit brevisque adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors, Oxford, Oxford Classical Texts, 1985.

- Q. HORATI FLACCI *Opera* recognovit brevique adnotatione critica instruxit Eduardus C. Wickham. Editio altera curante H. W. Garrod, Oxford, Oxford Classical Texts, 1986.
- The Greek Anthology*, english transl. W. R. Paton in five volumes, I, London/Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1969.

Traducciones de obras antiguas

- ANÓNIMO, *Sobre lo sublime*, texto, introd., trad. y notas José Alsina Clota, Barcelona, Bosch, 1977.
- AULO GELIO, *Noches áticas. Antología*, introd., selec., trad. y notas Francisco García Jurado, Madrid, Alianza, 2007.
- HOMERO, *Ilíada*, versión rítmica Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, 1995.
- HORACIO, *Obras completas*, introd., trad. y notas Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Planeta, 1986.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. bilingüe Vicente Cristóbal López, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Eneida II*, texto latino con trad. literal y literaria Víctor José Herrero Llorente, Madrid, Gredos, 1977.

Obras literarias modernas

- BORGES, Jorge Luis, *Los conjurados, Obras completas III*, Barcelona, Emecé, 1989.
- KING, Stephen, *It (Eso)*, trad. Edith Zilli, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
- LEWIS, Matthew G., *El monje*, trad. Francisco Torres Oliver, Barcelona, Bruguera, 1979 (1a. ed.).
- MATURIN, Charles, *Melmoth el errabundo*, trad. Francisco Torres Oliver, Barcelona, Bruguera, 1985 (2a. ed.).
- POE, Edgar Allan Poe, *Cuentos I*, pról., trad. y notas Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1992.
- POTOCKI, Jan, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, primera edición íntegra establecida por René Radrizzani, pról. a la edición española Federico Arbós, trad. Amalia Álvarez y Francisco Javier Muñoz, Madrid, Palas Atenea, 1990.
- SCHWOB, Marcel, *Corazón doble*, trad. Elena del Amo, Madrid, Siruela, 2001 (2a. ed.).

SCHWOB, Marcel, *Oeuvres*, texte établi et présenté Sylvain Goudemare, Paris, Phébus, 2002.

—, *El rey de la máscara de oro*, trad. Jorge A. Sánchez, Barcelona, Abra-xas, 2003.

WALPOLE, Horace, *El castillo de Otranto*, trad. Vicente Villacampa, Barcelona, Bibliotex, 1998.