

**MUERTE Y AMOR: LECTURAS CLÁSICAS DE EDGAR ALLAN POE Y  
MARCEL SCHWOB<sup>1</sup>**

Ana González-Rivas Fernández  
Francisco García Jurado  
(Universidad Complutense)

**1.- Introducción**

Si bien es cierto que, por lo general, en la literatura gótica el amor suele pasar a un segundo plano, desplazado por una mayor atención hacia lo sobrenatural y lo oculto, hay también algunas obras magistrales en las que el amor se mezcla con asuntos de ultratumba. Es el caso, por ejemplo, de *La morte amoureuse* (1836), de Teophile Gautier, la historia de una vampiresa que regresa en su condición de “no muerta” para seducir a un sacerdote. El tema del amor y la muerte despertó el más vivo interés de los románticos, pero no es exclusivo de la literatura moderna. También los clásicos grecolatinos lo trataron con éxito, y de ello tenemos ejemplos tanto literarios como mitológicos. Los autores modernos también utilizaron estos textos para construir sus propias ficciones.

El propósito de este trabajo es estudiar cómo los autores modernos de inspiración gótica leen ciertos textos de la Antigüedad referidos al amor y la muerte para utilizarlos en sus propias narraciones, estableciendo de esta forma una relación compleja entre textos antiguos y modernos que va mucho más allá de la imitación o la inspiración. Para ello se estudiará en primer lugar el caso particular de Edgar Allan Poe, cuyos relatos “Berenice” y “Ligeia” giran en torno a peculiares lecturas de textos previos que resultan tan antiguos como misteriosos. Por otra parte, la relectura de Poe que hace Schwob a finales del siglo XIX demostrará que este uso de antiguos textos para motivar modernas ficciones se convierte en una costumbre literaria que no resulta

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Grupo UCM 930136 y en el proyecto MEC HUM2007-60326/FILO, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Originalmente, este trabajo se ha publicado con el título de “Death and Love in Poe's and Schwob's Readings of the Classics”, en la revista electrónica *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.4 (2008). Para cualquier referencia, puede consultarse en <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss4/4>. Ofrecemos aquí una versión en español de este primer trabajo.

ni excepcional ni contradictoria, sino una posibilidad más de la literatura que pasó a formar parte de la tradición (tanto de los góticos como de los clásicos).

## **2.- Poe, lector de góticos y clásicos**

Aunque vivió siempre en la penuria y sin el reconocimiento literario que merecía, nadie duda hoy de la trascendencia de Edgar Allan Poe (Boston, 1809 – Baltimore, 1849) en la literatura fantástica. Como receptor de toda la tradición gótica precedente, los cuentos de Poe reflejan muchos de los tópicos del género: casas encantadas, atmósferas asfixiantes, cadáveres... Pero, como señala Griffith (en Carlson (ed.), 1987: 127), su obra representa también un punto de inflexión en la evolución de la literatura gótica: el paso del objeto al sujeto, del miedo provocado por el mundo exterior a un terror que surge desde el interior del protagonista, desde lo más profundo de su psique; un cambio de foco que heredarán autores como Oscar Wilde o Henry James.

En “Berenice” (1835) y “Ligeia” (1838) Poe desarrolla un topos literario muy frecuente en sus narraciones: el de la amada muerta que regresa desde su tumba. Estos dos cuentos, a su vez, están estrechamente relacionados con otras historias de su producción literaria, como “Morella” (1835), “The Fall of the House of Usher” (1839), o poemas como “The Sleeper” (1831; 1836; 1845), que comparten la misma temática. Por otra parte, para entender la obsesión de Poe por este motivo tenemos que remitirnos a su biografía, y concretamente a las muertes de su esposa y prima Virginia (que murió de tuberculosis tras un largo periodo de convalecencia), la de su madre (también de tuberculosis), la de la madre de un amigo y la de su madrastra, personas todas ellas a las que tenía un gran afecto. La mujer amada y moribunda, por tanto, tiene fuertes connotaciones en la mente de Poe, que quedan reflejadas en sus relatos.

En este apartado analizaremos las características generales de los dos relatos de Poe, así como el diálogo que, juntos y por separado, mantienen con la literatura clásica. Este tema ya ha sido tratado parcialmente por algunos autores, que han analizado el interés de Poe por la cultura grecolatina. Pero ninguno de estos estudios reflexiona sobre lo clásico como parte de la faceta gótica de Poe, y, por tanto, no han llegado a sistematizar la intertextualidad entre estos dos elementos, trascendiendo el caso particular de Poe. Unrue (1995: 112) ha dado un paso hacia delante observando que “Edgar Allan Poe’s affinity with classical values has not been properly noted by critics and other readers who have interpreted the romantic and Gothic elements in his fiction and poetry as proof of Poe’s predilection for the subjective, macabre, and fantastic, as well as the transcendental”. Sin embargo, la propia Unrue analiza la presencia de lo

clásico en la obra de Poe alejando a éste de la tradición romántica, lo que implica un planteamiento apriorístico que sigue oponiendo inconciliablemente lo clásico y lo gótico. En este artículo se pretende ir más allá, y para ello a través de los cuentos de “Berenice” y de “Ligeia” trataremos de definir ese ámbito común en el que convergen, sin contradicciones, lo clásico y lo gótico.

### **2.1.- Berenice**

El cuento de “Berenice” es uno de los más horribles que escribió Poe, como advirtió alguno de sus críticos<sup>2</sup>, y como el mismo Poe llegó a reconocer. Narra la historia de dos primos, Egeo y Berenice, que, después de pasar juntos su infancia, se enamoran y deciden casarse. Comienza entonces un cambio en ambos: Berenice enferma y va muriendo poco a poco; Egeo está cada vez más afectado por lo que ha sido diagnosticado como una “monomanía”, obsesiones por algunos detalles que lo llevan al ensimismamiento. Un día se queda extasiado con los dientes de Berenice, y en ellos empieza a pensar obsesivamente cuando Berenice muere. De repente, uno de los criados irrumpe en la habitación, y le dice a Egeo que la tumba de Berenice ha sido profanada, y que han encontrado a la muchacha todavía viva y ensangrentada. Egeo se da cuenta entonces de que está manchado de barro y sangre, y fija su mirada en una cajita que estaba en la biblioteca. La abre y allí descubre los dientes de Berenice, que, en su delirio, él mismo le había arrancado mientras la joven aún respiraba.

Dentro del relato de “Berenice” hay dos aspectos que giran en torno al mundo clásico, y que, a su vez, constituyen una parte importante del eje de la narración: los nombres de los personajes y una cita en latín atribuida a Ebn Zaiat. En primer lugar, los nombres de Egeo y Berenice tienen claros ecos clásicos. Egeo era el rey de Atenas que se arrojó al mar al pensar que su hijo Teseo había muerto en su lucha con el Minotauro; en realidad, a Teseo se le había olvidado izar las velas de su barco, que era la señal convenida. Berenice es la mujer de Ptolomeo III, que, preocupada por la marcha de su esposo a la guerra de Siria, prometió a Afrodita su cabello, si volvía sano y salvo; cuando su marido hubo regresado, Berenice entregó su cabello a la diosa, y ésta lo convirtió en constelación. En el primer caso, el parecido entre el Egeo de Poe y el rey de Atenas está probablemente en la precipitación, que en ambos casos les lleva a la incorrecta interpretación de la muerte (la de Teseo, la de Berenice) y, en consecuencia, a su tragedia final. En cuanto a la Berenice de Poe, tiene en común con la reina de Egipto

---

<sup>2</sup> Thomas White, que dijo que Berenice era “by far too horrible” (Hammond, 1983: 67).

el sacrificio que hacen por el amado, y que a ambas les arranca una parte de sí mismas (el cabello, los dientes). Con la elección de estos nombres, Poe logra además elevar a sus personajes a la categoría de reyes de la Antigüedad, llevando a un nivel épico una escena doméstica.

El otro motivo que pone de nuevo a los clásicos en escena es la cita en latín con que se encabeza el relato, atribuida al poeta árabe Ebn Zaiat:

Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem,  
Curas meas aliquantulum fore levatas<sup>3</sup>

La cita se repite de nuevo dentro de la misma narración, esta vez formando parte del escenario: es la inscripción de la caja en la que Egeo guarda los dientes de Berenice. La repetición de la cita inicial es un fenómeno que García Jurado (2008b) ha denominado “doble cita”, y que ahonda más en las relaciones intertextuales. Notemos, además, que en este caso interviene una traducción al latín, debida posiblemente al propio Poe, y que es precisamente lo que nos remite a un aspecto de la Antigüedad: el uso de una lengua clásica.

Los dos mecanismos que se ponen en marcha con la cita de Zaiat (la doble cita y el uso del latín) nos revelan a Edgar Allan Poe como lector de la literatura gótica, en la que ya se han utilizado las dos estrategias para establecer la intertextualidad con los clásicos grecolatinos. El fenómeno de la doble cita en los relatos de terror comienza de una forma intuitiva en obras como *Melmoth, the Wanderer* (1820), de Charles Maturin (González-Rivas Fernández, 2008), donde este recurso revela al lector la trascendencia específica que tiene el texto antiguo en el moderno. Como señala García Jurado (2008b), Poe advirtió las posibilidades de este mecanismo, y las utiliza en su cuento “Berenice”, donde la cita inicial cobra todo su sentido cuando aparece escrita en la caja de la biblioteca. Poe ya había experimentado con la cita latina en otros relatos<sup>4</sup> (“The Murders in the Rue Morgue” o “The Purloined Letter”), pero, en lo que se refiere a la “doble cita”, Poe es el nexo de unión entre Maturin y autores más modernos, como Schwob, que repite este recurso en un relato también en “Beatrice”. Poe y Schwob

---

<sup>3</sup> “Me decían mis compañeros que si visitaba la sepultura de mi amada mis aflicciones se aliviarían un poco”.

<sup>4</sup> Vid. García Jurado (2008b).

logran así dar carta de identidad a una técnica que, ya en nuestra época, ha llegado incluso a autores como Stephen King.

En cuanto al uso del latín dentro de la literatura gótica, ha demostrado ser una estrategia igualmente recurrente desde las primeras novelas, como *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole o *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. La lengua latina evoca el Imperio romano, pero también la Iglesia católica. El latín, por tanto, es el denominador común de la lucha entre paganismo y cristianismo, un tema que subyace frecuentemente en la literatura gótica, por lo menos en su primera etapa. En la medida en que es una lengua religiosa, el latín permite entrar en contacto con el más allá, lo que en los términos maniqueístas de la literatura gótica se traduciría tanto en el cielo como en el infierno. Por otra parte, el latín es la lengua de los horrores, de la Inquisición, de María Tudor, y de tantas otras personas e instituciones que tienen connotaciones terroríficas en la mente colectiva de los ciudadanos ingleses. En definitiva, el latín es la lengua del horror, y esto explica su uso en la novela gótica. Poe conoce todas estas connotaciones, y no las desaprovecha. Años más tarde, Schwob tampoco deja pasar esta técnica, y de nuevo recurre a la lengua latina.

## 2.2.- “Ligeia”

Ligeia es una hermosa joven de la que se enamora el narrador del relato, una muchacha morena de ojos negros y con una gran cultura. A los ojos del amante, Ligeia era, además, una mujer etérea, intangible. Después de su matrimonio, Ligeia enfermó y murió, y el narrador se casó con otra mujer, Lady Rowena. Sin embargo, el embrujo de Ligeia es demasiado fuerte para el narrador y su solo recuerdo le hace odiar a su nueva esposa. Lady Rowena también cae enferma y muere, posiblemente a causa de unas gotas que “misteriosamente” se derraman en su bebida. La noche de su muerte, y mientras su cuerpo está aún en la habitación conyugal, el narrador ve en varias ocasiones cómo el cuerpo parece revivir, para volver a caer luego inerte y frío. Finalmente, la amada despierta, pero ya no es Lady Rowena, sino Ligeia.

En el relato de “Ligeia” pueden rastrearse algunas referencias al mundo clásico. El mismo nombre de la protagonista se presta a ello, y Knapp ve en él una copia de Ligea (*sic.*), una ninfa de las *Geórgicas* de Virgilio (IV, 336). Esta comparación con una ninfa, espíritu de la naturaleza, de los bosques y de las aguas, resulta muy acertada para definir a Ligeia, una mujer etérea, a quien el narrador conoció por primera vez en un pasado remoto y en un paisaje idílico, “in some large, old, decaying city near the Rhine” (Poe, 1960: 654). El nombre de Ligeia parece estar conectado igualmente con el de

Ligia (*sic.* en Grimal, s. v., 'sirena'), una de las sirenas de la Antigüedad clásica. Finalmente, en relación con la figura de la sirena, algunos estudiosos (Misrahi, 2002: 181) han encontrado otro precedente literario en Ligea (*sic.*), una sirena que representa la armonía de la naturaleza en el poema *Comus*, de John Milton.

A lo largo del relato hay otras referencias que también nos hace pensar en Ligeia como un personaje mitológico de la antigua Grecia. Y así se observa en la misma descripción que hace de ella el narrador, en la que cada parte del cuerpo descrita termina con una referencia a la fantasía clásica. Hablando de sus cabellos, el narrador le aplica el adjetivo homérico "hyacinthine": "the raven-black, the glossy, the luxuriant and naturally-curling tresses, setting forth the full force of the Homeric epithet, 'hyacinthine!'" (Poe, 1960: 655). Un poco más tarde, en esta misma descripción, también encuentra un aire helénico en el mentón de Ligeia: "I scrutinized the formation of the chin --and here, too, I found the gentleness of breadth, the softness and the majesty, the fullness and the spirituality, of the Greek --the contour which the god Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian" (Poe, 1960: 655). Finalmente, el narrador se detiene en los ojos de Ligeia, reflejo de su alma y la fuente de su hechizo, y de nuevo recurre a la mitología para expresar su belleza: "Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers" (Poe, 1960: 656). En definitiva, Ligeia era a la vez ninfa, diosa, y probablemente sirena, un ser mitológico que había cautivado al narrador de este relato.

### **2.3.- La muerte y el amor en Poe. Recreación de un tema clásico**

Con "Berenice" y "Ligeia" nos encontramos ante dos relatos de amor y muerte, o, más concretamente, de un amor que sobrepasa los límites de la muerte. Son muchos los puntos en común entre los dos relatos, y en, realidad, casi podemos hablar de un mismo texto, desde el punto de vista narratológico. Tanto en "Berenice" como en "Ligeia" la amada se convierte en una obsesión del protagonista, que se presenta incluso después de que las protagonistas hayan muerto. El regreso de la amada desde la tumba es el retorno de lo reprimido. En los dos relatos, además, hay un elemento que crea un punto de inflexión en la narración y que constituye el gozne sobre el que giran a la vez los dos estados de amor y muerte: el matrimonio. El momento en que acuerdan su matrimonio, las enfermedades de Berenice y de Egeo empiezan a agudizarse. El matrimonio también precipita a la muerte a Ligeia, y es un nuevo matrimonio (y una nueva muerte) lo que la vuelve a traer a la vida. Estas conexiones entre matrimonio y

muerte no son nuevas dentro de la literatura: en la mitología clásica ya encontramos historias que unen los dos elementos (las Danaides, Perséfone), y también hay múltiples ejemplos en la literatura gótica (*Frankenstein*, de Mary Shelley, “The Spectre Bride”, atribuido a William Harrison Ainsworth, o incluso, ya en nuestro siglo, la película de Tim Burton *The Corpse Bride*).

Otro de los aspectos más significativos que unen los relatos de “Berenice” y “Ligeia” es que en ninguno de los dos casos hay una presencia sobrenatural confirmada, pues ambas historias son contadas por narradores poco fiables: el primero, debido a un trastorno psicológico y al consumo de opio; el segundo, por estar también bajo los efectos del opio. Con esta estrategia, Poe sitúa la narración en un lugar ambiguo, entre la fantasía y la realidad, que lo acerca al gótico racionalista de la línea de Ann Radcliffe. Además, Poe consigue así ese punto de inflexión del que hablaba Griffith (1987), un cambio en la literatura gótica, que tenderá cada vez más a localizar al Otro (lo desconocido y, por tanto, lo terrorífico) en el propio Yo.

En lo que respecta a los clásicos, ya se ha señalado la importancia del nominalismo, que actualiza la mitología grecolatina desde la literatura moderna, así como el uso de la doble cita traducida el latín. Pero, junto a estas referencias explícitas, los cuentos de Poe “resucitan” también un texto clásico sobre amor y muerte: la historia de Philinnion, contada por Flegón de Trales y resumida por Proclo. Philinnion, hija de Demonstratos y Charito, se casó con Craterus, aunque ella en realidad estaba enamorada de Machates. A los pocos meses de la boda, muere, pero regresa a la vida y visita a Machates, que se aloja como huésped en casa de Demonstratos y Charito. Una noche una de las doncellas los descubre, y se lo dice a los padres. Charito reconoce a Philinnion, pero decide esperar a la mañana siguiente para pedir una explicación. Cuando llega el día, la muchacha ha desaparecido, y Machates apenas acierta a dar algunos detalles sobre ella. Esperan entonces hasta la noche, y cuando Philinnion aparece, Machates hace llamar secretamente a sus padres, pues tampoco él podía creerse que estuviera teniendo relaciones con una muerta. Cuando ve a sus padres, Philinnion les confiesa que su regreso a la vida se había dado con consentimiento de los dioses infernales y, al terminar sus explicaciones, cae de nuevo exánime. Al día siguiente los padres de Philinnion deciden ir a ver su tumba, donde sólo encuentran un anillo y una copa, regalos de Machates. El cuerpo de Philinnion, sin embargo, continúa en la casa de Demonstratos. Tras consultar a un adivino, la joven es enterrada a las afueras de la

ciudad y se realizan una serie de sacrificios en honor de algunos dioses. Machates, por su parte, se suicida por la desesperación<sup>5</sup>.

Al igual que ocurre con Philinnion, es el amor lo que saca de sus tumbas a Berenice y a Ligeia, aunque de diferente forma: mientras que Philinnion sale por voluntad propia, y con permiso de los dioses infernales, Berenice y Ligeia son invocadas por sus amantes, violentamente con la extracción de sus dientes (en el caso de Berenice), o por medio de otra muerte y una resurrección imaginaria (en el caso de Ligeia). En los tres casos el amor parece vencer las fronteras físicas que impone la muerte, infranqueables sin este sentimiento.

Más allá de Poe, la historia de Philinnion tuvo una importante repercusión en la literatura gótica, y fue utilizada por autores como Goethe (*La novia de Corinto*, 1797), Washington Irving (“Adventure of a German Student”, en *Tales of a Traveller*, 1824), o Theophile Gautier (*La morte amoureuse*, 1836)<sup>6</sup>. Poe, por tanto, en su elección de un tema como la reaparición de la amada muerta, se revela de nuevo como lector de góticos y clásicos, que desarrollan recurrentemente las mismas ansiedades. Veamos, a continuación, cómo Schwob recibe el testigo del autor norteamericano, y ayuda a perpetuar así una historia de amor y muerte que había comenzado en la Antigüedad clásica.

### **3.- Schwob, lector de Poe**

A pesar de su corta vida, Marcel Schwob (Chaville, 1867- Paris, 1905) logró hacerse un discreto hueco entre los grandes de la literatura francesa, con una producción literaria muy característica. Al igual que a Poe le marcó profundamente su vida amorosa y sus lecturas, la obra de Schwob siempre deja entrever tanto la experiencia vital (la muerte de Louise, a la que dedica *Le Livre de Monelle*) como su formación filológica y literaria. Como buen lector de Poe, a quien se refiere en más de una ocasión, Schwob recrea muchas de sus claves estéticas, si bien les confiere un nuevo aire más afín a la estética del sibolismo y la literatura francesa de fin de siglo. Para este artículo analizaremos dos de sus relatos, en estrecha relación con la creación del escritor norteamericano: “Septima” (de *Vies Imaginaires*, 1896) y “Béatrice” (de *Coeur double*, 1891).

#### **3.1.- “Séptima”**

---

<sup>5</sup> Sobre esta historia, *vid.* Hansen, 1980: 71-77.

<sup>6</sup> Nótese que tanto Goethe como Gautier añaden una naturaleza vampiresca a las amadas de sus respectivos relatos.

En la vida imaginaria titulada “Septima, incantatrice”, el texto latino en el que se inspira Schwob es un documento epigráfico, sólo accesible a los especialistas (García Jurado 2008b: 51-58). Se trata de lo que en latín se llama una *tabella defixionis*, encontrada en 1889 en la ciudad africana de Hadrumeto y editada por primera vez en 1890, es decir, en una fecha muy cercana a la elaboración de las vidas<sup>7</sup>. Es un documento de carácter mágico, encaminado a ganar mediante sortilegios el amor de un hombre. La *tabella*, a cuya materialidad se alude al final de la vida, está escrita en lengua latina, aunque aparece en caracteres griegos y comienza con una invocación a las divinidades infernales. Esta es su traducción:

“Ruego ... por el gran dios y  
por Anteros, y por el que lleva  
el halcón en su cabeza, y por las siete  
estrellas, que, desde el momento  
que haya compuesto esto, no duerma Sextilio,  
hijo de Dionisia, que se queme  
enloquecido, que no duerma ni encuentre  
descanso ni hable, sino que en su mente me tenga  
a mí, Séptima, hija de Amena; que se queme  
enloquecido de amor y deseo  
por mí, que el alma y el corazón de Sextilio,  
hijo de Dionisia, se abraza de amor y deseo  
por mí, Séptima, hija de Amena. Tú,  
Abar, Barbarie, Eloë, Sabaoth,  
Pachnouphy, Pythipemi, haz que Sextilio,  
hijo de Dionisia, no concilie el sueño,  
sino que se queme de amor y deseo  
por mí, y que su espíritu  
y corazón se consuman, así como los miembros  
del cuerpo entero de Sextilio, hijo de Dionisia.  
Y si no, descenderé a la cueva de Osiris  
y destruiré su enterramiento y lo echaré para que

---

<sup>7</sup> Se trata de la *tabella* que lleva el número 270 de la edición de Audollent (Audollent, *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt tam in Graecis orientis quam in totius occidentis partibus praeter Atticas in corpore inscriptionum editas*, Paris, 1944).

se lo lleve la corriente;  
yo, en efecto, soy el gran  
decano del dios, del gran dios  
Achrammachalala.”

Estos documentos pertenecen a la cultura popular y se pueden entender como conjuros mágicos destinados a ganarse la voluntad de una persona. De hecho, el contenido de la tablilla en cuestión es un conjuro por el cual una joven, Séptima, pide que el hombre del que está enamorada, Sextilio, se abra de amor por ella. El relato de Schwob es muy fiel al contenido de la *tabella*, aunque introduce importantes innovaciones para desarrollar una historia novedosa, como la descripción del paisaje africano o la introducción de un nuevo y fundamental personaje, la hermana difunta de Séptima. Si bien el autor ha seguido muy de cerca el texto original -puede verse, por ejemplo, en la fórmula de filiación “Sextilio, hijo de Dionisia”-, es interesante observar cómo el conjuro de la *tabella* ha pasado a releerse como un relato de amor y misterio. Haciendo gala de sus buenos conocimientos sobre el mundo antiguo, el autor francés sabe aprovechar muy bien la referencia al dios Anteros que aparece en la *tabella*:

“Et ainsi qu’Erôs dirige les scintillements des yeux et aiguise les pointes des flèches, Anterôs détourne les regards et émousse l’aigreur des traits. C’est un dieu bienfaisant qui siège au milieu des morts. Il n’est point cruel, comme l’autre. Il possède le népenthès qui donne l’oubli. Et sachant que l’amour est la pire des douleurs terrestres, il hait et guérit l’amour. Cependant il est impuissant à chasser Erôs d’un cœur occupé. Alors il saisit l’autre cœur. Ainsi Anterôs lutte contre Erôs. Voilà pourquoi Sextilius ne put aimer Septima. Sitôt qu’Erôs eut porté sa torche dans le sein de l’initiée, Anterôs, irrité, s’empara de celui qu’elle voulait aimer.” (Schwob 2002: 529-530)

Schwob se mueve entre la personificación del dios que aparece en Cicerón (Cic. *Nat.* 3, 59), u Ovidio (Ov. *Fast.* 4,1) y la no menos importante visión platónica que encontramos en *Fedro* (*Phaedr.* 255d), donde Platón habla de la imagen del “contra-amor”. El papel de Anteros se engarza muy bien con el propio pensamiento literario de Schwob, amante de las oposiciones. Estas oposiciones (la oposición maniqueísta entre el bien y el mal, o la búsqueda de un paralelo “oscuro” de la realidad) nos invitan a ver

aquí una conexión del relato de Schwob con la estética gótica, de la que también participaba Poe.

Finalmente, es importante señalar las innovaciones que hace Schwob sobre el texto de la propia tablilla, en especial la inclusión de un personaje ficticio, Foinisa, hermana muerta de Séptima, a quien ésta encomienda que lleve a cabo la misión de enamorar a Sextilio. Foinisa, cuya transcripción latina sería “Phoenissa”, es, en principio, el gentilicio “fenicia”, que encontramos en la literatura latina para referirse a la reina cartaginesa Dido, también enferma de amor, como Septima<sup>8</sup>. También encontramos ecos de los conjuros mágicos en la literatura culta grecolatina, como es el caso del conocido idilio titulado “La hechicera”, de Teócrito, o el propio que hace la misma Dido ante la partida de Eneas (Verg. *Aen.* 4, 607-612). Por tanto, hay, como en Poe, antiguos textos y juegos nominales. El conjuro, tal como lo refiere Séptima, viene a ser una síntesis de diferentes textos, en particular la *tabella* que inspira todo el relato, y da la impresión de que se trata de un pequeño monólogo dramático inserto en el contexto de una vida imaginaria:

“– Ô ma sœur, dit-elle, détourne-toi de ton sommeil pour m’écouter. La petite lampe qui éclaire les premières heures des morts s’est éteinte. Tu as laissé glisser de tes doigts l’ampoule colorée de verre que nous t’avions donnée. Le fil de ton collier s’est rompu et les grains d’or sont épars autour de ton cou. Rien de nous n’est plus à toi, et maintenant celui qui a un épervier sur la tête te possède. Écoute-moi, car tu as la puissance de porter mes paroles. Va vers la cellule que tu sais et supplie Anterôs. Supplie la déesse Hâthor. Supplie celui dont le cadavre dépecé fut porté par la mer dans un coffre jusqu’à Byblos. Ma sœur, aie pitié d’une douleur inconnue. Par les sept étoiles des magiciens de Chaldée, je t’en conjure. Par les puissances infernales qu’on invoque dans Carthage, Iaô, Abriaô, Salbâal, Bathbâal, reçois mon incantation. Fais que Sextilius, fils de Dionysia, se consume d’amour pour moi, Septima, fille de notre mère Amoena. Qu’il brûle dans la nuit ; qu’il me cherche près de ta tombe, ô Phoinissa ! Ou emmène-nous tous deux dans la demeure ténébreuse, puissante. Prie Anterôs de refroidir nos haleines s’il refuse à Erôs de les allumer. Morte parfumée, accueille la libation de ma voix. Achrammachalala.” (Schwob 2002: 530-531)

---

<sup>8</sup> “Principalmente la infeliz Dido, presa del fuego que la ha de perder, no se sacia de contemplarle, y arde mirándole la fenicia, movida igualmente por el influjo del niño y de los presentes que ha recibido.” (Verg. *Aen.* 1, 713-5, trad. de Eugenio de Ochoa)

Foinisa, como personaje de ficción, imprime una gran tensión dramática al relato, que termina en un desenlace trágico similar al del cuento “Béatrice” (*Corazón doble*), que leeremos más tarde:

“Phoinissa mit ses lèvres teintes sur la bouche vive de Sextilius, et la vie s’échappa de lui comme une bulle. Puis elle parvint à la cellule d’esclave de Septima, et la prit par la main. Et Septima, endormie, céda sous la main de sa sœur. Et le baiser de Phoinissa et l’étreinte de Phoinissa firent mourir, presque à la même heure de la nuit, Septima et Sextilius. Telle fut l’issue funèbre de la lutte d’Erôs contre Anterôs ; et les puissances infernales reçurent à la fois une esclave et un homme libre.” (Schwob 2002: 531-532)

Desde las características de las vidas imaginarias de Schwob, ésta de Séptima reúne la cualidad imprescindible de ser breve, la profusión de elementos visionarios (cadáveres que reviven) y, en lo que respecta al uso de la literatura grecolatina, es destacable que Schwob haya recurrido en este caso a un texto al que sólo pueden acceder los especialistas, es decir, un texto raro y al margen del canon de la literatura latina. En este caso, se trata de la fuente de inspiración más recóndita, si lo comparamos con las otras tres vidas de tema latino, a lo que habría que añadir las reminiscencias virgilianas en la *tabella*. Esto supone, pues, una sutil intuición de filólogo previa a la propia creación literaria.

Como aspecto común con Poe, tenemos un desarrollo literario del tema del amor y la muerte a partir del uso de un texto antiguo, pero pueden encontrarse interesantes novedades, como la del alma que escapa por la boca, tema, por cierto, mejor tratado aún en el relato “Béatrice”.

### 3.2.- “Béatrice”

Si “Berenice” se abre con una enigmática cita en latín, “Béatrice”, cuento inscrito en el libro de Schwob titulado *Corazón doble* (1891), lo hace con una cita griega que recoge un dístico de la *Antología Palatina* atribuido a Platón<sup>9</sup>:

Thh yuxhh, Ἀγαθῶνα φίλῶν, ἐπιῶν ἐσίν ἐξόν:

h̄ q̄ gār h̄(tl h̄mw̄n w̄j̄ diabhsomēhh

Platon

---

<sup>9</sup> A. P. 5,78. Reproducimos el texto de la edición y la traducción de W. R. Paton: “My soul was on my lips as I was kissing Agathon. / Poor soul! She came hoping to cross over to him”.

(Schwob 2002: 104)

Este dístico brinda a Schwob la ocasión de crear un peculiar relato fantástico donde unos amantes comprenden, al leer el poema atribuido a Platón, que el aliento y el alma son una misma cosa. De esta forma, al encontrarse la amada ya moribunda, el amante la besará para acoger dentro de sí el alma que ella está a punto de exhalar, aunque lo que viene después será una desagradable sorpresa. La tradicional atribución de este poema a Platón se basa, sin duda, en la socrática idea del alma, aunque quizá no se tuvo en cuenta la misma desconfianza que el propio Platón sentía de los poetas. No obstante, en el cuento de Schwob se habla de la lectura del diálogo platónico titulado *Fedón*, cuyo subtítulo es, precisamente, *Sobre el alma*. También se recrea la imaginaria lectura de otros autores griegos, como Jenófanes y un improbable Empédocles, que pierde en el relato su condición de autor fragmentario. No está de más observar que el nombre de la protagonista femenina, Béatrice, viene motivado posiblemente por el de la amada de Dante. El nominalismo vuelve a desempeñar, como en Poe, un papel importante para la construcción del relato. Finalmente, es curioso observar cómo se mezclan la erudición y la pasión cuando los protagonistas del cuento encuentran el dístico atribuido a Platón dentro, precisamente, de las páginas de Aulo Gelio, a quien se refieren en los ambiguos términos “d'un grammairien de la décadence”<sup>10</sup>:

“Nous avons lu longtemps ensemble les immortels poètes des Grecs, mais surtout nous avons étudié les philosophes des premiers temps, et nous pleurons les poèmes de Xénophane et d'Empédocle, que nul oeil humain ne verra plus. Platon nous charmait par la grâce infinie de son éloquence, quoique nous eussions repoussé l'idée qu'il se faisait de l'âme, jusqu'au jour où deux vers que ce divin sage avait écrits dans sa jeunesse me révélèrent sa véritable pensée et me plongèrent dans le malheur.

Voici ce terrible distique qui frappa un jour mes yeux dans le livre d'un grammairien de la décadence :

Tandis que je baisais Agathon, mon âme est venue sur mes lèvres:  
Elle voulait, l'infortunée, passer en lui!” (Schwob 2002: 105)

---

<sup>10</sup> Es, precisamente, un erudito del siglo II, Aulo Gelio, quien lo ha transmitido en sus *Noches Áticas* (Gel. 19, 11) (García Jurado, 2008b: 88-90).

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

### **3.3.- La muerte y el amor en Schwob. Releyendo a Poe**

De nuevo nos encontramos con dos relatos que giran en torno al tema del amor y la muerte, de interés decimonónico y clásico. Sin embargo, Schwob le da una perspectiva diferente, sobre todo en “Beatrice”, donde desarrolla este tema desde la dualidad cuerpo-alma; y así, en lugar de que resucite el cadáver de la amada, lo que llega al amante es su espíritu. Por encima de las diferencias, ambos relatos representan de nuevo a la amada que desafía a la muerte por amor, al igual que hizo también Philinnion por Machates.

El primero de los cuentos de Schwob, “Septima”, se adscribe a la modalidad de lo que Schwob llamó “vidas imaginarias”, ficciones en las que recrea biografías inventadas. El relato de “Beatrice”, en cambio, se incardina más dentro de la estela de Poe, lo que se percibe tanto por los juegos lingüísticos (el nominalismo), como por el uso de la doble cita, un recurso que Schwob contextualiza dentro del género gótico. Pero, presidiendo las diversas formas de contextualización del mundo clásico, destaca, sobre todo, el alto grado de erudición que Schwob transmite en estas referencias, como se puede observar en el uso de una *tabella defixionis*, que descubre a Schwob en su faceta de filólogo.

### **4.- Conclusiones**

El estudio conjunto de los relatos de Poe (“Berenice” y “Ligeia”) y de Schwob (“Septima” y “Beatrice”) nos ha permitido explorar las diferentes posibilidades de la intertextualidad entre la literatura grecolatina y la literatura fantástica moderna, concretamente los cuentos góticos. Se ha observado, en primer lugar, cómo aflora el texto antiguo en el relato moderno, en forma de cita, de nombre propio, o como texto subyacente (la historia de Philinnion, la Dido virgiliana, etc.). Se ha destacado, asimismo, la relación que se establece entre Schwob y Poe, así como las transformaciones que tienen lugar en las lecturas que el francés hace del escritor norteamericano. Estas influencias no sólo tienen que ver con una estética romántica, de la que el simbolismo europeo es continuadora, sino también con la misma tradición

clásica, un motivo que Schwob se ocupa de perpetuar dentro del relato gótico. Se ha hablado, con respecto a esto, de la coincidencia fonética en los nombres de “Beatrice” y “Berenice”, del recurso de la doble cita, del uso de las lenguas clásicas, y, finalmente, de textos antiguos como el de Flegón de Trales, que comparte con los relatos de Schwob y de Poe la misma temática, la de la mujer que, por amor, sale de su tumba en búsqueda del amado. Todos los textos, por tanto, giran en torno a preocupaciones comunes, que los unen literariamente, más allá de las distancias temporales. Pero, lejos de una simple asimilación o presencia de los textos antiguos, tanto Poe como Schwob hacen una lectura moderna y los adaptan a los nuevos códigos literarios –lo que observa, por ejemplo, en los narradores poco fiables de Poe, que ponen en duda la existencia de lo sobrenatural; o en la nueva interpretación del “alma” de Schwob, una lectura platónica de la revivificación de cadáveres.

Como comentábamos en la introducción, en este artículo hemos pretendido analizar un fenómeno que va más allá de la mera imitación, y que conlleva una recreación moderna de los clásicos grecolatinos. Al estudiar comparativamente las obras de Poe y de Schwob, se ha podido analizar este fenómeno no en una manifestación concreta (la de Poe o la de Schwob), sino en el tránsito de un autor a otro. Este tránsito implica también un paso del goticismo a la estética simbolista y decadente, en la que Schwob conceptualiza muchos de los recursos que ya había intuido Poe. Se demuestra así que la tradición clásica es una tradición dinámica que dialoga con las nuevas tradiciones que crea la literatura moderna.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Audollent, A., *Defixionum tabellae quotquot innotuerunt tam in Graecis orientis quam in totius occidentis partibus praeter Atticas in corpore inscriptionum editas*, Paris, 1944.
- Barrios, M. J. & García Jurado, F., “*Nihil sapientiae odiosus acumine nimio: Séneca como la máscara de Edgar Allan Poe*”, en [\*“Ad amicam amicissime scripta”\*](#): *homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, coordinado por [Jenaro Costas Rodríguez](#), Vol. 1, 2005, pp. 409-418.
- Beard, M., “The epigraph to Poe’s ‘Berenice’”, en *American Literature*, 49:4 (1978), pp. 611-613.
- Carlson, E. W. (ed.), *Critical Essays on Edgar Allan Poe*, Boston, G. K. Hall & Co, 1987.
- García Jurado, F., *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR Ediciones, 2008a.
- García Jurado, F., “Las citas grecolatinas en los modernos relatos de terror: el fenómeno de la doble cita”, en *Cuadernos del abismo: Homenaje a H. P. Lovecraft*, edited by Broncano, F. & Hernández de la Fuente, D., Literaturas.com Libros, 2008b.
- González-Rivas Fernández, A., “*Melmoth, el errabundo: un homenaje a la literatura clásica*”, comunicación presentada en el I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, organizado por la Universidad Carlos III de Madrid. (8 de Mayo de 2008). Como artículo: “El fantasma de Maturin: regreso espectral de la literatura grecolatina”, en *Epos, Revista de Filología*, UNED (en prensa).
- Grimal, P., *The Dictionary of Classical Mythology*, Oxford – Massachusetts, Blackwell Publisher, 2001.
- Hammond, J. R., *An Edgar Allan Poe Companion*, London, Macmillan, 1983.
- Kennedy, J. G. (ed.), *A Historical Guide to Edgar Allan Poe*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Knapp, B. L., *Edgar Allan Poe, o El sueño como realidad*, Buenos Aires, Fraterna, 1986.
- Luciano de Samosata, *Relatos fantásticos* (incluye *Relatos verídicos, Ícaromenipo o Menipo, En los cielos, Cuentistas o el Descreído, El gallo y Lucio o el Asno*),

- introducción de García Gual, traducciones de García Gual, Curbera, Del Barrio y Bergua, Madrid, Alianza Editorial, Clásicos de Grecia y Roma, 1998.
- Misrahi, A., *El lector de... Edgar Allan Poe*, Barcelona, Océano, 2002.
  - Poe, E. A., *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, introducción de Hervey Allen, New York, The Modern Library, 1960.
  - Poe, E. A., *Narraciones completas*, prólogo de Charles Baudelaire, traducción y notas de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar, 1955.
  - Rea, J., “Classicism and Romanticism in Poe’s ‘Ligeia’”, en *Ball State University Forum*, 8 (1967), pp. 25-29.
  - Schwob, M., *Oeuvres*. Edición y prefacio de Sylvain Goudemabe, Paris, Phébus, 2002.
  - Soren, D., *Carthage: uncovering the mysteries and splendours of Ancient Tunisia*, New York, Simon & Schuster, 1990.
  - Stramaglia, A., *Res inauditae, res incredulae*, Bari, Levante, 1999.
  - Unrue, D. H. “Edgar Allan Poe: The Romantic as Classicist”, en *International Journal of the Classical Tradition*, 1:4 (1995), pp.112-119.

**Ana González-Rivas Fernández**  
**Francisco García Jurado**  
**(Universidad Complutense de Madrid)**