

# MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS». HACIA UNA HISTORIA NO ACADÉMICA DE LA LITERATURA GRECOLATINA EN LAS LETRAS MODERNAS<sup>1</sup>

Francisco García Jurado  
Universidad Complutense

1. La modernidad y sus melancolías. El *spleen*, o *taedium vitae*. Reacción contra el canon académico.

En una conocida novela de Oscar Wilde se describe un estado de ánimo concebido como una enfermedad propia de artistas: “[...] enfermo de ese tedio, de ese terrible *taedium vitae*, que se apodera de aquellos a quienes la vida no niega nada”. Esta enfermedad del espíritu recibe comúnmente el nombre de *spleen*, y también se alude a ella con las palabras latinas de *taedium vitae*. Nuestro término “melancolía” puede recoger, aunque sólo en parte, el concepto que nos interesa. Esta enfermedad del espíritu creador ha de remitirse a un momento histórico, las postrimerías del siglo XIX, y tiene que adscribirse a un autor determinado, el francés Joris Karl Huysmans<sup>2</sup>.

---

1.- Este trabajo sirvió de base para una ponencia impartida en el curso de verano “Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia de la literatura”, dirigido por las profesoras Rosa María Cid López y Marta González González (Cátedra Jovellanos de Extensión Universitaria, Gijón, julio de 2002). Por lo demás, los resultados aquí expuestos se encuadran en el proyecto de investigación CAM 06/0129/2001.

2.- En un excelente libro olvidado de Guillermo Díaz Plaja, su *Tratado de las melancolías españolas* (Madrid, Sala, 1975, p. 35), se nos dan algunas certeras claves al respecto: “Es evidente que muchos de los conceptos que se registran en este libro –melancolía, spleen, tedio– están ligados cronológicamente a un período –finales del siglo XIX– y estéticamente a una actitud difusa que, con distintas denominaciones, puede albergarse en la cobertura general del decadentismo. Si no en la realidad biográfica, criaturas de ficción asumen la complejidad espiritual de este período. Su figura representativa podría ser el Des Esseintes de *À rebours* de J. K. Huysmans (1848-1907). La compleja receptividad de este personaje, cuyo cansancio o fatiga (*spleen*) le hace buscar cromatismos de perfumes y de sabores; su enfermizo aristocratismo mental; su bordear constante la frontera de lo amoral y lo demoníaco; su degeneración en la voluptuosidad son otros tantos elementos de una fórmula estética, que participa, que adquiere en seguida una dimensión europea, continental e insular”.

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

Huysmans crea un personaje, el decadentista Des Esseintes, que ha sido inspirador de creaciones literarias como la de Dorian Gray, personaje que es, precisamente, lector del autor francés<sup>3</sup>, el Marqués de Bradomín de Valle Inclán, o un antagonista llamado Jacinto en la novela póstuma de José María Eça de Queiroz, de quien hablaremos más adelante. Uno de los aspectos más característicos de Des Esseintes es su reacción contra un mundo burgués, bienpensante y autosatisfecho. Asimismo, se rebela contra la naturaleza, rompiendo con uno de los más arraigados preceptos de la estética clásica acerca de la capacidad imitadora que tiene el arte con respecto a la naturaleza, por lo que decide aislarse en un mundo de artificios. Esa sociedad bienpensante que queda fuera de su residencia abarca también a la Universidad y los críticos académicos. Por ello, resulta muy interesante ver cómo se dedica un capítulo entero de la novela a invertir los cánones de la literatura latina<sup>4</sup>. Si Virgilio aún en su persona la circunstancia de ser la cumbre del canon de la literatura latina y el gran cantor de la naturaleza, hay dos motivos básicos para mostrar un radical desprecio hacia él, así como a todo el denominado periodo augusteo de esa literatura:

Entre otros, el dulce Virgilio, al que los pedantes apodan «el cisne de Mantua», sin duda porque no nació en esta ciudad, le parecía uno de los más terribles maestros de escuela, uno de los más siniestros lateros que la antigüedad haya producido nunca. Sus pastores lavados y emperifollados, tirándose por turno a la cabeza pucheros llenos de versos sentenciosos y helados; su Orfeo, a quien compara con un ruisñor lacrimoso; su Aristeo, que lloriquea a causa de las abejas, y su Eneas, ese personaje indeciso y alfeñicado que se pasea, cual una sombra chinesca, con gestos de madera, detrás del transparente mal sujeto y mal engrasado del poema, le exasperaban. Habría aceptado las fastidiosas faramallas que esos monigotes cambian entre sí en un rincón; habría aceptado hasta los impúdicos hurtos hechos a Homero, a Teócrito, a Enio y a Lucrecio; el simple robo que nos ha revelado Macrobio del segundo canto de la *Eneida*, casi copiado palabra tras palabra de un poema de Pisandro; toda la inenarrable vacuidad, en fin, de ese montón de cantos. Pero lo que le horripilaba más era la factura de esos hexámetros que sonaban a hojalata, a caldero vacío, y prolongaban sus raciones de palabras pesadas por kilos con arreglo a la inmutable receta de una prosodia presuntuosa y seca; era la contextura de esos versos rasposos y engolados en su indumento oficial y en su bajuna reverencia a la gramática, de esos versos cortados mecánicamente por una imperturbable cesura, siempre de la misma manera, por el choque de un dácilo contra un espondeo [...] (J.K. Huysmans, *Al revés*. Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Versión española de Germán Gómez de la Mata, Valencia, Prometeo, ca. 1919, pp. 74-75)

3.- "El héroe de la maravillosa novela que tanto influyó en su vida conocía por sí mismo aquellas curiosas fantasías. Cuenta en el capítulo VII que se sentó, coronado de laurel, como Tiberio, en un jardín de Capri, leyendo los imprudentes libros de *Elefantina*, mientras unos enanos y unos pavos reales se contoneaban a su alrededor, y el tocador de flauta se burlaba del turiferario y, como Calígula, estuvo de francachela en las cuadras con caballistas de camisas verdes, y cenó en un pesebre de marfil con pedrerías; y como Domiciano, se paseó por una galería recubierta de espejos de mármol, mirando a su alrededor con ojos alucinados, pensando en la daga que iba a terminar sus días, enfermo de ese tedio, de ese terrible *taedium vitae*, que se apodera de aquellos a quienes la vida no niega nada; y examinó, a través de una clara esmeralda, las sangrientas carnicerías del circo, y después, en una litera de perlas y de púrpura tirada por mulas herradas de plata, le transportaron por la Vía de las Granadas hasta la Casa de Oro, y oyó gritar a los hombres a su paso: «¡Nero César!», y como Heliogábalo, se pintó la cara, tejió en la rueca entre mujeres, e hizo traer la Luna desde Cartago y la dio al Sol en unos esponsales místicos" (Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*. Trad. de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Orbis-Origen, 1982, p. 202).

4.- Para esta cuestión puede consultarse nuestro trabajo "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 (E.Lat.) 16, 1999, pp. 54-75 y Miguel Ángel González Manjarrés, "Joris Karl Huysmans y su visión de la literatura latina", CFC (E.Lat.) 17, 1999, pp. 279-292. Además, en lo que viene a constituir un lugar común de ciertos novelistas modernos, se tiende a comparar las extravagancias a las que conduce tal enfermedad con aquellas que la historia nos cuenta acerca de algunos emperadores romanos, como Nerón o Heliogábalo.

En este texto, al margen de la sorpresa que pueda depararnos, hay una serie de aspectos muy interesantes que conciernen a la propia historia de la literatura y de la crítica contemporánea a Huysmans. Por una parte, estamos ante un autor que tiene clara conciencia de esa disciplina tan propia del siglo XIX que es la historia de la literatura. La literatura concebida en su historicidad es fruto del romanticismo y del positivismo. Ésta divide las creaciones literarias de una nación por géneros y periodos cronológicos<sup>5</sup>. Por otra parte, puede resultar inesperado que una literatura como la latina desempeñe un papel en la conformación de unos juicios estéticos que atañen directamente a uno de los movimientos artísticos que se convierten en prototipo de lo moderno, como el decadentismo. Pero a cualquier especialista en este periodo no se le escapa el conocimiento que autores como Baudelaire tenían de los clásicos<sup>6</sup>. De hecho, la denominación peyorativa de “decadente” aplicada a la literatura latina que se escribe a partir del siglo II (desde Lucano, concretamente) es la que, por analogía, luego se vino a aplicar a los poetas modernos.

Habida cuenta de lo que decimos, deberíamos indagar acerca de lo que hay de verdad y de impostura en el texto de Huysmans. No nos parece que su reacción sea tanto contra Virgilio, el autor latino que se convierte en la diana de sus retorcidos dardos, como contra una visión de la literatura, oficial y académica, que establece o impone unos cánones determinados. De esta reacción contra la historia oficial de la literatura, sustentada y difundida por las cátedras universitarias así como por los manuales oficiales va a derivar un postura al margen de lo oficial, una actitud no académica, que terminará desarrollándose de maneras muy diversas a lo largo de las numerosas obras literarias que se han escrito desde finales del siglo XIX. Desde hace tiempo venimos estudiando la manera en que se manifiesta una literatura clásica como la latina en las letras modernas<sup>7</sup>. Intentamos escudriñar la naturaleza de las citas o juicios críticos que nos encontramos de forma inesperada al leer una obra literaria moderna. En este afán por encontrar unas claves comunes que den cuenta de estos testimonios hemos llegado a articular una hipótesis de trabajo, como es la de suponer que estamos ante una historia no académica de la literatura. Este trabajo va a dar cuenta de las características de esta suerte de historia.

## 2. Los “clásicos cotidianos”, o el canon personal.

El libro de Huysmans con el que comenzábamos esta exposición dio lugar a reacciones diversas. Resulta muy interesante que uno de los mayores escritores portugueses de todos los tiempos, José María Eça de Queiroz, escribiera al final de su vida una emotiva novela titulada *La ciudad y las sierras*, encaminada, precisamente, a ir a contracorriente de la novela de Huysmans. La

5.- De esta conciencia de la historia de la literatura por parte de los escritores hablaremos con más detenimiento en el apartado tercero. Entre algunos de los excelentes trabajos que hay acerca de la historiografía de la literatura latina, destacamos el de Gian Franco Gianotti, “Per una storia delle storie della letteratura latina”, *Aufidus* 5, 1988, pp. 47-81; 7, pp. 75-103; 14, pp. 43-74; 15, pp. 43-74. Por nuestra parte, nuestro grupo de investigación “Historiografía de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: filología y espacio literario” (<http://historiografia.eresmas.com>) está llevando a cabo un estudio de la realidad social, educativa, literaria y editorial que presenta la literatura grecolatina en el complejo horizonte del siglo XIX dentro del ámbito de la cultura hispana.

6.- Hemos revisado esta cuestión en nuestro artículo “Le vêtement féminin chez Properce et chez Marcel Proust: Polygénèse d'un motif littéraire particulier”, *Vita Latina* (Université Paul-Valéry [Montpellier]), Anno MCMXCVI Mense Iunio nº142, pp. 44-51.

7.- Francisco García Jurado, *Encuentros complejos entre la literatura latina y las modernas: una propuesta desde el comparatismo*, Madrid, Asociación Española de Eslavistas, 1999. Puede consultarse también la publicación electrónica “Historia desconocida de la literatura latina en las letras del siglo XX. Metodología de la Literatura Comparada”, en (<http://liceus.org/es/aco/culc/pas/11000.html>). La propuesta en su estado primigenio puede encontrarse en F. García Jurado, “Apuntes para una historia prohibida de la literatura latina en el siglo XX: la voz de los lectores no académicos”, en C. Álvarez Morán y R. M<sup>o</sup> Iglesias Montiel (eds.), *Contemporaneidad de los clásicos: la tradición greco-latina ante el siglo XXI*, Murcia, Universidad, 1999, pp. 77-85.

situación planteada con esta novela póstuma no deja de ser curiosa, y en ella han reparado críticos como Alfonso Reyes<sup>8</sup> cuando observa que se trata de una historia “al revés” con respecto a la propia obra de Huysmans. Podría pensarse que estamos ante una obra reaccionaria, pero no lo es en absoluto, como vamos a intentar demostrar. De manera inversa al personaje de Huysmans, que se aleja de los clásicos como Virgilio y del canto que hace a la vida en contacto con la naturaleza, Eça de Queiroz nos describe cómo su personaje, Jacinto, presa también del *spleen* de la vida parisina, vuelve a su tierra natal portuguesa, precisamente a su villa en el campo, y allí emprende una existencia bucólica que no por ello estará ajena a los problemas sociales de su gente. La novela, de hecho, presenta aspectos comunes con el regeneracionismo hispánico, lo que la hace todavía más interesante. Para el asunto que aquí nos ocupa, un lector perspicaz podría intuir que en algún momento de la historia habría de aparecer el poeta Virgilio, como ocurre, en efecto. De los dos pasajes de la novela en que se recrean sus versos hay uno fundamental, ya que el protagonista de la novela termina por quedarse plácidamente dormido sobre un libro del poeta:

Sobre una de esas tablas descansaban dos espingardas; en las otras aguardaban, diseminados, como los primeros doctores llegados a un concilio, algunos nobilísimos volúmenes, un Plutarco, un Virgilio, la *Odisea*, el *Manual del Epicteto* y las *Crónicas* de Froissart. Después, en ordenadas hileras, sillas de enea, muy nuevas y lustrosas. Y en un rincón, un mueble para bastones.

Todo resplandecía de orden y limpieza. Los postigos entornados protegían contra el sol, que de aquel lado caía ardentemente escaldando los ventanales de piedra. Olían los claveles. Del suelo, lavado con agua, emanaba en la tamizada penumbra una blanda frescura. Ningún rumor turbaba los campos ni la casa. Tormes dormía bajo el esplendor de la mañana santa. Y, vencido por aquella consoladora quietud de convento rural, acabé por tenderme en un sillón de junco junto a la mesa y abrir lánguidamente un tomo de Virgilio, murmurando, sin más que apropiarse ligeramente el dulce verso que leí primero:

*Fortunate Jacinthe! Hic, inter arva nota*

*et fontis sacros, frigus captabis opacum...*<sup>9</sup>

¡Afortunado Jacinto, en verdad! ¡Ahora, entre los campos, que son tuyos, y las fuentes que te son sagradas, encuentras finalmente sombra y paz!

Leí todavía otros versos. Y, con el cansancio de las dos horas de camino y de calor desde Guiaes, acabé por dormirme irreverentemente sobre el divino bucólico. (*La ciudad y las sierras*, pp.160-161)

En otro lugar<sup>10</sup>, hemos sugerido cómo esta dulce siesta no tiene nada de inocente, sino que encierra un significado trascendente. El personaje de Eça de Queiroz no ha regresado simplemente a Virgilio como el poeta privilegiado del canon académico, sino en calidad de amigo personal y, sobre todo, de lectura vital. Se está desarrollando una actitud diferente hacia el clásico que al cabo del tiempo será común entre diferentes autores del siglo XX, y que Italo Calvino supo captar perfectamente en los ensayos que conformaron su libro titulado *Por qué leer los clásicos* (Barcelona, Tusquets, 1992). Esta nueva actitud hacia el clásico, que nosotros denominamos “clásico cotidiano”, podría definirse, al menos, por cuatro características esenciales:

-El clásico está íntimamente ligado a la experiencia vital. Bioy Casares nos ofrece un particular testimonio de lo que decimos cuando nos habla de Aulo Gelio:

8.- Alfonso Reyes, *Obras completas* XII, México, FCE, 1969, pp. 136-137.

9.- Se trata de una cita de Verg. Ecl.1,51-52, donde se ha cambiado *senex* por *Jacinthe* y *flumina* por *arva*, sin tener en cuenta la métrica del hexámetro: *fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captabis opacum*.

10.- “Clásicos cotidianos”, o libros que ayudan a vivir. Entre Virgilio e Italo Calvino”, *Humanística* (en prensa).

## FRANCISCO GARCÍA JURADO

Pocos objetos materiales han de estar tan entrañablemente vinculados a nuestra vida como algunos libros. Los queremos por sus enseñanzas, porque nos dieron placer, porque estimularon nuestra inteligencia, o nuestra imaginación, o nuestras ganas de vivir. Como en la relación con seres humanos, el sentimiento se extiende también al aspecto físico. Mi afecto por las *Noches Áticas* de Aulo Gelio, dos tomitos de la vieja Biblioteca Clásica, abarca el formato y la encuadernación en pasta española. (Adolfo Bioy Casares, "A propósito de El libro de Bolsillo de Alianza Editorial y sus primeros mil volúmenes", en D. Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad, 1991, p. 179)

-Forma parte de una biblioteca personal de lecturas, frente al tradicional canon académico. Los clásicos se ordenan a la manera de una antología de lecturas o, en palabras de Alfonso Reyes, una "antología inminente"<sup>11</sup>.

-Tiene una función educadora esencial, consistente en la enseñanza para la vida. Esta función no está necesariamente ligada a los años escolares, ya que si bien algunos clásicos han podido conocerse durante esta etapa (sería el caso de Virgilio) otros forman parte de lecturas de la edad adulta (así ocurre con Aulo Gelio).

-Frente a la lucha agonística por la originalidad y la superación de los modelos (la conocida tensión entre clasicismo y romanticismo) el clásico se convierte en un relajado compañero de viaje.

Esta concepción relajada de los clásicos que presenciamos en la novela postrera de Eça de Queiroz y que luego recoge Calvino es, en buena medida, precursora de una consideración abierta de los clásicos sin la cual no sería posible entender cuál es la compleja relación de los autores antiguos con la literatura moderna.

### 3. La hipótesis de una historia no académica de la literatura. Características.

Además de los mecanismos tradicionales de la influencia y la imitación, las lecturas modernas de los autores antiguos nos revelan estimulantes sorpresas, ya que los textos antiguos se actualizan, cobran nuevos sentidos y no sólo es el pasado el que es capaz de modificar el presente, sino que el mismo presente logra incidir en el pasado. En este sentido, es interesante hacer notar que el sentido de las relaciones puede ser doble, bien del pasado al presente, bien del presente al pasado. Por lo demás, ha sido la variedad de contactos entre pasado y presente la que nos ha invitado a sospechar la existencia de una historia no académica de la literatura antigua en las letras modernas. Ésta, frente a las interpretaciones académicas y oficiales, nos ofrece una visión alternativa de las literaturas clásicas. Frente a la historia académica de la literatura, reconocible como tal desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX, la historia no académica presenta una naturaleza y método propio. No se trata de una historia programática, sino que acontece, a menudo, como respuesta a la propia historia académica. Su método, frente al positivismo imperante de la historia académica tradicional, es, básicamente, hermenéutico, y su articulación no es tanto cronológica o por géneros, a la manera en que nos han acostumbrado nuestros manuales de literatura, sino por medio de distintas tensiones, tales como "aquí / allí", "ayer / hoy", "clasicismo / modernidad", "autores universales / raros"... que nos ofrecen una consideración absolutamente inusitada de nuestras literaturas antiguas, ligadas inevitablemente a la historia de las letras modernas.

Vamos a adentrarnos en las características de esta historia no académica partiendo, en primer lugar, de la conciencia que los autores modernos tienen de la propia historia literaria. Después, haremos una tentativa de definición, expondremos su método de indagación y trataremos acerca de dos de las tensiones más importantes, como son la que se establecen entre el cosmopolitismo frente al localismo y los autores raros frente a los universales.

11.- "Toda historia literaria presupone una antología inminente", Alfonso Reyes, "Teoría de la antología", en *La experiencia literaria*, Obras completas XIV, México, F.C.E., 1962, p. 137.



## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

### 3.1. La conciencia de la historia de la literatura en los autores modernos.

Hemos visto que una de las características más sobresalientes del texto de Huysmans era, precisamente, su reacción frente a la historia académica de la literatura, ligada a unos cánones impuestos por la crítica. Este hecho, como veíamos, implicaba una conciencia de la historia de la literatura latina por parte de un autor moderno. Ciertamente, muchos de los autores del siglo XIX han pasado por las aulas de la universidad, donde han cursado nuevas asignaturas dedicadas al estudio de la historia de la literatura, bien modernas, bien clásicas. A este respecto, Pérez Galdós puede representar un buen ejemplo de lo que decimos cuando recuerda a uno de sus más queridos profesores, Alfredo Adolfo Camús, catedrático de literatura griega y latina de la Universidad Central<sup>12</sup>. El texto, en su calidad de considerar la historia de la literatura latina, es susceptible de ser comparado con el ya citado de Huysmans. Ambos trazan, de hecho, dos recorridos diferentes por la historia de la literatura latina que responden a la moderna enseñanza universitaria de esta disciplina (Universidad Central de Madrid y Universidad de París "Sorbona", respectivamente), aunque con intenciones bien distintas. En Pérez Galdós tenemos, básicamente, la defensa de un canon clásico, mientras que en Huysmans estamos ante la actitud contraria. Del texto de Pérez Galdós debe destacarse especialmente el siguiente pasaje:

Pero la Edad de Oro le atrae y le fascina. Pasa como furtivamente por el poema *De rerum natura*, y agitado de impaciencia por saludar cuanto antes a los grandes ingenios de la corte de Octavio, se ocupa como de paso de los *Comentarios* de César y de todos los monumentos literarios que entorpecen su marcha precipitada y menuda hacia el palacio de Augusto. Al fin toca reciamente y con mano firme en la puerta del César, y no para hasta que, salvando pórticos de mármol y escaleras de jaspe, llega hasta la habitación en que, con la mayor familiaridad, se encuentra Augusto, los dos poetas Horacio y Virgilio y el prócer Mecenas, despachando alegremente un suculento trozo de jabalí, una langosta del mar de Sicilia, sabrosas aceitunas de Tarento, ostras de Lucrino, empinando, entre bocado y bocado, la dorada ánfora del oloroso Falerno [...].

Volvamos con él a la literatura.

Oigamos las exclamaciones entusiastas que saludan la entrada de Virgilio. ¡Magnífico! ¡Divino! ¡Sublime! Ya el señor Camús, rebosando alegría, presa de un vértigo de entusiasmo virgiliano, trisca como un cabritillo por los mantuanos campos; escucha enajenado las lamentaciones de Tíuro y Melibeo, víctimas de los feroces soldados vencedores en Farsalia; corre tras Galatea y preside el certamen de amoroso discreteo en que dos inocentes pastores manifiestan alternativamente su ingenio. En cuanto a las *Geórgicas*, no es necesario decir que Camús se vuelve loco en presencia de aquellas atinadas experiencias agrícolas; empuña el arado, cata la colmena, apacienta las ovejas, ordeña las cabras, siembra el trigo, y hasta parece que saborea aquel duro y sabroso queso y aquellas dulces poemas de que nos habla el gran bucólico al fin de su primera égloga. (Benito Pérez Galdós, "Alfredo Adolfo Camús" (1866), recogido en *Recuerdos y memorias*. Benito Pérez Galdós por Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Tebas, 1975, pp. 119-120)

Podemos comprobar cómo el juicio sobre el clasicismo latino es, justamente, el contrario del que hemos encontrado en Huysmans, y de ello se deriva, asimismo, el juicio estético contrario con respecto a la literatura moderna:

Quisiéramos decir algo sobre los principios que en materia de estética profesa el señor Camús. Es enemigo declarado del realismo grosero; le persigue en todas partes, y le acosa constantemente, tanto en la literatura como en la estatuaria, tanto en la pintura como en la música. Idólatra de la belleza clásica griega, aborrece de muerte todo lo convencional. La moderna escuela literaria francesa y los reflejos que arroja sobre las artes plásticas y sobre la música, es objeto de sus iras de crítico y de erudito. Los poetas griegos

12.- Véase J. Blanquat, "Lecturas de juventud", *Cuadernos hispanoamericanos*. Homenaje a Galdós, 250-252, 1971, pp. 161-220 y F. García Jurado, *Alfredo Adolfo Camús. Humanismo en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Clásicas (en prensa).

y latinos son para él semidioses; además, es apasionadísimo de Shakespeare, de Cervantes, de Molière, de Calderón [...]. (o.c., pp. 121-122)

Por su parte, el caso de Huysmans es interesante, al margen de su conciencia de la historia literaria, por la inversión que hace de los cánones en torno a la polaridad establecida entre los periodos del “clasicismo” y la “decadencia”. Si bien este último término parece haber sido también superado por la moderna historiografía de la literatura, ha seguido disfrutando de una gran fortuna, desde que el erudito francés Desiré Nisard publicara sus *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, publicados en Bruselas (Louis Hauman et comp.) en 1834<sup>13</sup>. Pasado el tiempo, y superado el mismo concepto de “decadencia” por la historiografía literaria oficial, aún podemos seguir encontrando ecos en excelentes comparatistas y críticos como Ángel Crespo: “No conozco ningún estudio dedicado a la catalogación y el comentario de la historia de la rosa en la literatura latina de todos los tiempos, trabajo que, de intentarse, requeriría más conocimientos y más tiempo que aquellos de los que me es dado disponer, no obstante lo cual me gustaría ensayar, sin propósitos exhaustivos, una excursión por la poesía romana de los siglos II al IV en busca de algunas de las rosas de una época a la que se ha definido, creo que con poca razón y con evidente estrechez de criterios, con el adjetivo de decadente”<sup>14</sup>.

### 3.2. Definición y naturaleza de una historia no académica de la literatura.

Habida cuenta de esta conciencia implícita o explícita por parte de los autores modernos de la historia de la literatura, ya hemos señalado que nuestra intención es, precisamente, ver cómo se conforma y articula una visión no académica de esa historia o de partes de ella. Acotar y definir esta historia no académica no es fácil, dadas ciertas ambigüedades que nos salen al paso. Para empezar, no se pueden poner en el mismo nivel una historia académica frente a una que no lo es, pues ésta última no existe fuera de lo que es el estudio de un comparatista. Asimismo, su estudio y sistematización la desnaturalizan en parte, al estar haciendo, de hecho, una “historia de las lecturas no académicas” de la literatura antigua en las literaturas modernas. En todo caso, estamos ante una historia que acontece, si bien no de manera programática ni del todo consciente. El lugar de ser de esta historia no académica está en la brecha creada entre lo académico y lo no académico, y nace, fundamentalmente, de una compleja tensión habida entre los filólogos-críticos y los meros lectores. Las causas de la marginación de ciertos lectores con respecto a lo académico pueden ser voluntarias o impuestas. Puede darse la circunstancia de que los que están al margen de lo académico lo hagan *motu proprio*, como puede ser el caso del citado Huysmans, pero también puede ocurrir que a otros lectores no se les permita el acceso al mundo universitario. Uno de los casos más significativos podría ser el de la escritora Virginia Woolf. Su visión de la literatura clásica es la de una persona excluida de un mundo académico, dominado entonces por varones. Esta circunstancia configura una concepción de la literatura clásica que aporta nuevas perspectivas derivadas en buena medida del autodidactismo y de una visión femenina desligada de los discursos oficiales<sup>15</sup>. El mismo concepto de tradición clásica es susceptible de ser revisado cuando se trata de la recuperación de voces femeninas de la Antigüedad. Pongamos un ejemplo elocuente: ¿Puede estudiarse en el mismo nivel la tradición de Virgilio y la de Safo? Creemos que no, y no sólo por razones contingentes, tales como el carácter fragmentario de la poeta de Lesbos. La voz de Safo, al margen de lo oficial y de su carácter fragmentario, es el exponente de una tradición rota. En este sentido, la profesora Marta González y quien esto escribe hemos discutido acerca de la posibilidad de plantear este tipo de tradición no tanto en el sentido esperable, que iría del pasado al presente, sino en el sentido inverso de regreso consciente hacia

13.- Esta cuestión la hemos tratado en nuestro artículo citado “Virgilio entre los modernos...”, pp. 52-54.

14.- Ángel Crespo, “Las rosas tardías de la poesía romana”, en *Por los siglos. Ensayos sobre literatura europea*. Introducción y edición de Pilar Gómez Bedate, Valencia, Pretextos, 2001, p. 15.

15.- Una buena aproximación al tema puede encontrarse en el trabajo de M<sup>a</sup> Teresa Muñoz García de Iturrospe titulado “Virginia Woolf y su aproximación a los clásicos”, *Tropelías Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (en este mismo volumen).

el pasado para buscar un “precursor”<sup>16</sup>. Si bien vivimos en la creencia de que la relación entre la literatura clásica grecolatina y las modernas no puede tener más que única dirección, no obstante, es sorprendente observar cómo los autores y los lectores del presente son capaces de alterar con sus nuevas lecturas la literatura del pasado, convirtiendo en geniales “precursores” de la modernidad a muchos autores y textos antiguos. Si entendemos que Safo es una voz precursora, habría que ver hasta qué punto ciertas autoras modernas no deben estudiarse tanto desde la tradición de un devenir de las voces femeninas como desde la actitud consciente de recuperar a Safo como esa primera voz<sup>17</sup>. Esta perspectiva de Safo como precursora no se inscribiría tanto en una “tradición clásica” como en una “tradición moderna” que en buena medida ha tenido que inventar una tradición.

### 3.3. Método de indagación: lo hermenéutico.

Frente al criterio eminentemente positivista que domina buena parte de la historiografía literaria, especialmente la del siglo XIX, nuestra historia no académica se caracteriza por sus criterios intuitivos. No vamos a entrar en una polémica discusión acerca de la conveniencia de los diversos métodos, si bien no ponemos en duda que sin el positivismo la ciencia no tendría fundamentos empíricos. Es evidente que hay que partir de los datos, y que estos deben clasificarse de manera razonada. A resultados de este método, la historia de la literatura se divide por géneros, autores o periodos cronológicos. Nuestra reserva surge cuando nos hacen creer que la manera en que los manuales de historia de la literatura ofrecen los hechos es la única posible, y es, precisamente, en esa imposibilidad de concebir alternativas donde encontramos la mayor reserva. No en vano, la historia de la literatura que bulle en nuestras mentes no tiene forma de manual, como algunos podrían pensar (y cuánta culpa tiene esta creencia en el hecho de que algunos cursos de literatura terminen siendo un desastre) sino que presentan, más bien, la forma de una “antología inminente”, en palabras ya comentadas antes de Alfonso Reyes. Somos los portadores de unos textos que, una vez leídos y soñados, forman parte de nosotros. Si bien no somos sus dueños (como pretenden los partidarios más extremos de la estética de la recepción) sí somos sus transmisores y los que hacemos posible que estos textos vuelvan a la vida. La alquimia que los sentidos del texto van conformando en nuestra mente, ligados a nuestras experiencias vitales, es, en definitiva, la que va a conferir su significado más profundo y vital, al menos para nosotros. La historia no académica que proponemos ofrece de vez en cuando interesantes muestras de este método hermenéutico, como las de James Joyce, Herman Broch y Luis Goytisolo. Joyce desarrolla en el capítulo noveno su *Ulises* una sugerente interpretación que, partiendo de la semejanza fonética entre el personaje de Hamlet y el nombre del hijo de Shakespeare, Hamnet, lleva

16.- Para el sentido de “precursor” partimos de una interesante propuesta que hace Jorge Luis Borges a partir de T. S. Eliot. En su ensayo titulado “Kafka y sus precursores”, Jorge Luis Borges observa cómo Kafka ha realizado una serie de textos anteriores al convertirlos en sus precursores, de manera que ha invertido nociones tan clásicas como las de originalidad, filiación o jerarquía cronológica. La idea de que los textos modernos subvierten la tradición, muy cercana a los presupuestos de T. S. Eliot al respecto, supone una nueva dimensión para los estudios de tradición literaria y comparatismo (cf. Tania Franco Carvalhal, *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor, 1996, pp. 90-96).

17.- Para la cuestión de la tradición interrumpida y olvidada puede consultarse el certero trabajo de Marta González titulado “La trama rota de las poetisas griegas”, en *Homenatge a Miquel Dolç*, Palma de Mallorca, 1997, pp. 205-210. También es muy interesante su propuesta de que esta tradición femenina pudiera formularse como una “angustia de las influencias” –en términos de Harold Bloom–, pero al revés, es decir, si a los poetas masculinos les abruma la imponente tradición de sus antecesores, a las mujeres les angustia, precisamente, su orfandad (Marta González, “Sor Juana Inés de la Cruz: la educación de las mujeres y la «angustia de las influencias»”, en V. Bañuls *et alii* (eds.), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, 1999, pp. 201-207).



a uno de los personajes de Joyce a identificar a Shakespeare no tanto con Hamlet como con el espectro de su padre<sup>18</sup>. Por su parte, Hermann Broch indaga desde dentro de su propia circunstancia vital acerca de las razones por las que Virgilio quiso quemar su *Eneida* al margen de los criterios positivistas que han aportado tradicionalmente las *Vitae Vergilianae*, como ha estudiado el profesor Vidal<sup>19</sup>. Y no podemos pasar por alto la subjetiva indagación que sobre la cólera de Aquiles desarrolla un personaje de Luis Goytisolo:

No quiero dejar de señalar, por otra parte, la enorme repercusión que tuvo en el desarrollo de mi autoanálisis el descubrimiento, en la figura de Aquiles, de un claro antecedente de mi propio caso, antecedente mejor que modelo, dado lo muy subjetivo que todo resulta en esta materia. Sobre todo si se tiene en cuenta que el mérito de tal descubrimiento –que, más aún que mi propia personalidad, explica la de Aquiles– es algo que, o mucho me equivoco, o me pertenece por entero. Que yo sepa, al menos, nadie hasta la fecha ha encarado el tema con suficiente agudeza. Me gustaría ver, si no, quién es la eminencia capaz de explicarme la reacción de Aquiles en dos momentos cruciales del asedio de Troya –el abandono de la lucha y su retorno a ella, similares en ambas ocasiones así el motivo como el resultado, a cual más aciago– sin remontarse hasta la primera infancia, sin rastrear el enmarañado panorama que allí se ofrece a nuestros ojos [...] (Luis Goytisolo, *La cólera de Aquiles [Antagonía 3]*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 236)

Se trata de una interpretación personal y muy poco filológica de la consabida cólera de Aquiles, en cuya figura se encarna uno de los personajes femeninos de su novela para tratar de ver a través de ella diferentes aspectos de su propia vida. Esta identificación lleva al personaje de Goytisolo a una apropiación de la figura de Aquiles, a quien cree comprender mucho mejor en sus reacciones psicológicas que algunas “eminencias”.

3.4. Articulación de esta historia: las tensiones. Cosmopolitismo y localismo. Autores raros y universales.

El concepto de “tensión” o “polaridad” es fundamental dentro del contexto de la literatura comparada. En este sentido, nos dice Claudio Guillén que “el talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general”<sup>20</sup>. La creación literaria viene motivada por tensiones diversas que dan cuenta de la motivación última que ha dado lugar a un texto. Por su parte, la inclusión de autores clásicos en tales textos modernos responde, asimismo, a tensiones muy variadas, como la que se establece entre lo universal y lo local, formulable también en términos de cosmopolitismo frente a localismo, o la tensión entre los autores raros y los que son universalmente conocidos.

18.- José María Valverde comentaba así este peculiar capítulo en su ya mítica traducción de Joyce: “Es de notar que las teorías que Stephen dice no creer, a pesar de exponerlas brillantemente, eran tomadas bastante en serio por el propio Joyce y empiezan a serlo por algunos especialistas en Shakespeare.” (Prólogo a James Joyce, *Ulises*, Barcelona, Bruyera-Lumen, 1979, pp. 59-60).

19.- “Por qué Virgilio quería quemar la Eneida..., si es que quería”, publicado en *HVMANITAS in honorem Antonio Fontán* (Madrid, Gredos, 1992, pp. 479-484). Nos parece también muy interesante el libro *Hermann Broch (1886-1951)* (Madrid, Ediciones del Orto, 2001), de Berit Balzer, quien habla así del problema de dar fin a la obra: “La forma cíclica encierra en sí el peligro de desembocar en lo esotérico, y a Broch le preocupaba el problema de cómo llevar a término su novela sin caer en el misticismo. De esa disyuntiva saca la conclusión de que toda verdadera obra de arte se mueve se mueve en el precario umbral de lo mítico/místico. Virgilio, consecuente con esta idea última, quiere ver destruida su Eneida después de su muerte –como lo dispuso Kafka con algunas obra suyas–, pero el emperador Augusto quiere conservarla por el interés que ha de tener para la posteridad.” (p. 32).

20.- Claudio Guillén, “Lo local y lo universal”, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 16.

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

### a. Cosmopolitismo y localismo.

La literatura grecolatina tiene la ambigua ventaja de ser universal o, al menos, de no quedar remitida a una nación actual concreta. Este carácter universal no la convierte en una literatura nacional al uso, como ocurre con literaturas formadas en tiempos más recientes, como la española, la inglesa o la francesa. Sin embargo, se da la interesante circunstancia de que algunos autores grecolatinos se han considerado como parte de la historia literaria de una nación moderna. Este es el caso de la cuestión de la literatura hispanorromana, considerada en otros tiempos sobre todo como parte de la española. Según este criterio, un autor como Séneca vendría a ser, en definitiva, un autor español. Es, justamente, dentro de este planteamiento donde nos encontramos este heterodoxo retrato que Ramón Pérez de Ayala traza del autor en el ensayo titulado "Nuestro Séneca":

La primera vez que vi, en el Prado, la cabeza de Séneca, sin saber todavía quién podría ser, me pareció la catadura de un gitano viejo. En esta impresión falaz cooperaba no sólo la disposición capilar del peinado y las patillas, muy a lo flamenco, mas también la gran finura aguileña de los rasgos faciales.

Esta similitud es desconcertante, por cuanto los gitanos no sobrevienen en Europa y España sino unos catorce siglos después de nacer Séneca. Si no de un gitano, dicha cabeza bien pudiera haber pertenecido a un torero retirado. Del famoso «Lagartijo» solía afirmarse que hablaba como un Séneca. Y Nietzsche denominó a Séneca «el toreador de la virtud», por razones, no poco irrazonables, de que más adelante haremos mención.

Huelga señalar que el arte de los toros no se practicó en España hasta los siglos medios. Pero, si no toros bravos, Séneca hubo de lidiar enemigos más peligrosos, a lo largo de su vida, poniendo a juego a veces su magistral habilidad; en ocasiones su noble coraje; y en algún mal trance su instinto de conservación. Esto, en la jerga taurina, se llama volver la cara, salir por pies, tomar el olivo y saltar la barrera. (Ramón Pérez de Ayala, "Nuestro Séneca", en *Nuestro Séneca y otros ensayos*, Barcelona/Buenos Aires, Edhasa, 1966, p. 25)

Este retrato de Ramón Pérez de Ayala que convierte a Séneca nada menos que en un anacrónico torero arrugaría el entrecejo a más de un serio estudioso del autor latino. Es, precisamente, el tono relajado de ese largo ensayo en que revisa la figura y la obra (incluso traduciendo un fragmento del *Thyestes*), el que le permite hacer una aproximación tan original no exenta de buen humor. Pero lo que más significativo nos resulta es el fuerte contenido intencional del propio título del ensayo<sup>21</sup>, que subraya el anacrónico carácter español de Séneca, dentro de una consideración de las naciones como algo inmanente, y no como un producto del devenir de la historia<sup>22</sup>. La afirmación de la españolidad de Séneca la toma Pérez de Ayala del regeneracionista Ángel Ganivet, quien en su *Idearium español* (Granada, 1897, p. 46) afirma que "Séneca no es un espa-

---

21.- Matías López López señala, hablando de las innumerables citas que de Séneca hace Menéndez Pelayo, cómo éste seguía el uso propio de los autores cristianos primitivos de calificarlo como *noster* (Séneca, *Diálogos. Introducciones, traducción y notas de Matías López López*, Lleida, Universitat, 2000, p. 45).

22.- La cuestión de la "literatura hispanorromana" en los tiempos antiguos, que fue abiertamente aceptada por los más eminentes intelectuales españoles, hoy día resulta relevante únicamente para la historia de la cultura española moderna. Dice a este respecto José Luis Moralejo ("Literatura hispano-latina (siglos V-XVI)", en José María Díez Borque (coord.), *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus, 1980, p. 15): "Es ésta una práctica que responde, en última instancia, a las mismas raíces que el tan traído y llevado «senequismo hispano» o «hispanismo de Séneca», que tuvo en Ganivet su más conocido formulador. Nosotros consideramos que no debe mantenerse tal actitud, por amplio que sea el aliento de los manuales de conjunto. El lector ya se habrá percatado de que estamos incidiendo en una cuestión todo menos banal. En efecto, con ella nos vemos implicados en la histórica lid entre A. Castro y Sánchez Albornoz en torno al origen y ser de lo hispánico [...]".

ñol, hijo de España por azar: es español por esencia"<sup>23</sup>. Esta circunstancia tan marcada de la españolidad de Séneca contrasta con la ausencia de cualquier referencia al respecto en otros textos que ya no se circunscriben al ámbito estricto de la cultura española. Salvando las distancias geográficas y temporales, observamos cómo el escritor chileno Jorge Edwards deja entrever, sin declararlo explícitamente, el carácter cosmopolita de Séneca, no aludiendo en momento alguno a su lugar de nacimiento y dejando adivinar por ello que Séneca podría haber venido al mundo en cualquier lugar civilizado del Imperio Romano:

Parece que en sus años de adolescente siguió con gran pasión las enseñanzas de un filósofo, Sotión, seguidor de Pitágoras y que prescribía, debido a su creencia en la reencarnación de las almas, una dieta vegetariana. Dado que Séneca nació un año antes de Cristo, su juventud correspondió a tiempos de repliegue cultural, de dictadura, de profunda desconfianza frente a las ideologías y a las sectas exóticas. Los primeros cristianos iban a conocer esta atmósfera represiva, este mundo de la sospecha y de la delación, un poco más tarde. El padre del joven Séneca creyó, probablemente con buenas razones, que el hecho de adherirse a una doctrina filosófica y de no comer carne podía comprometer su futura carrera. Primero lo convenció de que debía renunciar a singularizarse. Después decidió mandarlo a Egipto, donde Galerio, el nuevo prefecto, era pariente suyo. Fueron seis años de tranquila concentración, de lectura, de conocimiento del mundo. A la vez, fueron años de postergación de su ingreso obligado en el mundo de la administración y de la política. Más tarde, en años de madurez y a consecuencia de luchas internas de poder, el emperador Claudio, sin llegar a desterrarlo, le asignó residencia en la isla de Córcega. (Jorge Edwards, "El buen uso de Séneca", en *El País*, 22 de marzo de 1997)

En este caso, tenemos a un Séneca ante todo viajero, y abierto a las influencias del exterior. Esta distinta perspectiva va a marcar diferentes actitudes ante la literatura clásica que diferenciará las letras de España con las del continente americano. Por ello, es aún más llamativo, si cabe, observar cómo María Zambrano ha sabido entender perfectamente esta singular tensión entre lo local y lo universal que podemos ver en la figura de Séneca:

Séneca nació, como es sabido, en un rincón provincial de la España romana, en la silenciosa, enclavada Córdoba. Salió de ella sin que a ella jamás retornara. Y sin embargo, es de los pocos hijos de España que le han devuelto acuñado en moneda indeleble, la vida que de ella sacaran. No es este el lugar de mirar a Séneca en lo que significa para la tradición de la cultura popular española. Al contrario, hay que seguir el rastro de su universalidad; de ver el motivo de su renacimiento.

Ser figura de la Historia universal, más allá del país, del terruño que le diera a luz, sólo puede acontecer a los que han encarnado una de las maneras más fundamentales de ser hombres. Porque el hombre es una criatura que admite, y aun requiere, varias versiones. Y cada una de estas versiones ya realizadas es precisamente una experiencia histórica, una figura trascendente. Una figura, un camino; una manera de aceptar la vida y la muerte. (María Zambrano, *El pensamiento vivo de Séneca*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 14-15)

23.- Así habla el mismo Pérez de Ayala acerca de Ganivet una página antes: "Ganivet, en su conciso y denso *Idearium español*, trata de asentar que el carácter (y la historia de España) es ni más ni menos que senequismo por los cuatro costados. Yo no me arriesgo a semejante afirmación; ni tampoco a denegarla en absoluto. Pero que, cuando menos, algunos costados (y acaso los más nobles, no sé si los más serios o los más frágiles) son permanentemente senequistas, aun en los españoles de temperamento más epicúreo, y aun inmoral; esto, para mí, es obvio. Por lo cual califico a Séneca como nuestro Séneca.

En el friso frontal de la gran literatura latina descuellan, par a par de las figuras más eminentes, cinco españoles. Cada uno de ellos es manantial de una corriente literaria, que, con las demás, confluyen en el gran río caudal de la literatura española autónoma.

Estos escritores hispanolatinos, y la respectiva corriente que emanan, son: Séneca, el estoicismo y el conceptismo; Lucano, el culteranismo; Marcial, el realismo satírico en carne viva; Quintiliano, el clasicista académico, y Prudencio, el clasicismo en la poesía cristiana" (Ramón Pérez de Ayala, "Nuestro Séneca", *o. c.*, p. 19).

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

Ciertamente, Séneca no fue español, pero algunos españoles se han sentido hijos de Séneca y ese es el privilegio de tener antepasados. En cierto sentido, habría que considerar si no estamos en este caso ante la búsqueda consciente de un precursor, ya que algunos clásicos como Séneca son esa constante que mantiene la continuidad de una cultura<sup>24</sup>. La cuestión de la literatura hispanorromana sigue teniendo vigencia tanto desde la perspectiva de la literatura no académica como de la historia del pensamiento hispano.

### b. Autores raros y universales.

Rubén Darío acuñó el término de “raro”<sup>25</sup> para hablar de unos autores más o menos contemporáneos suyos que estaban al margen de la literatura oficial. Siguiendo sus pasos, Pere Gimferrer continúa y amplía esta idea a ciertos autores de la Antigüedad. Así lo vemos con el griego Licofrón, la bizantina Ana Comnena, y, entre los textos escritos en latín, el medieval *Cancionero de Ripoll*. Sin embargo, hay otros autores para los que, en principio, esta categoría de “raros” puede parecer sorprendente, como es el caso de Cicerón, concretamente en su faceta de epistológrafo. Precisamente, el motivo de la histórica edición de su epistolario por parte de Luigi Mabil inspira a Pere Gimferrer el siguiente texto:

[...] Se comprende que, en 1345, en la Biblioteca capitular de Verona, estas cartas fascinaran a Francesco Petrarca. La expresión humana ha alcanzado, en unos pocos nombres, el grado máximo de lo tenso y lo terso: en Virgilio, en Dante, en Shakespeare, en Tácito, en Cicerón. Quizá todo lo demás, fuera de esos nombres y algún otro, sean simples escolios en los alledaños de la verdadera gran literatura. Hasta tal punto ésta aparece revestida de una condensada nitidez brillante dura de diamante que al borde está de ser enteramente inútil, de no significar nada; tiene tanta consistencia autónoma, como simple objeto verbal, que su sentido casi se disipa en su entidad sonora. Y Cicerón es parco: no hallaremos en él la armonía de Virgilio, o las elipsis violentas y dramáticas de Tácito, son un arte hecho de concisa contención, uno de cuyos principales atractivos es la fluencia naturalísima y aparentemente espontánea entre lo coloquial y lo ceremonioso; el diálogo a medias palabras, del habla y la literatura. Si aludimos a tal cosa en Shakespeare, muchos sabrán de qué hablamos: en cambio, en un mundo donde cada vez hay menos personas capaces de leer en latín, no ya la escasez -que, entre nosotros, es hoy inexistencia- de ediciones completas, sino la simple imposibilidad de acceso real al texto pueden hacer ingresar al Cicerón epistolar en la cofradía de los raros.

No fue tal el estudio de otros tiempos. Ved, por ejemplo, a ese hidalgo de provincias ilustrado: el caballero Luigi Mabil. Estamos en la Italia de los sueños de Stendhal. En 1819, en Padua, la tipografía y fundería de la Minerva da a las prensas el primer tomo de una nueva edición de las cartas de Marco Tulio Cicerón, con el texto en latín encarado al italiano. Es un volumen en gran papel, con cubierta empastada de color castaño y lomo negro con letras doradas. Lo abren un prólogo y una cronología; guarnecen notas eruditas. Solitario, el caballero Mabil proseguirá su empresa hasta rematarla en 1821, con el décimotercer y último volumen editado a sus expensas, como un homenaje al humanismo en el que, sin duda, se formó. Otra cosa no sabrían tal vez las personas bien educadas; pero eso sí, en las conversaciones de sobremesa podían, como el joven Giacomo Casanova, demostrar que habían recibido una adecuada instrucción improvisando versos en latín. No era, contra lo que pudiera parecer, una educación estética o teórica; al contrario, era mucho más práctica, iba mucho más directamente al grano que buena parte de la educación actual, porque se ocupaba, sobre todo, de los resortes de la conducta y el temple moral del hombre.

24.- Actualmente, dentro del marco del llamado Estado de la Autonomías, la cuestión de la “españolidad” de Séneca ha vuelto a resurgir con algunas complicaciones añadidas en lo que se refiere a los libros escolares de latín. Reproducimos un texto tomado del diario *La Razón* del domingo dos de junio de 2000: “El presidente de Anele, Mauricio Santos, recuerda haber realizado varias versiones del libro de Latín por culpa de Séneca. En Andalucía, el filósofo romano nacido en Córdoba era, evidentemente, cordobés. Pero en Cataluña, no: se trataba de un autor de la Hispania romana. Es, en fin, la poco conocida vertiente regionalista del latín”.

25.- Rubén Darío, *Los raros*. Prólogo de Juan Ramón Jiménez. Epílogo de Antonio Machado, Zaragoza, Libros del Innombrable, 1998.



Sobre este punto, pocas ilusiones y aristada franqueza sin ningún tapujo. El epistolario ciceroniano puede ser jugueteante cuando trata de alguna chiquillada, o del transporte de ciertas estatuillas a una quinta de recreo; pero dedicará estrictamente una línea escasa a dar noticia, sin comentarla, de la muerte de su padre, y dibujará con trazo enérgico y resuelto el vallado de las áreas de poder que no deben cederse. Cicerón sabe que la causa republicana empieza a verse corroída en su misma raíz: el 15 de mayo del año 692 de la fundación de Roma -esto es, el año 58 antes de nuestra era: Cicerón tenía cuarenta y cuatro años de edad- se ve en el Senado el caso de Clodio, que es absuelto escandalosamente: soborno, en la opinión, torpeza en los que enjuician una reunión digna de los lugares donde se juega a los dados, vistos por una pupila como un estilete buido de implacable y lúcido encarnizamiento. ¿Queréis algo más actual? ("Cicerón en su epistolario", publicado en *Los raros* [Barcelona, Planeta, 1985, pp. 65-67] e, inicialmente, en *EL PAÍS* del 18 de marzo de 1984)

Del texto de Gimferrer cabe destacar un párrafo donde se aprecia claramente cómo la tensión entre los autores universales y los raros se implica con la espinosa cuestión del canon: "La expresión humana ha alcanzado, en unos pocos nombres, el grado máximo de lo tenso y lo terso: en Virgilio, en Dante, en Shakespeare, en Tácito, en Cicerón. Quizá todo lo demás, fuera de esos nombres y algún otro, sean simples escolios en los aledaños de la verdadera gran literatura". La realidad, sin embargo, nos muestra que los autores universales se van viendo *de facto* cada vez más reducidos al ámbito de los raros, ese ámbito que otros llaman periferia. No queremos terminar sin señalar también una tensión entre literatura y filología, a nuestro juicio, una de la más importantes, sobre todo cuando la hipótesis de nuestra investigación es sugerir la existencia de una historia no académica de la literatura latina a partir de los comentarios que sobre ella se hacen en las letras del siglo XX.

#### 4. Manifestaciones de la historia no académica. Itinerarios:

Diversas son las posibles formas de presentar esta historia no académica de la literatura clásica que proponemos. Hubiéramos podido seguir parámetros propios de los manuales de literatura, como establecer un orden histórico, bien atendiendo a los propios autores latinos, bien a los modernos que hablan de ellos o les citan; otra posibilidad muy interesante la constituiría una ordenación por géneros, partiendo de los antiguos para llegar a los modernos. Pero nos parecen más sugerentes otros criterios que se utilizan con menos frecuencia. Dado que estamos ante la contextualización que las literaturas modernas hacen de las antiguas, tales variedades de inclusión pueden darnos unas pautas fijas muy interesantes. Para establecerlas, partimos de las cinco variedades de relaciones entre textos (en nuestro caso, entre un texto clásico y un texto moderno) propuestas por Genette<sup>26</sup>:

1. El texto subyacente (hipotexto). El texto antiguo subyace en el texto moderno. Es el caso prototípico de los estudios de tradición clásica.
2. La presencia conjunta de dos textos (intertexto). El texto antiguo aparece insertado dentro del texto moderno, a manera de cita, fundamentalmente.
3. Textos al margen del texto principal: títulos, notas y apéndices (paratexto). El texto antiguo se encuentra como apéndice, o cita inicial, dentro de la obra moderna.
4. La relación crítica, o el comentario de un texto acerca de otro texto (metatexto). El texto moderno versa acerca de diversas consideraciones sobre un autor, un género, o incluso acerca de toda la literatura clásica.

26.- Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Sobre el fenómeno y sus variedades puede consultarse el interesante y documentado libro de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

5. La adscripción a un género literario (architexto). Se producen singulares interferencias entre los géneros antiguos y los modernos, como la que se plantea entre la literatura de erudición de la Antigüedad y la literatura fantástica moderna.

Mediante una reelaboración de estos criterios, ofrecemos estos cuatro itinerarios que vienen a corresponderse con las cinco relaciones entre textos de Genette (para simplificar, hemos agrupado los "intertextos" y los "paratextos" dentro de la categoría de "textos y citas"):

1. Autores (texto subyacente).
2. Textos y citas (citas y apéndices).
3. Comentarios (relación crítica).
4. Géneros (implicaciones entre los géneros antiguos y los modernos).

Estas variedades, si bien no son exclusivas unas con respecto a las otras, sí tienden a caracterizar las relaciones de un texto antiguo con otro moderno. A veces, lo más importante es el hecho de que el autor moderno adopte, precisamente, la voz de un autor antiguo, que puede convertirse bien en la máscara de aquél, como es el caso de Propertio, que le sirve de voz a Pound, o de Ovidio en el caso del poeta ruso Mandelstam. También es posible que la figura del autor antiguo sea lo realmente pertinente cuando un autor moderno construye una vida imaginaria de aquél, como hace Antonio Tabucchi con Ovidio. En otras ocasiones es el texto como tal el que cobra protagonismo, a la manera de una cita inesperada, como los versos de Adriano que abren las *Memorias de Adriano*, de Yourcenar, a la manera de un apéndice, como el texto de Ovidio que incluye entre las notas T.S. Eliot en su libro *La tierra baldía*, o en calidad de incrustación, como los textos clásicos que relee sabiamente Francisco Ayala. En tercer lugar, podemos encontrarnos con un sustancioso comentario o crítica de un autor antiguo, como la imprescindible y apasionada discusión que sobre Virgilio tenemos en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, o el precioso comentario que del poeta de Mantua nos ofrece Antonio Machado en su cuaderno de *Los Complementarios*. Finalmente, es posible encontrar un tipo de relación más general que atañe a la propia comparación entre géneros literarios antiguos y modernos, como la pasión por las formas breves que comparten el poeta latino Fedro y Augusto Monterroso, o la transformación que la prosa enciclopédica y erudita de Plinio el Viejo experimenta como literatura fantástica de la mano de Borges.

### 4.1. Autores. La máscara y la vida imaginaria.

Si bien los autores de una literatura antigua pueden subyacer en un texto moderno bajo diferentes aspectos, vamos a destacar lo que llamamos "persona" ("máscara") y "vida imaginaria", es decir, la encarnación de un autor en la voz de otro y la recreación de la vida de un autor construida mediante la combinación de aspectos biográficos no siempre reales y literarios. Tales procedimientos, si bien pueden rastrearse en todos los tiempos, reciben nombre y forma en la modernidad: Ezra Pound configura las máscaras (a partir de Robert Browning<sup>27</sup>) y el simbolista Marcel Schwob crea el microgénero de las vidas imaginarias, del que Jorge Luis Borges y Tabucchi serán fieles seguidores. Veamos algunos textos concretos.

---

27.- "Al prologar los *Selected Poems* (1928) de Pound, T. S. Eliot se refería al poema *Homage to Sextus Propertius* con estas palabras: «No se trata de una traducción, sino de una paráfrasis, o más apropiadamente (para el lector formado) de una persona». Tal término no era nuevo en la obra poundiana, sino que él mismo lo había utilizado años antes situándolo como título a uno de sus libros, *Personae* (1909). Esta voz latina, cuyo significado es «máscara», ha venido sirviendo para nombrar uno de los hallazgos clave de la poesía moderna, el de la creación no ya de un discurso, sino de una voz que dice tal discurso, desplazando así a la del propio autor; logro que se debe a Robert Browning, de quien Pound fue un atento lector y admirador." (Túa Blesa, reseña al libro de Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*, Madrid, Hiperión, 1999, en ABC CULTURAL, 11 de marzo de 2000).

## FRANCISCO GARCÍA JURADO

En cuanto a la adopción del texto ajeno como máscara, además del imprescindible Ezra Pound, cabe destacar modalidades menos conocidas que nos ofrecen autores como el catalán Joan Perucho o el ruso Ossip Mandelstam. Mientras Pound y Perucho juegan con el poeta Propercio, el tercero lo hace con la figura de Ovidio. Así pues, Propercio se convierte en la voz de Pound en su poema titulado "Homenaje a Sexto Propercio", perteneciente al libro *Personae*. El poema de Pound comienza con los ecos de la primera elegía del libro tercero de Propercio (*Callimachi manes et Coi sacra Philitae, / in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus! [...]*):

Sombras de Calímaco, fantasmas de Filetas de Cos,  
es por vuestra arboleda por donde yo querría caminar,  
yo, el primero en llegar de la fuente clara  
trayendo a Italia las orgías griegas  
y a Italia la danza [...]

(Ezra Pound, *Personae. Los poemas breves*. Edición revisada, al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Litz. Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Texto bilingüe, Madrid, Hiperión, 1999, p. 401)

En todo caso, no se trata de una traducción, sino de un nuevo texto inequívocamente distinto que incluso en sus errores encuentra nuevos hallazgos<sup>28</sup>. De una manera muy original y sentida, el escritor catalán Joan Perucho hace revivir toda la intensidad de la muerte y reaparición fantasmal de Cintia en el poema titulado "La sombra de Propercio", con ecos muy particulares a la elegía séptima del libro cuarto:

Llevabas la sortija calcinada en el dedo,  
fragmentos de barro en el rostro  
amorado, y rota la seda de tu vestido  
cuando sentí el peso de tu cadera  
junto a mí, muy cerca de mi sueño.  
Intentaste hablar nuevamente, y tus ojos  
reflejaron los días llenos de amor  
por las cosas y por nuestros encuentros.  
Ha surgido así la cabaña del prado y el camino  
cerca del riachuelo de aguas heladas  
y la habitación donde moriste en la sombra.  
Un viento ha helado mi corazón. Nada vuelve otra vez.  
Escucho la nocturna voz de tu silencio  
y veo cómo sales sin abrir ni cerrar  
la puerta, y atraviesas la cerca."

(Juan Perucho, "Cinc poemes inèdits/Cinco poemas inéditos", en *Pasajes* 5, 1986, pp. 52-53)<sup>29</sup>

---

28.- Gibert Higuera (*The Classical Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1949, p. 700) comenta y valora con buen juicio los posibles errores de traducción. Éstos bien podrían considerarse una forma característica de "misreading", a la manera que Harold Bloom entiende en su *Angustia de las influencias* las lecturas que los poetas hacen de los textos de sus antecesores.

29.- Mi colega Isabel Velázquez y yo tuvimos el privilegio de escuchar la recitación de este poema en catalán de labios del propio Perucho. Tuvo lugar en casa del escritor, un mes de junio de 1997 (Francisco García Jurado e Isabel Velázquez, "Latinos y griegos, compañeros de viaje de Joan Perucho [Entrevista al autor. Barcelona, junio de 1997]", en *Sociedad de Estudios Latinos. Boletín informativo* 10, junio de 1998, pp. 48-53).

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

La obra Ovidio escrita en su destierro es un asunto que ha despertado el interés de muchos autores modernos, ya que han visto en este exilio el paradigma de los exilios<sup>30</sup>. Particularmente, nos han dejado huella la identificación que el poeta ruso Ossip Mandelstam hace de su propio exilio durante la época de Stalin con el poeta latino Ovidio. No en vano, ambos poetas sufrieron exilio en el Mar Negro. Mandelstam elegirá el mismo título que Ovidio para uno de sus libros más leídos, *Tristia*, título que, asimismo, abre este poema concreto escrito en 1918:

Estudié la ciencia de la despedida  
en las calvas quejas de la noche.  
Rumian los bueyes y la espera se alarga,  
la última hora de las vigilias de la ciudad.  
Sigo el rito de esta noche del gallo,  
cuando, tras llevar una penosa carga,  
los ojos llorosos miraron a lo lejos,  
y lágrimas de mujer se mezclaron con el canto de las musas.

¿Quién puede saber al oír la palabra «despedida»  
qué separación nos aguarda?  
¿Qué nos anuncia el canto del gallo  
cuando la llama arde en la Acrópolis?  
Yen la aurora de una nueva vida,  
cuando en el zaguán perezosamente rumia el buey,  
¿por qué el gallo, heraldo de la vida nueva,  
en la muralla de la ciudad agita sus alas?

Y yo amo el hilo de la costumbre:  
se desliza la canoa, susurra el huso.  
Mira, a nuestro encuentro, como pluma de cisne,  
vuela ya, descalza, Delia.  
¡Oh, misera trama de nuestra vida,  
donde es tan pobre el lenguaje de la alegría!  
Todo pasó antes, todo se repetirá de nuevo.  
Y sólo es dulce el instante del reconocimiento.

Que así sea: una figura transparente  
yace inmaculada en el plato,  
como la piel tersa de una ardilla.  
Una muchacha, inclinada hacia la cera, la contempla.  
No nos toca adivinar la suerte del Erebo.  
Para las mujeres es cera lo que para los hombres es cobre.  
A nosotros sólo en las batallas nos habla el destino,

---

30.- Decía Claudio Guillén al respecto que "Ovidio ha sido el paradigma de la respuesta del escritor ante el destierro y quien convierte el exilio en tema literario. También esta modalidad ovidiana se relaciona con el tratamiento del tema en la antigua literatura china, en la que el exilio es visto como peregrinación y búsqueda de un camino de regreso" (Claudio Guillén, "Introducción a la literatura comparada", *Boletín informativo. Fundación Juan March* n° 91, Marzo, 1980, p. 29). Por lo demás, Claudio Guillén separa claramente dos formas bien distintas de la vivencia del exilio: una "literatura del exilio", en la que el autor habla de su experiencia en ese exilio, y una "literatura de contra-exilio", en la que el escritor se afisa de las nuevas condiciones que le ha tocado vivir. Ovidio sería el perfecto ejemplo de esta segunda actitud (Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 31).



y a ellas, les es dado morir leyendo el futuro.

(Osip Mandelstam, *Tristia y otros poemas*. Prólogo de Joseph Brodsky. Traducción y epílogo de Jesús García Gabaldón, Tarragona, Igitur, 1998, pp. 71-73)<sup>31</sup>

La compleja urdimbre de imágenes que se despliegan en este poema no nos impide recordar la elegía tercera del libro primero de los *Tristes*, aquella que comienza con el sentido verso *Cum subit illius tristissima noctis imago*, encarnación de toda partida, fin y principio, que evoca el mismo Goethe al final de su *Viaje a Italia*. Ahora bien, la puntual referencia a Delia que hace el poeta ruso nos remite al texto de otra elegía, igualmente la tercera del libro primero, pero esta vez del elegíaco Tibulo. Hay versos como "vuela ya, descalza, Delia" (v. 20) muy cercanos al texto latino: *obvia nudato, Delia, curre pede* (Tib. 1,3,91)<sup>32</sup>.

También podemos encontrar a Ovidio recreado ahora en el microgénero de la "vida imaginaria", de origen simbolista, que en épocas más recientes han seguido cultivando autores como el italiano Antonio Tabucchi, quien en su libro titulado *Sueños de sueños* ha logrado configurar una obra con evidentes reminiscencias de Marcel Schwob. Tabucchi, al igual que el simbolista francés, recrea, esta vez en forma de sueños, las vidas de diversos personajes, desde Dédalo hasta Sigmund Freud. Muchas son las coincidencias de la obra de Tabucchi con la de Schwob, entre las que destaca, significativamente, la recreación común de la vida de Cecco Angiolieri. Para lo que aquí nos ocupa resulta muy relevante la presencia explícita de un poeta y un novelista latino: Lucrecio y Petronio en Schwob, Ovidio y Apuleyo en Tabucchi. Este hecho, en nuestra opinión, no es casual, más aún si tenemos en cuenta otros paralelismos de estructura y estilo<sup>33</sup>. La elección de Lucrecio por parte de Schwob y de Ovidio por parte de Tabucchi parece responder, asimismo, a las claves del género, pues la vida imaginaria de Lucrecio es una alegoría de la locura que lleva a comprender los elementos mínimos que componen la realidad, y la vida de Ovidio supone la representación poética de una metamorfosis cargada de simbolismo y fatalidad. La vida imaginaria de Ovidio toma forma de sueño, concretamente el sueño visionario de un Ovidio desterrado y transformado en mariposa, una de esas metamorfosis cantadas por él, aunque la metamorfosis kafkiana es la que viene a convertirse en el verdadero trasfondo de la transformación sufrida por el poeta:

En Tomi, 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 habían 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. [...]

31.- Al profesor García Gabaldón debo agradecer, de hecho, el conocimiento del poeta ruso. Hay también una excelente traducción de Aquilino Duque: *Ossip Mandelstam, Tristia*. Versión de Aquilino Duque, Málaga, Área de Cultura de la Diputación de Málaga, 1998.

32.- En traducción de Juan Luis Arcaz: "sal a mi encuentro, Delia, con pie desnudo". El estrecho paralelo del verso ruso y del latino se debe al conocimiento que el poeta tuvo de la elegía de Tibulo gracias a una traducción del poeta Constantín Batiushkov, como señala García Gabaldón en su edición de Mandelstam (*o. c.*, p. 168). Por lo demás, Mandelstam no está haciendo algo esencialmente distinto de lo que Ovidio hizo con Tibulo. Nos sorprende, en todo caso, la espléndida síntesis que hace de ambos poetas latinos.

33.- Debemos detener nuestra atención, sobre todo, en los sueños de Villón y Stevenson, los dos autores más admirados por Schwob, y que en Tabucchi aparecen seguramente como homenaje a aquél. Sobre Villón, Schwob escribió un estudio decisivo para redescubrir al poeta en los tiempos modernos, publicado, junto a otro estudio sobre Stevenson, en *Spicilège* (1896).

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

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 manos<sup>34</sup>.

¿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 desenvainaron 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. Movidio 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.

Y entonces Ovidio, tambaleándose, bajó la escalera de palacio. (*Sueño de sueños, seguido de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Trad. de Carlos Gumpert Melgosa y Xavier González Rovira, Barcelona, Anagrama, 1996, pp. 19-21)

Ovidio sueña que se ha transformado en mariposa, hecho sobrenatural y visionario que nos conduce a su propia obra poética. La metamorfosis de larva en crisálida es una de las tratadas en las *Metamorfosis* de Ovidio (*Met.*15,372-374), precisamente en el discurso de Pitágoras (*quaeque solent canis frondes intexere filis / agrestes tineae [res observata colonis] / ferali mutant cum papillione figuram*<sup>35</sup>). De todas las metamorfosis cantadas por Ovidio, ésta es la única que, junto con la de renacuajo en rana, que viene a continuación, es admitida por la ciencia moderna. De su simbolismo como figuración del alma que abandona el cuerpo da cuenta el sugerente adjetivo “fúnebre” (*feralis*) que aparece en el verso 374<sup>36</sup>. No sabemos si Tabucchi tendría *in mente* este texto ovidiano al escribir su sueño. Si esto fuera cierto, se abriría una sugerente posibilidad de interpretación, al encontrarnos ante una referencia indirecta de un pasaje ovidiano referido precisamente a Pitágoras<sup>37</sup>, exiliado voluntario en Crotona (*Met.*15,62). Así pues, volveríamos a

34.- “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, p.14).

35.- En traducción de Antonio Ruiz de Elvira: “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.”

36.- Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, tomo III. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Texto, notas e índices de nombres por Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC, 1994, p. 182.

37.- Como también es posible que para el sueño de “Dedalo, architetto e aviatore”, haya podido inspirarse en *Ov.Ars.*2,21-96 y *Met.*8,183-235. De esta forma, podría abrirse la posibilidad inexplorada de ver qué personajes de las “vidas” de Schwob o de los “sueños” de Tabucchi aparecen, asimismo, en las obras de autores cuyas vidas o sueños también se recrean (Empédocles en Lucrecio, Dédalo en Ovidio y Lucrecio en Ovidio, en este caso si consideramos las obras de Schwob y Tabucchi conjuntamente).

estar ante un relato iniciático en el que Ovidio, como poeta neopitagórico, habría experimentado una trasmigración, aunque fatal, en el cuerpo de una mariposa<sup>38</sup>. Por último, la confusión entre la vida del poeta (en concreto, su exilio) y su relato (la metamorfosis) es también un rasgo muy pertinente. Es curioso que haya estudiosos que sostengan que el destierro no fue más que una invención literaria del propio poeta<sup>39</sup>, lo que pondría este dato de su biografía en el mismo plano imaginario en el que está el filtro de amor del poeta del *De rerum natura*.

#### 4.2. Textos. Citas y “materiales crudos”.

Cuando los textos clásicos aparecen, bien en su versión original, bien en traducción, junto a los textos modernos, lo hacen en calidad de texto injertado –y no siempre entre comillas– o como texto anejo. Uno de los casos más conocidos de esta relación es el del poema latino que Marguerite Yourcenar pone al comienzo de su novela titulada *Memorias de Adriano*, que no es otro que una composición de ese *poeta novellus* que fue el mismo emperador:

Animula vagula, blandula,  
Hospes comesque corporis,  
Quae nunc abibis in loca  
Pallidula, rigida, nudula,  
Nec, ut solis, dabis iocos...

PAELIUS HADRIANUS, Imp.

(Marguerite Yourcenar, *Memorias de Adriano*, trad. de Julio Cortázar, Barcelona, Edhasa, 1984)

Al final de la novela, nos encontraremos con los versos traducidos e insertados en la prosa (la cursiva es mía):

*Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño. Todavía un instante miremos juntos las riberas familiares, los objetos que sin duda no volveremos a ver... Tratemos de entrar en la muerte con los ojos abiertos... (o.c. p. 236).*

A este respecto, tendría mucho interés emprender un estudio de lo que podemos denominar la tipología de la cita clásica en los textos modernos, donde hay una serie de variables significativas, como son la lengua en que se cita, la precisión y fidelidad al texto original, los límites difusos o no de la cita con respecto al texto moderno, etc. Por otra parte, en lo que a los textos anejos respecta, estamos igualmente ante una compleja manifestación de títulos de novela, de poema, de citas iniciales o finales, o citas en nota a pie de página de un sinfín de textos clásicos en las obras modernas, lo que coloca a la literatura antigua en una inquietante situación de literal marginalidad. A este respecto, resulta interesante la presencia de los textos clásicos como apéndices o notas, subordinados, pues, al texto moderno en una jerarquía superior. Una circunstancia de este tipo puede encontrarse en una larga cita de un texto latino de Ovidio que podemos encontrar en *La tierra baldía* (*The waste land*), del poeta norteamericano y luego nacionalizado británico T. S. Eliot. En nota final al verso 218 de la última parte, la titulada “Lo que dijo el fuego”, aparece el pasaje ovidiano sobre Tiresias perteneciente al libro III de las *Metamorfosis* en su versión original latina:

38.- Por lo demás, al tratar del sueño de Apuleyo, Tabucchi volverá de nuevo a otra de las metamorfosis por excelencia de la literatura latina.

39.- Así lo cree Fitton Brown (“The unreality of Ovid’s Tomitan exile”, *Liverpool Classical Monthly* 10, 1985, pp. 19-22). Debo agradecer a Vicente Cristóbal la noticia de este trabajo, tan sugerente para nuestro estudio de vidas imaginarias, pues, si esto fuera cierto, hubiera sido el propio Ovidio el primero en convertir su vida en un asunto de ficción.

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

Tiresias, aunque simple espectador y no realmente un «personaje», es sin embargo el personaje más importante del poema, uniendo todo lo demás. Igual que el mercader tuerto, vendedor de grosellas, se funde en el Marinero Fenicio, y éste no es del todo distinto de Ferdinando, Príncipe de Nápoles, así también todas las mujeres son una mujer, y los dos sexos se reúnen en Tiresias. Lo que ve Tiresias, en efecto, es la sustancia del poema. Todo el pasaje de Ovidio es de gran interés antropológico:

«...Cum Iunone iocos [...]»

(T.S.Eliot, nota al verso 218 de “El sermón del fuego”, en *La tierra baldía*. Trad. de Fernando Gutiérrez y José María Valverde, Barcelona, Orbis, 1985, p. 151)

El uso de la nota con intención literaria incorpora ésta a lo que podemos considerar como el todo de la obra de Eliot, convirtiéndolo así en parte inseparable<sup>40</sup>. Finalmente, vamos a destacar lo que podemos denominar las incrustaciones de textos clásicos, de lo que nos ofrece buenos ejemplos Francisco Ayala. Las lecturas que Francisco Ayala hace de la novela latina, de las cartas de Plinio el Joven y de Tácito resultan un excelente ejemplo de la sutil tensión entre un clásico y la actualidad, que ilustra muy bien Italo Calvino cuando dice que “es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”. En lo que constituye el interesante estudio de las citas ocupa un lugar particular lo que Estelle Irizarry denominó “materiales crudos” para definir los textos heterogéneos que nuestro autor incluye en la segunda parte de su obra miscelánea titulada *El tiempo y yo*. Resulta curioso observar que en el variopinto conjunto de textos ajenos de que hace acopio figuren autores latinos cuyos textos suscitan en el autor granadino sustanciosas reflexiones en torno a las afinidades entre la Antigüedad y el presente. Como ejemplo, veamos las reflexiones que le merece el siguiente pasaje de Tácito acerca del destino y el azar, tomado de *Anales* 6,22:

Después de haberse referido a las habilidades de Tiberio como astrólogo, y a varias profecías relacionadas con él, hace Tácito en el libro VI de sus *Anales* una digresión sobre el problema del Hado, diciendo que al oír historias tales no sabe qué pensar y duda acerca de si las cosas humanas están regidas por el Hado y la necesidad, o dependen del azar. «Encuentra uno que los fundadores de las grandes escuelas filosóficas de la antigüedad y sus discípulos están en desacuerdo sobre el asunto. Algunos sostienen que los dioses no se ocupan de nuestros finales ni de nuestros comienzos, ni de la especie humana en general. De ahí que con tanta frecuencia veamos sufrir al bueno y prosperar al malvado. Otros creen que las cosas están dispuestas por el Hado, pero que dependen, no de los astros, sino de los principios y secuencias de la causalidad natural. Así pues, podemos escoger nuestro modo de vida pero una vez escogido ya está determinado el camino a seguir. La adversidad y la prosperidad apiensan ellos: no son cual el vulgo cree, pues muchos que parecen estar en la aflicción son en verdad felices, y muchos son infelices en medio de la mayor riqueza: en el primer caso llevan sus desventuras con valor, y en el último hacen mal uso de su prosperidad. Sin embargo, la mayor parte de la especie humana no está dispuesta a abandonar la fe en que el destino del hombre se encuentra determinado en el momento de nacer. Si algo resulta ser contrario a las profecías, ello será debido a dictámenes engañosos de ignaros videntes, que tienden a desacreditar una ciencia tan bien establecida en los tiempos antiguos como en los modernos.» (Francisco Ayala, “Causalidad o casualidad”, *El jardín de las delicias. El tiempo y yo*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 317)

Ninguna prueba más directa de la vigencia del texto de Tácito como cuando vemos que los “tiempos modernos” (en latín, *nostra aetas*) bien podrían ser los nuestros, fruto de la tensión entre la “Antigüedad” y el “Presente”. En este punto concreto, bien podríamos imaginar que el texto de Tácito estuviera escrito por el mismo Francisco Ayala. Así pues, confundidos el “autor” clásico con el “lector” moderno, tendríamos otra singular polaridad que nos haría pensar en el paradigmático cuento de Borges titulado “Pierre Ménard, autor del Quijote”.

40.- Para una visión global acerca de la presencia de las *Metamorfosis* en *The Waste Land* cf. Stephen Medcalf, “T. S. Eliot’s *Metamorphoses*: Ovid and *The Waste Land*”, en Charles Martindale (ed.), *Ovid Renewed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 233-246.



## 4.3. Comentarios. Viejas y nuevas querellas.

Especialmente preciosos para nuestra historia no académica de la literatura resultan los comentarios que sobre algún aspecto de las letras antiguas pueden encontrarse, casi siempre de una forma inesperada, en algunas de nuestras más queridas novelas, que en ese momento adoptan la forma de un ensayo. Sabido es, en lo que concierne a los comentarios en que un texto moderno acerca de algún aspecto de la literatura clásica, que éstos no son, ciertamente nuevos, pues las encontramos desde la propia Antigüedad a la "Querelle" de los antiguos y los modernos que tuvo lugar en el siglo XVII y pervivió hasta un siglo después. En este sentido, resultan muy significativas por su diversidad e imaginación las críticas y comentarios que encontramos en los textos desde finales del siglo XIX. Uno de los ejemplos más conmovedores y señeros nos lo ofrece Thomas Mann, quien en su novela *La montaña mágica* nos hace asistir a un ácido diálogo entre dos de sus personajes esenciales que encarnan posturas ideológicas opuestas: Settembrini, un italiano partícipe de los presupuestos del positivismo y convertido voluntariamente en preceptor del joven protagonista de la novela, Hans Castorp, y el oscuro Naphta, por lo demás profesor de latín. Será una simple broma de cierto tono pedante la que desencadenará toda una polémica de profundo alcance que tiene como motivo la valoración del poeta Virgilio:

Dijo en broma (*sc.* Settembrini):

-¿Qué he oído, ingeniero? ¿Qué rumor es ese que ha llegado hasta mis oídos? ¿Va a volver Beatrice? ¿Vuestra guía a través de las nueve esferas giratorias del paraíso? ¡Espero que, a pesar de eso, no desdeñará completamente la mano amistosa de su Virgilio! Nuestro eclesiástico, aquí presente, le confirmará que el universo del *medievo* no queda completo si falta, al misticismo franciscano, el polo contrario del conocimiento tomista.

Todos rieron al oír tan chusca pedantería y miraron a Hans Castorp, que también se reía y que levantó su copa de vermut a la salud de *su Virgilio*.

Difícilmente puede creerse el inagotable conflicto de ideas que debía producirse, a la hora siguiente, a causa de palabras inofensivas y rebuscadas de Settembrini, pues Naphta, que en cierta manera había sido provocado, pasó inmediatamente al ataque y arremetió contra el poeta latino -que Settembrini adoraba notoriamente- hasta colocarle por debajo de Homero; Naphta había manifestado más de una vez su desdén por la poesía latina en general, y aprovechó de nuevo, con malicia y rapidez la ocasión que se le ofrecía.

-Constituía un prejuicio del gran Dante *ædijoa* eso de rodear de tanta solemnidad a este mediocre versificador y concederle, en una significación demasiado masónica. ¿Qué tenía de particular ese laureado cortesano, ese lamedor de suelas de la casa Juliana, ese literato de metrópoli y polemista de aparato, desprovisto de la menor chispa creadora, cuya alma, si la poseía, era seguramente de segunda mano, y que no había sido, en manera alguna, poeta, sino un francés de peluca empolvada de la época de Augusto?

Settembrini no dudó de que su honorable interlocutor poseía medios de conciliar su desprecio hacia el período romano de la más alta civilización con sus funciones de profesor de latín. Pero le parecía necesario llamar la atención de Naphta sobre la contradicción más grave que se desprendería de tales juicios y que le ponían en desacuerdo con sus siglos preferidos, en los cuales no solamente no se había despreciado a Virgilio, sino que se le había hecho justicia bastante ingenuamente, convirtiéndole en un mago y un sabio.

-Es en vano *æreplíc* Naphta: que Settembrini llame en su socorro a la ingenuidad de esa joven y victoriosa época que había demostrado su fuerza creadora hasta la "demonización" de lo que vencía. Por otra parte, los doctores de la joven Iglesia no se cansaban de poner en guardia contra las mentiras de los filósofos y de los poetas de la antigüedad, y en particular contra la elocuencia voluptuosa de Virgilio. ¡Y en nuestros días, en que termina una era y aparece un alba proletaria, se es favorable a esos sentimientos! M. Lodovico podía estar persuadido -para zanjar la cuestión- de que él, Naphta, se entregaba a su profesión privada, a la que había aludido, con toda la *reservatio mentalis* conveniente. No era más que por ironía por

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

lo que participaba en un sistema de educación clásica y oratoria al que el mayor optimismo no podía prometer más que algunos decenios de existencia.

-Usted los ha estudiado a exclamó Settembrini, usted ha estudiado a costa del sudor de su frente a esos viejos poetas y filósofos; usted ha intentado apropiarse su preciosa herencia, de la misma manera que usted ha utilizado el material de construcción antiguo para sus casas de piedra. Habéis comprendido que no seríais capaces de producir una nueva forma de arte con las solas fuerzas de vuestra alma proletaria, y habéis confiado en derrotar a la antigüedad con sus propias armas. ¡Eso es lo que pasa siempre! Vuestra juventud inculta deberá estudiar en la escuela lo que vosotros desearíais poder desdeñar y hacer que los demás desdeñasen, pues sin cultura no podéis imponeros a la humanidad y no hay más que una sola cultura, la que llamáis cultura burguesa, que es la cultura humana. ¡Y os atrevéis a calcular por decenios el tiempo de vida que queda a las humanidades! (*La montaña mágica*, trad. de Mario Verdaguier, Barcelona, Plaza & Janés, 1986, pp. 521-523)

No deja de ser tristemente paradójico el hecho de que sea un profesor de latín quien haga un alegato tan negativo contra Virgilio y la Tradición Clásica. Los ecos de la "Batalla entre los clásicos y los modernos" dan la impresión no sólo de reaparecer en este nuevo contexto cultural, tan alejado ya del s. XVII, sino incluso de recrudescerse. De hecho, cuando los gustos estéticos dan un cambio de dirección y se vuelven contra el canon, son los autores clásicos los primeros en convertirse en el blanco del desprecio. En el texto de Thomas Mann, Naphta reduce a Virgilio a un mero plagiaro artificioso a quien Dante ensalza y confiere, en su opinión, un sentido anacrónicamente masónico, creemos que el mismo que Gabriele Rossetti atribuyera precisamente al poeta de la *Divina Comedia*<sup>41</sup>. En estos ecos de la "Querelle" no debe olvidarse un hecho fundamental: Homero fue el blanco preferido de los ataques de los modernos, deudores del refinamiento francés de la época de Luis XIV. Virgilio, intencionadamente calificado por Naphta como "ese francés de peluca empolvada de la época de Augusto", va a ser ahora el objetivo de la violencia intelectual del profesor de latín. Recordemos que éste ha llegado incluso a ponerlo por debajo de Homero, recuperado ya estéticamente desde los siglos XVIII y XIX merced a su conexión con los nuevos ideales de la época, mientras que Virgilio ha sufrido la erosión propia de la épica culta. Por lo demás, Virgilio, como Dante, representa la encarnación de un canon europeo que define una forma de cultura, la burguesa, que ha entendido hasta la Segunda Guerra Mundial aún lícitamente sus propias categorías como universales<sup>42</sup>.

Como contrapunto, leeremos ahora una de las aproximaciones a Virgilio más entusiastas que conocemos, como es el precioso apunte que sobre el poeta latino nos ofrece Antonio Machado en su cuaderno de *Los Complementarios*:

*Virgilio*. Si me obligaran a elegir un poeta, elegiría a Virgilio. ¿Por sus Églogas? No. ¿Por sus Geórgicas? No. ¿Por su Eneida? No.

1º Porque dio asilo en sus poemas a muchos versos bellos de otros poetas, sin tomarse el trabajo de desfigurarlos.

2º Porque quiso destruir su Eneida ¡tan maravillosa!

41.- A esta interpretación excesiva, o sobreinterpretación, ha dedicado Umberto Eco uno de sus recientes trabajos: "La sobreinterpretación de textos", en *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, especialmente pp. 57-64.

42.- Rubén Florio ("Trasiegos de la épica. Epopeya clásica y narrativa latinoamericana contemporánea", *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition* 21, [n.s.], 1998, pp. 106-120) recoge una interesante observación de Carlos Fuentes, quien ve en Thomas Mann el autor culminante de la novela burguesa europea, dado que todavía entiende "lícitamente" las categorías de su cultura como universales. Sobre la función de Homero y Virgilio como representantes de esa cultura burguesa en la literatura moderna. Véase nuestro artículo "Homero y Virgilio desde la literatura burguesa moderna: entre *Hermann* y *Dorothea*, de J.W. Goethe, y *La montaña mágica*, de Th. Mann", *Cuadernos del Sur-Letras* 31, 2001, pp. 37-55.

## FRANCISCO GARCÍA JURADO

3º Por su gran amor a la naturaleza.

4º Por su gran amor a los libros.

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram,  
perque domos Ditis vacuas, et inania regna;  
quale per incertam lunam sub luce maligna  
est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra  
Jupiter, et rebus nox abstulit atra colorem.

Encida = Canto VI

(Antonio Machado, *Los Complementarios*, edición crítica por Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1971, p. 34 de la transcripción y 14R del cuaderno de Machado)

El texto, al margen de su inocente y sencilla apariencia, presupone por parte de Machado la conciencia de una arraigada tradición crítica. Para empezar, no hay una preferencia por ninguno de los géneros poéticos (épica, poesía pastoril y poesía didáctica) que cultiva Virgilio en sus tres conocidas obras, sino por el poeta en sí, considerado en su unidad. Los breves comentarios que siguen están referidos a facetas fundamentales del poeta, como la cuestión de su originalidad, tan propia de la estética romántica, donde Machado invierte por completo el juicio negativo de Virgilio como plagiarlo (recordemos lo que hemos leído en Huysmans y Mann) para elogiar, precisamente, esta faceta con la bella metáfora de dar asilo a versos ajenos. Por otra parte, la nota biográfica concierne al viejo problema, ya recogido por los testimonios de las *Vitae Vergilianae*, de la intención que tuvo el poeta de quemar su poema épico, donde, más allá del hecho en sí, se nos escapan la motivación que empujó al poeta. El tercer apunte responde a un asunto crucial de la estética decadente con el que abrimos este trabajo, precisamente la ruptura con la idea de que el arte sea una imitación de la naturaleza<sup>43</sup>, y merced al cual Huysmans consideró a Virgilio como un poeta doblemente negativo, ya que era paradigma del clasicismo y cantor de las cosas del campo. La última apreciación, quizá la más enigmática, nos ofrece un poeta también lector y amante de los libros, al igual que lo es de la naturaleza, sin fisuras entre uno y otro aspecto. La elección de los cinco versos que coronan el apunte (*Aen.* 6, 268-272)<sup>44</sup>, suponen el resultado de una lectura personal. Resulta curioso que la famosa hipálage del primer verso (*Ibant obscuri sola sub nocte*), donde el adjetivo *obscuri* correspondería por sentido lógico al sustantivo *nocte*, fuera también motivo de admiración para Jorge Luis Borges, que evoca constantemente al poeta latino al final de su vida,

43.- Para este asunto, que no deja de ser una transformación del viejo debate de la Querelle de los antiguos y los modernos, puede consultarse el documentado trabajo de Hans Robert Hauss titulado "El arte como anti-naturaleza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1789", en Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade, 1994, pp. 117-148.

44.- En traducción rítmica de Agustín García Calvo, tales versos suenan como sigue:

Iban oscuros  
por bajo la sola noche por entre  
sombra y la yerma mansión de Plutón  
y el reino vacío,  
tal como en luna incierta  
bajo la luz hechizada  
se entra al bosque,  
a la hora que hundió en las sombras el cielo  
Júpiter y el color  
robó a las cosas la noche.

como recuerdo indeleble de su adolescencia en Ginebra, que es cuando leyó en la escuela sus versos<sup>45</sup>.

#### 4.4. Géneros. Brevidad y *brevitas*. Antigua erudición y fabulación moderna.

La relación entre géneros supone un interesante punto de contacto complejo entre las literaturas modernas y las antiguas, provistas de géneros tan particulares como la sátira, así como géneros que hoy se nos antojan híbridos, como la poesía científica. En lo que a la literatura moderna respecta, el género fundamental será la novela, que, como bien señala Marguerite Yourcenar hablando de sus *Memorias de Adriano*, “devora hoy todas las formas: estamos casi obligados a pasar por ella; este estudio sobre la suerte de un hombre que se llamó Adriano hubiera sido una tragedia en el siglo XVII y un ensayo en el Renacimiento” (*o.c.*, p. 254). Al hablar de las relaciones entre géneros antiguos y modernos en nuestra historia no académica deberemos estar dispuestos al asombro que nos van a reportar ciertas coincidencias, por un lado, y ciertas diferencias o reinterpretaciones, por otro. Entre las primeras, resulta muy notable el afán que por la brevedad muestran distintas literaturas alejadas en el tiempo y el espacio. En especial vamos a comentar cómo ese afán se plasma en la peculiar relación que Augusto Monterroso mantiene con el fabulista latino Fedro. En lo que a las diferencias respecta, una de las más significativas viene dada por el transvase que unos textos pueden sufrir desde un género antiguo a otro moderno, como es el caso de la antigua erudición convertida después en relato fantástico. Esta compleja relación, que explica muchos aspectos de la moderna literatura fantástica, se puede personalizar en Plinio el Viejo y Jorge Luis Borges.

Cuando Italo Calvino fue invitado a Harvard a impartir las Norton Lectures sobre poética correspondientes al curso 1985-1986<sup>46</sup>, eligió para cada una de sus conferencias (tan sólo pudo dictar cinco) algunos de los títulos más sugerentes que conozco: “Levedad”, “Rapidez”, “Exactitud”, “Visibilidad” y “Multiplicidad”. En este último Calvino, que escribe en una lengua que no es la materna, puede encontrarse, como si de un testamento se tratara, la esencia de su imaginativo afán comparatista. Resulta prodigioso el recorrido que hace por cada uno de esos accidentes de la literatura, y no he podido menos que acordarme especialmente de la conferencia que lleva el título de “Rapidez” a la hora de abordar el aspecto de la concisión. En un momento determinado nos dice lo siguiente: “La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirlo que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento” (*o.c.*, p. 64). A continuación, elogia la insuperable capacidad de concisión del fabulista Augusto Monterroso. Concisión y fábula son conceptos complementarios. De hecho, el éxito de la fábula, según Genette, viene dado por su brevedad y notoriedad, condiciones necesarias para que sea un género tan popular. Esa brevedad o concisión, precisamente, tan acorde con el gusto por la *brevitas* en la literatura latina, convertida en una obsesión en los tiempos del Imperio, va a ser una de las metas de ciertos maestros del relato breve de nuestro siglo<sup>47</sup>. Monterroso, recreador irónico de fábulas, es, además, autor de cuentos tan breves como el titulado “El dinosaurio” (“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, en *Obras completas [y otros cuentos]*, incluido en el volumen *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, México, Alfaguara, 1996, p. 69). Salvadas las distancias de tiempo, es a esa misma brevedad a la que alude Gayo Julio Fedro en los senarios que abren su libro segundo de fábulas<sup>48</sup>:

45.- Carlos García Gual, “Borges y los clásicos de Grecia y Roma”, *Cuadernos hispanoamericanos* 505-507, 1992, p. 341

46.- Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1990.

47.- Pilar Tejero, en un documentado artículo titulado “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica” (*Quimera* 211-212, 2001, pp. 13-19), cita a Borges, Bioy Casares y Monterroso, entre otros.

48.- “Fedro parla piú volte della propria *brevitas* (2 prol. 12; 3 epil. 8; 4 epil. 7). I 3, 10, 59 sg. si difende dall'accusa di brevità eccessiva.” (Michael Von Albrecht, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronio a Boezio I-III*, Torino, Einaudi, 1995-1996, p. 1004).

## FRANCISCO GARCÍA JURADO

Sed si libuerit aliquid interponere,  
Dictorum sensus ut delectet varietas,  
Bonas in partes, lector, accipias velim,  
Ita, si rependet illam breuitas gratiam.  
Cuius verbosa ne sit commendatio,  
Attende, cur negare cupidis debeas,  
Modestis etiam offerre, quod non petierint<sup>49</sup>

El Monterroso fabulista ha sabido captar perfectamente el tono y lenguaje de un Esopo o de un Fedro, adaptándolos a los tiempos y circunstancias modernos, no desprovisto de ironía con respecto al propio género. Veamos un ejemplo significativo a partir de la fábula de Fedro titulada "La vaca, la cabra, la oveja y el león" (Phaed.1,5):

### VACCA, CAPELLA, OVIS ET LEO

Numquam est fidelis cum potente societas:  
Testatur haec fabella propositum meum.  
Vacca et capella et patiens ovis iniuriae  
Socii fuere cum leone in saltibus.  
Hi cum cepissent cervum vasti corporis,  
Sic est locutus partibus factis leo:  
«Ego primam tollo, nominor quoniam leo;  
Secundam, quia sum fortis, tribuetis mihi;  
Tum, quia plus valeo, me sequetur tertia;  
Malo adficietur, si quis quartam tetigerit».  
Sic totam praedam sola improbitas abstulit.

Añadamos, además, esta traducción anónima recogida por Menéndez Pelayo<sup>50</sup>:

### LA VACA, LA CABRA, LA OVEJA Y EL LEÓN.

Nunca con el potente  
Fue fiel la compañía.  
La fábula mía  
Confirma mi propuesta claramente.  
La Vaca y la Cabrilla, y la paciente  
Oveja, compañeros del León fueron  
En los bosques, y un Ciervo muy crecido  
Entre todos cogieron,  
El cual en cuatro partes dividido,  
El león engreído  
Habló de esta manera:  
Me llaman León, me tomo la primera.  
De aquesta misma suerte  
Me daréis la segunda, pues soy fuerte;  
También, porque más puedo,  
Seguirá la tercera mi desnudo;

49.- "Mas si me agradase intercalar algo, / para que la variedad de los dichos deleite los sentidos, / desearía que lo recibas de buen grado, lector. / De tal forma, la brevedad compensará ese favor. / Y para que la recomendación de esto no sea superflua, / presta atención a porqué debes negar a los ávidos / y otorgar a los moderados lo que no han pedido".

50.- Fue publicada en el *Diario de Valencia* el 23 de octubre de 1799 (Menéndez Pelayo, *Bibliografía...*, tomo III, p. 350).



## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

Nadie la cuarta toque;  
Muy mal lo pasará quien lo provoque.  
Con esto la maldad y la insolencia  
Toda la presa entrega a su violencia.

La recreación y variación que hace Monterroso sobre la fábula de Fedro precisa en buena medida del texto subyacente que acabamos de leer para su perfecta comprensión. No en vano, como el mismo Monterroso declara, la conoce de memoria, como fruto de una especial relación con el latín que ha tenido a bien relatarnos en otro lugar. La nueva fábula, por lo demás, bien podría haber sido escrita por un Fedro actual, dado su respecto a las normas del género y su contenido crítico con el poder:

La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja<sup>51</sup> se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas.

Con la conocida habilidad cinagética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían<sup>52</sup>) y de acuerdo con el convenio dividieron el vasto cuerpo<sup>53</sup> en partes iguales.

Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues, como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno.

Pero esta vez el León ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones<sup>54</sup> por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas. (Augusto Monterroso, "La parte del león", en *La oveja negra y demás fábulas*, recogida en *Cuentos, fábulas...* p. 208)

Nótese la fina ironía, sobre todo en la intencionada translación al presente, con términos como "Derechos Humanos", o "Constitución", lo que no deja de reflejar el trasfondo de unas inquietudes sociales y políticas. El texto latino de Fedro, aunque presupuesto en la fábula ("enumerar las sabidas razones") aflora esporádicamente en los adjetivos "paciente" *æpatientsæ* ("la paciente Oveja"), o "vasto" *ævastusæ* ("el vasto cuerpo"). El respeto a las convenciones del género es escrupuloso, haciendo hincapié siempre en el carácter universal de los protagonistas, frente a la posibilidad del personaje individual propio de un cuento<sup>55</sup>, lo que refuerza, además, con alusiones a otras fábulas, como la de la hormiga. La historia no acaba aquí, pues, como si de una ironía del destino se tratara, el libro de Monterroso donde se contiene esta fábula ha sido traducido al latín por Tarsicio Herrera Zapién, con el título de *Ovis nigra atque caeterae fabulae*<sup>56</sup>. El

51.- Es prácticamente el verso tercero de la fábula de Fedro: *Vacca et capella et patiens ovis* [...].

52.- Monterroso señala el absurdo de la fábula de Fedro, donde se nos escapa ciertamente el sentido último que puede tener el hecho de que unos animales herbívoros tengan interés en la caza de un ciervo. Nótese también los ecos literarios del texto.

53.- Recuérdese el verso 5 de Fedro: *cervum vasti corporis*.

54.- Es decir, las enumeradas en los versos 7 a 10 de la fábula de Fedro.

55.- "El protagonista de la fábula es el universal, como lo prueba el que ya lleve artículo determinado en su agnición o primera aparición; sólo el universal, por cuanto comporta el acto intencional que refleja la mención sobre la lengua misma, constituye, en efecto, en «personaje» un ser ya conocido por todo oyente: «el cordero bajó a beber al río; el lobo, que estaba bebiendo aguas arriba de él, le dijo...». El protagonista del cuento es, en cambio, un particular individual indefinido, como lo prueba el que su mención de agnición se componga de un nombre común precedido de artículo indeterminado: «Había una vez un molinero que tenía una mujer joven y hermosa...» [...]» (Rafael Sánchez Ferlosio, "Un esquema", en *EL PAÍS*, 24-VIII-1996).

56.- Publicado por la Universidad Autónoma de México.

mismo Monterroso nos comenta este hecho: “¿Cómo podía imaginar allá lejos que algún día mis propias fábulas estarían traducidas al idioma que me abrió las puertas a las maliciosas expresiones de Aristófanes por uno de estos sabios peripatéticos, concretamente por Tarsicio Herrera Zapién, traductor de Horacio y de Tibulo? Sólo se cumple lo que no se ha soñado”<sup>57</sup>.

Y pasamos ahora a la relación entre erudición antigua y literatura fantástica moderna. De entre los 37 libros que componen la *Historia Natural*, es el libro VII, que tiene al ser humano como asunto central, el que brinda a Borges el motivo de su historia: la prodigiosa memoria de un joven tullido llamado Funes. El narrador-testigo de la historia ha comenzado el aprendizaje del latín, motivo por el cual lleva consigo libros que le ayuden a tal iniciación. Ireneo Funes, cuya memoria puede recoger cualquier detalle, por mínimo que sea, pide al narrador alguno de estos libros, “acompañado de un diccionario para la buena inteligencia del texto original, porque todavía”, dice, “ignoro el latín”; éste le presta, no sin reserva y justificado escepticismo, el diccionario de Quicherat y el mencionado volumen de Plinio. Sorprendentemente, al cabo de siete días, cuando el narrador acude a reclamarle sus libros por tener que partir inesperadamente, encuentra a Ireneo hablando en latín:

Atravesé el patio de baldosa, el corredorcito; llegué al segundo patio. Había una parrá; 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* [...]

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 inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles [...]. (“Funes el memorioso”, en *Ficciones [Obras Completas]*, tomo I. Barcelona, 1989, pp. 487-488)

Así pues, lo que bien podría haber sido un ensayo acerca de los prodigios de la memoria ha quedado convertido en una emotiva ficción con características de mito. De nuevo otra tensión, esta vez entre ensayo y fabulación, cuya separación presenta límites difusos. Es reseñable, por último, que Borges utilice para este relato los volúmenes de Plinio en latín, sabiendo que también conoce la traducción inglesa<sup>58</sup>. Saber latín no era para Borges una cuestión baladí. Su aprendizaje de la lengua de Virgilio en Ginebra, y la posibilidad de acceder a sus textos marcó al autor para toda la vida. Pero conviene hacer ver que este amor por la erudición clásica es indisoluble

57.- Tomado del sabrosísimo artículo de Augusto Monterroso titulado “Mi relación más que ambigua con el latín”, publicado en *Diario 16* el 26 de mayo de 1990, y reeditado ahora en su libro *La vaca* (Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 83-87).

58.- Así lo podemos ver en “El Aleph”: “[...] vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, de la Philemon Holland [...]” (“El Aleph”, en *El Aleph [op.cit.]*, tomo I. p. 625).

## MELANCOLÍAS Y «CLÁSICOS COTIDIANOS».

de su admiración por las literaturas francesa, inglesa y alemana, cuya lectura no está desprovista de cierto desdén por la prosa española<sup>59</sup>. En este sentido, la literatura inglesa sirve, a su vez, de inagotable fuente de referencias a obras latinas transmisoras de maravillas<sup>60</sup>.

4. Virgilio: “un corazón melancólico insatisfecho”. Las relaciones complejas entre la literatura antigua y las modernas.

Nuestra exposición ha intentado establecer la relación entre las melancolías de fines del siglo XIX, enfrentadas al canon académico, y los «clásicos cotidianos», fruto de un canon personal y vital. Entre las melancolías, generadas por una poderosa tensión entre el antiguo clasicismo y la moderna decadencia, y los «clásicos cotidianos», que terminan constituyendo una actitud novedosa frente a conceptos tan arraigados como el de la originalidad o la historia literaria, es donde encuentra lugar de ser nuestra hipótesis de una historia no académica de la literatura.

El desprecio que el melancólico Huysmans sentía por Virgilio como representación máxima del canon establecido, así como el relajado retorno al poeta que nos muestra Eça de Queiroz, encuentran a finales del siglo XX una hermosa síntesis en una obra irrepetible de un autor mallorquín, Cristóbal Serra, la titulada *Diario de Signos*. Esta obra está llena de recuerdos literarios ligados a un mundo de infancia, con personajes que leen a Baudelaire, como Madam Rebours, a Laotsé, como el propio autor, y a los clásicos latinos, como el latinista Don Marcial. Habida cuenta de lectores tan dispares, Cristóbal Serra nos va a ilustrar perfectamente acerca de la conciliación entre la tradición clásica y la moderna, en especial cuando se refiere a sus lúcidas lecturas de *Las Geórgicas*. Así podemos verlo en este interesante pasaje de la prosa titulada “La Eneida derrotada”:

Don Marcial, para sacarme de mis chinios, a los que mira de reojo<sup>61</sup>, me regala un viejo ejemplar de *Las Geórgicas*, que viene con viñetas, en las que hay grabados búcaros deliciosos. Tan bellos son, que estoy tentado a ponerles el color que les falta. Pero, al final, respeto aquellas ilustraciones xilográficas que ofrecen una gran seguridad estilística. Lástima que estén ausentes las faenas propiamente rústicas y no lleven un cortejo de motivos fragorosos. El grabador no advirtió que *Las Geórgicas* no son un ejercicio literario apto para suscitar decorativismos, sino la cristalización de una lúcida, curiosa, y apasionada imaginación. En Virgilio se descubre, además, un corazón melancólico insatisfecho. La manera como *Las Geórgicas* se escribieron me resulta seductora. Breves y comprimidas, son fruto de una naturaleza contemplativa, que escribe con rara perfección formal y extrema concisión.

Estoy encantado con esta atención y le hago sensible a don Marcial que no podía hacerme regalo mejor. Le planteo el problema de si es la obra maestra de Virgilio (como creo). Asiente con la cabeza, en un gesto de un mutismo elocuente. Para sacarle a don Marcial este silencio misterioso y contenido, *Las Geórgicas* han de mantener cierta vecindad con los abismos. La invicta *Eneida* esta vez quedó vencida.

Luego, al modo escolar, le digo que *Las Geórgicas* tienen color, olor y sabor. Se ríe entonces de veras, como nunca le he visto reír. Su risa desencadenada se acaba, al darme una sonora palmada en el hombro. (Cristóbal Serra, *Ars Quimérica. Obra Completa 1957-1996*, Palma de Mallorca, 1996, p. 259)

---

59.- “Pero no pasó lo mismo con la prosa. Algunos como Azorín, Valle Inclán y Unamuno fueron muy leídos, pero nunca con esa admiración entregada que supieron despertar los poetas. En realidad la cultura literaria de América Latina, desde las guerras de la independencia, se rebela contra España y se embebe de las literaturas de Francia, Inglaterra y Alemania. Entramos en el siglo XX mucho más cerca de la Europa transpirenaica que de España. La aparición de escritores como Borges o Lezama Lima, con una erudición tan universal, se relaciona con cierta anti-hispanidad literaria” (Abel Posse, “Borges y la literatura española”, *ABC* 29-X-95).

60.- Esta cuestión la hemos estudiado en nuestro artículo “Plinio y Virgilio: textos de la literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la Tradición Clásica”, *CFC (E.Lat)* 18, 2000, pp. 163-216.

61.- Se trata de Laotsé.

## FRANCISCO GARCÍA JURADO

Ya en otro lugar hemos destacado la posible trascendencia de que Virgilio sea calificado como "un corazón melancólico insatisfecho". Esta apreciación es fruto de una lectura personal, quizá un excelente ejemplo para ilustrar nuestro concepto de historia no académica de la literatura. ¿No habría, en esa apreciación de un "corazón melancólico insatisfecho" aspectos propios del *spleen* o melancolía moderna? La impronta estética de Baudelaire aflora como inspiración, especialmente la pequeña colección de poemas en prosa que llevan el título de *Le Spleen de Paris*, publicada por primera vez en 1868. Otro pasaje de *Diario de signos* resume muy bien esa síntesis del clasicismo con la modernidad, pues, junto al elogio de *Las Geórgicas*, también cabe el de *Las Flores del Mal*:

No cansan *Las Geórgicas*, no abruma los *Testamentos* de Villon. La rareza del *Matrimonio del Cielo y del Infierno* no sabe a rareza. *Las flores del Mal* conservan siempre la misma fragancia fatal. Y no pierde nunca su sortilegio *La temporada en el Infierno* de Rimbaud. (Cristóbal Serra, *Ars Quimérica*, 249)

En definitiva, esta suerte de antología en la que Virgilio convive con Baudelaire no deja de ser un exponente magnífico de la presencia conjunta de las dos tradiciones, la clásica y la moderna, pues, en definitiva, ambas tienen en común el hecho de ser literatura, y ambas se necesitan recíprocamente. Un Virgilio convertido en clásico cotidiano y afectado de melancolía es, a nuestro parecer, la mejor manifestación de esta síntesis cuya naturaleza emana de la historicidad.