

RES PUBLICA LITTERARUM

STUDIES IN THE CLASSICAL TRADITION

BOARD OF MANAGEMENT - COMITATO DIRETTIVO

GUIDO ARBIZZONI, ANTONIO CARLINI, LOUIS GODART,
ENRICO MALATO, CECILIA PRETE, † GIANVITO RESTA

EDITOR - DIRETTORE RESPONSABILE: PIERGIORGIO PARRONI

ANNO XXXIII-XXXIV

XIII-XIV DELLA NUOVA SERIE

In re publica litterarum liberi nos sumus



SALERNO EDITRICE · ROMA

MMX-MMXI

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 462 del 9 ottobre 1998

L'annata viene stampata con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

ISBN 978-88-8402-773-3

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2011 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

“CASA TOMADA”, *DOMUS PESTILENS*. JULIO CORTÁZAR REESCRIBE A PLINIO EL JOVEN

I. INTRODUCCIÓN. MODERNOS ESCRITORES QUE LEEN A LOS CLÁSICOS

Las obras literarias se vuelven mucho más elocuentes cuando se analizan dentro de sus múltiples relaciones, en especial a partir de los complejos diálogos que establecen entre sí, más allá del tiempo y del espacio. Concretamente, cuando estudiamos la posible relación entre un autor antiguo y otro moderno cabe plantear una configuración más rica que la de una mera relación binaria, pues también otros autores pueden entrar en el juego. En todo caso, la relación entre el escritor latino Plinio el Joven y Julio Cortázar en torno a la lectura de una de las más famosas cartas del primero forma parte de un interesante entramado de relaciones literarias que trasciende la mera dualidad.

No hace mucho tiempo, una perspicaz filóloga y lectora ha indagado en la posible dependencia habida entre dos cuentos capitales del siglo XX: *El hechizado* (1944), del escritor español Francisco Ayala, y *La casa de Asterión* (1947), del argentino Jorge Luis Borges.¹ Ambas historias han de inscribirse, no en vano, en la Argentina de los años 40 del pasado siglo XX. Es en este país donde Ayala escribe, ya exiliado, un asombroso cuento, como símbolo de su nueva etapa vital y literaria. La narración, que tiene lugar en la España barroca y decadente de Carlos II,² trata acerca del infructuoso intento del indio González Lobo, representación estoica del fracaso, por llegar hasta el rey de España a través de los interminables laberintos burocráticos del sombrío Alcázar madrileño. Desde este punto de vista, el del valor simbólico de los laberintos, es posible leer el cuento de Ayala en clave de precursor de *La casa de Asterión* de Borges, que supone la recreación, en la persona del minotauro, de uno de los símbolos más queridos del propio autor argentino, el

* Este trabajo se inscribe en el Grupo de Investigación UCM 930136 «Historiografía de la literatura grecolatina en España», Convocatoria GR35/10-A.

1. I. López Calahorro, *Francisco Ayala y el mundo clásico*, Granada, Universidad de Granada, 2008. La relación entre Ayala, Borges y Cortázar en torno al laberinto recibe un tratamiento específico en su artículo titulado *Laberintos de tiempo y de arena: Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*, en «Amaltea. Revista de literatura comparada», 1 2009, pp. 157-71 (dirección electrónica <http://revistas.ucm.es/fll/19891709/articulos/AMAL0909110157A.PDF>).

2. F. Ayala, *El hechizado*, Buenos Aires, Emecé, 1944 (ed. facsímil: Granada, Feria del libro de Granada, 2006).

del laberinto minoico. Borges supo describir como nadie este laberinto cretense, ahora perdido entre los más granados de sus recuerdos viajeros:

Éste es el laberinto de Creta. Éste es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Éste es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Éste es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Éste es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.³

Así las cosas, cabría ver cómo en el texto de Ayala el laberinto estaría ya también implícito en el propio Alcázar, pues ambos lugares, laberinto y palacio, constituyen poderosas metáforas de la soledad y del poder. Durante los años en que ambos cuentos adquieren forma llega, de la mano de Borges, el descubrimiento de un autor como Julio Cortázar, cuyo relato titulado *Casa tomada* (1946) está escrito bajo la larga sombra de una vieja historia sobre fantasmas no ajena a cierta idea del laberinto. Así es como el propio Borges relata este feliz descubrimiento:

Hacia mil novecientos cuarenta y tantos, yo era secretario de redacción de una revista literaria, más o menos secreta. Una tarde, una tarde como las otras, un muchacho muy alto, cuyos rasgos no puedo recobrar, me trajo un cuento manuscrito. Le dije que volviera a los diez días y que le daría mi parecer. Volvió a la semana. Le dije que su cuento me gustaba y que ya había sido entregado a la imprenta. Poco después, Julio Cortázar leyó en letras de molde *Casa Tomada* con dos ilustraciones a lápiz de Nora Borges. Pasaron los años y me confió una noche, en París, que ésa había sido su primera publicación. Me honra haber sido su instrumento.⁴

En suma, todos estos cuentos, *El hechizado*, *La casa de Asterión* y *Casa tomada* están publicados dentro de un estimulante contexto literario donde, además de otras características posibles, cabe hacer notar que sus respectivos autores han hecho interesantes lecturas de viejos mitos y algunos textos seminales escritos, al menos originariamente, en latín. Si la poesía borgesiana no pue-

3. J.L. Borges, *El laberinto*, en *Atlas Jorge Luis Borges. Colaboración de María Kodama*, Barcelona, Edhasa, 1984.

4. J.L. Borges, «Prólogo» a J. Cortázar, *Cuentos*, Barcelona, Orbis, 1987, p. 9.

de entenderse sin Virgilio⁵ ni algunas de sus ficciones más conocidas sin Plinio el Viejo,⁶ Francisco Ayala tiene, entre otras lecturas posibles, la de Plinio el Joven en calidad de eterno buscador de la fama.⁷ Cortázar, por su parte, tampoco es un autor ajeno a lecturas de autores recónditos como Aulo Gelio, cuyas *Noches áticas* bien podrían ser consideradas como las legítimas precursoras de su inmortal novela *Rayuela*.⁸ Sin Borges, quizá, estos míticos cuentos, *El hechizado* y *Casa tomada*, no hubieran sido los mismos, pero tampoco sin las claves literarias, a menudo invisibles, que los relacionan con obras acaso insospechadas para un lector moderno. Una de esas claves, como venimos señalando, es la de la lectura de algunas obras esenciales escritas en la Antigüedad, en particular ciertas cartas compuestas por Plinio el Joven. Precisamente, cuando al cabo de los años Francisco Ayala recuerda a Borges antes de convertirse en un escritor famoso, no puede menos que evocar a Plinio el Joven y su obsesión por la fama (F. Ayala, *B., cortejado por la fama*, en «El país», 23.8.1998):

Borges murió en plena glorificación, y ahora ha pasado a ser ya una figura prócer, aunque no en el género de las que él admiraba tanto. De cualquier modo, ha pasado a la historia. Ha entrado ya en la posteridad, y ésta, la posteridad, es el momento de las estatuas, la sazón de las placas de bronce, de las citas tópicas, de los gestos de veneración ciega, de las genuflexiones. Aquel que fuera una criatura humana – el prócer de las letras, si no de las armas – es ahora un nombre en labios de todos, una figura simplificada y fija, una efigie, el estereotipo que todos reconocen. En tal sentido, bien cabe decir que la vida de Borges fue un gran éxito, y su muerte, la última perfección de ese éxito. Pero nunca faltarán quienes, como mi visitante mendocino, deseen averiguar cómo fue durante el curso de su existencia terrenal el ser humano al que ahora aluden – y ocultan – los rasgos de su convencional imagen pública. ¿Cómo vivió los pasos que le condujeron al éxito definitivo? ¿Disfrutó el aura de la popularidad? Más aún: ¿persiguió él mismo los honores que le fueron concedidos? ¿Buscó el aplauso público? ¿De qué manera usó la cuota de poder social implícita en la popularidad alcanzada?

Hace ya veintitantos años, se me ocurrió tomar pretexto en algún texto de Plinio el Joven donde se le veía cortejando a la fama, para discurrir acerca del tema. Plinio pedía a sus amigos, a Máximo, a Tácito, que se ocuparan de él en sus escritos, y les

5. F. García Jurado, *Borges, autor de la Eneida. Poética del laberinto*, Madrid, ELR, 2006.

6. F. García Jurado, *La erudición antigua: Plinio el Viejo y Borges*, en Id., *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX*, Segunda edición, Madrid, Liceus, 2007, pp. 245-60.

7. López Calahorra, op. cit., pp. 124-32, y F. García Jurado, *Tácito y Plinio el Joven. Ejemplos de pensamiento clásico para la actualidad*, en Id., *El arte de leer*, cit., pp. 209-15.

8. F. García Jurado, *La peculiar fortuna de Aulo Gelio en la moderna literatura argentina*, en «Argos», xxxii 2008, pp. 47-65.

confesaba sentirse ufano de que su nombre fuera conocido. Mis apreciaciones de entonces serían de aplicación al caso presente, y a todos los casos.

Dejamos de momento a Borges y a Francisco Ayala, pero no abandonamos a Plinio, que ahora nos servirá de clave para leer a Cortázar. Cortázar, que ha escrito también acerca de Ariadna, el Minotauro y el laberinto en una obra muy temprana, *Los Reyes*, es un incansable conocedor de la gran literatura que generalmente queda oculta para los lectores. Entre sus fuentes literarias para escribir *Casa tomada* no debe olvidarse la fundamental historia de Guy de Maupassant titulada *El Horlá*,⁹ relato de la extraña invasión de una casa por parte de un ser desconocido y de los efectos psicológicos que tal invasión produce en el habitante que nos narra la historia. También es desconocida la presencia que se va apoderando de la casa en el relato de Cortázar, narrado igualmente en primera persona. A pesar del reconocimiento de esta fuente, creemos que hay otro texto clave cuya impronta, directa o indirecta, es también muy poderosa en el cuento cortaciano: la carta de Plinio el Joven sobre la existencia de los fantasmas. Se trata de un texto que, como hemos demostrado en otro lugar,¹⁰ ha contribuido decisivamente a la construcción de los modernos relatos sobre fantasmas en los “gothic tales”. Por esta razón, vamos a repasar aquí las afinidades dadas entre el texto de Plinio el Joven y el cuento de Cortázar, a saber: a) la descripción de la casa, b) la tematización de la noche y el silencio, c) la propia actitud de los personajes ante el miedo y lo desconocido.

No queremos sugerir que haya una mera relación de dependencia directa entre ambos textos, pero sí es nuestro propósito hacer notar el complejo proceso que ha podido llevar al texto latino a convertirse, gracias a la construcción del relato moderno sobre fantasmas, en un componente seminal del relato cortaciano. Primero leeremos y comentaremos el texto escrito por Plinio, para pasar a analizar después las afinidades que plantea tanto con el texto de Maupassant como con el de Cortázar. Veremos finalmente cómo los tres textos constituyen una interesante configuración literaria.

9. G. de Maupassant, *El Horla y otros cuentos fantásticos*, Selección y traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 2007, pp. 122-51. A partir de ahora, citaré el cuento por esta edición. Agradezco a Jaime Siles que me pusiera en la pista correcta para llevar a cabo esta indagación.

10. F. García Jurado, *La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin. 7, 27, 5-11) releída como relato gótico*, en «Exemplaria», vi 2002, pp. 55-80. Por su parte, Ana González-Rivas Fernández ha continuado desarrollando ampliamente esta rica relación en su tesis doctoral titulada *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos* (Madrid, Universidad Complutense, 2010), disponible en <http://eprints.ucm.es/12199/>.

II. EL TEXTO DE PLINIO: ANTIGUOS FANTASMAS QUE INSPIRAN A LOS MODERNOS

Poco se medita acerca del azar y la literatura, asunto que llamó la atención de buenos conocedores de la tradición literaria como Ernst Robert Curtius.¹¹ Antologías, unas escolares, otras de textos sobre cuestiones sobrenaturales o, simplemente, la lectura casual de un moderno relato gótico han constituido las principales razones por las que los autores modernos pudieron llegar a saber acerca de una vieja carta acerca de los fantasmas escrita por Plinio el Joven. Conocido también por la minuciosa descripción de la muerte de su tío, Plinio el Viejo, durante la terrible erupción del Vesubio del año 79 de nuestra era, este joven Plinio que a menudo mostró sus inquietudes para alcanzar una fama inmortal, como vio F. Ayala, ha llegado a ser tan trascendental como desconocido a la hora de dar forma a las modernas historias de fantasmas. La carta en cuestión es la vigésimo séptima del libro séptimo, y en ella se trata precisamente acerca de la existencia de estos misteriosos seres que parecen venir del más allá. De manera concreta, Plinio quiere saber si existen realmente los fantasmas o no son más que figuraciones creadas por nuestro propio miedo. Para ello, Plinio se dirige a su amigo Licinio Sura, gran erudito (*epist. vii 27 1*):¹²

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

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

Tras contarnos un suceso extraordinario relativo a un personaje real llamado Curcio Rufo (no sabemos si se trata del autor de la *Historia de Alejandro Magno*, aunque parece más bien improbable), se llega al relato que nos interesa, el del fantasma y la casa abandonada. Es interesante observar cómo la historia adquiere la forma de un cuento tradicional, mediante un comienzo

11. En particular, Curtius habla sobre la impronta del azar en nuestra terminología literaria, a propósito del término *classicus* (E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I-II, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 353).

12. Seguimos el texto latino de M. Schuster (*Plinius Minor. Epistularum libri novem. Epistularum ad Traianum liber. Panegyricus*, recensuit M. Schuster, Leipzig, Teubner, 1958).

descriptivo, al estilo de “érase una vez”, que representa el mundo donde va a tener lugar la narración como tal. Los tiempos de imperfecto crean, por tanto, el escenario de la historia, una casa en Atenas donde se aparece el fantasma cada noche, y la parte narrativa viene dada por la consiguiente llegada de un héroe, para lo cual pasamos a tiempos verbales de carácter narrativo (como cuando decimos: «entonces llegó un príncipe...»). Es necesario que leamos el relato, no sin antes aclarar que en el texto aparecen intercaladas unas acotaciones que indicamos mediante las letras “a”, “b” y “c”. Con ellas queremos dejar marcados los tres rasgos importantes del relato que ya hemos apuntado más arriba, y que luego nos serán muy útiles para el cotejo con los textos modernos, a saber: a) el espacio literario (*domus capax*), b) la dimensión del tiempo (*ubi coepit advesperascere*) y el silencio (*per silentium noctis*), c) El miedo y demás actitudes de los personajes (*metum, mens vacua*).

Una vez hechas tales precisiones, estamos en condiciones de leer directamente el relato, que comienza así (*epist. vii 27 5-6*):

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

(Había en Atenas una casa espaciosa y profunda,¹³ pero tristemente célebre e insalubre [a]. Entre el silencio de la noche se oía un ruido [b] y, si prestabas atención, primero se escuchaba el estrépito de unas cadenas a lo lejos, y luego ya muy cerca [a]: a continuación aparecía una imagen, un anciano consumido por la flacura y la podredumbre, de larga barba y cabello erizado; grilletes en los pies y cadenas en las manos que agitaba y sacudía. A consecuencia de esto, los que habitaban la casa pasaban en vela tristes y terribles noches a causa del temor [c]; la enfermedad sobrevenía al insomnio [c] y, al aumentar el miedo, la muerte, pues, aun en el espacio que separaba una noche de otra [b], si bien la imagen desa-

13. El adjetivo *capax*, coordinado con *spatiosa*, parece funcionar como sinónimo de éste, con el sentido primario de *capacitas*, relativo a la capacidad volumétrica. Algunos traducen aquí *capax* como «casa con muchas comodidades», pensando quizá en *epist. ii 17 4 villa usibus capax, non sumptuosa tutela*, donde ya puede verse, merced al dativo *usibus*, el sentido derivado de *capax* relativo a ‘ser capaz de’: «una villa apta para el disfrute, no cara de mantenimiento».

parecía, quedaba su memoria impresa en los ojos, de manera que *el temor se prolongaba aún mas allá de aquello que lo causaba* [c]. Así pues, *la casa quedó desierta y condenada a la soledad, dejada completamente a merced de aquel monstruo* [a]; no obstante se había puesto en venta, por si alguien, no enterado de tamaña calamidad, quisiera comprarla o tomarla en alquiler).

Tras haber sido presentado con tanto dramatismo el planteamiento, asistimos a la llegada de un héroe-filósofo que va a encarnar nada menos que la hazaña de la inteligencia (*epist. VII 27 7*):

venit Athenas philosophus Athenodorus, legit titulum auditoque pretio, quia suspecta vilitas, percunctatus omnia docetur ac nihilo minus, immo tanto magis conducit. ubi coepit advesperascere, iubet sterni sibi in prima domus parte, poscit pugillares, stilum, lumen; suos omnes in interiora dimittit, ipse ad scribendum animum, oculos, manum intendit, ne vacua mens auditaque simulacra et inanes sibi metus fingeret

(Llega a Atenas el filósofo Atenodoro, lee el cartel y una vez enterado del precio, como su baratura era sospechosa, le dan razón de todo lo que pregunta, y esto, lejos de disuadirle, le anima aún más a alquilar la casa. *Una vez comienza a anochecer* [b], ordena que se le extienda el lecho en la *parte delantera* [a], pide tablillas para escribir, un estilo y una luz; a todos los suyos les aleja enviándoles a la *parte interior* [a], y él mismo dispone su ánimo, ojos y mano al ejercicio de la escritura, *para que no estuviera su mente desocupada y el miedo diera lugar a ruidos aparentes e irreales* [c]).

En este momento culmina el nudo de la trama, lleno de tensión (*epist. VII 27 8-9*):

initio, quale ubique, silentium noctis, dein concuti ferrum, vincula moveri: ille non tollere oculos, non remittere stilum, sed offirmare animum auribusque praetendere. tum crebrescere fragor, adventare et iam ut in limine, iam ut intra limen audiri. respicit, videt agnoscitque narratam sibi effigiem. stabat innuebatque digito similis vocanti; hic contra, ut paulum exspectaret, manu significat rursusque ceris et stilo incumbit. illa scribentis capiti catenis insonabat; respicit rursus idem quod prius inuentem nec moratus tollit lumen et sequitur

(Al principio, como en cualquier parte, *tan sólo se percibe el silencio de la noche* [b], pero después la sacudida de un hierro y el movimiento de unas cadenas: el filósofo no levanta los ojos, ni tampoco deja su estilo, sino que pone resueltamente su voluntad por delante de sus oídos. *Después se incrementa el ruido, se va aproximando y ya se percibe en la puerta, ya dentro de la habitación* [a]. Vuelve la vista y reconoce al espectro que le habían descrito. *Éste estaba allí de pie y hacía con el dedo una señal como llamándole. El filósofo, por su parte, le indica con su mano que espere un poco, y de nuevo se pone a trabajar con sus tablillas y estilo* [c], pero el espectro hacía sonar sus cadenas para atraer su atención.

Éste vuelve de nuevo la cabeza y ve que hace la misma seña, así que ya sin hacerle esperar coge el candil y le sigue).

Al fin llegamos el desenlace de la historia, el momento en el que vamos a saber cuáles son las intenciones del misterioso e insistente fantasma, que se dirige lentamente hacia el patio de la casa, aunque continúa sin decir palabra (*epist. VII 27 10-11*):

ibat illa lento gradu, quasi gravis vinculis; postquam deflexit in aream domus, repente dilapsa deserit comitem. desertus herbas et folia concepta signum loco ponit. postero die adit magistratus, monet, ut illum locum effodi iubeant. inveniuntur ossa inserta catenis et implicita, quae corpus aevo terraque putrefactum nuda et exesa relinquerat vinculis; collecta publice sepeliuntur. domus postea rite conditis manibus caruit

(Iba el espectro con paso lento, como si le pesaran mucho las cadenas; después bajó al patio de la casa, y de repente, desvaneciéndose, abandona a su acompañante. El filósofo recoge hojas y hierbas y las coloca en el lugar donde ha sido abandonado a manera de señal. Al día siguiente acude a los magistrados y les aconseja que ordenen cavar en aquel sitio. Se encuentran huesos insertos en cadenas y enredados, que el cuerpo, putrefacto por efecto del tiempo y de la tierra, había dejado desnudos y descarnados junto a sus grilletes. Reunidos los huesos se entierran a costa del erario público. Después de esto la casa quedó al fin liberada del fantasma, una vez fueron enterrados sus restos convenientemente).

Como podemos ver, el fantasma es un alma en pena que tan sólo desea ser enterrado de manera digna, tras haber muerto en condiciones denigrantes. El miedo que infundía a los habitantes de la casa no era más que una mala interpretación de sus intenciones. Se trata, en definitiva, de la historia que da lugar a las posteriores historias sobre fantasmas, y cuyo aspecto clave es la incompreensión habida entre vivos y muertos. Desde este planteamiento, son muchas las versiones cinematográficas y series televisivas que hacen uso de un protagonista que rompe con esta barrera de incompreensión para, al fin, poder averiguar cuál es el deseo del alma en pena. En el caso del texto de Plinio ese héroe es un filósofo, si bien el paso de los siglos hará que el personaje vaya variando (estudiante, psiquiatra o simple médium).

Podemos decir que en el relato de Plinio están, de manera seminal, todas las características de los modernos relatos sobre fantasmas. Habrá aspectos que se intensificarán, como el de la aureola misteriosa de la casa. Otros incluso se convertirán en verdaderos clichés literarios, como la noche, que tras el romanticismo pasa a ser casi un tema en sí mismo. Por supuesto, las características psicológicas del personaje principal irán haciéndose más complejas a

medida que la narrativa europea deje rienda suelta a la libre expresión de los sentimientos. Todo esto ha contribuido a que el texto de Plinio haya conocido una intensa relectura con el desarrollo de la literatura fantástica moderna, primeramente en la modalidad ya señalada de los “gothic tales”, que nacieron en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y luego en la literatura romántica. Así las cosas, desde 1764, año en el que Horace Walpole publica el que se considera como el primer relato gótico, *El castillo de Otranto*, hasta 1820, cuando Charles Maturin ponga broche final al género en cuestión con su *Melmoth el errabundo*, la carta de Plinio se irá convirtiendo en una pieza literaria clave para construir nuevos relatos de fantasmas. Alguien podría preguntarse si hay alguna forma de comprobar de manera fehaciente esta relación entre un relato tan antiguo con otros tan modernos. Debido al desconocimiento o, simplemente, a la simple indiferencia, los lectores aficionados a los relatos fantásticos de los siglos XVIII y XIX no siempre son conscientes de la recurrencia e importancia que tienen las citas y evocaciones textuales grecolatinas que aparecen en ellos. Este fenómeno no puede interpretarse, sin más, como un mero adorno. En muchos casos, las citas están indicando lecturas indispensables para entender las modernas historias de terror y misterio. Precisamente una de esas lecturas nos viene sugerida por medio de una enigmática cita en la citada novela *Melmoth el errabundo*. Las citas a la literatura clásica que aparecen en esta obra constituyen una suerte de proceso de «transformación gótica de la cita clásica», en palabras de González-Rivas.¹⁴ El elenco de autores de tales citas resulta verdaderamente notable: Homero, Virgilio, Cicerón, Séneca, Sexto Turpilio y Anacreonte, entre otros. Pero especialmente destacable es la cita que se hace a un enigmático “Plinio” al comienzo del capítulo III: «*Apparebat eidolon senex. Plinio*».¹⁵

La cita, como podemos comprobar, resulta lacónica y enigmática, e incluso a un especialista en literatura latina podría quedarle la duda acerca de cuál Plinio se trata, si del Joven o del Viejo. La cita tiene otra característica relevante, pues el texto original ha sido convenientemente recortado para dejarlo reducido tan sólo a tres escuetas palabras. Una vez avanzamos en la lectura, ya en la segunda parte del relato, encontramos de nuevo el pasaje de Plinio, esta vez inserto dentro del propio texto narrativo y citado de manera más prolija:

Ahora bien, ya fuera por la compañía que el azar quiso depararme (cuya conversa-

14. Cf. González-Rivas Fernández, op. cit., pp. 319-410.

15. Ch. Maturin, *Melmoth el errabundo*, Trad. de F. Torres Oliver, Barcelona, Bruguera, 1985, p. 41.

ción no debe ser conocida jamás sino por ti solamente), o por el libro que había estado leyendo, el cual contenía algunos extractos de Plinio, Artemidoro y otros, e historias que ahora no me es previsible contar, pero que se referían cabalmente a la revivificación de los difuntos, pareciendo en completo acuerdo con las concepciones católicas de nuestros espectros cristianos del purgatorio, con sus correspondientes pertrechos de cadenas y llamas, tal como Plinio dice que *apparebat eidolon senex, macie et senie confectus*, o en fin, por el cansancio de mi solitario viaje, o por alguna otra causa que yo no sé, pero sintiendo mi mente mal dispuesta para seguir un diálogo más profundo con los libros o con mis propios pensamientos, y aunque acuciado por el sueño, sin ganas de retirarme a descansar – disposición de ánimo que yo y otros muchos hemos experimentado frecuentemente –, saqué mis cartas del escritorio, donde las tenía debidamente guardadas, y leí la descripción que tú me enviaste de nuestra hija, con la primera noticia de cuando fue descubierta en esa maldita isla de paganismo... y, te lo aseguro, la descripción de nuestra hija ha sido escrita con tales caracteres en el pecho contra el que no ha sido abrazada jamás, que desafiaría al arte de todos los pintores de España a que lo hiciesen con más realismo.¹⁶

Se trata del mismo texto latino que hemos podido leer en la cita inicial, ampliado ahora con cuatro nuevas palabras. La nueva referencia al nombre del autor continúa sin aclarar de cuál Plinio se trata, pero, gracias a la educación escolar, está dentro de lo posible que un lector pudiera reconocer que se trataba de la carta de Plinio el Joven acerca de los fantasmas, texto que ya hemos leído previamente y que no es otro que el que vamos a proponer también como texto subyacente del cuento de Cortázar. Desde un punto de vista estrictamente filológico, es notable el hecho de que la cita no sea correcta, pues encontramos en ella una palabra latina incomprensible, *senie* (la palabra latina esperable sería *senio*, ablativo de *senium*, ‘senectud’)¹⁷ en lugar de la correcta *squalore*.¹⁸ Como puede verse, Maturin ha seleccionado el pasaje relativo a la aparición del fantasma: «a continuación aparecía el fantasma, un anciano consumido por la flacura y la podredumbre». Esta cita de Maturin al texto de Plinio no deja de ser un homenaje al que, sin ambages, podemos considerar el primer relato gótico de la historia literaria, siglos antes de que pudiera concebirse esta particular estética.

16. Maturin, op. cit., pp. 472-73.

17. Como bien apunta el corrector desconocido de este original: «la iunctura *senio confectus* è presente in Enn. Ann. 375 Vahlen², ma cfr. anche Val. Max. 7, 3, 6; certo con *senex* che precede *senio* sembra ripetitivo, ma non si vede che cos’altro possa celarsi sotto *senie*».

18. El texto latino correcto, según la edición de Schuster, es el siguiente: *mox apparebat idolon, senex macie et squalore confectus*. He comprobado, asimismo, que la cita errónea se debe a la propia mano de Maturin, pues así figura en la fiable edición que del texto inglés hizo Douglas Grant para la Oxford University Press en 1968.

III. TRES GRANDES RASGOS DEL RELATO SOBRE LOS FANTASMAS

Si bien Maturin y, por lo general, los cultivadores del relato gótico se sienten muy atraídos por los aspectos visuales del fantasma, los autores modernos que vamos a revisar en este trabajo, Maupassant y Cortázar, coinciden en no darle apariencia visual alguna. Plinio el Joven dejó abierta, sin saberlo, esta posibilidad, ya que los aspectos auditivos de su relato son tan importantes como los propiamente visuales. Por ello, y dejando de lado la descripción del fantasma, que no es pertinente para este trabajo,¹⁹ debemos señalar con más detenimiento los tres aspectos ya antes apuntados que pueden ofrecernos unos criterios contrastables, a fin de establecer relaciones entre el relato antiguo y los de Maupassant y Cortázar, a saber:

a) *domus capax*: el espacio literario, que comprende la descripción de la casa, relacionada con el movimiento de la presencia desconocida por las estancias; básicamente, Plinio la concibe como una casa espaciosa y profunda con una parte delantera y otra trasera y el suficiente recorrido para que el ruido que hace el fantasma se vaya dejando oír paulatinamente;

b) *ubi coepit advesperascere*: la dimensión del tiempo, en especial el anochecer, íntimamente ligado al silencio; la noche, que en la literatura romántica se tematiza como lugar idóneo para lo sobrenatural, se ve ya en Plinio configurada como el momento del día propicio para las apariciones; noche y silencio se vuelven casi uno, como vemos en el importante sintagma *per silentium noctis*, es decir, «entre el silencio de la noche»;

c) *metum, mens vacua*: son reseñables las actitudes de los personajes ante lo desconocido, entre las que cabe destacar la tristeza, el insomnio y el miedo, en el caso de los habitantes anteriores a la acción narrada en el relato, y la actitud serena del filósofo, que recurre a la actividad intelectual para evitar que su mente esté inactiva y sea presa de los miedos.

Así las cosas, no es completamente nuevo ni improbable pensar en la relación de Maupassant con el texto de Plinio el Joven: no deja de ser significativo que en las clases de literatura los textos de ambos hayan pasado, de hecho, a la común categoría de “ghost stories”.²⁰ De este modo, desde una

19. Tampoco entramos en otros aspectos de naturaleza simbólica, como el significado real o imaginario del fantasma o las presencias, asunto afín al mismo tema del doble, o el sentido simbólico de la casa.

20. Sarah I. Rood, *From Bridey Murphy to the Magic Casements*, en «The English Journal», XLVI 1957, fasc. 2 (Feb.) pp. 100-25: «Among the ghost stories read aloud or retold by individual students are “The Haunted House” by Pliny the Younger and Guy de Maupassant’s “The Rowing Man”».

perspectiva amplia, que no trata de buscar filiaciones de dependencia sino, más bien, trazar encuentros complejos entre autores antiguos y modernos, cabe establecer algunas afinidades significativas entre el texto de Plinio y el relato de Maupassant.

III.1. EL TEXTO DE MAUPASSANT

El relato titulado *El Horlá*, escrito por Maupassant en 1887, tiene la virtud de fijarse de manera concreta en los efectos psicológicos del miedo, según van siendo narrados en primera persona por el protagonista del relato. No obstante, cabe analizar el cuento en la triple clave que ya hemos establecido a partir del texto de Plinio:

a) el espacio literario: la casa en el cuento de Maupassant supone un elemento literario menos explícito que en el relato de Plinio (no así en Cortázar, que se acerca mucho más al autor latino). No sabemos si ésta es profunda, si bien nos consta que tiene dos pisos y un jardín. Maupassant establece una estrecha relación familiar entre la región donde se encuentra la casa y el narrador, reconocible luego en el cuento de Cortázar. Por lo demás, en *El Horlá* encontramos otras localizaciones exteriores que no están en Plinio ni tampoco estarán en Cortázar. Por ello, cabe señalar, asimismo, una oposición del tipo dentro/fuera de la casa para este cuento, pues cuando el personaje está en la calle se siente liberado de los males y del miedo. Esta oposición aparecerá en Cortázar tan sólo al final del relato;

b) el marco temporal: al igual que en Plinio, es durante la noche cuando tienen lugar los fenómenos preternaturales. No estamos, como ya se ha señalado, ante la forma de un fantasma, sino ante una presencia invisible, por lo que lo auditivo y lo sensitivo ocupan el primer plano de la descripción. No obstante, se establece una dualidad entre oír y ver, común tanto en Plinio (*iam ut intra limen audiri. respicit, videt agnoscitque narratam sibi effigiem*) como en Maupassant (*El Horlá*, trad. cit., p. 125: «escucho, escucho», y p. 138: «He visto [...], he visto [...] ¡he visto!»). Llama mucho la atención que en el relato de Maupassant no haya referencia alguna al silencio nocturno, al contrario de lo que hemos visto en Plinio y también veremos en Cortázar;

c) por su parte, la actitud del personaje narrador en Maupassant supone el aspecto básico del cuento, y resulta, en buena medida, una síntesis entre los miedos y la tristeza de los antiguos habitantes de la casa en el relato de Plinio y la propia actitud reflexiva del filósofo. En cuanto a los primeros, el protagonista del cuento de Maupassant tiene que visitar al médico porque no puede dormir, al igual que les ocurría a los habitantes de la casa del texto

de Plinio. El sufrimiento de la noche se extiende también al día: «Me pasa que no puedo descansar, señor, las noches se me comen los días» (*El Horlá*, trad. cit., p. 129), tan parecido a lo que nos cuenta Plinio (*epist.* VII 27 5): «la enfermedad sobrevenía al insomnio y, al aumentar el miedo, la muerte, pues, aun en el espacio que separaba una noche de otra, si bien la imagen desaparecía, quedaba su memoria impresa en los ojos, de manera que el temor se prolongaba aún mas allá de aquello que lo causaba».

Hay también actitudes comparables con las del filósofo, pues mientras en Plinio es la filosofía el arma que se utiliza para resolver el problema del fantasma, en Maupassant este arma es la ciencia (*El Horlá*, trad. cit., pp. 132-33). La nueva ciencia positiva ha venido a sustituir a la antigua filosofía, si bien el trasunto de la historia no varía. Cabe señalar también el asunto de la *mens vacua* (p. 124):

A medida que se acerca la noche, me invade una inquietud incomprensible, cual si la oscuridad escondiese una terrible amenaza. Ceno pronto, después intento leer; pero no entiendo las palabras, apenas distingo las letras.

Sin embargo, el filósofo hace traer unas tablillas y un estilo y se pone a escribir, para que su mente no esté desocupada. La inteligencia, sin embargo, se vuelve un arma en contra para el personaje de Maupassant (p. 131):

No cabe duda, la soledad es peligrosa para una inteligencia que trabaja. [...] Cuando estamos solos demasiado tiempo poblamos de fantasmas el vacío.

No obstante, la escena más afín al relato de Plinio viene dada cuando el protagonista de *El Horlá* finge que está escribiendo, a fin de engañar a la presencia (p. 148):

Así pues, fingía escribir; para engañarlo, pues él me espiaba también; y de pronto, sentí, estuve seguro de que leía por encima de mi hombro, que estaba allí, rozando mi oreja.

El paralelo con el texto de Plinio es evidente (*epist.* VII 27 9). De esta forma, la propia adscripción de la carta de Plinio a la tradición moderna de los relatos de terror hace posible observar la existencia de elementos propios de esta carta en las modernas narraciones, aunque el autor moderno no haya leído necesariamente el texto latino, o ni tan siquiera lo conozca. Sin embargo, los relatos sobre casas de fantasmas son parte de una arraigada tradición que puede hacer sentir a los nuevos escritores la angustia (en términos de Harold Bloom) de todo lo que se ha escrito antes. El problema se plantea a

la hora de escribir un relato novedoso sobre un tema manido. Es en ese momento, precisamente, cuando el relato precursor, en su primitivismo, puede convertirse en una pieza clave para seguir innovando. Queda, pues, esta posibilidad de volver al texto originario como un acicate para la remotivación del género, donde un autor dado busque en él nuevos aspectos a la luz de su época. Quizá sea ésta la relación de Cortázar con el texto de Plinio, que en algo recuerda a la que Juan José Arreola mantenía con cierto pasaje del *Ars poetica* de Horacio en su cuento *Parturient montes*.²¹ El reto literario consiste en ofrecer una inédita versión de la vieja y consabida historia, en este caso la de las casas fantasmales.

III.2. EL RELATO DE CORTÁZAR

Cortázar es un gran autor de cuentos, pero *Casa tomada* bastaría tan sólo para hacernos una idea de su genialidad. La excelencia de este relato no está reñida con las afinidades que parece mantener con las dos obras precedentes, la de Maupassant, de manera más directa, y la de Plinio el Joven, más lejana en el tiempo, pero no por ello menos intensa. Antes de entrar en el cuento de Cortázar, cabe volver a recordar la triple clasificación de tales coincidencias: a) la descripción de la casa y el movimiento que hace la presencia dentro de ella (*domus capax*), b) el anochecer y el silencio (*ubi coepit advesperascere / per silentium noctis*), c) actitudes y comportamiento de los personajes (*metus, mens vacua*).

Ahora vamos a leer el cuento desde estas claves. En cursiva aparecen los textos que recuerdan a Plinio con la indicación, entre paréntesis, del aspecto tratado. El cuento comienza, naturalmente, por un planteamiento, donde hay, al igual que ocurría en Plinio, una profusa utilización de imperfectos de indicativo que dan cuenta, por lo demás, de ciertas repeticiones, como la de limpiar o tejer. Al igual que en Maupassant, hay una relación familiar entre la casa y el narrador:²²

Nos gustaba la casa porque *aparte de espaciosa y antigua* (a) (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la maña-

21. Cf. F. García Jurado, *En torno a los límites de la tradición clásica: la angustia del creador y el ratón del Ars Poética en Juan José Arreola*, en «Praesentia», II-III 1999, pp. 71-85.

22. Citamos por la siguiente edición: J. Cortázar, *Casa tomada*, en Id., *Cuentos completos*, 1, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 107-11.

na, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la *casa profunda* (a) y *silenciosa* (b) y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y *silencioso* (b) matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor *el gran pretexto para no hacer nada* (c). Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias, tricotas para el invierno, medias para mí, mañanitas y chalecos para ella. A veces tejía un chaleco y después lo destejía en un momento porque algo no le agradaba; era gracioso ver en la canastilla el montón de lana encrespada resistiéndose a perder su forma de algunas horas. Los sábados iba yo al centro a comprarle lana; Irene tenía fe en mi gusto, se complacía con los colores y nunca tuve que devolver madejas. Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina.

Tras esta curiosa observación temporal sobre los libros franceses de importación, se pasa a describir al personaje de Irene, novedad cortaciana con respecto a los relatos anteriores, y la propia casa:

Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia. Me pregunto qué hubiera hecho Irene sin el tejido. Uno puede releer un libro, pero cuando un pullover está terminado no se puede repetirlo sin escándalo. Un día encontré el cajón de abajo de la cómoda de alcanfor lleno de pañoletas blancas, verdes, lila. Estaban con naftalina, apiladas como en una mercería; no tuve valor para preguntarle a Irene qué pensaba hacer con ellas. No necesitábamos ganarnos la vida, todos los meses llegaba plata de los campos y el dinero aumentaba. Pero a Irene solamente la entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados, agujas yendo y viniendo y una o dos canastillas en el suelo donde se agitaban constantemente los ovillos. Era hermoso.

Cómo no acordarme de la distribución de la casa. El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en *la parte más retirada* (a), la que mira hacia Rodríguez Peña. *Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera* (a) donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el

living central, al cual comunicaban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría la cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y *al frente el pasillo que conducía a la parte mas retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y mas allá empezaba el otro lado de la casa* (a), o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo mas estrecho que llevaba a la cocina y el baño. *Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande* (a); si no, daba la impresión de un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse; Irene y yo vivíamos siempre en esta parte de la casa, casi nunca íbamos más allá de la puerta de roble, salvo para hacer la limpieza, pues es increíble cómo se junta tierra en los muebles. Buenos Aires será una ciudad limpia, pero eso lo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire, apenas sopla una ráfaga se palpa el polvo en los mármoles de las consolas y entre los rombos de las carpetas de macramé; da trabajo sacarlo bien con plumero, vuela y se suspende en el aire, un momento después se deposita de nuevo en los muebles y los pianos.

El paso a la narración del nudo de la historia viene acompañado de un notable cambio de los tiempos verbales, ahora pretéritos indefinidos:

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, *eran las ocho de la noche* (b) y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o en la biblioteca. *El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación* (a). También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la pared antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad.

Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:

– Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado parte del fondo. Dejó caer el tejido y me miró con sus graves ojos cansados.

– ¿Estás seguro?

Asentí.

– Entonces – dijo recogiendo las agujas – *tendremos que vivir en este lado* (a).

Yo cebaba el mate con mucho cuidado, pero ella tardó un rato en reanudar su labor. Me acuerdo que me tejía un chaleco gris; a mí me gustaba ese chaleco.

Los primeros días nos pareció penoso porque ambos habíamos dejado en la parte tomada muchas cosas que queríamos. Mis libros de literatura francesa, por ejemplo, estaban todos en la biblioteca. Irene pensó en una botella de Hesperidina de mu-

chos años. Con frecuencia (pero esto solamente sucedió los primeros días) cerrábamos algún cajón de las cómodas y nos mirábamos con *tristeza* (c).

– No está aquí.

Y era una cosa mas de todo lo que habíamos perdido *al otro lado* de la casa (a).

Pero también tuvimos ventajas. La limpieza se simplificó tanto que aun levantándose tardísimo, a las nueve y media por ejemplo, no daban las once y *ya estábamos de brazos cruzados* (c). Irene se acostumbró a ir conmigo a la cocina y ayudarme a preparar el almuerzo. Lo pensamos bien, y se decidió esto: mientras yo preparaba el almuerzo, Irene cocinaría platos para comer fríos *de noche* (b). Nos alegramos porque siempre resultaba molesto tener que abandonar los dormitorios *al atardecer* (b) y ponerse a cocinar. Ahora nos bastaba con la mesa en el dormitorio de Irene y las fuentes de comida fiambre.

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y *eso me sirvió para matar el tiempo* (c). Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. A veces Irene decía:

– Fíjate este punto que se me ha ocurrido. ¿No da un dibujo de trébol?

Un rato después era yo el que le ponía ante los ojos un cuadradito de papel para que viese el mérito de algún sello de Eupen y Malmédy. *Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar* (c).

(Cuando Irene soñaba en alta voz yo *me desvelaba en seguida* [c]. Nunca pude habituarme a esa voz de estatua o papagayo, voz que viene de los sueños y no de la garganta. Irene decía que mis sueños consistían en grandes sacudones que a veces hacían caer el cobertor. Nuestros dormitorios tenían el living de por medio, *pero de noche se escuchaba cualquier cosa en la casa* [b]. Nos oíamos respirar, toser, presentíamos el ademán que conduce a la llave del velador, los *mutuos y frecuentes insomnios* [c].)

Aparte de eso todo estaba callado en la casa (b). De día eran los rumores domésticos, el roce metálico de las agujas de tejer, un crujido al pasar las hojas del álbum filatélico. La puerta de roble, creo haberlo dicho, era maciza. En la cocina y el baño, que quedaban tocando la parte tomada, nos poníamos a hablar en voz mas alta o Irene cantaba canciones de cuna. En una cocina hay demasiados ruidos de loza y vidrios para que otros sonidos irrumpen en ella. Muy pocas veces permitíamos allí *el silencio* (b), pero cuando tornábamos a los dormitorios y al living, entonces *la casa se ponía callada y a media luz* (b), hasta pisábamos despacio para no molestarnos. Yo creo que era por eso que de noche, cuando Irene empezaba a soñar en alta voz, *me desvelaba en seguida* (c).

Como puede verse, los efectos psicológicos cobran un papel estelar en la narración, como el hecho de “vivir sin pensar” o los constantes “insomnios”. El desenlace viene a cerrar la historia, rompiendo así el bucle incesante de las mismas acciones realizadas a diario, pero sin desvelarnos nada sobre la naturaleza del ser que toma la casa:

Es casi repetir lo mismo salvo las consecuencias. De noche siento sed, y *antes de acostarnos* (b) le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) *oí ruido en la cocina* (a); tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. *Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro* (a).

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta cancel, sin volvernos hacia atrás. *Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras* (a). Cerré de un golpe la cancel y nos quedamos en el zaguán. Ahora no se oía nada.

– Han tomado *esta parte* (a) – dijo Irene. El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo. Cuando vio que los ovillos habían quedado del otro lado, soltó el tejido sin mirarlo.

– ¿Tuviste tiempo de traer alguna cosa? – le pregunté inútilmente.

– No, nada.

Estábamos con lo puesto. Me acordé de los quince mil pesos en el armario de mi dormitorio. Ya era tarde ahora.

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran *las once de la noche* (b). Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que algún pobre diablo se le ocurriera robar y *se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada* (a).

Además de las evidentes analogías con el cuento de Maupassant (el punto de vista del narrador, la presencia invisible...) es posible trazar un inédito co-tejo con la carta de Plinio que, sucintamente, puede representarse mediante el cuadro siguiente:

PLINIO EL JOVEN

CORTÁZAR

Domus capax et spatiosa, sed pestilens

casa espaciosa y profunda, pero tristemente célebre e insalubre (a)
la casa quedó desierta y condenada a la soledad, dejada completamente a merced de aquel monstruo (a)

aparte de espaciosa y antigua (a)
casa profunda (a)
Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande (a)
se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada (a)

sonus ferri

primero se escuchaba el estrépito de unas cadenas a lo lejos, y luego ya muy cerca (a)

El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación (a)

Después se incrementa el ruido, se va aproximando y ya se percibe en la puerta, ya dentro de la habitación (a)	Nos quedamos escuchando los ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y el baño, o en el pasillo mismo donde empezaba el codo casi al lado nuestro (a) Los ruidos se oían más fuerte pero siempre sordos, a espaldas nuestras (a)
--	---

prima domus pars

parte delantera (a) parte interior (a)	la parte más retirada (a) al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa (a) vivir en este lado (a)
---	---

per silentium noctis

En el silencio de la noche se oía un ruido (b) tan sólo se percibe el silencio de la noche (b)	Aparte de eso todo estaba callado en la casa (b) casa profunda y silenciosa (b) simple y silencioso (b) matrimonio de hermanos Muy pocas veces permitíamos allí el silencio (b)
---	--

ubi coepit advesperascere

<i>Una vez comienza a anochecer</i> (b)	eran las ocho de la noche (b) platos para comer fríos de noche (b) abandonar los dormitorios al atardecer (b) las once de la noche (b)
---	---

inhabitantibus tristes diraeque noctes per metum vigilabantur

los que habitaban la casa pasaban en vela tristes y terribles noches a causa del temor (c)	mirábamos con tristeza (c) yo me desvelaba en seguida (c) mutuos y frecuentes insomnios (c)
--	---

mens vacua

para que no estuviera su mente desocupada y el miedo diera lugar a ruidos aparentes e irreales (c) Éste estaba allí de pie y hacía con el dedo una señal como llamándole. El filósofo, por su parte, le indica con su mano que espere un poco, y de nuevo se pone a trabajar con sus tablillas y estilo (c)	el gran pretexto para no hacer nada (c) ya estábamos de brazos cruzados (c) y eso me sirvió para matar el tiempo (c) Estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar (c)
--	--

La tabla anterior muestra cómo un simple cotejo sugiere afinidades textuales y motivos comunes que hacen posible que la lectura del cuento de Cor-

tázar recuerde a Plinio, al menos según los tres aspectos que hemos ido desarrollando a lo largo de este trabajo.

En lo que respecta a la casa (a), llama la atención la correspondencia de algunos adjetivos dados por Plinio con otros de Cortázar: *spatiosa et capax domus* ofrece claro correlato con «casa espaciosa» y «profunda», si bien descartamos que esto se deba a una lectura directa del original latino. Asimismo, los adjetivos *infamis et pestilens* que se aplican a la casa bien pudieran corresponderse con el de la “casa tomada” que incluso da título al cuento. El propio Plinio explica en qué consiste esta situación cuando dice que la casa había sido abandonada completamente a merced del monstruo (*domus totusque illi monstro relicta*). En cierto sentido, da la impresión de que donde termina el cuento de Cortázar es, precisamente, donde da comienzo la carta de Plinio. Asimismo, que ambas casas sean lo suficientemente grandes permite una distribución en dos partes y un recorrido del fantasma o de la presencia a lo largo de su extensión.

El espacio temporal (b) es, asimismo, un elemento muy afín en ambos textos. Se habla, de hecho, del anochecer y se insiste en ambos casos en el silencio, con la diferencia de que en Plinio el silencio es nocturno (*per silentium noctis*), es decir, perteneciente a la noche, mientras en Cortázar se trata de una característica inherente a la propia casa («Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa»). Cortázar ya había descrito la casa al comienzo del cuento como «espaciosa y antigua», a lo que ahora cabe añadir el rasgo de la profundidad (relacionable con *capax* en el original latino), además del silencio como característica también propia. La coordinación de la profundidad y el silencio resultan a todas luces una innovación cortaziana, si bien llama la atención que en la única traducción al castellano que tenemos de las cartas de Plinio anterior al siglo XXI, precisamente la que hace Francisco Navarro y Calvo («En el profundo silencio de la noche»)²³ a partir de la traducción al francés de Louis de Sacy («Dans le profond silence de la nuit»)²⁴ se amplifique el texto latino referente al silencio durante la noche (*per silentium noctis*) mediante un giro que incorpora, además, el adjetivo “profundo” para calificar al propio silencio.

23. *Panegírico de Trajano y Cartas por C. Plinio Cecilio Segundo*, Traducción directa del latín por D. Francisco de Barreda y D. Francisco Navarro, I-II, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando, 1891, p. 30. En el texto español no se declara esta deuda con el texto francés, y se intenta vender como una «traducción directa». El fenómeno está muy extendido en la colección de la «Biblioteca Clásica» auspiciada por Luis Navarro, donde se inscribe este libro.

24. *Quintilien et Pline le Jeune. Œuvres complètes*, avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard, Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1865, p. 641.

No puede descartarse por completo que éste sea el texto, especialmente el castellano, gracias al que Cortázar pudo acceder a la carta de Plinio, y que sea de él de donde haya obtenido la asociación entre la profundidad y el silencio, que son conceptos clave para poder entender tanto la dimensión temporal (la casa) como espacial (la noche) del cuento cortaziano. La conversión del silencio en una entidad propia de un lugar se ve claramente en otro cuento de Cortázar titulado *La puerta condenada*, que trata, precisamente, sobre el fantasmal lloro de un niño, acaso inexistente, durante la noche: «El silencio del hotel parecía coagularse», «El silencio del hotel era casi excesivo», «El silencio en la recepción del hotel era tan grande», «anhelosamente despierto en el centro del silencio», «el silencio de la habitación le pareció todavía más espeso».²⁵

Recordemos que en Maupassant no aparecía referencia alguna al silencio (sí aparece, por el contrario el adjetivo “profundo”), por lo que nos inclinamos a pensar en que la afinidad entre Plinio y Cortázar puede ser por ello aún más trascendente de lo que podría imaginarse a simple vista.

La actitud de los personajes (c) de Cortázar resulta muy interesante tanto en sus diferencias como en sus correspondencias con lo relatado por Plinio. En su relato, éste distinguía entre la actitud temerosa de los primeros habitantes de la casa, cuyos insomnios les hacían caer en la enfermedad o la tristeza, y la actitud reflexiva del filósofo, que utilizaba trucos como tener la mente ocupada para no sentir miedo. El cuento de Maupassant ofrecía una síntesis de ambas actitudes en el personaje protagonista. En Cortázar, los hermanos sufren, sobre todo, el insomnio. Asimismo, hay un intento de ocupar el tiempo con actividades que no dejan de ser ociosas, como tejer o ver las hojas de un álbum de sellos. También encontramos un uso repetido de expresiones que recogen perfectamente el sentido de la *mens vacua*, como «ya estábamos de brazos cruzados», «matar el tiempo» o «empezábamos a no pensar». La comparación implícita de Irene con el personaje mítico de Penélope, que teje y desteje mientras espera la vuelta de Ulises, resulta muy significativa («A veces tejía un chaleco y después lo destejía»). Pero más significativa resulta la madeja de lana que Irene deja dentro de la casa al final del cuento, pues nos hace recordar, a su vez, el hilo abandonado por Ariadna a lo largo del laberinto minoico («El tejido le colgaba de las manos y las hebras iban hasta la cancel y se perdían debajo»), algo que pondría aún más en evidencia la interesante afinidad con los cuentos de Francisco Ayala y Borges referidos al comienzo de este trabajo.

25. J. Cortázar, *La puerta condenada*, en Id., *Cuentos Completos*, 1, cit., pp. 3010-316.

IV. UNAS CONCLUSIONES

La lectura conjunta de los textos de Plinio, Maupassant y Cortázar revela cómo en el cuento de este último hay tres elementos fundamentales que sostienen el relato: en primer lugar, la casa, que constituye el imprescindible espacio literario; después, el tiempo nocturno, unido al silencio; en tercer lugar, las actitudes de los personajes, mezcla de miedo, insomnio y lucha contra la inactividad. A estos aspectos cabría añadir, asimismo, el del punto de vista del que relata la historia. El relato de Maupassant coincide, ciertamente, con Cortázar en varios elementos, sobre todo en la presencia de algo invisible y desconocido, pero deja el espacio literario mucho menos perfilado (en el cuento aparecen, de hecho, otras localizaciones exteriores a la propia casa, lo que no ocurre en Cortázar). El punto de vista como relato en primera persona también es un rasgo coincidente entre Cortázar y Maupassant. Sin embargo, si bien el relato de Plinio el Joven se aleja de Cortázar en otros elementos, como el del propio punto de vista (en tercera persona, frente a la primera de los narradores modernos), o en la concreción de un fantasma, sí ofrece unas claves espaciales más afines para entender mejor la casa del relato cortazariano y otras coincidencias incluso textuales que permiten, incluso, establecer algunos paralelos inquietantes, como es el caso de la caracterización del silencio. Tratamos de resumir lo dicho hasta ahora:

PLINIO EL JOVEN

- a) el espacio literario de la casa dividido en dos partes (como en Cortázar);
- b) el espacio temporal: el silencio de la noche, o el “profundo silencio de la noche”, si atendemos a la traducción moderna del texto (Cortázar habla de una casa profunda y silenciosa);
- c) la actitud de los personajes: miedo, vigilia, tristeza, enfermedad, frente a los recursos del filósofo para no tener miedo (rasgos compartidos por Maupassant, especialmente los reflexivos, y Cortázar, en especial los relativos al hecho de no pensar).

MAUPASSANT

- a) el espacio literario: la casa frente a otros espacios exteriores;
- b) el espacio temporal: la noche, sin caracterización alguna del silencio;
- c) la actitud de los personajes: miedo, vigilia, tristeza, enfermedad, frente al intento de reflexión.

CORTÁZAR

- a) el espacio literario la casa dividida en dos partes;
- b) el espacio temporal: la noche y el silencio de la casa;
- c) la actitud de los personajes: vigilia, insomnio, ociosidad y resignación.

Así pues, la lectura conjunta de los tres autores sugiere, ante todo, que no hay una mera sucesión lineal o cronológica entre ellos. Más bien estamos ante una suerte de figura geométrica imaginaria, un triángulo que desafía la linealidad y el tiempo. Cortázar parece mantener una relación independiente con cada uno de los relatos que le han precedido. Maupassant, más cercano en el tiempo, está dentro de unas convenciones literarias todavía vigentes en tiempos de Cortázar. Plinio el Joven ocupa la posición del relato originario, al que se vuelve de manera consciente para volver a alimentar la propia tradición. En todo caso, los motivos de la carta de Plinio pasaron a la tradición moderna del relato gótico, y es en esa tradición donde se inscriben Maupassant y Cortázar.

Como apuntábamos al comienzo, el contexto literario del cuento de Cortázar está presidido por autores de la talla de Jorge Luis Borges y Francisco Ayala, cuyas prosas no pueden explicarse sin ciertos textos esenciales escritos en latín. Cortázar comparte con Borges y Ayala la fascinación por el laberinto, apenas sugerida en el cuento *Casa tomada*, especialmente en la figura femenina de Irene y sus madejas de lana dejadas involuntariamente dentro de la casa. Si nuestra interpretación del cuento de Cortázar es correcta, creemos que lo más importante de esta lectura pliniana llevada a cabo por el autor argentino es la conciencia de estar ante un texto originario del relato fantástico, el punto de partida de una rica y laberíntica tradición moderna. La pregunta inicial de la carta de Plinio, es decir, si los fantasmas existen y tienen forma propia, así como algún tipo de voluntad o, por el contrario, son sombras vacías e irreales que toman forma por efecto de nuestro propio miedo, sigue estando tan vigente como al principio.

FRANCISCO GARCÍA JURADO
Universidad Complutense, Madrid



Il presente articolo si sofferma sulle relazioni finora ignorate tra una lettera di Plinio relativa ai fantasmi (vii 27) e il racconto del Cortázar *Casa tomada*. Si debbono valutare tre aspetti: a) la casa infestata come spazio letterario, b) la notte e il silenzio come soggetto letterario, e infine c) il modo in cui si comportano i personaggi in ciascuna narrazione, specialmente all'apparire del fantasma.

We establish in this paper the unknown relationship between Pliny's letter on ghosts (vii 27) and Cortázar's Casa tomada tale. Three aspects must be considered: a) the haunted house as a literary space, b) the night and the silence as a literary subject, and finally c) the way characters behave in each story, specially when the ghost appears.