

*Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina
en los relatos fantásticos modernos.
Una página inusitada de la Tradición Clásica¹*

Francisco GARCÍA JURADO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo indaga en las claves complejas que explican la aparición recurrente de la lengua y la literatura latina en los relatos fantásticos modernos desde el siglo XVIII. A partir de ahí, es posible conformar una antología de textos latinos extraída de tales relatos fantásticos. Esta peculiar antología contiene autores canónicos (Virgilio), pero también autores menos conocidos por el lector moderno, o periféricos (Plinio el Viejo, Plinio el Joven, *Itinerarium Ege-riacae*). El objeto de estudio, así planteado, es susceptible de ser considerado desde la teoría de los polisistemas, propuesta por el estudioso israelí Itamar Even-Zohar.

Palabras clave: Literatura latina. Literatura fantástica moderna. Antología. Polisistemas.

¹ Este trabajo se adscribe al Proyecto de Investigación 06/0057/98 de la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid y se inserta dentro de un estudio más amplio acerca de la lectura de los clásicos latinos en la prosa de los siglos XIX y XX. Además, el texto del presente estudio sirvió de base para dos conferencias impartidas en noviembre de 1999 en las universidades argentinas Nacional de Rosario y Nacional de Tucumán, en esta última, dentro del Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas. Por muchas razones, este trabajo estará siempre ligado a las profesoras Alba Romano, Estela Assis de Rojo, y al profesor Rubén Florio, a quienes tuve el honor de acompañar en la creación del Centro Michels de Estudios sobre la Tradición Clásica (CEMI), fundado en Rosario por iniciativa de la Dra. Romano también en noviembre de 1999.

ABSTRACT

This paper deals with the complex ways Latin texts use to appear in modern fantastic literature since XVIIIth Century. According to this, it would be possible to collect an anthology of Latin texts that are quoted in modern fantastic tales. This anthology contains canonic authors (Vergil), but also less known writers, or peripheric (Pliny the Elder, Pliny the Younger, or the *Itinerarium Egeriae*). It would be possible to apply a polisystemic approach, according to Itamar Even-Zohar's theory.

Keywords: Latin Literature. Modern fantastic literature. Anthology. Polisystems.

A Joan Perucho.

1. Planteamiento

El presente estudio propone el primer acercamiento a una investigación que seguramente asombrará a muchos: el complejo sistema de relaciones que explica la aparición de textos latinos en la prosa fantástica moderna. De hecho, no todos los lectores acostumbrados a leer literatura fantástica habrán reparado en una circunstancia que, por obvia e intrascendente en apariencia, normalmente pasa desapercibida, como es la singular recurrencia que tienen las citas y referencias a la lengua y la literatura latina en los relatos fantásticos modernos, comenzando por las novelas góticas inglesas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. De esta forma, por tomar como ejemplo dos de los clásicos del género, *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin, y *El monje*, de Matthew G. Lewis, observamos cómo en la primera, de marcado carácter erudito, pueden encontrarse citas de numerosos autores latinos, junto a Cervantes o Shakespeare. *El monje*, por su parte, comienza con un texto de Horacio muy acorde, por cierto, con el propio contenido de la obra (*Somnia, terrores magicos, miracula, sagas/Nocturnos lemures, portentaque*²), seguido de un prefacio titulado «Imitación de Horacio. *Epístola 20. Libro I*». Si indagamos en el desarrollo histórico de la literatura fantástica

² *Ep.* 2,2,208-209.

Europea a lo largo de los siglos XIX y XX, observamos que estas llamadas explícitas a la literatura latina siguen apareciendo en el contexto del carácter erudito que mantienen tales relatos (caso significativo es el de Arthur Machen, al que aludiremos más adelante). Por lo demás, no deja de ser sorprendente que podamos seguir observando cómo esta característica vuelve a aparecer en el fructífero cultivo que del relato fantástico se hará en Hispanoamérica, especialmente en Argentina. De esta forma, a los lectores de Bioy Casares les habrá pasado probablemente desapercibida la inquietante cita de Cicerón que encontramos en *La invención de Morel*:

«Estamos viviendo las primeras noches con dos lunas. Pero ya se vieron dos soles. Lo cuenta Cicerón en *De Natura Deorum*:

Tum sole quod ut e patre audiui Tuditano et Aquilio consulibus evenerat.

No creo haber citado mal¹. M.Lobre, en el Instituto Miranda, nos hizo aprender de memoria las primeras cinco páginas del Libro Segundo y las últimas tres del Libro Tercero. No conozco nada más de *La naturaleza de los dioses*.

¹ Se equivoca. Omite la palabra más importante: *geminato* (de *geminatus*, geminado, duplicado, repetido, reiterado). La frase es: ... *tum sole geminato, quod ut e patre audiui, Tuditano et Aquilio consulibus evenerat; quo quidem anno P.Africanus sol alter extinctus est*: ... Traducción de Menéndez Pelayo: *Los dos soles que, según oí a mi padre, se vieron en el Consulado de Tuditano y Aquilio; en el mismo año que se extinguió aquel otro sol de Publio Africano (183 a.C) (N. del E.)*»

(Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Barcelona, Seix Barral 1985, 63)

Aunque el hecho en sí pueda ser intrascendente, no se nos escapa la circunstancia de que el texto ciceroniano aparezca en latín, de que con él se evocuen los años de estudio del narrador, y de que sea, además, un testimonio antiguo coincidente con el mismo hecho sobrenatural, la duplicación, que es de lo que se trata en el relato. En este mismo sentido, tampoco parece que se haya reparado suficientemente en la importancia específica de la referencia explícita a Plinio el Viejo dentro de uno de los más conocidos relatos de Jor-

ge Luis Borges, el titulado «Funes el memorioso». En lo que se discute si el relato de Borges pertenece o no al realismo mágico³, se obvia, al mismo tiempo, lo que tiene de específico y de relevante el hecho de que el relato gire en torno a un texto de Plinio el Viejo sobre la memoria. Estas referencias a la literatura latina quizá no tengan valor alguno consideradas aisladamente, aunque sí pueden resultar muy valiosas cuando las analizamos desde una perspectiva conjunta que nos permita concebirlas en calidad de un rico sistema literario que daría cuenta, precisamente, de los complejos mecanismos mediante los cuales una literatura antigua y de canon como la latina se relaciona con las literaturas fantásticas modernas.

Sabido es que los estudios sobre la relación entre una literatura antigua y las modernas parecen verse abocados a la dualidad planteada entre la tradición y la poligénesis. En efecto, pueden rastrearse en la literatura fantástica moderna influencias notables de obras antiguas, como ocurre con el episodio ovidiano de Pigmalión en los relatos fantásticos modernos sobre estatuas animadas (Sardiñas 1999). Asimismo, podemos establecer relaciones probablemente poligenéticas a partir de mitos tan claramente fantásticos como el doble (*Anfitrión*, de Plauto y *Der Golem*, de Gustav Meyrink [García Jurado —en prensa—]), o el del «inventor de maravillas», que nos llevaría desde el mito platónico de Theuth (*Fedón* y *Filebo*) al personaje de Melquiades en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Sin embargo, el objeto de estudio que estamos sugiriendo investigar, a saber, el que conforma el conjunto de citas y referencias explícitas a una literatura antigua en una literatura moderna, en el caso de que fuera significativo, no se adapta exactamente a ninguno de los dos modelos anteriores, dado que no se trata de una tradición *sensu stricto* (un texto subyacente que sirve de modelo imitativo a uno nuevo), ni tampoco de «cita por poligénesis» (salvo, claro está, el caso ficticio de la perfecta y exacta reescritura que Pierre Ménard hace del texto de Cervantes en el celebrado cuento de Borges).

Sin embargo, el propio desarrollo de la literatura comparada, sobre todo la vertiente que hereda el formalismo ruso y especialmente la teoría de los

³ «En el ensayo que titulé «El realismo mágico» en la ficción hispanoamericana, Anderson Imbert insistía en hacer de «Viaje a la semilla» una muestra de la literatura fantástica, y veía en la mayoría de los cuentos de Jorge Luis Borges —se mencionaban expresamente «Funes el memorioso», «El muerto», «El Zahir»— una manifestación del «realismo mágico». Que Borges quedase de pronto asociado a *Mulata de tal* o a *Cien años de soledad* resultaba llamativo (...)» (Fernández 1991, 36).

polisistemas, del teórico israelí Itamar Even-Zohar, puede resultarnos de mucha utilidad para un planteamiento de este tipo⁴. Conviene señalar algunas claves de este planteamiento de estudio cuyo rasgo principal es la concepción de la historia de la literatura como un conjunto de factores interdependientes en estrecha relación con la propia historia de la cultura⁵. Por resumir muy sucintamente algunas de las características de la teoría de los polisistemas⁶, podemos señalar:

- a) Se rechazan las concepciones esencialistas del fenómeno literario;
- b) Asimismo, se formulan normas, pautas o leyes que regulan o determinan el objeto de estudio (entiéndase «leyes» en el sentido popperiano de su carácter de «hipótesis temporales»).
- c) La literatura se estudiará en términos de relaciones y no de esencias, concibiendo el sistema como «una red de relaciones interdependientes». El *polisistema* es, por tanto, «un sistema de sistemas que se interseccionan, funcionando como un todo estructurado cuyos miembros son interdependientes, y en el que además pueden utilizarse diferentes opciones que coexisten a la vez.

⁴ Claudio Guillén habla en estos términos acerca de las aportaciones de Even-Zohar: «En Israel, Itamar Even-Zohar ha desarrollado con vigor la idea de sistema —o, mejor, según él, polisistema (*polysystem*), término que denota la heterogeneidad de los conjuntos bajo consideración. El origen de la idea se encuentra en los formalistas rusos, cuyo espíritu Even-Zohar perpetúa. En efecto, las interrelaciones que estructuran un polisistema son de carácter conflictivo y jerárquico. Hay una serie de términos que designan estas oposiciones y subordinaciones: céntrico-periférico, bajo-alto, primario-secundario, canónico-no canónico» (Guillén 1985, 389).

⁵ Así lo señala Iglesias Santos: «Todas ellas —reconociendo en mayor o menor grado su punto de partida en el estructuralismo y en los trabajos pioneros sobre el sistema literario, desde el de los formalistas Tinianov y Jakobson a Claudio Guillén (1971)—, entienden la literatura como un sistema socio-cultural y un fenómeno de carácter comunicativo que se define de manera funcional, es decir, a través de las relaciones establecidas entre los factores interdependientes que conforman el sistema. Lejos de las concepciones idealistas y atemporales del arte y la literatura, se preocupan principalmente por describir y explicar cómo funcionan los textos en la sociedad, en situaciones reales y concretas. Por ello, en lugar de dedicarse a la interpretación de una serie de obras canónicas, atienden a las condiciones de la producción, distribución, consumo, o institucionalización de fenómenos literarios.» (Iglesias Santos 1994, 310-311).

⁶ Seguimos el artículo de Iglesias Santos (1994, 328-348), que ha servido, en buena medida, para dar a conocer los estudios de carácter sistémico en nuestro ámbito académico. Véase, asimismo, la compilación que esta misma autora ha llevado a cabo más recientemente (Iglesias Santos 1999).

- d) Se trata, pues, de una «estructura abierta, múltiple y heterogénea, en la que concurren varias redes de relaciones» y donde hay una «lucha o tensión permanente entre los distintos estratos del (poli)sistema», que se organiza en un estrato central y otro periférico.
- e) El hecho de que los polisistemas se interrelacionen merced a interferencias tiene una importancia fundamental para la propia configuración de éstos como centro y periferia.

Es, precisamente, en las periferias, donde se producen básicamente los contactos, y cuando se trata de literatura estas periferias no son otras que modalidades como la literatura infantil o la traducción⁷. De esta forma, en lo que a nuestro objeto de estudio respecta, vamos a estudiar cómo una serie de autores latinos canónicos (es decir, los estudiados en la escuela dentro de un sistema educativo que contempla tales lecturas), y periféricos (autores cuya lectura es más específica, y que pueden considerarse raros) se injertan a manera de citas y recreaciones explícitas en una modalidad periférica de la literatura moderna, como es la literatura fantástica. El fenómeno de la aparición de la literatura o la cultura clásica en las periferias de la literatura moderna, tales como la literatura fantástica, la infantil, o el cómic⁸, constituiría, pues, un objeto de estudio susceptible de ser analizado desde este punto de vista metodológico.

Hace ya tiempo que venimos defendiendo un enfoque polisistémico de la relación entre la literatura latina y las literaturas modernas⁹. De esta forma, si superamos la consideración de los textos como entidades aisladas de valor inherente en sí mismas y, por el contrario, atendemos a su valor semiótico dentro de un rico sistema literario, histórico y sociocultural,

⁷ «Es importante subrayar que las interferencias se producen sobre todo a través de las periferias. Si se ignora este proceso, no es posible explicar la aparición y la función de muchos nuevos elementos en un repertorio concreto. De esta manera, fenómenos sistemáticamente ignorados en los estudios literarios como la literatura de consumo, la literatura infantil o la literatura traducida, resultan objetos de estudio indispensables para un entendimiento adecuado de las relaciones intersistémicas» (Iglesias Santos 1994, 339).

⁸ Para la presencia de Homero en la literatura infantil española véase Hualde Pascual (en preparación). Por su parte, Espino Martín (en prensa) está estudiando la reinterpretación de algunos mitos clásicos en ciertos cómics de origen anglosajón.

⁹ En García Jurado (1999a) puede encontrarse un estudio más extenso al respecto. Por su parte, Assis de Rojo y Flawiá de Fernández (1998) han estudiado aspectos de la tradición clásica en la literatura argentina desde este punto de vista.

estaremos en condiciones de llevar a cabo un estudio de las variadas relaciones que se pueden establecer entre una literatura antigua como literatura canónica y las literaturas modernas. Es por ello por lo que a la hora de estudiar una literatura clásica en relación con las literaturas modernas lo hacemos en calidad de SISTEMAS COMPLEJOS. Merced a este planteamiento, las relaciones serán muy diversas y su formulación en oposiciones o tensiones, del tipo Centro/Periferia, Erudición/Fabulación, o Paganismo/Cristianismo, nos servirá de gran ayuda para el estudio. Consideramos, por lo demás, que la relación entre la literatura latina y las literaturas fantásticas modernas es un lugar privilegiado para poder ilustrar nuestra propuesta, dado que el relato fantástico constituye un punto de encuentro de una variedad significativa de textos en latín, o bien traducidos, pertenecientes a Plinio el Joven (4.1.), Virgilio y Horacio (4.2.), Plinio el Viejo (4.3.; 4.4.), Solino (4.3.), el *Itinerarium Egeriae* (4.4.), Lucrecio (4.5.), Ovidio (4.5.), o Petronio (5)¹⁰.

Para empezar, consideraremos algunas cuestiones básicas relativas a la literatura fantástica, como son las dificultades de su definición, su carácter histórico y su componente erudito (2). Después, pasaremos a la investigación propiamente dicha partiendo de dos aspectos: lo fantástico en lo estrictamente lingüístico, y lo fantástico desde el punto de vista de los motivos temáticos. En atención al primer aspecto, analizaremos la función de las palabras y frases latinas en el relato fantástico (3). Con respecto al segundo aspecto, el temático (4), estudiaremos las ocurrencias de la literatura latina en el relato moderno a la hora de tratar acerca de los fantasmas (4.1.), las pesadillas (4.2.), los prodigios (4.3.), las enciclopedias y los bestiarios (4.4.), y, finalmente, las metamorfosis (4.5.). Terminaremos estudiando la antología como motor del sistema de contactos complejos entre unas literaturas con otras y considerando, asimismo, qué características tiene una selección de textos latinos extraídos de la literatura fantástica moderna (5).

Debemos, finalmente, hacer referencia a nuestro objeto de estudio, tan inasible y rico como es el propio conjunto de las literaturas fantásticas modernas. Dentro de la provisionalidad impuesta por un trabajo en curso y de conclusiones sometidas a revisión, los autores modernos que hemos recogido pertenecen a tres siglos, a dos continentes y, al menos, a cinco lenguas: Bioy

¹⁰ Enumeramos los autores y textos según el orden en que irán apareciendo en el trabajo.

Casares, Borges, Calvino, Cortázar, Flaubert, García Márquez, Lewis, Machen, Maturín, Nodier, Perucho, Poe, Potocki, Schwob y Tabucchi. Esta muestra, más significativa por lo cualitativo que por lo cuantitativo, ya nos permite, sin embargo, esbozar nuestro estudio.

2. La modernidad de la literatura fantástica: definición, proceso histórico y componente erudito

Aunque no hay una opinión unánime acerca de lo que se entiende por literatura fantástica¹¹, la definición más divulgada es la de Tzvetan Todorov (1970, 36-38), que nos dice que lo definitorio de lo fantástico es el carácter dudoso de los acontecimientos sobrenaturales para el lector implícito en una lectura que no es alegórica ni poética. Este tipo de definiciones generales plantea uno de los problemas más interesantes de nuestro estudio cuando consideramos qué es lo fantástico, pues lo que es fantástico para un autor o lector moderno bien pudiera no serlo para los antiguos. Nos referimos a la ya conocida diferencia entre lo «fantástico» y lo «maravilloso», que resulta muy pertinente a la hora de estudiar contactos complejos entre una literatura antigua y las modernas, es decir, literaturas que pertenecen a mundos y creencias absolutamente dispares¹².

¹¹ Para un estado de la cuestión de este asunto, así como una penetrante visión general, nos parece excelente la primera parte del estudio de Suárez Coalla (1994), quien luego se centra en Bioy Casares.

¹² Habría que partir, pues, de los códigos socio-culturales del texto para determinar el carácter fantástico o maravilloso de su contenido: «Desde los códigos culturales que el propio texto parece elaborar, se ha vuelto normal lo que parecería anormal desde otros códigos, y, en términos de Todorov, lo sobrenatural aceptado no corresponde a lo fantástico, sino a lo maravilloso, y, en esa lógica, el realismo mágico podría emparentarse, en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano» (Fernández 1991, 43). Ignacio Malaxecheverría hace en su excelente libro sobre los *Bestiarios* una reflexión muy escéptica al respecto: «La preocupación por delimitar el concepto de «fantástico» frente a otros como «mágico», «maravilloso» o «extraño» es una inquietud moderna; no obstante, quienes han intentado dichos deslindes, lejos de perseguir la esencia de lo fantástico, parten en general de ideas preconcebidas, orientadas a centrar su reflexión en un tipo muy concreto de literatura que no nace hasta el siglo XVIII. Tal actitud les permite dejar de lado, por no pertinente, todo lo que no cumple con la definición que, respectivamente, escogen. Si aceptáramos las tesis de Vax, Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*), Caillóis (*Au Coeur du fantastique*) o Belevan, se daría la peregrina situación de que bestiarios medievales y elementos maravillosos en

Sin embargo, dado el hecho evidente de que lo que en la Antigüedad podía considerarse como «ciencia» hoy día no es más que «fabulación», este contraste «histórico» resulta de una gran riqueza, sobre todo a la hora de poe-
tizar viejos textos de ciencia una vez recontextualizados en el relato moderno. Por ello, preferimos partir de una concepción histórica de la literatura fantástica, y dejar claro que cuando nos refiramos a ella lo haremos precisamente pensando en la que nace con el relato gótico de finales del siglo XVIII¹³. Por lo demás, la consideración histórica de la literatura fantástica es más acorde, a su vez, con el propio estudio de la literatura comparada, concebida como el estudio de estructuras supranacionales e históricas¹⁴. Así pues, partiremos de la literatura inglesa del siglo XVIII, donde se inicia, merced a unas condiciones sociales e históricas concretas, el relato gótico¹⁵. Ocu-

novelas de toda índole caerían dentro de lo normal y cotidiano. Que el lector o el oyente medieval acogiesen de buen grado corzas parlantes, ballenas-ista, seres humanos convertidos en animales o viceversa, no significa que tales elementos les resultasen banales.» (Malaxecheverría 1999, 25-32).

¹³ Algo parecido es lo que ha hecho Ana María Barrenechea (1991, 75-76 y 77) cuando pasa del estudio de categorías atemporales (Todorov) a una consideración de proceso (historicidad y contextualización): «Todorov, aunque en su libro ya clásico eligió la consideración inmanente la literatura fantástica, fijó su nacimiento en un época; yo misma soy un caso que podría llamarse como el dios Jano, de doble faz. En mi comentario de Todorov, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» (Barrenechea, 1972), adopté como él la postura atemporal o teórica, aunque critiqué su tipología y los rasgos que elegía para construirla, proponiendo otros a mi vez. En mi segundo trabajo, «La literatura fantástica: Función de los códigos socioculturales en la constitución de un género» (1979), me interesé por el proceso que llevaba al surgimiento y a la propuesta de un nuevo tipo de discurso: el *realismo maravilloso* en nuestra América.»

¹⁴ Reproducimos, a este respecto, unas oportunas palabras de Claudio Guillén acerca de la concepción atemporal de los mitos y la literatura del crítico canadiense Northrop Frye: «Frye soslaya el devenir histórico y construye un vasto espacio atemporal, el de una antropología literaria basada en categorías tomadas de los ritos, mitos y cuentos folclóricos, cuya trayectoria es por fuerza no sucesiva (...)» (Guillén 1985, 301-302).

¹⁵ «La novela de terror es ante todo una pura creación de la novelística romántica inglesa, y quizá tenga su origen en las obras de dos aristócratas ingleses: Horacio Walpole, que publicó en 1764 su novela *El castillo de Otranto*, y William Beckford, que en 1781 publicó su *History of the Caliph Vathek*. Inmediatamente después aparecerá la obra de Matthew Gregory Lewis, más conocido como *The Monk*, sobrenombre que le quedó del título de su obra maestra aparecida en 1796. La producción de este tipo de novelas se organiza, por decirlo así, a partir de las novelas de algunas mujeres: Clara Reeve, Sophia Lee, Miss Aikin, Mme. Roche, Mme. Dacre y la conocidísima Anna Radcliffe, sin olvidar a Mary Shelley. Entre los hombres, hay que citar a Charles Robert Maturin que publica *Melmoth, the wanderer* en 1820, hasta lle-

re lo mismo cuando estudiamos las condiciones que propiciaron en la Argentina de mediados del XIX el extraordinario auge del relato fantástico¹⁶, o, yendo de nuevo al otro lado del Atlántico, las especiales condiciones históricas, políticas y literarias que propiciaron el cultivo de lo fantástico en la España de los años 50, dominada por una literatura social y realista¹⁷. Lo cierto es que, a pesar de las posibles disensiones a la hora de partir de esta posición historicista, hay aspectos específicos de la modernidad en la literatura fantástica, tales como la tensión entre ciencia y religión, tan propia del siglo XIX, que no estarían presentes en la literatura de otras épocas. Volveremos a este aspecto cuando hablemos de la ciencia antigua convertida en materia poética.

Finalmente, vamos a referirnos a la erudición que se manifiesta en las referencias explícitas a la literatura latina dentro del relato fantástico moderno. La primera pregunta que nos haría un lector desprevenido es si realmente existen tales referencias. Podemos contestarle de manera rotundamente afirmativa y añadir que, además, hay muchas. La segunda pregunta que podría hacérsenos es cómo se contextualizan. Para dar una primera contestación debemos hablar brevemente de la literatura de bibliófilo, que mantiene una íntima relación con el relato fantástico. Un lector no acostumbrado a la literatura erudita puede asombrarse al observar cómo un autor se demora en medio de un relato en la descripción más o menos pormenorizada de un ejemplar impreso, sin entender muy bien, a simple vista, cuál es el fin de estos pasajes descriptivos. La motivación para hablar acerca de un bello

gar al mismísimo Walter Scott, autor de unas *Letters on demonology and witchcraft* en 1830. Esta aproximación me parece interesante, porque creo que muchos, algunos o pocos, de los escenarios inventados por el *gothic tale* pasaron a las novelas del romanticismo (castillos, cementerios, tumbas, subterráneos, etc.). Finalmente, el siglo XIX de lengua inglesa se cerrará con Bram Stoker, que publicó su *Drácula* en 1897. Años antes ya había publicado su obra E.A.Poe.» (Ferrerías 1991, 190).

¹⁶ «Aquella fue, justamente, la época en que el cuento fantástico hizo su aparición en el Río de la Plata. También es cierto que los rioplatenses pudieron conocer a otros escritores fantásticos, como Tomás de Quincey, el primero de la serie, o Edgar Allan Poe. También convendría mirar hacia los autores españoles, como Bécquer. La investigación queda por hacer.» (Verdevoye 1991, 116).

¹⁷ «Es evidente que *Rosas, diablos y sonrisas* se ha convertido en un libro emblemático de las contradicciones del escritor (*sc.* Joan Perucho) en los años sesenta. Se presenta como un *ataque frontal* a la *sociología de la literatura* y a las *tesis lukacsianas*, desde el prólogo, en el que se califica a la obra, irónicamente, de decadente, egoísta y evasiva, usando la terminología de sus detractores.» (Guillamón 1991, 322).

ejemplar nos la explica, precisamente, Charles Nodier (1780-1844), sin lugar a dudas, uno de los máximos cultivadores del relato fantástico y, además, el «padre de la bibliofilia moderna»¹⁸, que define esta modalidad narrativa, por lo general breve, que ha venido en llamarse «cuento de bibliófilo»¹⁹, de la siguiente manera: «Después del placer de poseer libros, casi no existe otro placer más dulce que el de hablar de ellos, y compartir con el público esas inocentes riquezas del espíritu que se adquieren mediante el cultivo de las letras»²⁰. De la abundante producción literaria de Charles Nodier debemos destacar el cuento titulado «El bibliómano», obra de tono burlesco y autobiográfico, donde el protagonista muere del disgusto producido al enterarse de que a su primorosa edición de Virgilio le falta un tercio de línea, y debemos señalar, asimismo, su novela corta titulada «Franciscus Columna»²¹, que tiene como motivo literario la presencia de un precioso incunable, *El Sueño de Polifilo, o la Hypnerotomachia* de Fray Francisco Columna. Estos pequeños relatos han tenido una trascendencia muy significativa entre los escritores que desean presentar el asunto del bibliófilo en la trama argumental, introduciendo el elemento de la revisión de catálogos de libros antiguos, preciosos y raros, y, lo que aquí nos interesa, la presencia de distintas ediciones de los clásicos griegos y latinos, como un Virgilio, un Homero, o un César. En el caso de Charles Nodier, tales referencias no pasan de ser meras alusiones a los títulos de las obras, probablemente porque la brevedad de sus relatos no permitía extenderse en divagaciones acerca del contenido de los libros. Este es el caso del protagonista de *El bibliómano*, que «tenía tres anaqueles de libros griegos intonsos», es decir, sin abrir. Pero los bibliófilos también abren sus libros y los leen, dejándose atrapar por su contenido. Es en ese momento cuando el bibliófilo se convierte, además, en erudito, pudiendo escribir una literatura que no tiene como referente la realidad,

¹⁸ Así lo declara el conocido bibliófilo catalán Miquel y Planas en un lúcido y erudito ensayo que abre su recopilación de cuentos de bibliófilo (Miquel y Planas 1951, 3).

¹⁹ «Tomando como pretexto tal o cual de estas singularidades de bibliómanos, y aun de bibliófilos en nada merecedores de tacha, hanse producido en las literaturas modernas cierto número de narraciones cortas (pocas podrán pretender el título de novela), para las que ha parecido más apropiado el título de cuentos de bibliófilo» (Miquel y Planas 1951, 3).

²⁰ Carlos Nodier, *Franciscus Columna. Novela Bibliográfica de Carlos Nodier precedida de El Bibliómano, del mismo autor, Trad. de Rafael V.Silvari*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles 1924, CLXXXI.

²¹ Charles Nodier escribió tres cuentos de bibliófilo: «Le Bibliomane» (1831), «L'Amateur de Livres» (1840) y «Franciscus Columna» (1844).

sino los propios libros leídos. Si Charles Nodier es el prototipo de bibliófilo moderno, Gustave Flaubert (1821-1880) puede presentarse como el prototipo de erudición literaria basada en otros libros, o metaliteratura. Su novela titulada *La tentación de San Antonio*²² es, en verdad, un clásico del género, pues, como señala Michel Foucault, «*La tentación* es un monumento de riguroso saber»²³ que abre, por lo demás, nuevas posibilidades a la literatura fantástica. Los Padres de la Iglesia y otras fuentes diversas constituyen la sustancia literaria de esta ficción onírica y teatral que, a su vez, será la fuente de inspiración posterior para otros enamorados de la erudición, como Jorge Luis Borges.

3. Entre el hermetismo y la plasticidad.

Lo fantástico en lo estrictamente lingüístico.

Palabras y textos latinos en el relato fantástico moderno

Al margen del contenido de los asuntos tratados, la escritura como tal desempeña un papel decisivo en la configuración de lo fantástico. Paul Verdevoye nos dice, a este respecto: «Así vemos cómo, tanto en el siglo XIX como en el nuestro, lo fantástico no estriba sólo en la temática sino también en la escritura. En primer lugar, llama la atención, en las citas que acabo de hacer, la selección de adjetivos destinados a perturbar al lector: «extraño», «fosfórico», «fatal», «misterioso»» (Verdevoye 1991, 121). Vamos a ver cómo la aparición de la lengua latina en calidad de lengua antigua y misteriosa puede contribuir, asimismo, a lo que decimos. En los años de aprendizaje del latín, un compañero vino con una sentencia latina que, según me dijo, era de Séneca: *Nil sapientiae odiosus acumine nimio*, y que no era otra cosa que una cita inicial que puede encontrarse en el genial relato de «La carta robada», de Edgar Allan Poe. Lo que más me llamó la atención fue de dónde la había extraído, precisamente de un autor norteamericano del siglo XIX que, en principio, nada tenía que ver con el latín ni con su literatura. Sin embargo, cuando nos adentramos en los relatos de Poe, observamos cómo las referencias a la lengua griega y latina son regulares y cumplen (esto es lo más importante) la función de crear misterio. En efecto, lo fantástico de un relato

²² Gustave Flaubert, *La tentación de San Antonio*. Prólogo de Michel Foucault, Trad. de Elena del Amo, Madrid, Siruela 1989.

²³ *La tentación...*, 10.

no está tan sólo en los temas que desarrolla, sino también en el propio nivel de la escritura, como los adjetivos que evocan lo extraño y lo misterioso. En nuestro caso, no son estos adjetivos, sino, precisamente, las palabras, las frases, o los textos completos en latín (también en griego) que tanta presencia tienen en autores como Edgar Allan Poe (citas en latín de Martín Lutero, de Raimundo Lulio, que abren de manera enigmática alguno de sus más famosos cuentos). Uno de los más significativos es el titulado «Berenice», donde la cita introductoria es muy elocuente:

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

(Ebn Zaiat) (Edgar Allan Poe, «Berenice», *Cuentos I. Prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar*, Madrid, Alianza 1992, 289-298)

La cita²⁴ vuelve a aparecer, ahora ya intercalada en el texto del relato (recurso tan propio del relato gótico, como veremos con una singular cita de Plinio el Joven en Charles Maturin), al final del cuento:

«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, al fin, en las abiertas páginas de un libro y en una frase subrayada: *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

²⁴ Imaginamos que se refiere a Abu-Bekr-Mohamed-Ebn-El-Sayed (¿-1138), filósofo árabe, nacido en Córdoba a principios del siglo X. Sus escritos no son más que simples bosquejos, que su muerte prematura impidió desarrollar (tomado de *Enciclopedia Universal Multimedia Micronet*, s.v.).

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.»

Pasando ahora a otra época y contexto bien distinto, también puede resultar inesperado que en *Cien años de soledad* José Arcadio Buendía hable un latín casi escolástico:

«—*Hoc est simplicissimum* —dijo José Arcadio Buendía—: *homo iste statum quartum materiae invenit.*

El padre Nicanor levantó la mano y las cuatro patas de la silla se posaron en tierra al mismo tiempo.

—*Nego* —dijo—. *Factum hoc existentiam Dei probat sine dubio.*

Fue así como se supo que era latín la endiablada jerga de José Aureliano Buendía.»

(Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Barcelona, Orbis-Origen 1982, 95-96)

Pero el latín es mucho más que mero latín en estos textos. Su valor semiótico, es decir, el hecho mismo de que un texto aparezca en latín, al margen de cuál sea su contenido, hace posible que su presencia misteriosa e inesperada sea incluso percibida por aquellos lectores que no saben latín. El latín funciona como enigma, mensaje cifrado, o como lengua mágica. Tal es el caso de este latín que vemos utilizado en un texto del autor catalán Joan Perucho con fines mágicos:

«La mejorana.

Quando habrá hervido por espacio de veinticuatro horas, echáis todo lo que contiene el puchero en el plato, en seguida tirad la carne por encima del hombre izquierdo diciendo las palabras que siguen: «*Accipe quod tibi do, et nihil amplius.*»»

(*Botánica oculta*, recogido en *Fabulaciones*. Edición de Carlos Pujol, Madrid, Alianza 1996, 176)

Al contrario, otras veces resulta que es la imagen acústica y la explicación etimológica de las palabras latinas lo que predomina, como veremos que

ocurre en Borges con el adjetivo *lenta* a partir de un texto virgiliano. Parejo a los juegos verbales, a veces se explica el significado de una palabra dentro de la propia narración. A este respecto, encontramos un buen ejemplo de lo que decimos en el singular cuento titulado «Axolotl», de Julio Cortázar:

«Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma».

«Axolotl», en *Final del Juego* (Cortázar, *Cuentos Completos* I. Madrid, Alfaguara 1994, 383)

La palabra «larva» tiene significativamente dos acepciones: la primera es la de animal joven salido de la cubierta del huevo, y la segunda es la de máscara terrorífica, lo que nos lleva directamente al propio latín. Así lo vemos recogido precisamente por el poeta Horacio (*nec illi larva aut tragicis opus esse cothurnis* Hor. *Sat.* 1,5,64). Es también curiosa la siguiente referencia etimológica, propia de un diccionario, acerca de un aspecto gestual en *Rayuela* (cap. 51):

«Oliveira, que iba a agregar algo más, vio salir de la sombra la cara de Traveler, y en el instante que duró la luz antes de volver a apagarse le sorprendió una mueca, un rictus (del latín *rictus*, abertura de boca: contracción de los labios, semejante a la sonrisa).»

(*Rayuela. Edición crítica de Julio Ortega y Saúl Yurkievich*, Madrid, CSIC 1991, 253)

Algo parecido puede encontrarse, asimismo, en Edgar Allan Poe (traducción de Cortázar), con lo que volvemos al primer autor:

«Los franceses son los causantes de este engaño, pero si un término tiene alguna importancia, si las palabras derivan su valor de su aplicación, entonces concedo que «análisis» abarca «álgebra», tanto como en latín *ambitus* implica «ambición»; *religio*, «religión», y *homines honesti*, la clase de las gentes honorables.»

(Edgar Allan Poe, «La carta robada», en *Cuentos I*, 527)

El latín así recontextualizado oscila en una imprevista polaridad que va desde el hermetismo ininteligible de sus citas a la plasticidad de sus etimolo-

gías. Así se constituye la doble faz de una lengua «muerta» que revive para contribuir a la atmósfera de misterio.

4. Lo fantástico en los motivos temáticos: fantasmas, pesadillas, prodigios, enciclopedias y metamorfosis

Pasamos ahora al estudio de las ocurrencias de la literatura latina en el relato fantástico moderno. Como se observará, los autores antiguos son variados, en muchos casos desconocidos para el lector moderno, así como también son variados los motivos por los que se citan.

4.1. *Fantasmas. Melmoth el errabundo, de Charles Maturin y la carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas. La importancia de las antologías*

Ya hemos aludido al comienzo de este trabajo a Charles Maturin, novelista nacido en Irlanda, que pone un broche de oro al ciclo de la novela gótica con su novela *Melmoth el errabundo*, publicada en 1820. Entre las numerosas citas de autores latinos tan diversos como Virgilio, Cicerón, Séneca, Sexto Turpilio, Horacio y Ovidio, puede pasar perfectamente desapercibido el siguiente pasaje que hace alusión a un texto de Plinio relativo a los fantasmas²⁵:

«Ahora bien, ya fuera por la compañía que el azar quiso depa-
rarme (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 aho-
ra 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 pur-
gatorio, con sus correspondientes pertrechos de cadenas y llamas, tal

²⁵ Algunos críticos consideran esta carta como el primer relato de espectros donde aparece el componente sobrenatural (González 1999, 44). Sin embargo, no debe olvidarse que el motivo de la casa encantada puede verse ya antes dentro de la literatura latina en la comedia *Mostellaria*, del comediógrafo latino Plauto (III-II a.C.), que parte, a su vez, de modelos griegos.

como Plinio dice que *apparebat eidolon senex, macie et senie confectus*²⁶, 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 (...))»

(Charles Maturin, *Melmoth el errabundo*. trad. de Francisco Torres Oliver, Barcelona, Bruguera 1985², 472-473).

La misma cita, aunque más abreviada, ya aparece antes, al comienzo del Capítulo III (p. 41), en calidad de un enigmático latín que prelude, asimismo, las citas que vemos al comienzo de las narraciones de Poe. Es relevante que se haga alusión a la presencia física de un libro que contiene EXTRACTOS de autores antiguos como Artemidoro o Plinio (Maturin no especifica que se trata de Plinio el Joven). Además, hay que hacer notar que Maturin no ha leído necesariamente la obra de Plinio, sino una suerte de ANTOLOGÍA de textos que tienen en común la referencia a muertos que vuelven a la vida. El texto de Plinio el Joven, si bien no aparece con referencia alguna, se puede encontrar fácilmente en la carta vigésimo séptima del libro VII, que trata, precisamente, sobre la cuestión de la naturaleza de los fantasmas, y no carece de algunos de los elementos más característicos que después utilizarán los relatos góticos:

Et mihi discendi et tibi docendi facultatem otium praebet. igitur perquam velim scire, esse phantasmata et habere propriam figuram numenque aliquod putes an inania et vana ex metu nostro imaginem accipere. (...)

Iam illud nonne et magis terribile et non minus mirum est, quod exponam, ut accepi? 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,**

²⁶ El texto latino está mal citado, pues aparece la palabra *senie* (¿*senio*?) en lugar de la correcta *squalore* (asimismo, esto ocurre con las ediciones inglesas, como la de Douglas Grant de la Oxford University Press, de 1968). Este es el texto latino correcto, según la edición de Mauritius Schuster (Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1958): *mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus*.

promissa barba, horrenti capillo; cruribus compedes, manibus catenas gerebat quatiebatque. 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; proscribatur tamen, seu quid emere, seu quis conducere ignarus tanti mali vellet.

Venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta vilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis 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 crebescere 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 concerpta 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. (Plin. *Ep.* 7,27,1 y 4-11) (ed. de Schuster, Leipzig, Teubner 1958).

Singularmente, esta parte del texto de la carta de Plinio vuelve a aparecer traducido, ahora junto a un pasaje de *La vida de Apolonio de Tiana*, en otro de los hitos de la novela gótica, *El manuscrito encontrado en Zaragoza* («Jornada undécima»), de Jan Potocki:

«No fue esa la opinión de Uceda: sostuvo que los paganos habían estado tan obsesionados como los cristianos por los aparecidos, aunque desde luego por otras razones; y para demostrarlo, cogió un ejemplar de las *Cartas* de Plinio, donde leyó lo que sigue:

Historia del filósofo Atenágoras²⁷

Había en Atenas una casa muy grande y espaciosa, pero desahabitada y abandonada. Con frecuencia, en el silencio más profundo de la noche, se oía en ella un ruido de hierros chocando entre sí, y, si se escuchaba con más atención, un ruido de cadenas que parecía venir de lejos y luego acercarse. No tardaba en verse un espectro con forma de viejo, flaco y abatido, con una larga barba, cabellos erizados y cadenas en las manos y pies que sacudía de forma ruidosa. La horrible aparición quitaba el sueño, y los insomnios provocaban enfermedades que acababan de la forma más triste. Porque durante el día, aunque no apareciese el espectro, la impresión que había causado hacía que lo tuviesen siempre delante de los ojos, y el espanto era el mismo aunque hubiera desaparecido el ser que lo causó. Finalmente, la casa fue abandonada y dejada por entero al fantasma. No obstante, pusieron un cartel para anunciar que estaba en alquiler o en venta, con la idea de que alguno, ignorante de aquella molestia tan terrible, se dejase engañar.

Por esa época llegó a Atenas el filósofo Atenágoras. Ve el cartel y pregunta el precio. Es tan bajo que desconfía. Se informa. Le cuentan la historia y, lejos de hacerle desistir, le anima a cerrar el trato sin demora. Se aloja en la casa, y por la noche ordena que le preparen la cama en el aposento delantero, que le traigan sus tablillas y luz y que los criados se retiren al fondo de la casa. Temiendo que su imaginación demasiado libre, llevada por un temor frívolo, le hiciera ver vanos fantasmas, aplica su espíritu, sus ojos y su mano en escribir.

Al comienzo de la noche, en aquella casa reinaba, como en todas partes, el silencio. Pero no tardó en oír un entrecocar de hierros y roce de cadenas. No alza la vista ni abandona la pluma, se tranquiliza y, por así decir, se esfuerza por no oír.

El ruido aumenta. Parece que lo hacen a la puerta del aposento. Y, por último, en su misma habitación. Tiende la vista entonces y ve al espectro, tal como se lo habían descrito. El espectro estaba de pie y le llamaba con el dedo. Con la mano, Atenágoras le hace señas de que aguarde un poco, y sigue escribiendo como si no ocurriese nada.

²⁷ 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. En la versión que de la historia nos da Luciano (*Philopseud.* 30-31) se trata de «Arignoto el pitagórico».

El espectro empieza de nuevo con su estrépito de cadenas, que hace resonar en los oídos del filósofo.

Éste se vuelve y ve que una vez más le llama con el dedo. Se levanta, coge la luz y sigue al fantasma, que caminaba con paso lento, como si le abrumara el peso de las cadenas. Cuando llegó al patio de la casa, desapareció de pronto, dejando allí a nuestro filósofo, quien recoge hierbas y hojas y las coloca en el lugar en que el espectro le había abandonado, para poder reconocerlo. Al día siguiente, va en busca de los magistrados para que ordenen excavar en aquel sitio. Es lo que hacen, y encuentran huesos descarnados, atados por cadenas. Como las carnes habían sido consumidas por el tiempo y la humedad de la tierra, sólo habían quedado huesos en los paños mortuorios. Los juntan y la ciudad se encarga de sepultarlos. Y cuando con el difunto se cumplieron los últimos deberes, no volvió a turbar el orden de la casa (...)

(Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza. Traducción, prólogo y notas: Mauro Armíño*, Madrid, Valdemar 1997, 123-124)

En este caso, frente a los extractos de la novela de Maturin, se nos habla de un ejemplar completo de las cartas de Plinio, pero no se transcribe más que la parte dedicada al filósofo. Es muy probable que tanto Maturin como Potocki, que no vio publicada su novela al completo (y se suicidó en 1815), llegaran a esta carta por medios diferentes. El texto de Plinio debía de circular en calidad de fragmento, descontextualizado y releído en clave de relato gótico. El hecho de que tanto Maturin como Potocki no tuvieran que leer la obra de Plinio el Joven para acceder a este relato convertiría esta peculiar forma de transmisión del texto en un hecho anecdótico y poco interesante para un estudio propio de tradición clásica. Sin embargo, su posible circulación en antologías de textos sobre fantasmas y aparecidos lo convierte en una pieza preciosa para un estudio de carácter sistémico. Estas antologías²⁸, o las que los autores van formando merced a sus lecturas variadas, son vehículos imprescindibles para el conocimiento de autores, en especial raros o periféricos dentro de una literatura, y si no fuera de esta forma no serían en absolu-

²⁸ Un buen ejemplo de este tipo de antologías nos lo ofrece Charles Nodier, *Infernalia. Anécdotas, novelas breves, narraciones y cuentos sobre aparecidos, espectros, demonios y vampiros, con prólogo de Alejandro Dumas*, Madrid, Valdemar, 1997.

to conocidos. Así, sabemos que el texto de Plinio el Joven aparece en una antología²⁹ sobre fantasmas a la que alude elogiosamente Jorge Luis Borges:

«De las antologías fantasmagóricas que he tenido ocasión de examinar, entiendo que ninguna ha superado la de Dorothy Sayers. Esta de Alexander Laing es apenas inferior. Incluye más de cuarenta narraciones. A.E.Coppard, Wilkie Collins, O.Henry, Lafcadio Hearn, W.W.Jacobs, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Plinio el Joven, Edgard Allan Poe, Robert Louis Stevenson y May Sinclair son algunos de los autores representados.»

(Jorge Luis Borges, «The Haunted Omnibus, de Alexander Laing», en *Textos Cautivos*, publicados en *Obras Completas IV*, Barcelona, Emecé 1996, 301)

El propio Jorge Luis Borges, tal y como lo pudo ser Aulo Gelio, es un vehículo no sólo para la lectura de sus propios textos, sino para la invitación a la lectura de autores acaso recónditos, como pueden ser Marcel Schwob o Plinio el Viejo.

No podemos terminar este apartado sin hacer alusión a una tensión común tanto del texto de Machen como del de Potocki. Nos referimos a la tensión entre paganismo y cristianismo a la que se alude explícitamente en uno y otro autor («pareciendo [s.c. los autores paganos] en completo acuerdo con las concepciones católicas de nuestros espectros cristianos del purgatorio», y «sostuvo que los paganos habían estado tan obsesionados como los cristianos por los aparecidos, aunque desde luego por otras razones», respectivamente). Esta tensión podría llevarnos muy lejos, conociendo de antemano el anticatolicismo, a veces confundido con el antiespañolismo, de los argumentos de la novela gótica, así como las profundas preocupaciones religiosas que a veces encontramos en algunos de estos autores, como es el caso de Charles Maturin.

Así pues, dos tensiones básicas pueden encontrarse en estos textos de Maturin y Potocki: de un lado, la tensión entre paganismo y cristianismo, a la que se alude explícitamente, y, de otro, la tensión entre canon y periferia

²⁹ Roas (1999, 95-96 n.10) ha encontrado el relato en otras dos recopilaciones: el *Tratado sobre los vampiros* (Madrid, Mondadori, 1991, 80), de Dom Augustin Calmet, cuya primera edición francesa es de 1751, y la antología *Monsters and Nightmares* (Nueva York, 1967 [*Pasaporte para lo sobrenatural*, Madrid, Alianza, 1974, 28-30]), de Bernhardt J.Hurwood.

que viene dada por el propio carácter periférico de Plinio el Joven, cuyo texto se conoce y transmite gracias a antologías temáticas acerca de fantasmas. A Plinio el Joven como autor periférico podemos oponer a continuación la aparición, también en Maturin, de Virgilio, en calidad de autor escolar y canónico.

4.2. *Pesadillas. Un Virgilio nostálgico en Charles Maturin y Jorge Luis Borges. Horacio en Matthew G. Lewis. Autores escolares y canónicos*

En un ensayo titulado, precisamente, «La pesadilla», nos dice Borges que «Los sueños son el género; la pesadilla, la especie» (*Obras Completas* III, Barcelona, Emecé, 1989, 221), y en alguno de sus más renombrados cuentos, como es el caso de «El sur», vemos cómo una lectura previa contribuye a acrecentar la pesadilla: «La fiebre lo gastó y las ilustraciones de *Las Mil y una Noches* sirvieron para decorar pesadillas». Pues bien, esto le ocurre a un personaje de Maturin, que nos evoca en lo más escalofriante de una de sus pesadillas el sueño de Eneas en el que se le apareció Héctor:

«He oído decir que el primer sueño de un maniaco 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?³⁰

Luego soñé que Juan era Héctor; que el mismo fantasma, pálido y sangriento, se alzaba gritándome que huyera: *Heu fuge*, mientras yo trataba inútilmente de obedecerle. ¡Oh, qué lúgubre mezcla de veracidad y de delirio, de realidad e ilusión, de elementos conscien-

³⁰ 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.

tes e inconscientes de la existencia, visita los sueños de los desdichados! Él era Panteo (*sic.*), y murmuraba:

Venit summa dies, et ineluctabile tempus³¹

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* que sólo oímos en sueños:

Proximus ardet Vcalegon³²

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

(Charles Maturin, *Melmoth el errabundo*, 272)

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. A diferencia de Plinio el Joven, que ocuparía un lugar periférico dentro de los conocimientos sobre literatura latina de un lector culto, y 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 e, indirectamente, a un sistema educativo que dota de una formación clásica tanto al autor como al lector. Bioy Casares hacía alusión a los años de estudio del latín de su protagonista en *La invención de Morel*, tal y como vimos en el texto citado al comienzo, y no es muy diferente el caso de esta 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 de mi

³¹ Verg. *Aen.* 2,324.

³² Verg. *Aen.* 2,311-312.

muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*³³.

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.»

(Jorge Luis Borges, «Las hojas del ciprés», *Los conjurados*, en *Obras Completas* III, 1989, 485-456)

Puede observarse cómo esas noches «llenas de Virgilio» y esa «nostalgia del latín» hacen que la lengua del Lacio cobre al final de su vida literaria un nuevo valor para la evocación y la añoranza (García Gual 1992).

Queda, pues, patente, cómo la consideración de Virgilio en calidad de autor escolar establece una diferencia fundamental de las citas de su texto, leídas directamente de la *Eneida*, con respecto a lo que ocurría con Plinio el Joven, cuyo conocimiento venía de una antología. La polaridad centro/periferia queda así establecida al menos para los lectores cultos de la novela gótica en el siglo XIX, quienes, asimismo, deberían reconocer la cita horaciana que abre la novela gótica de Matthew G. Lewis ya citada al comienzo de este trabajo, *El monje*, donde se ha suprimido intencionadamente del texto latino los dos pies finales del último hexámetro:

somnia, terrores magicos, miracula, sagas,
nocturnos lemures portentaque [Thessala rides?]

(Hor. *Ep.* 2,2,208-209)

De la misma manera, Lewis presupone de su lector conocimiento suficiente de la epístola vigésima del libro primero (*Vértumnum Ianumque, liber, spectare videris* [...]) como para poder apreciar el prefacio con el que abre su propia novela:

³³ Verg. *Ecl.* 1,25.

«Creo, ¡oh vano, mal pensado libro!,
verte lanzar una mirada deseosa,
donde están las reputaciones ganadas y perdidas
en pugna famosa con el Padrenuestro (...))»

Queda, pues, patente, la tensión entre canon y periferia, representada, en el primer caso, por autores escolares (Virgilio y Horacio) y, en el segundo, por un autor menos conocido al que se accede por medio de una antología de textos sobre fantasmas. Esta tensión, de por sí dinámica, variará con el tiempo, cuando el sistema educativo modifique o reduzca el conocimiento de la literatura latina que tienen los lectores modernos. En ese momento, los propios autores canónicos latinos podrán verse relegados igualmente a la periferia³⁴.

4.3. *Prodigios. Significado de Plinio el Viejo en la obra de Jorge Luis Borges. Solino (el «mono de Plinio») y Las mil y una noches en Los tres impostores, de Arthur Machen*

Continuemos con las pesadillas del apartado anterior para adentrarnos en Plinio el Viejo, otro de los autores latinos más queridos de Jorge Luis Borges:

«Poe y Baudelaire se propusieron, como el atormentado Urizen de Blake, la creación de un mundo de espanto; es natural que su obra sea pródiga de formas del horror. Chesterton, me parece, no hubiera tolerado la imputación de ser un tejedor de pesadillas, un *monstrorum artifex* (Plinio, XXVIII, 2), pero invenciblemente suele incurrir en atisbos atroces. Pregunta si acaso un hombre tiene tres ojos, o un pájaro tres alas; habla, contra los panteístas, de un muerto que descubre en el paraíso; que los espíritus de los coros angélicos tienen sin fin su misma cara; habla de una cárcel de espejos; habla de un laberinto sin centro; habla de un hombre devorado por autómatas de metal; habla de un árbol que devora a los pájaros y que en lugar de hojas da plumas (...))»

(Jorge Luis Borges, «Sobre Chesterton», en *Obras Completas* II, 72-73)

³⁴ Acerca de la tensión que se plantea entre autores clásicos «universales» y los «raros» cf. García Jurado-Hualde Pascual 1999.

Estamos ante una referencia mínima, casi imperceptible, pero muy estimulante para la imaginación, y donde Borges, como en otras ocasiones, explicita el lugar donde puede encontrarse. El texto de Plinio (*eversor iuris humani monstrorumque artifex* [Plin. Nat. 28,6]) se encuentra, en efecto, en el libro vigésimoctavo de su *Naturalis Historia*, que lleva el título «De las medicinas tomadas de los animales»³⁵. Esta admiración sin límites que Jorge Luis Borges siente por Plinio el Viejo puede encontrarse en diversos juicios a lo largo de su obra³⁶:

«Otra revelación del Oriente es la de aquel libro admirable, la *Historia natural* de Plinio. Ahí se habla de los chinos y se menciona a Bactriana, Persia, se habla de la India, del rey Poro. Hay un verso de Juvenal, que yo habré leído hará más de cuarenta años y que, de pronto me viene a la memoria. Para hablar de un lugar lejano, Juvenal dice: *ultra Auroram et Gangem*, «más allá de la aurora y del Ganges». En esas cuatro palabras está el Oriente para nosotros. Creo que sí. Siempre el Oriente ha ejercido fascinación sobre los hombres del Occidente»

(Jorge Luis Borges, «Las mil y una noches», *Obras Completas* III, 233)

Y, después de tanta admiración sincera, bien podríamos preguntarnos como lectores modernos en cuyo horizonte de expectativas apenas cabe una obra de estas características, qué es lo que tiene esa vieja enciclopedia de

³⁵ «Tiénesese por maldad mirar las entrañas humanas, ¿pues qué será comerlas? ¿Quién halló estas monstruosidades? ¿En ti estará la culpa, destruidor del derecho humano y artifice de monstruos, que fuiste el primero que las compusiste, creo que no por otra cosa, si no porque la vida no se olvidase de ti?» (trad. de Gerónimo de Huerta).

³⁶ Asimismo, Plinio el Viejo aparece reconocido como una de las fuentes de «El inmortal»:

«*Posdata de 1950*. Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948). Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* y, finalmente, de «la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8).»

(Jorge Luis Borges, «El inmortal», en *Obras Completas* I, 544).

saberes olvidados para que despierte tanto entusiasmo en un autor moderno. En primer lugar, la obra de Plinio tiene el encanto de ser una enciclopedia que contiene la clasificación de un mundo real y también maravilloso, con seres imaginarios y prodigiosos. Veamos la ocurrencia más significativa de Plinio en la obra de Borges: el texto que le sirve de base para el relato titulado «Funes el memorioso». Borges, en este caso, se centra en el capítulo vigésimocuarto del libro séptimo de Plinio, dedicado a la memoria:

Memoriae necessarium maxime vitae bonum cui praecipua fuerit, haud facile dictu est, tam multis eius gloriam adeptis. Cyrus rex omnibus in exercitu suo militibus nomina reddidit, L. Scipio populo Romano, Cineas Pyrrhi regis legatus senatui et equestri ordini Romae postero die quam advenerat. Mithridates, duarum et viginti gentium rex, totidem linguis iura dixit, pro contione singulas sine interprete adfatus. Charmadas quidam in Graecia quae quis exigeret volumina in bibliothecis legentis modo repraesentavit. Ars postremo eius rei facta et inventa est a Simonide melico, consummata <a> Metrodoro Scepsio, ut nihil non isdem verbis redderetur auditum. Nec aliud est aeque fragile in homine: morborum et casus iniurias atque etiam metus sentit, alias particulatim, alias universa. Ictus lapide oblitus est litteras tantum; ex praealto tecto lapsus matris et adfinium propinquorumque cepit oblivionem, alius aegrotus servorum, etiam sui vero nominis Messala Corvinus orator. Itaque saepe deficere temptat ac meditatur vel quieto corpore et valido. Somno quoque serpente amputatur, ut inanis mens quaerat ubi sit loci. (Plin. *Nat.*, 7, 24, ed. de Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres 1977).

El narrador-testigo de la historia ha comenzado el aprendizaje del latín, motivo por el cual lleva consigo algunos libros impresos en esta oscura lengua³⁷. Ireneo Funes pide al narrador alguno de estos libros, «acompañado de un diccionario «para la buena inteligencia del texto original, porque todavía ignoro el latín»»; éste le presta el diccionario de Quicherat y el

³⁷ «No sin alguna vanagloria yo había iniciado en aquel tiempo el estudio metódico del latín. Mi valija incluía el *De viris illustribus* de Lhomond, el *Thesaurus* de Quicherat, los comentarios de Julio César y un volumen impar de la *Naturalis historia* de Plinio, que excedía (y sigue excediendo) mis módicas virtudes de latinista. Todo se propala en un pueblo chico; Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos.»

mencionado volumen de Plinio. Sorprendentemente, al cabo de siete días, cuando el narrador acude a reclamarle sus libros encuentra a Ireneo hablando en latín:

«Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parra; la oscuridad pudo parecerme total. Oí de pronto la alta y burlona voz de Ireneo. Esa voz hablaba en latín; esa voz (que venía de la tiniebla) articulaba con moroso deleite un discurso o plegaria o incantación. Resonaron las sílabas romanas en el patio de tierra; mi temor las creía indescifrables, interminables; después, en el enorme diálogo de esa noche, supe que formaban el primer párrafo del vigésimocuarto capítulo del libro séptimo de la *Naturalis historia*. La materia de ese capítulo es la memoria; las palabras últimas fueron *ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum (...)*³⁸

Ireneo empezó por enumerar, en latín y en español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis Historia*: Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitridates Eupator, que administraba la justicia en 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la

³⁸ Según Rubén Florio (1999, 56, n.34), el texto latino debió de tomarlo de la edición bilingüe francesa de Firmin-Didot et C^{ie}, Libraires (Paris, 1877), traducida por M.É.Littré. Como era de esperar, Borges conoce asimismo la traducción inglesa, como vemos en uno de los pasajes cruciales de su relato «El Aleph»: «(...) vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche) (...)» (*El Aleph*, en *Obras Completas I*, 625).

inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles (...)»

(Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso», en *Ficciones*, en *Obras Completas I*, 487)

Singularmente, estamos ante una tensión muy recurrente en la obra de Jorge Luis Borges, como es la que se plantea entre la posibilidad de escribir un ensayo (en este caso, acerca de la memoria), o de crear una ficción con materiales que bien podrían constituir un ensayo. Funes el Memorioso recita ya de memoria el pasaje latino, superando al propio bibliotecario griego del relato de Plinio y, más aún, si bien Plinio aduce como motivo de una pérdida de memoria el hecho de recibir un golpe, en el caso de Funes va a ser precisamente ese golpe el que va a conferirle su prodigiosa capacidad, a pesar de quedar tullido. Así pues, el texto clásico no sirve tan sólo como poso erudito del relato³⁹, sino que, además, la noticia acerca del golpe llega incluso a conformar la ficción (unido a posibles retazos autobiográficos). En otro orden de cosas, el conocimiento del latín y la cita en la lengua original es algo, asimismo, relevante. Su aprendizaje de la lengua de Virgilio en Ginebra, y la posibilidad de acceder a sus textos marcó a Borges para toda su vida como uno de los aspectos más característicos de su erudición. Sin embargo, el camino por el que Borges llega a Plinio es mucho más complejo que el de su simple interés por los autores clásicos y la lengua latina. Este afán de citar pasajes y autores de la literatura latina no puede desligarse de sus lecturas de literatura inglesa, como son los relatos de Maturin y de Lewis, así como otras que funcionan inesperadamente como una fuente de citas latinas transmisoras de maravillas. Quizá uno de los ejemplos más significativos es el del autor británico Arthur Machen (1863-1947), que «escribió a la sombra de Steven-

³⁹ A este texto puede añadirse el siguiente, mucho más modesto, pero muy relacionado: «Maeterlinck, al principio, explotó las posibilidades estéticas del misterio. Quiso descifrarlo después. Más allá de la fe católica de su infancia, indagó lo maravilloso, la transmisión del pensamiento, la cuarta dimensión de Hinton, los singulares caballos de Elberfeld, la inteligencia de las flores. Las ordenadas e invariables repúblicas de los insectos le inspiraron dos libros. Plinio ya había atribuido a las hormigas la previsión y la memoria. Maeterlinck publicó *La vie des termites* en 1930. El más famoso de sus libros, *La vie des abeilles*, estudia con imaginación y rigor los hábitos de un ser famosamente celebrado por Virgilio y Shakespeare.» (Borges, «Maurice Maeterlinck, *La inteligencia de las flores*», en *Biblioteca Personal*, publicado en *Obras Completas IV*, 1996, 456).

son)), como reconoce Borges. Precisamente, de un continuador de la erudición de Plinio el Viejo, Solino (s.III)⁴⁰, se enriquece su obra titulada *Los tres impostores*. La novela de Machen pone la erudición al servicio de la intriga, y, muy en especial, la erudición latina. Dentro del episodio que se inserta dentro de la llamada «Novela del Sello Negro», y que es una novela que está encerrada, a su vez, en la novela principal, veremos cómo la trama girará en torno a una enigmática piedra cuya fuente literaria está recogida en un oportuno volumen de geógrafos latinos:

«Ese día volví a examinar con verdadera desesperación las mohosas encuadernaciones de becerro o pergamino y, para mi grata sorpresa, encontré un magnífico volumen en cuarto, impreso por los Stephani, que contenía los tres libros de Pomponio Mela, *De Situ Orbis*, junto con otros geógrafos de la Antigüedad. Sé bastante latín como para orientarme en un texto no muy complicado y pronto quedé absorto en la curiosa mezcla de fantasía y realidad, la luz que resplandece en un espacio reducido del mundo mientras que alrededor sólo hay niebla, sombras y formas atroces. Recorriendo las páginas de nítidos caracteres puse los ojos en el título de un capítulo de Solino y leí las palabras:

Mira de intimis gentibus Libyae, de lapide Hexecontalitho.

«Prodigios de las gentes que habitan en el interior de Libia y de la piedra llamada Sesenta.»

Me atrajo lo curioso del título y seguí leyendo:

Gens ista avia et secreta habitat, in montibus horrendis foeda mysteria celebrat. De hominibus nihil aliud illi praeferunt quam figuram, ab humano ritu prorsus exulant, oderunt deum lucis. Stridunt potius quam loquuntur; vox absonat nec sine horrore auditur. Lapide quodam gloriantur, quam Hexe-

⁴⁰ «La *Collectanea rerum memorabilium*, la descripción de la tierra de Solino, que ejerció gran influjo en la Edad Media y que fue también resumida de nuevo y finalmente refundida en hexámetros, es un ejemplo que demuestra cómo se ejercía en esta época la redacción de libros. En su mayor parte el texto de Solino está compuesto seleccionando curiosidades de la *Historia Natural*, de Plinio» (Bickel, 1987, 257). Dice Borges que «Los latinistas apodaban a Solino el mono de Plinio» (*Obras Completas* IV, 40).

contalithon vocant; dicunt enim hunc lapidem sexaginta notas ostendere. Cuius lapidis nomen secretum ineffabile colunt: quod Ixaxar.

«Estas gentes —traduje para mí— habitan lugares remotos y ocultos, y en los montes horribles celebran inmundos misterios. Nada tienen en común con los hombres, salvo el rostro, y las costumbres humanas les son enteramente ajenas; aborrecen el sol. Chillan más que hablan; sus voces son desapacibles y no pueden oírse sin horror. Se jactan de una piedra que llaman Sesenta, porque dicen que en ella se leen sesenta caracteres. Esta piedra tiene un nombre secreto e inefable, que es Ixaxar.»

Me reí de la rara incoherencia de esta página, que juzgué digna de Simbad el Marino o de cualquier suplemento de las *Mil y una noches*. Ese día, al encontrarme con el profesor Gregg, le hablé de mi descubrimiento en la biblioteca y de los fantásticos disparates que había estado leyendo. Cuál no sería mi sorpresa al ver que me escuchaba con el más vivo interés.

—Muy curioso, por cierto —dijo—. No creía que valiese la pena leer a los geógrafos antiguos y veo que he perdido mucho. ¡Ah!, éste es el pasaje. Es una vergüenza robarle su entretenimiento, pero creo que debo llevarme el libro.

Al día siguiente el profesor me mandó llamar al estudio. Lo encontré sentado a la mesa, sobre la cual la luz de la ventana, mirando algo muy atentamente a través de una lupa.

—Miss Lally, quisiera valerme de sus ojos —comenzó diciendo—. Esta lupa es bastante buena, pero no se puede comparar con la que dejé en la ciudad. ¿Le importaría mirar usted misma y decirme cuántos caracteres hay inscritos?

Me entregó el objeto que tenía en la mano. Era el Sello Negro que me había mostrado en Londres, y el corazón me latió más de prisa al pensar que estaba a punto de saber algo. Tomé el Sello y, llevándolo bajo la luz, conté una a una las grotescas inscripciones en forma de dagas.

—Yo cuento sesenta y dos —dije al terminar.

—¿Sesenta y dos? ¡Qué dice usted! Es imposible. ¡Ah!, veo lo que ha pasado. Cuenta usted esta y esta otra —y señaló dos marcas, que a mis ojos pasaban por letras iguales a las demás.

—Sí, sí —añadió el profesor Gregg—, pero es claro que se trata de dos rasguños, hechos por azar, me di cuenta en el acto. Está muy bien, entonces; muchas gracias, Miss Lally.

Ya me iba, más bien decepcionada de que me hubiese llamado sólo para contar las marcas del Sello Negro, cuando de pronto recordé lo que leyerá el día anterior.

—¿Profesor Gregg! —exclamé, casi sin aliento— ¡El Sello, el Sello! Es la piedra *Hexecontalithos* de que habla Solino; es Iaxar.

—Sí, supongo que sí —contestó—. O podría ser una simple coincidencia. En estas cosas, ya lo sabe usted, no se está nunca demasiado seguro. La coincidencia mató al profesor (...)

(Charles Maturin, *Los tres impostores*, trad. de Luis Loayza, Barcelona, Orbis (Biblioteca Personal J.L.Borges) 1985, 84-87).

Vemos, pues, cómo la aparición de una piedra tan sorprendente en la noticia de un antiguo geógrafo latino da de nuevo lugar al juego entre la erudición antigua y lo fantástico, la misma polaridad entre ensayo y ficción que vemos en el relato de Borges. Al mismo tiempo, es notable observar cómo Machen transcribe el texto latino, para dejar bien claro que éste no es fruto de su invención, y nos proporciona, además, la referencia, propia de bibliófilo, de que se trata de un volumen en cuarto impreso por los Stephani: no sólo existe el texto latino, sino incluso el libro físico que lo contiene. Hay, por lo demás, una sugerente comparación entre el texto de Solino y las *Mil y una noches*, lo que nos permite establecer una estimulante y poco filológica polaridad o tensión entre Occidente y Oriente a la que más adelante volveremos.

De esta forma, dos tensiones básicas son las que pueden encontrarse en estos relatos de Borges y de Maturin: por un lado la recurrente y fundamental polaridad entre el ensayo y la ficción motivada por un texto latino que da noticias de ciertas maravillas, por el otro, la comparación de un texto latino, en calidad de texto occidental, con otro oriental, lo que no deja de presentar un singular punto de vista, pues pone en relación obras alejadas en el tiempo y el espacio. Por último, cuando Borges cita a Plinio el Viejo no está siguiendo en realidad una tradición grecolatina, sino, mucho más directamente, una tradición erudita propia de la novela inglesa del siglo XIX. No podemos dejar de percibir en ello una vocación literaria cosmopolita, propia de Argentina

tras su independencia de España. A esta vocación cosmopolita y europea⁴¹ no es ajeno cierto desdén por la prosa española, como ya señalamos en otro lugar (García Jurado 1999e, 81).

4.4. *Las enciclopedias y los bestiarios.*

Plinio el Viejo como «clásico cotidiano» en Italo Calvino.

El Manual de zoología fantástica de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero. Lo visionario en Flaubert. «Bestiario e Ilustración» en Joan Perucho. La «dama» Egeria

Borges dice en el prólogo a la *Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano*, de Gibbon, que «Épocas hubo en que se leían las páginas de Plinio en busca de precisiones: hoy las leemos en busca de maravillas, y ese cambio no ha vulnerado la fortuna de Plinio». Con ello, nos está proporcionando la clave para establecer una peculiar tensión entre los viejos conocimientos de ciencia y el mundo moderno, que los arrincona por inútiles, pero que algunas veces se convierten en poesía (García Jurado 1997). Así es como Italo Calvino y Jorge Luis Borges, dos de los máximos cultivadores de lo fantástico, se rinden ante la antigua erudición de Plinio el Viejo: no es ahora la ciencia positiva y moderna la que entra en el relato fantástico para justificarlo, sino que estamos ante una vieja ciencia, casi poética, que apenas sirve ya —felizmente— para nada. Augusto Monterroso resume tal cuestión magníficamente:

«Las mentes literarias fueron anteriores a las científicas; pero con el tiempo unas y otras se entremezclan, en forma natural o por injerto, se confunde y terminan por volverse una sola. En mi primera juventud leí los *Recuerdos entomológicos* de Henri Fabre como literatura, y el relato de su búsqueda de escarabajos me fascinó casi tanto como las novelas de Alejandro Dumas, quien a su vez convertía la historia en materia novelística; algunos árboles, y sobre todo los animales de Plinio el Viejo y de Herodoto son en nuestros días

⁴¹ La asimilación de lo gótico a lo fantástico en la literatura argentina la ha puesto de manifiesto Aletta de Sylvas (1999, 290): «Hemos realizado una lectura del tema del vampirismo practicando un recorrido por algunos autores de la literatura argentina desde principios de siglo hasta la actualidad, asociando los rasgos de la literatura gótica con las características del género fantástico».

representaciones ya sin duda fantásticas; pero es verdad que en la imaginación poética y transformadora nadie ha superado nunca la planta fugitiva de Dafne convertida en laurel por Ovidio y por nuestro Lope de Vega.»

(Agusto Monterroso, «La metamorfosis de Gregor Mendel», en *La vaca*, Madrid, Alfaguara 1999, 143)

Plinio el Viejo es, sin duda, de entre los autores latinos de erudición el más importante en lo que se refiere a sus ocurrencias explícitas en los textos, dado su frecuente uso por parte de autores modernos interesados en la búsqueda de prodigios y maravillas. En este sentido, es singular que Italo Calvino haya elegido a Plinio entre sus clásicos:

«Por el placer de la lectura, en la *Historia natural* de Plinio el Viejo aconsejaría atender sobre todo a tres libros: los dos que contienen los elementos de su filosofía, es decir, el II (sobre cosmografía) y el VII (sobre el hombre) y, como ejemplo de sus recorridos entre erudición y fantasía, el VIII (sobre animales terrestres).»

(Italo Calvino, «El cielo, el hombre, el elefante» [Calvino, 1992, 45-55])

Por lo demás, Calvino ha captado magistralmente la esencia de lo fantástico en el bestiario de Plinio:

«(...) así, al hablar de los elefantes, una digresión nos informa sobre los dragones, sus enemigos naturales; y a propósito de los lobos, Plinio registra (aunque sea burlándose de la credulidad de los griegos) las leyendas de los licántropos. De esta zoología forman parte la anfisbena, el basilisco, el catoblepas, los crocotes, los corocotes, los leucotroctos, los leontofontes, las manticoras, que saliendo de estas páginas irán a poblar los bestiarios medievales.

(...) *El animal, sea verdadero o fantástico, ocupa un lugar privilegiado de la dimensión de lo imaginario: apenas nombrado se inviste de un poder fantasmal; se convierte en alegoría, símbolo, emblema.*»

Y termina su ensayo sobre Plinio con una reflexión: «la naturaleza como aquello que es exterior al hombre, pero que no se distingue de lo que es más

intrínseco a su mente, el alfabeto de los sueños, el código secreto de la imaginación, sin el cual no se dan ni razón ni pensamiento»⁴². Además de las razones de Calvino, la pasión de Borges por esta enciclopedia de la Antigüedad guarda íntima relación con su carácter misceláneo⁴³. En el siguiente texto, vemos cómo la enciclopedia de Plinio queda incluida en una singular colección de misceláneas antiguas y modernas:

«Esa peculiar atracción de lo misceláneo es la de ciertos libros famosos: la *Historia natural* de Plinio, la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, la *Rama de oro* de Frazer, tal vez la *Tentación* de Flaubert. Es la de este versátil repertorio —*The Dragon Book*— cuyas trescientas páginas abarcan muchos y curiosos pasajes de la más duradera de las literaturas humanas: la vasta literatura china, que tiene casi treinta siglos de edad. (...) Nociones de una zoología monstruosa, que recuerda los bestiarios de la Edad Media, ilustran el segundo capítulo.»

(Jorge Luis Borges, *Obras Completas* IV, p. 431)

El *Manual de zoología fantástica* que Borges escribiera junto con Margarita Guerrero es, sin duda, el lugar en el que Plinio aflora explícitamente con mayor frecuencia. En unos casos se alude tan sólo a él («Las virtudes medicinales de la anfisbena ya fueron celebradas por Plinio», «Que su mirada rompe las piedras y quema el pasto ha sido certificado por Plinio»), en otros, se lo cita en la añeja versión castellana de Gerónimo de Huerta⁴⁴. Plinio siempre es citado en términos elogiosos, como autor que da precisiones

⁴² Esta reflexión es casi la misma que la que hace el mayor cultivador de lo fantástico en Galicia, Álvaro Cunqueiro, cuando nos dice en su *Fauna mágica* que «Toda zoología fantástica parte de la revelación del mundo al hombre, ser tan extraño que es bien sabido que saca de dentro de él todo cuanto mira, y ni siquiera sabe cuando sueña» (apud Tarrío Varela 1991, 308).

⁴³ Por razones de espacio hemos tenido que dejar fuera a las *Noches Áticas*, de Aulo Gelio, obra tan querida para autores como Bioy, Borges, Cortázar (García Jurado 1996), o Monterroso.

⁴⁴ En el apartado dedicado a la Rémora se declara en nota que el texto de Plinio pertenece a la versión de «Gerónimo Gómez de Huerta», colocando entre paréntesis el año de 1604. Creemos que esto supone un pequeño error y que, más bien, debería referirse al año 1624, pues se trata de la *Historia Natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Gerónimo de la Huerta, Médico y Familiar del Santo Oficio de la Inquisición*, y

acerca de las singularidades de monstruos como la anfibena, el Ave Fénix, o el basilisco. Pero hay una ocasión en que, citando el texto que le dedica a El Manticora, se compara luego desfavorablemente con el pasaje que le dedicará siglos más tarde Flaubert:

«Plinio (VIII, 30) refiere que, según Ctesias, médico griego de Artajerjes Mnemón,

hay entre los etíopes un animal llamado *manticora*; tiene tres filas de dientes que calzan entre sí como los de un peine, cara y orejas de hombre, ojos azules, cuerpo carmesí de león y cola que termina en un agujón, como los alacranes. Corre con suma rapidez y es muy aficionado a la carne humana; su voz es parecida a la consonancia de la flauta y de la trompeta.

Flaubert ha mejorado esta descripción; en las últimas páginas de la *Tentación de San Antonio* se lee:

El Manticora (gigantesco león rojo, de rostro humano, con tres filas de dientes):

—Los tornasoles de mi pelaje escarlata se mezclan a la reverberación de las grandes arenas. Soplo por mis narices el espanto de las soledades. Escupo la peste. Devoro los ejércitos, cuando éstos se aventuran por el desierto.

Mis uñas están retorcidas como barrenos, mis dientes están tallados en sierra; y mi cola, que gira, está erizada de dardos que lanzo a la derecha, a la izquierda, para adelante, para atrás. ¡Mira, mira!

ampliada por él mismo, con escolios y anotaciones, en que aclara lo oscuro y dudoso, y añade lo no sabido hasta estos tiempos. Dedicada al Católico Rey de las Españas y Indias don Felipe III, nuestro señor, año 1624. Con privilegio, en Madrid, Por Luis Sánchez Impresor del Rey, N.S.. Recientemente, la editorial Visor ha vuelto a coeditar con la UNAM otra gran traducción de Plinio al español, esta vez del siglo XVI, como es la versión incompleta de Francisco Hernández: FRANCISCO HERNÁNDEZ/Protomédico e Historiador del Rey de España,/Don Felipe II, en las Indias Occidentales,/Islas y Tierra Firme del Mar Océano/HISTORIA NATURAL / DE CAYO PLINIO SEGUNDO / TRASLADADA Y ANOTADA POR EL DOCTOR FRANCISCO HERNÁNDEZ/ VOLUMEN I-II-IIa. Madrid, Visor Libros, 1998 / Universidad Autónoma de México. Los volúmenes I y II incluyen la traducción de los primeros 25 libros de Plinio que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid, en la sección de manuscritos, encuadernados en siete volúmenes, escritos recto y verso y en papel tamaño folio de 24 por 34 centímetros. Esta traducción no pasó del libro 25 ni llegó a imprimirse, por lo que el volumen IIa corresponde a la traducción de los libros 26 a 37 hecha por Gerónimo de Huerta.

El *Manticora* arroja las púas de la cola, que irradian como flechas en todas direcciones. Llueven gotas de sangre sobre el follaje.»

(Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero, *Manual de zoología fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica 1998, 100)

El pasaje de Flaubert confirma algo que ya habíamos comentado más arriba: el viejo texto de ciencia se poetiza, incluso se convierte en visionario (¿habrá libro más visionario que *La tentación?*), y los monstruos antiguos y medievales vuelven a cobrar nueva vida recontextualizados. A esta tensión habida entre la vieja ciencia y la poesía tiene que unirse, por otra parte, la tensión de lo antiguo enfrentado a lo moderno, como podemos observar en la comparación del texto de Plinio el Viejo con el de Flaubert.

Pasando de nuevo a la otra parte del Atlántico, el escritor catalán Joan Perucho, el otro gran cultivador, junto con Álvaro Cunqueiro, de lo fantástico en España, tuvo la original idea de crear un bestiario de monstruos fantásticos remitibles nada menos que al Siglo de las Luces, cuando lo esperable es que tales monstruos aparecieran en épocas más irracionales u oscuras, como es el caso de la Edad Media. Pero quiso que los monstruos moraran, precisamente, en los gabinetes ilustrados, y (no sabemos si pensando en la leyenda del conocido grabado de Goya) que tales monstruos nacieran del sueño de la razón. El resultado de tal planteamiento es una peculiar tensión entre razón y fantasía que no es desligable de la tensión que ya hemos analizado en Borges y Maturin entre el ensayo y la ficción. La primera parte de este bestiario fantástico constituyó el asunto de su discurso de ingreso a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, el año 1976⁴⁵. Aquí, una vez más, aflora la tradición de Plinio (y, muy singularmente, San Isidoro, que apenas se deja notar en Borges, no sabemos si motivado por cierto antiespañolismo⁴⁶) en la tradición de la zoología fantástica:

⁴⁵ *La zoologia fantàstica a Catalunya en la cultura de la Il·lustració. Discurs d'ingrés llegit el dia 14 de març de 1976 a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona per Joan Perucho, i discurs de constestació per l'acadèmic de número Guillem Díaz-Plaia*, Barcelona 1976.

⁴⁶ En el *Manual de zoología fantástica* puede encontrarse una escueta referencia a Isidoro de Sevilla: «En la enciclopedia de Isidoro de Sevilla, redactada a principios del siglo VII, se lee que una cornada del unicornio suele matar al elefante; ello recuerda la análoga victoria del *karkadán* (rinoceronte), en el segundo viaje de Simbad» (145).

«En Cataluña, como en el resto de Occidente, la zoología fantástica viene prestigiada por el mundo clásico y, posteriormente, por los repertorios medievales derivados del enigmático *Physiologus*. También han existido monstruos de ascendencia eslava o germánica; pero éstos no pueden compararse en esplendor con los que, por vía de información, nos describió Plinio, *el Viejo*, en su *Historia Natural*. En realidad, semejan a unos animales de segunda mano y un poco vergonzantes. Respecto a los primeros —después de las digresiones de un Isidoro de Sevilla—, y por lo que atañe a los nuestros, cabe rendir homenaje a nuestro antecesor Ramón d'Alòs-Moner, quien, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras, estudió los Bestiarios catalanes y asentó las bases de futuras investigaciones, como lo ha confirmado Severio Panunzio en las recientes ediciones de textos. Hay que citar también a Celso Gomis, Juan Amades y, aunque sea en un aspecto decorativo, a José Carner y Pedro Quart en sus afortunadas versiones literarias de los Bestiarios»

(Joan Perucho, *Bestiario fantástico*, en *Fabulaciones*, Madrid, Alianza 1996, 491-492)

En esta obra, las alusiones a todo tipo de autores clásicos y modernos, así como raros y universales, constituyen la propia materia de la increíble fabulación. Los ecos visionarios de Flaubert, unidos a los del decadente Joris Karl Huysmans (1848-1907), afloran, junto a motivos pictóricos y bibliófilos a cada momento. Leamos como muestra este párrafo dedicado a «El conde Potocki y el monstruo de Bodegones»:

«Vieron, súbitamente, aquello que algunas veces representan los cuadros del Patinir (o ignotos primitivos italianos o flamencos); por ejemplo, un San Jerónimo (o un San Macario, o un San Paconio) apoyándose, con su larga barba flotando, en el repecho de un «agujero-ventana» y poderosamente agarrado por su pico. Salieron entonces una multitud de estos monjes y monjas penitenciaros, albergados en infinidad de iglesias y monasterios excavados en la roca, y entre los cuales se destacaban los de Santa Bárbara, a Göreme, en donde, dentro de una pintura al fresco, identificaron a San Jorge matando al dragón y a una extraña figura de hombre-escarabajo que, erecto, transitaba utilizando las patas traseras, avanzando espeluznantemente los brazos hacia adelante y agitando dos poderosas ciza-

llas a guisa de mandíbulas. La imagen era indudablemente idéntica a la que el genio irrepetible de Menéndez Pelayo describió en Madrid, casi un siglo después, con el popular nombre de «el monstruo de Bodegones» (llamado así por haber aparecido, por vez primera, en la calle de Bodegones, precisamente en la carbonera del ministro O'Farill.)»

(Joan Perucho, *Bestiario Fantástico*, 491-492)

Difícilmente podremos encontrar otro texto con tantos ecos literarios, desde ese hombre-escarabajo que evoca, no sabemos si involuntariamente, a Kafka, hasta la presencia, quizá por sutil imperceptible, de una obra tan singular como el *Itinerarium Egeriae*, sobre todo en estos monjes que salen de sus cuevas (*Occurrerunt etiam et alii presbyteri, nec non etiam et omnes monachi, qui ibi commorabantur iuxta montem illum, id est qui tamen aut etate aut inbecillitate non fuerunt impediti* III, 4). Se trata de un texto que no nace de referentes reales, sino de la propia literatura, como ocurre con *La tentación de San Antonio*, de Flaubert. De esta forma, podemos hablar de una tensión entre literatura y metaliteratura que, en este caso, y por influjo de Huysmans, configura otra singular tensión en torno al canon de la literatura latina. En este sentido, la elección de un texto no canónico de la literatura latina está muy relacionada con una conocida tensión que ya inauguró Huysmans en su novela *Al revés*: los autores cristianos o decadentes frente a los autores canónicos, como Virgilio u Horacio⁴⁷. Curiosamente, el mismo año en que Huysmans publica su novela *Al revés*, en 1884, es cuando se descubre el texto del *Itinerarium Egeriae*, ese viaje a Tierra Santa narrado ingenua y graciosamente por una mujer, posiblemente una monja, que vivió en el siglo IV y que tan singularmente ha atraído la atención del escritor catalán Joan Perucho. Como él mismo reconoce, es «un aficionado a las lecturas, intensamente poéticas, de las primitivas historias cristianas, como las que se pueden encontrar en «La leyenda áurea», de Jacobo Vorágine, llenas de un primitivismo ingenuo y sabroso»⁴⁸. En este sentido, nos parece bastante relevante su interés por el viaje de Egeria a Tierra Santa, que en la ficción erudita de Perucho ha quedado convertida en dama, y de quien ha narrado un idilio apócri-

⁴⁷ Sobre Huysmans y el canon clásico se han publicado recientemente en esta misma revista dos trabajos: García Jurado 1999b y González Manjarrés 1999.

⁴⁸ Joan Perucho, «Hagiografía y leyenda», en *La puerta cerrada*, Madrid, Huerga y Fierro 1995, 132.

fo con un caballero bizantino llamado Kosmas, por lo demás notable conocedor de las letras latinas cristianas. Veamos uno de los textos donde Perucho nos habla de Egeria:

«Nadie conocía la existencia de Egeria antes de 1884, año en el que fue descubierta por Gian Francesco Gamurrini, el cual dio su noticia, pero identificándola erróneamente con Santa Silvia. Gamurrini publicó la narración escrita por Egeria y la llamó *Peregrinatio ad sancta loca*. Después, una vez descartada Santa Silvia, vino el lío de los nombres: ¿Egeria, Eteria? De la carta de San Valerio del Bierzo (si es la misma Egeria) se deducía que era galaica y no de Narbona, y del «extremo litoral del mar Océano». Dom Ferotin, la mejilla apoyada en la palma de la mano, escudriñaba los detalles y escribía (1903) en honor de la «bienaventurada Egeria» (...).

La relación del viaje de la dama Egeria no nos ha llegado completa. No sabemos el itinerario que hizo exactamente desde España, para ir y venir de Constantinopla, pero nos detalla los viajes al Sinaí, al monte Nebón, a Cárneas, a Mesopotamia. Nos lo cuenta con un lenguaje delicado y fascinante, primitivo y refinado a un tiempo, que produce un gran atractivo sobre filólogos y latinistas. Así como se sabe que el poeta de Boewulf no desconocía la *Eneida*, es posible que la autora de la *Peregrinatio*, además de conocer la *Vulgata*, de San Jerónimo, escrita en el mismo siglo (382), o de San Juan Crisóstomo, conociera también a Herodoto o la *Anábasis* (...).

Egeria era una dama muy principal, pues aparte de su nombroso cortejo y de los gestos que representaba este viaje, no había ciudad o monasterio que no la saliesen a recibir los monjes o soldados (...)

Todo el libro es un misterio iluminado, deslumbrante. En el Sinaí, cuando Egeria llega al sitio de la Zarza ardiendo, comulga, después de ser recibida por los monjes, y lee el pasaje del libro de Moisés⁴⁹. La región era un lugar de eremitas. Seguro que les cantaban, bajo el cielo azul, una escuadrilla de aves mecánicas bizantinas inflamadas de entusiasmo (...).

Continúa el viaje. En Tierra Santa le acompaña la sombra de Santa Helena, madre de Constantino, rebuscando en el Gólgota, la

⁴⁹ *Itin.Eger.* 3,5-6 *Verum autem in ipsa summitate montis illius mediani nullus commanet; nichil enim est ibi aliud nisi sola ecclesia et spelunca, ubi fit sanctus Moyses. Lecto ergo, ipso loco, omnia de libro Moysi et facta oblatione ordine suo, hac sic communicantibus nobis, iam ut exiremus de ecclesia, dederunt nobis presbyteri loci ipsius eulogias, id est de pomis, quae in monte nascuntur.*

Cruz. Visita el Anástasis, el Martyrium (edificado por aquellos días, según Eusebio de Cesárea), y describe la liturgia hagiopolita con el Leccionario Armenio. De regreso a Constantinopla cruza la Capadocia (con las iglesias excavadas y pintadas), la Galacia y la Bitinia, y debió pasar por Cesarea, Nicomedia y Calcedonia, donde veneró el *martyrium* de Santa Eufemia, y «tenía la intención de llegar hasta Asia, es decir, a Éfeso, al efecto de poder orar ante el *martyrium* del santo y bienaventurado apóstol Juan».

Falsa es la hipótesis de su amor por el caballero Kosmas y su desaparición dentro de un códice (que llegó a pertenecer a san Braulio de Zaragoza) por el maleficio del demonio tartamudo Arnulfo. Según la historia apócrifa, deshecho ya el maleficio, Egeria asistió, en su muerte, a Kosmas, también acompañado por el autómeta Arquímedes II y un ruiseñor.»

(Joan Perucho, «Itinerarios de Oriente», en *Detrás del espejo*, Madrid, Mondadori 1990, 36-39)

La mezcla del componente erudito y fantástico (como los autómatas) y la tradición metaliteraria que ya hemos visto en Flaubert y Huysmans se funden en una prosa tupida y, a la vez, intencionadamente ingenua, como si de una vida de santo tomada de la *Leyenda Áurea* de Jacobo de Vorágine se tratara. En resumen, el estudio de la enciclopedia de Plinio nos ha llevado, de la mano de Borges, hasta Flaubert, y de ahí, pasando por Joan Perucho, Huysmans, Potocki y Kafka, hasta el cándido texto del *Itinerarium Egeriae*, con tensiones tan significativas como la habida entre ciencia y poesía, antiguos y modernos, razón y fantasía, y finalmente, literatura frente a metaliteratura.

4.5. *Metamorfosis y vidas imaginarias.*

*Kafka, Schwob y la erudición clásica en los relatos de Antonio Tabucchi.
La mariposa de Chuang Dsu*

Y llegamos, *last but not least*, a las metamorfosis, uno de los lugares donde mejor puede observarse la sutil tensión ya aludida entre antiguos y modernos: las técnicas narrativas de Kafka, el simbolismo sutil de Marcel Schwob, la poesía de Ovidio, o un viejo cuento chino nos proporcionan un mundo irreal y sugerente. Fiel a una estética simbolista que pone especial énfasis en lo recóndito, el autor francés Marcel Schwob (1867-1905) dedica a Lucrecio

una de sus *Vidas Imaginarias*, publicadas en 1896⁵⁰. Borges nos habla del libro en estos términos: «Sus *Vidas Imaginarias* datan de 1896. Para su escritura inventó un método curioso. Los protagonistas son reales; los hechos pueden ser fabulosos y no pocas veces fantásticos. El sabor peculiar de este volumen está en ese vaivén. (...) Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue ese libro de Schwob»⁵¹. En lo que a Lucrecio se refiere, la vida imaginaria que vamos a leer se caracteriza por integrar al poeta dentro de su propio mundo literario, en una recreación ficticia, de la que reproducimos un fragmento final:

Sabía que las lágrimas provienen de un movimiento particular de las pequeñas glándulas que están debajo de los párpados, y que son agitadas por una procesión de átomos salida del corazón, cuando el propio corazón ha sido conmovido por la sucesión de imágenes coloreadas que se desprenden de la superficie del cuerpo de una mujer amada. Sabía que la causa del amor es la dilatación de los átomos que desean juntarse con otros átomos. Sabía que la tristeza que causa la muerte es la peor de las ilusiones terrenales⁵², pues la muerte había dejado de ser desgraciada y de sufrir, en tanto que aquel que la lloraba se afligía por sus propios males y pensaba tenebrosamente en su propia muerte. (...)

Por esto fue que habiendo vuelto a la alta y sombría casa de los ancestros, se acercó a la bella africana, quien cocía un brebaje en un recipiente de metal en un brasero. Porque ella también había pensado, por su parte, y sus pensamientos se habían remontado a la fuente misteriosa de su sonrisa. Lucrecio miró el brebaje todavía hirviente. Éste se aclaró poco a poco y se volvió parecido a un cielo turbio

⁵⁰ Las vidas imaginarias que Schwob nos propone son diversas, he aquí su relación: «Meur. Renatus Descartes», «Empédocles. Dios supuesto», «Eróstrato. Incendiario», «Séptima, encantadora», «Lucrecio, poeta», «Clodia. Matrona impúdica», «Petronio. Novelista», «Sufah. Geomántico», «Fratre Dolcino. Hereje», «Ceco Angiolieri. Poeta rencoroso», «Paolo Uccello. Pintor», «Nicolás Loyseleur. Juez», «Katherine la Encajera. Muchacha de la vida», «Alain el Gentil. Soldado», «Gabriel Spenser. Actor», «Pocahontas. Princesa», «Cyril Tourneur. Poeta trágico», «William Phips. Pescador de tesoros», «El capitán Kid. Pirata», «Walter Kennedy. Pirata iletrado», «El Mayor Stede Bonnet. Pirata del alma», y «Los señores Burke y Hare. Asesinos».

⁵¹ Prólogo de Borges al comienzo de la edición citada.

⁵² Véase, por ejemplo, *Lucrecio*, 3,863-869 y 904-908.

y verde. Y la bella africana sacudió la frente y levantó un dedo. Entonces Lucrecio bebió el filtro. E inmediatamente después su razón desapareció, y olvidó todas las palabras griegas del rollo de papiro. Y por primera vez, al voivarse loco, conoció el amor; y a la noche, por haber sido envenenado, conoció la muerte.»

(*Vidas imaginarias*, trad. de Julio Pérez Millán, Barcelona, Orbis [Biblioteca personal J.L.Borges] 1987, 45-49)

Schwob recoge la noticia del filtro de amor según la cual el poeta quedó sujeto a una locura intermitente que a ratos le permitía componer su poema, hasta que terminó con su vida suicidándose, de acuerdo con la conocida noticia de S. Jerónimo incluida en el *Chronicon* de Eusebio. No obstante, la versión fabulada de Schwob no habla de suicidio ni tampoco, lo que nos parece más importante, de ninguna locura intermitente. Según la ficción de Schwob, parece que a Lucrecio no le dio tiempo a escribir su *De Rerum Natura*, pues la muerte le sorprendió la misma noche después de ingerir el veneno. El poeta, en la ficción, no ha necesitado escribir su poema para ser poeta, sino tan sólo imaginarlo en sus sueños de locura. Una reflexión que nos parece pertinente al hilo de estos datos acerca de la vida de Lucrecio es que ya muchas de las vidas de los poetas sean de por sí fabulosas, sin necesidad de pasar a ficción literaria alguna. De hecho, Schwob se ha limitado simplemente a acentuar todavía más, si cabe, los aspectos sobrenaturales de unos hechos transmitidos por la tradición e imposibles de comprobar históricamente.

Siguiendo los pasos de Schwob, el destierro de Ovidio vuelve a ser motivo de inspiración para un reciente relato del novelista Antonio Tabucchi (1943), uno de los maestros de la literatura italiana actual, donde el poeta sueña que se metamorfosea en mariposa. El «Sueño de Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano» nos presenta a un Ovidio convertido todo él en alegoría, dentro de un relato que nos recuerda ya desde la primera frase la metamorfosis por excelencia de la literatura del s. XX, que no es otra que la de Kafka, lo que nos devuelve otra vez a la tensión ya comentada entre Antigüedad y Modernidad:

«En Tomí, a orillas del Mar Negro, una noche del 16 de enero del año 18 después de Cristo, una noche gélida y tempestuosa, Publio Ovidio Nasón, poeta y cortesano, soñó que se había convertido en un poeta amado por el emperador. Y como tal, por milagro de los dioses, se había transformado en una inmensa mariposa.

Era una enorme mariposa, tan grande como un hombre, de majestuosas alas azules y amarillas. Y sus ojos, unos desmesurados ojos esféricos de mariposa, abarcaban todo el horizonte. (...)

Cuando llegaron a las puertas de Roma, Ovidio se levantó de los almohadones con gran esfuerzo, ayudándose con sus patas puntiagudas, rodeó su cabeza con una corona de laurel.

La multitud estaba extasiada y muchos se postraban porque creían que era una divinidad de Asia. Entonces Ovidio quiso advertirles que era Ovidio, y empezó a hablar. Pero de su boca salió un extraño zumbido, un zumbido agudísimo e insoportable que obligó a la multitud a taparse los oídos con las manos⁵³.

¿No oís mi canto?, gritaba Ovidio, ¡éste es el canto del poeta Ovidio, aquel que os enseñó el arte de amar, que habló de cortesanas y de cosméticos, de milagros y de metamorfosis! (...)

El emperador lo esperaba sentado en su trono y bebía una jarra de vino. Escuchemos qué has compuesto para mí, dijo el César.

Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. Las cortinas del palacio se agitaron, un molesto viento barrió las habitaciones y el César, con irritación, estrelló la jarra contra el suelo. El César era un hombre rudo, al que le gustaba la frugalidad y la virilidad. No podía soportar que aquel insecto indecente ejecutara delante de él aquella danza afeminada. Llamó con unas palmadas a los pretorianos y éstos acudieron.

Soldados, dijo el César, cortadle las alas. Los pretorianos desvainaron la espada y con pericia, como si podaran un árbol, cortaron las alas de Ovidio. Las alas cayeron al suelo como si fueran suaves plumas y Ovidio comprendió que su vida finalizaba en aquel momento. Movido por una fuerza que sentía era su destino, tomó impulso y balanceándose sobre sus atroces patas salió de nuevo a la balconada del palacio. A sus pies había una multitud enfurecida que reclamaba sus restos, una multitud ávida que lo aguardaba con las manos furiosas.

⁵³ «Gregorio se horrorizó al oír en cambio la suya propia (*sc.* la voz), que era la de siempre, pero mezclada con un penoso y estridente silbido, en el cual las palabras, al principio claras, se confundían luego y sonaban de forma tal que uno no estaba seguro de haberlas oído.» (Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. de Julio Izquierdo, Barcelona, Orbis 1982, 14).

Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio.»

(Antonio Tabucchi, *Sueños de sueños seguido de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*, trad. de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama 1996, 19-21)

El mismo poeta ha sido partícipe en su sueño de la metamorfosis, tan cantada en sus versos, y esta vivencia de la ficción, aunque sea onírica, es una característica que hemos visto en el Lucrecio de Schwob. Concretamente, la metamorfosis de larva en crisálida es aludida en un texto de Ovidio (*Met.*15,372-374) que trata sobre Pitágoras (recordemos, por lo demás, que Ovidio era un poeta neopitagórico):

quaeque solent canis frondes intexere filis
agrestes tineae (res observata colonis)
ferali mutant cum papillione figuram⁵⁴

Precisamente, se trata de la única metamorfosis, junto con la de renacuajo en rana, que viene a continuación, admitida por la ciencia moderna. Es posible que Tabucchi tuviera *in mente* este texto ovidiano al escribir su sueño, pero esto no nos parece tan pertinente como el hecho de que con la metamorfosis de Ovidio en mariposa esté refiriéndose a la metamorfosis por excelencia y, por lo demás, al mundo literario del poeta en todo su conjunto. Asimismo, en lo que a la representación del alma como una mariposa respecta, no es descartable la posible impronta que en este sueño haya podido dejar la iconografía del conocido cuento de Amor y Psique que recoge Apuleyo (sobre todo, porque también recrea Tabucchi un sueño del autor de Madaura⁵⁵), el princi-

⁵⁴ En traducción de Antonio Ruiz de Elvira (Ovidio, *Metamorfosis*, tomo III, texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC [Colección Alma Mater] 1994, 4ª edición, 181-182):

«y las larvas de los campos que suelen entretejer las hojas con sus blancos hilos (cosa familiar para los labradores) canjean su figura por la de la fúnebre mariposa».

El sugerente adjetivo «fúnebre» (*feralis*) que aparece en el verso 374 tiene su origen en la figuración como mariposa que a veces se hacía del alma al morir el cuerpo.

⁵⁵ No se nos escapa el intencionado paralelismo que encontramos entre las vidas de Lucrecio y Petronio, de Schwob, con los sueños de Ovidio y Apuleyo, de Tabucchi (García Jurado 1999b, 39).

pal transmisor de esta historia. Pero nos queda, aún, otra posible fuente para el relato, esta vez mucho más inesperada y venida de Oriente⁵⁶. Se trata de un breve cuento chino que aparece recogido en la famosa *Antología de la literatura fantástica* que publicaran Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares:

«Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu.»

(Borges 1996, 129)

Si esta fuente china, venida precisamente de la antología más famosa de literatura fantástica, hubiera llegado a Tabucchi, sería posible pensar otra vez en la singular tensión o polaridad entre Occidente (Ovidio) y Oriente (Chuang Tzu), en términos parecidos a como veíamos cómo en Arthur Machen la obra de Solino y las *Mil y una noches* se ponían en relación. Y, cabe, finalmente, una última incógnita: ¿soñó Ovidio que era mariposa, o la mariposa soñó acaso que era un poeta-escarabajo?

En definitiva, Schwob y Tabucchi son excelentes exponentes para ilustrar acerca de la tensión habida entre lo antiguo y lo moderno, así como la posible fuente china del relato sobre Ovidio vuelve a poner de manifiesto la tensión entre Occidente y Oriente.

5. Una imprevista antología de textos latinos extraída de la literatura fantástica moderna. Consideraciones sobre un sistema literario

Hasta aquí, hemos visto cómo la literatura latina aparece recontextualizada en el relato fantástico moderno por medio de la erudición y la metaliteratura, hasta el punto de que su presencia recurrente podría considerarse como un rasgo de estilo propio del relato fantástico. Asimismo, hemos comprobado cómo, frente a posturas atemporales, la propia historicidad de la literatura

⁵⁶ «El capítulo cuarto incluye un resumen del afamado sueño metafísico de Chuang Dsu. Este escritor —hará unos veinticuatro siglos— soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre» (J.L.Borges, «Un museo de literatura oriental», en *Textos cautivos*, en *Obras Completas* IV, 431).

fantástica como género moderno que nace a finales del siglo XVIII permite apreciar mejor la relectura que se hace de los propios textos latinos, desde lo maravilloso a lo fantástico. Por otra parte, ya hemos ido intuyendo a lo largo de esta exposición cómo un número considerable de los textos latinos sobre los que hemos tratado han debido de llegar a los autores modernos merced a la lectura de obras también modernas donde aquéllos aparecen citados, o bien merced a antologías. Al mismo tiempo, cuando los textos latinos provienen de lecturas directas (el caso de los autores escolares o canónicos), los pasajes escogidos directamente por el autor moderno pasan a integrarse dentro de esa gran antología abierta y viva. Así, en palabras de Alfonso Reyes (1962, 137), «toda historia literaria presupone una antología inminente», y en esta antología inminente e imprevista de textos latinos que extraemos de la literatura fantástica se articula todo el complejo polisistema que explica la rica relación de la literatura latina con las literaturas fantásticas modernas. El criterio de selección no es en este caso académico, ni tan siquiera responde a una obligación, simplemente es «hedónico», tal y como expone Bioy Casares en el prólogo de la famosa antología que publicara junto con Borges y Ocampo:

«Para formarla hemos seguido un criterio hedónico; no hemos partido de la intención de publicar una antología. Una noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos los cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que si los reuniéramos y agregaríamos los fragmentos del mismo carácter anotados en nuestros cuadernos, obtendríamos un buen libro, compusimos este libro.»

(Borges 1996, 14-15)

Singularmente, en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy y Ocampo sólo hay recogido un texto latino, perteneciente a Petronio, y que ellos titulan EL LOBO⁵⁷:

«Logré que uno de mis compañeros de hostería —un soldado más valiente que Plutón— me acompañara. Al primer canto del gallo emprendimos la marcha; brillaba la luna como el sol a mediodía. Llegamos a una tumbas. Mi hombre se para; empieza a conjurar

⁵⁷ Para los textos básicos acerca de la licantropía véase la antología titulada *Los hombres-lobo*. Edición a cargo de: Juan Antonio Molina Foix. Traducción: Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela 1993.

astros; yo me siento y me pongo a contar las columnas y a canturrear. Al rato me vuelvo hacia mi compañero y lo veo desnudarse y dejar la ropa al borde del camino. De miedo se me abrieron las carnes; me quedé como muerto: lo vi orinar alrededor de su ropa y convertirse en lobo.

Lobo, rompió a dar aullidos y huyó al bosque.

Fui a recoger su ropa y vi que se había transformado en piedra. Desenvainé la espada y temblando llegué a casa. Melisa se extrañó de verme llegar a tales horas. «Si hubieras llegado un poco antes», me dijo, «hubieras podido ayudarnos: un lobo ha penetrado en el redil y ha matado las ovejas; fue una verdadera carnicería; logró escapar, pero uno de los esclavos le atravesó el pescuezo con la lanza.»

Al día siguiente volví por el camino de las tumbas. En lugar de la ropa petrificada había una mancha de sangre.

Entré en la hostería; el soldado estaba tendido en un lecho. Sangraba como un buey; un médico estaba curándole el cuello.»

(Borges 1996, 293-294)

Nótese cómo, al igual que ocurría con la carta de Plinio sobre los fantasmas, el texto de Petronio, recontextualizado y traducido, cobra la vida de un relato atemporal, susceptible de ser leído de igual manera que Pierre Ménard reescribiera el Quijote. Como bien saben los lectores del *Satiricón*, se trata del capítulo 62, al que se le han suprimido algunas frases, especialmente la del comienzo, que servía para introducir el cuento dentro de la novela (*Fortē dominus Capuae exierat ad scruta scita expedienda*). Asimismo, la ausencia de las frases finales, que tratan de dar una explicación a lo sucedido (*Intellexi illum versipellem esse, nec postea cum illo panem gustare potui, non si me occidisses. Viderint quid de hoc alii exopinissent; ego si mentior, genios vestros iratos habeam*), subrayan aún más el factor de lo inesperado dentro del relato recogido por la antología moderna.

En resumidas cuentas, la antología de autores latinos destilados de los textos fantásticos modernos puede ordenarse en torno a un criterio temático (Fantasmas, Pesadillas, Prodigios, Enciclopedias, Metamorfosis), y se articula básicamente en torno a la polaridad definible en los términos CENTRO y PERIFERIA, de acuerdo con la propia consideración que de la literatura latina tienen los autores modernos. En el CENTRO estarían los autores universales y canónicos como VIRGILIO (ligado a lecturas escolares y, por tanto,

al sistema educativo), HORACIO, u OVIDIO, mientras que en la PERIFERIA encontraríamos a los autores menos conocidos por el gran público, como PLINIO EL VIEJO, SOLINO, PLINIO EL JOVEN, o el *ITINERARIUM EGERIAE*. Por otra parte, no deja de ser relevante en sí misma esta presencia significativa de autores periféricos latinos. Esta polaridad, de acuerdo a los principios de la teoría de los polisistemas, es dinámica, y, lamentablemente, a medida que los lectores modernos tienen menos formación clásica relegan a todos los autores latinos al ámbito de lo raro y lo periférico. No obstante, esta polaridad entre autores latinos canónicos (o centrales) y periféricos puede estudiarse ya desde dentro de la propia historia de la literatura latina, y no deja de ser significativo el interés que los cultivadores del relato fantástico moderno muestran por autores clásicos que están en «las márgenes del clasicismo», en palabras de Sardiñas⁵⁸. Esta periferia del polisistema sería, por lo demás, de una importancia crucial para ampliar el horizonte de expectativas de los lectores más despiertos, pues muchos de ellos no hubieran sabido jamás de Plinio el Joven, o Solino, si no fuera porque los han encontrado citados en un relato fantástico. El polisistema ofrece, asimismo, otras polaridades que hemos ido señalando a lo largo del trabajo:

- a) La tensión entre hermetismo y la plasticidad o iconicidad de las palabras y sentencias latinas intercaladas en los relatos fantásticos (Poe, Perucho, Cortázar).
- b) La tensión entre paganismo y cristianismo que advertimos en la aparición de la carta de Plinio el Viejo acerca de los fantasmas (Maturin, Potocki).
- c) La tensión entre ensayo y ficción que encontramos en Borges, siguiendo una arraigada tradición del relato fantástico europeo (Maturin).
- d) La tensión entre Occidente y Oriente en autores como Maturin o Tabucchi, lo que supone una estimulante comparación de obras como la de Solino y *Las mil y una noches*.
- e) La tensión entre ciencia y poesía, debida al propio desarrollo de la ciencia moderna, que arrincona los viejos conocimientos de la Antigüedad (Borges).

⁵⁸ En este sentido, subscribimos la afirmación de Sardiñas (1999, 149, n.4) cuando dice que «La alteridad que lo fantástico explota procede, en la Antigüedad, de las márgenes del clasicismo: Luciano y Apuleyo (que Nodier rescata, sin embargo), Plinio el joven, Petronio.»

- f) A la tensión anterior podría unirse la que se plantea entre los autores antiguos y los modernos (Plinio el Viejo, Flaubert; Ovidio, Kafka).
- g) La tensión entre razón y fantasía (Perucho), que no es desligable de la que se plantea entre ciencia y poesía.
- h) La tensión entre la literatura y la metaliteratura que vemos en Perucho, siguiendo, asimismo, una tradición moderna que nace con Flaubert y culmina en Huysmans.

De esta forma, y si generalizamos para hablar de relaciones no tanto entre autores, sino entre literaturas, observamos cómo las referencias a la literatura latina conforman un conjunto complejo que obedece a muchas polaridades. Los motivos que dan lugar a tales tensiones son diversos, desde los sistemas educativos que facilitan a los autores modernos el conocimiento directo de las lenguas clásicas, hasta razones sociales e históricas que invitan a los autores modernos a escapar de una realidad que no les gusta, razones estéticas que llevan a cambiar los cánones establecidos, o razones científicas, que llevan a arrinconar los antiguos conocimientos de la Antigüedad.

Este polisistema ilustra, asimismo, acerca de la compleja relación que se plantea cuando, pongamos por caso, Jorge Luis Borges cita explícita y conscientemente a Plinio el Viejo en «Funes el Memorioso», pues no está siguiendo propiamente una tradición latina sino, más bien, una tradición anglosajona que arrancaría con el relato gótico y que ya contiene en sí misma los textos latinos. Es, asimismo, el caso de Joan Perucho, quien siguiendo a Huysmans o a Flaubert vuelve a hacer metaliteratura con el relato de Egeria, o el caso de Tabucchi cuando prosigue los pasos de Schwob, Kafka y Borges al recrear el sueño imaginario y visionario de Ovidio. En todo caso, hemos dejado de lado las relaciones de sentido único para adentrarnos en la rica red que es la literatura en estado puro, apreciando así cómo la literatura latina, utilizada en calidad de rasgo estilístico, se transmite de una literatura moderna a otra.

Bibliografía citada

ALETTA DE SYLVAS, Graciela

- (1999) «Entre lo gótico y lo fantástico: una lectura del tema del vampiro en la literatura argentina», en Pont 1999, 279-291.

ALVAREZ MORÁN, M.^a Consuelo e IGLESIAS MONTIEL, Rosa (eds.)

- (1999) *Contemporaneidad de los Clásicos en el umbral del Tercer Milenio. Actas del Congreso Internacional Contemporaneidad de los Clásicos. La tradición greco-latina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, Murcia, Universidad.

ASSIS DE ROJO, M.^a Estela-FLAWIÁ DE FERNÁNDEZ, Nilda M.^a

- (1998) *Textos Clásicos, Reescrituras Contemporáneas*, San Miguel de Tucumán, Municipalidad de San Miguel de Tucumán.

BARRENECHEA, Ana M.^a

- (1985) «La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un género», en *El espacio crítico en el discurso literario*, Buenos Aires, Kapelusz, 43-54.
- (1991) «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en *Morillas* 1991, 75-81.

BICKEL, Ernst

- (1987) *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos.

BORGES, Jorge Luis

- (1996) Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa (tercera reimpresión).

CALVINO, Italo

- (1992) *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.

ESPINO MARTÍN, Javier

- (en prensa) «La reinterpretación del mito clásico en el comic-book USA. Un análisis del mito en el *Sandman* de Neil Gaiman y el *Epicurus El Sabio* de Messner-Loebs», *1616* (monográfico sobre «El mito reinterpretado»).

FERNÁNDEZ, Teodosio

- (1991) «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en *Morillas* 1991, 37-47.

FERRERAS, Juan Ignacio

- (1991) «La novela de terror en la España del siglo XIX», en *Morillas* 1991, 189-196.

FLORIO, Rubén

- (1999) «Memoria, epopeya antigua, narrativa contemporánea», en Álvarez Morán e Iglesias Montiel 1999, 49-58.

GARCÍA GUAL, Carlos

- (1992) «Borges y los clásicos de Grecia y Roma», *Cuadernos hispanoamericanos* 505-507, 321-345.

GARCÍA JURADO, Francisco

- (1996) «El juego de la erudición. La miscelánea en Julio Cortázar y Aulo Gelio (a propósito de las máscaras-*personae* reales y verbales)», en D.Villanueva y F.Cabo Aseguinolaza, *Paisaje, Juego y Multilingüismo. X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, tomo II, Santiago de Compostela, Universidade, 137-147.
- (1997) «Antiguos textos de ciencia convertidos en poesía: Dioscórides y Andrés de Laguna en *El libro de los venenos*, de Antonio Gamoneda», *Epos* 13, 379-395.
- (1999a) *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Asociación española de eslavistas, 1999.
- (1999b) «Les «vies imaginaires» de Lucrèce et d'Ovide chez Marcel Schwob et Antonio Tabucchi», *Vita Latina (Université Paul-Valéry [Montpellier])* 154, 1999, 38-45.
- (1999c) «En torno a los límites de la tradición clásica: la angustia del creador y el ratón del *Ars Poética* en Juan José Arreola», *Praesentia. Revista venezolana de Estudios Clásicos* 2-3, 71-85.
- (1999d) «Virgilio entre los modernos. Un singular capítulo de la lectura de las *Geórgicas* en Joris-Karl Huysmans, José María Eça de Queiroz y Cristóbal Serra (ensayo de Literatura Comparada), *CFC-Elat.* 16, 45-75.
- (1999e) «Apuntes para una historia prohibida de la literatura latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos», en Álvarez Morán e Iglesias Montiel 1999, 77-85.
- (en prensa) «Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: *Der Golem*, de Gustav Meyrink, desde el *Anfitrión*, de Plauto», 1616 (monográfico sobre «El mito reinterpretado»).

GARCÍA JURADO, Francisco y HUALDE PASCUAL, Pilar

- (1999) «Autores griegos y latinos como motivo literario explícito en la literatura del siglo XX. Circunstancias y diferencias de tratamiento I-II», en

A. Alvar Ezquerro *et alii* (eds.), *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos. Volumen VII. Humanismo y Tradición Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas/SEEC, 121-128.

GONZÁLEZ, Juan Manuel

(1999) «Poesía y cuento: interacción entre géneros (narrativa de misterio, modernismo en castellano y simbolismo angloirlandés)», *República de las letras* 63, 39-66.

GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Angel

(1999) «Joris Karl Huysmans y su visión de la literatura latina», *CFC-Elat* 17, 279-292.

GUILLAMÓN, Julià

(1991) «Juan Perucho: la literatura fantástica contra el realismo social», en Morillas 1991, 319-327.

GUILLÉN, Claudio

(1971) *Literature as System: Essay towards the theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press.

(1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.

HUALDE PASCUAL, Pilar

(en preparación) «Soñaba con los héroes de la *Iliada*»: la figura y la obra de Homero en la literatura infantil española (1885-1936)».

IGLESIAS SANTOS, Montserrat

(1994) «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», en Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade, 309-356.

(1999) *Teoría de los polisistemas. Estudio introductorio, compilación de textos y bibliografía Montserrat Iglesias Santos*, Madrid, Arco/Libros.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio

(1999) *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.

MIQUEL Y PLANAS, Ramón

(1951) *Cuentos de Bibliófilo. Originales de C. Nodier, G. Flaubert, A. Bonnardot, C. Asselineau, A. Daudet, O. Uzanne, G. Ducet, P. Louÿs*,

P. Mille, L. Taboada, Conde de las Navas, Azorín, Diego San José, A. Pérez Nieva y S. y J. Álvarez Quintero. Precedidos de un prólogo de Miquel y Planas, Barcelona, Instituto Catalán de las Artes del Libro / Gremio Sindical de Maestros Impresores de Barcelona.

MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.)

(1991) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario.

PONT, Jaume (ed.)

(1999) *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida.

REYES, Alfonso

(1962) «Teoría de la antología», en *La experiencia literaria, Obras completas*, vol. XIV, México, F.C.E.

ROAS, David

(1999) «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Pont 1999, 93-107.

SARDIÑAS, José Miguel

(1999) «De la estética clásica a la fantástica: dos momentos en un mito literario», en Álvarez Morán e Iglesias Montiel 1999, 149-154.

SUÁREZ COALLA, Francisca

(1994) *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

TARRIO VARELA, Anxo

(1991) «Realidad y fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro», en Morillas 1991, 305-317.

TODOROV, Tzvetan

(1970) *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (*Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá editora, 1980).

VERDEVOYE, Paul

(1991) «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Morillas 1991, 115-126.