UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981

LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

"IMAGO INFERNUS: ADAPTACIONES Y ADOPCIONES POPULARES DE LA COMMEDIA EN MÉXICO"

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS
P r e s e n t a

ADOLFO NOÉ SARABIA PALACIOS

Directora: Dra. Rosa Felisa Durán Cortizo
Lectores: Dr. Panagiotis Deligiannakis
Dra. Ana Esmeralda Galán Lagunilla

Ciudad de México, 2024

Introduccón **7**

1 Capítulo I. El fantasma de Dante **15**

1.1 Dante y la Comedia **15**

1.2 Presencia literaria del imaginario de Dante en México **21**

1.3 Breve historia editorial de la Commedia en México **22**

1.4 Sinfonía hispana, amor y muerte en la Commedia **27**

1.5 Del códice al libro: acerca de la historia editorial en México **29**

1.6 El Infierno en tiempos de la Colonia **42**

1.7 Ediciones populares del SXX **47**

2 Capítulo II. Al abordaje del mito **51**

2.1 El espacio elemental de la mitocrítica y el mitoanálisis **51**

2.2 Por un método posible para el mitoanálisis **58**

2.3 Entre sombras e imágenes, aproximaciones metapsicológicas **62**

2.3.1 El lenguaje como mundo de sombras **66**

2.3.2 Semiósfera: el hábitat de los significantes **70**

2.3.3 Semántica de los sistemas estructurantes **74**

2.3.4 La habitación entre el objeto y la ausencia **76**

2.3.5 Representaciones y estructuras subjetivas **80**

2.3.6 Recordar y re-pensar **83**

2.3.7 Significar y ex –sistir **84**

2.3.8 El espejo en el espejo **86**

2.4 Apuntes sobre una posible aproximación Hermenéutica **92**

2.5 La observación de las tópicas socioculturales **95**

2.6 Al encuentro del mito: el quehacer del mitólogo **97**

3 Capítulo III. Por una integración simbólica de los inframundos **100**

3.1 La problemática de los símbolos infernales **102**

3.2 Una posible configuración psíquica del infierno **104**

3.2.1 El infierno como “simbólico natural” **106**

3.2.2 El infierno como simbólico artificial **110**

3.3 El espanto primordial – lo ominoso como infernal **117**

3.3.1 Lo onírico en relación con lo infernal **119**

3.3.2 Diacronismo infernal 120

3.3.3 Los contrapuntos teológicos 130

3.4 Los inframundos precolombinos 135

3.5 Los grafos infernales 139

3.6 La Colonia: sincretismo y estratificación en clases medias 143

3.7 Estructuras Dantescas 145

3.8 Geografía de las penas 147

3.9 Arquitectura de la tortura 148

3.10 Pena capital 151

3.10.1 Dante: personaje, alegoría y acción simbólica 152

3.10.2 El simbolismo en Doré: infiernos folcloroides 154

3.10.3 Maestro de la reproducción tecnológica 156

3.10.4 La secuencia infernal 159

3.11 Las representaciones gráficas 162

3.12 Por una mitocrítica dantesca 166

3.12.1 Antecedentes literarios de intertextos dantescos 167

3.13 De Pedro Páramo a otros infiernos 169

3.13.1 Cultura y contracultura, expresiones del pecado y el averno 169

3.13.2 Subculturas y arte popular: el diablo ronda 173

3.14 El infierno, el orden y la parodia en el rock 178

4 Capítulo IV. El Infierno trascendido 179

4.1 La ciudad como infierno dantesco 179

4.2 Del dominio de rock como infernal 180

4.2.1 Metal caído del cielo 186

4.2.2 Estructura musical 191

4.2.3 Estructura de la letra 193

4.2.4 La ciudad como infierno 197

4.2.5 La ciudad, la ausencia y la falta 199

4.3 Novela y Dante: La Gruta del Toscano 202

4.3.1 La aventura de las profundidades 202

4.3.2 Versiones y redundancias 220

4.3.3 El laberinto de los tiempos modernos 223
4.3.4 Las aventuras extraordinarias 224
4.3.5 La estructura Toscana 229
4.3.6 Narradores y personajes 231
4.3.7 Intertextos de alta montaña 232
4.3.8 Los libros y la estructura dantesca 240
4.3.9 Las redes de los tejidos narrados 245
4.3.10 Aproximaciones e interiorizaciones 250
4.3.11 Conjeturas y relaciones míticas 264
Conclusiones 267
Bibliografía 278
Anexo 292

A mis Beatrices que siempre me han salvado.
A mis Virgilios que me han guiado.

Introducción

El infierno es una categoría teológica que ha acompañado el pensamiento religioso de México desde tiempos de la Colonia, . Éste puede pensarse dentro de una concepción cosmogónica a través de la cual el hombre experimenta los devenires de la vida e intenta comprender el mundo que ha heredado. Un mundo diferente al de sus abuelos y antepasados prehispánicos, tan lleno de distintos dioses y diosas sustituidos por la idea cosmogónica monoteísta de sus nuevos padres. A pesar de ello, estos dioses y diosas encuentran refugio en el diverso santoral y en la mitología de los ángeles, algunos de ellos caídos al inframundo.

Frente a estas dos cosmogonías, el mexicano se ha enfrentado a una peculiar manera de conciliar a sus antepasados en diversas formas y festividades religiosas. El infierno, entonces, cobra un lugar no sólo para la conquista, sino también para la educación y el nuevo orden que se conforma en tiempos virreinales.

Las viejas formas antropozoomorfas relacionadas con una potencia divina se refugiaron en una nueva y diferente versión de inframundo, en las supersticiones populares como fenómeno fantástico y hasta cierto grado inefable en cuanto se pueden explicar las fuerzas ocultas que animan al mundo. El cristianismo católico, asentado con mayor fuerza en la capital y las principales ciudades de México, fue mandando poco a poco al infierno a este tipo de seres. Y, por otro lado, las deidades antropomórficas se sintetizaron en diversas formas en el santoral, dejando como santos milagrosos a las divinidades antiguas y sus poderes.

Al paso del tiempo en la república que emergía, se comenzó a tener una aproximación de racionalismo que menospreciaba a las formas míticas. Este efecto pasó a la educación desde dos frentes: uno llevado por la iglesia, en especial por los jesuitas a través de la catequización; y, otro, por las formas liberales que poco a poco conformaron la actual república. De esta forma, se conformó una singular dialéctica que fue depositando al infierno en los imaginarios populares.

La concepción de infierno dentro de la religión también tiene transformaciones, desde el infierno flamígero que Pablo de Tarso retoma de las visiones del profeta Isaías, las diversas alusiones provenientes del medievo y la literatura de visiones; hasta un peculiar infierno abstracto que en origen propone Tomás de Aquino. En ambas formas, el sentido alegórico se ve tan mermado que, en el siglo XX (especialmente a partir de la década de los años sesenta), razón

por la que podemos articular que el infierno deja de ser un <<castigo>> y se convierte en una <<tragedia>> para Dios.

Lo anterior lo concluimos por lo que se menciona al respecto: el teólogo Andrés Torres Queiruga escribe en su libro sobre la significación del infierno que: "[…] conviene empezar afirmando que de ningún modo resulta ya licito hablar del *infierno como castigo de Dios* ni, menos aún, como venganza" (30). Además, condena el abuso moralizante y articula al infierno como una imposibilidad de salvación, pues "el infierno es lo que Dios no quiere, lo que nunca debería ser" (52).

En contradicción a ello, bajo el papado de Juan Pablo II, el auge de los Legionarios de Cristo en México trajo de vuelta a Satanás y por lo tanto a un infierno. El exorcista Gabriele Amorth, cuyos libros son editados en México por Ediciones Paulinas, asegura la existencia física del reino de las tinieblas, sus amos y habitantes: los demonios. Y afirma que: "el diablo es una especie de confirmación de la existencia de Dios. Cuántas veces se lo hemos escuchado al padre Amorth. Y después de haber asistido y orado en esos exorcismos estaba todavía más convencido de esto, porque nunca como en esos momentos se siente que se es parte del proyecto divino del amor. Una paradoja de la fe" (9).

Entre estas dos posturas contradictorias, en México la presencia de los muertos entre los vivos siempre está manifestada en las creencias, las leyendas pueblerinas, algunas arraigadas y actualizadas como citadinas, y también en la forma de llevar la religiosidad. Por ejemplo, lo que sucede con la "morada" de los muertos que vienen cada inicio de noviembre a "olfatear" los placeres de la vida, las representaciones y altares con fotografías de los difuntos, los adornos florales en las tumbas y las festividades que alrededor de ellas, que, en ocasiones tienen espíritu jubiloso, no sólo predomina el recuerdo del olvido: se ofrecen ritos y festejos como si los difuntos estuvieran entre nosotros; el día de muertos ofrece una oportunidad para rendir tributo. Asimismo, ejerce una función que permite el equilibrio psíquico por la añoranza de los que partieron y una esperanza para el día presente. Ahí lo antiguo, lo precolombino y lo hispano convergen sin ninguna distinción, pues de ambos lugares se concede un más allá y un inframundo.

La oralidad ha sostenido con fuerza las diversas formas alegóricas de infierno que se ven permeadas en varias formas literarias. La literatura afirma, en cierto sentido, la creencia popular, pero la revoluciona y actualiza de manera sincrética. Al paso del tiempo, y tomando en cuenta una estética de la recepción, podemos pensar que el imaginario colectivo se sostiene en

narrativas llenas de contenidos simbólicos y alegóricos que refieren al mito. En el caso del submundo llamado infierno, cuya representación más relevante se encuentra en la obra de Dante, es notorio que el infierno, como territorio y entidad, equilibra la ausencia de las fuerzas femeninas suprimidas bajo la visión masculina de la deidad impuesta: el cielo es el habitar de Dios, y la tierra, la madre. Las profundidades en que se encuentra el infierno son de carácter uterino, pues el ánima femenina está presente a pesar de que el monoteísmo la coloca aparentemente en un segundo plano, y se puede decir que no se manifiesta de forma explícita en el credo cristiano, sino de forma encriptada a través del manejo simbólico.

La palabra <<mito>>, cuya raíz viene de estos dos conceptos metodológicos, debería señalarnos sin embargo que todos obramos sobre la misma materia prima. “¡No existe ninguna diferencia, en efecto, entre el mito difuso, no escrito, el de las literaturas orales, las “oraliruras” como dicen algunos etnólogos, y la literatura de las bibliotecas!” (Durand, *Mitos*, 136).

La *Commedia* de Dante parece ser una obra más escuchada, al menos en mención, y. una de las más populares a pesar de no haber sido leída. Sus simbolismos, alegorías y moralejas, en ocasiones, se confunden con los escritos bíblicos; en especial el *Infierno* que coincide con el goce producido por la tragedia humana y que a veces se manifiesta en la historia del pueblo mexicano.

En México, al igual que en Europa, el *Infierno* de Dante expone diversas creencias antiguas acerca del inframundo dando orden, estructura y moral al infierno,con la peculiar diferencia de que en el primero los simbolismos suelen contener un dualismo previo fundamentado en la cosmogonía prehispánica. La *Commedia* debe su reconocimiento como gran obra literaria al Renacimiento; tanto a la Reforma como a la Contrareforma, pues cada bando condenó a su contrincante al infierno. Asimismo, la lectura bíblica, de iniciativa luterana, fue incorporándose lentamente y sin recelo a los modelos educativos, y en el caso de América, también funcionó como modelo evangelizador.

> La educación se hizo universal, puesto que todos debían saber leer e interpretar la Biblia. La educación se generalizó y popularizó, se hizo obligatoria y secularizada, además de carácter nacional (basada en la lengua y tradición propia). Frente al arteliberalismo humanístico que se manifestaba en el Renacimiento se planteó una educación realista y religiosa. El ideal educativo se cifraba en la “pietas literata”, es decir en la piedad ilustrada o sabia (Zapata en Martín Sánchez, 217).

Durante esta época, la Iglesia católica urgía de una Reforma que pusiera en orden la relajación clerical y unificara de nueva cuenta a las distintas órdenes. Los vehículos de este nuevo ordenamiento fueron el Concilio de Trento y la fundación de la Compañía de Jesús. En el caso del primero, a pesar de no haber reunificado a los protestantes, produjo grandes avances en el campo de la educación. Por su parte, la Compañía de Jesús estuvo a cargo de gran parte de las misiones en América dedicadas a la educación y catequización de los nativos mediante formas lúdicas: música, teatro, canciones y pastorelas pasaron de ser una iniciativa religiosa a un hábito popular y tertulia familiar.

La evangelización del nuevo mundo, regida desde Roma, involucra a los religiosos en misión. En Europa, las órdenes y congregaciones se encargaron de la tarea educativa, algunas estaban enfocadas a clases acomodadas, y otras a los pobres, como el caso de la orden fundada por Felipe Neri, los Oratorianos, quien usó métodos pedagógicos estimulantes y vivos para la educación de los jóvenes; al igual que las Escuelas Pías de San José de Calasanz o los Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Salle (Martín, 226).

En América, esta educación sirvió para criollos, mestizos acomodados, y miembros nobles de las estirpes precolombinas que participaron como aliados y caciques; gracias a que abordaba obras filosóficas y literarias en las que la *Commedia* comenzó a dar representaciones para un imaginario infernal, que coincidía en gran medida con los submundos prehispánicos, pero con diferentes matices morales.

En un principio, esta manifestación no era evidente, pues comenzó en el arte gráfico y la oralidad de los educadores y catequistas. Sin embargo, la catequización y la educación permitieron, siglos después, que la obra se conociera en América gracias a sus traducciones, como la Bartolomé Mitre en Argentina durante el siglo XVIII.

Y tomando en cuenta que “Fueron los jesuitas del siglo XVI y XVII devotos pedagogos. Su entusiasmo por la educación no era algo superficial, sino el resultado de una profunda convicción. Estaban convencidos del poder de la educación, convencidos de que aquel que ostentara la educación de los jóvenes tenía el porvenir de las naciones en sus manos” (Martín, 231). Es posible aproximar que, en ocasiones, se hicieran los estudios correspondientes a la literatura dantesca para dejar permeada su fidelidad papal, y que las clases acomodadas pudieran mirar con asombro la religiosidad en la *Commedia.*

Durante el mestizaje, los dioses se manifestaron sincréticamente tanto en la arquitectura, como las pinturas y la devoción santoral. Y, a pesar de que las formas antiguas se desvanecieron,

el politeísmo quedó presente en las festividades y creencias populares. Así, el *Infierno* de Dante puede ensamblarse sutilmente en el imaginario popular mexicano, tan lleno de injusticias y desconfianzas al poder, por la presencia de fantasmas y monstruos demoniacos que encubren una posible animalidad divina en el antaño remoto prehispánico.

En el siglo XIX y XX hubo una extensión de educación popular en México y de las distintas corrientes mexicanas en el arte y la literatura. Las grandes guerras, como La Revolución y la Guerra Cristera, desolaron al país y los convirtieron en un cementerio. Asimismo, los diversos movimientos sociales, como el obrero estudiantil al final de década de los cincuenta, la masacre 1968, los abusos del "Halconazo", así como los azotes de la naturaleza con terremotos en 1985 y 2017, o la cantidad de muertos y fosas clandestinas en la actual situación delictiva; dan espacio a la búsqueda homeostática de una justicia que, por más fe que se tenga, no llega.

Así, el paganismo y la mortandad elaboran nuevos infiernos, y la literatura toma los temas infernales en diversas ocasiones y corrientes para abordarlos directamente, o bien, los dota de ordenamientos y formas equivalentes a la creación de Alighieri.

El infierno presente en la literatura mexicana puede remontarnos al realismo mágico y a la novela *Pedro Páramo*, de la cual diversos estudios literarios señalan su analogía con el *Infierno* de Dante, aunque en un entorno posbélico (a diferencia de las guerras señaladas anteriormente). ¨Juan Rulfo no ha escrito el paraíso, tal vez porque el cielo debe ser real y no ficción. Tal vez, para que sus lectores escapen de Comala, y en la reflexión y la esperanza, se agarren a la experiencia de Dante para ir al paraíso. […] tal vez el infierno nos es dado gratuitamente y el cielo haya que ganarlo" (Sabugo, 431).

A partir de este momento, se nota cómo las nuevas generaciones tienen un constante contacto con el inframundo (ya sea en afirmación u oposición) gracias, en gran parte, a la influencia de los literatos del Boom Latinoamericano como es el caso de Juan Rulfo y su *Pedro Páramo*, o la Generación del Crack, que como se analizará más adelante se materializa en la obra de Nacho Padilla, tanto en su crítica y análisis cervantino, como en su novela "*La gruta del Toscano*". De esta forma, diversas obras como *El tamaño del infierno* de Arturo Azuela, relacionan al infierno con los vínculos familiares y las raíces de la tierra. En su obra, la historia y leyenda se funden; vivos y fantasmas conviven trastocando el sentido de realidad.

También podemos pensar en *Fantasmas Aztecas* de Gustavo Sainz, que se sitúa en la ruptura canónica de una narración para criticar el entorno a partir de cuatro voces narrativas: la de la introducción del libro, la del narrador como novelista, y en especial las voces alternadas

entre el protagonista y el personaje principal femenino. En este caso, la historia transcurre bajo una mezcla de pasado y presente, con placeres, enmiendas y culpas; develando excavaciones del Templo Mayor y de las cuales emergen brutales deidades antiguas, conquistadores, cortesanas europeas, arqueólogos, y traficantes de reliquias, que tejen una historia imposible.

Por otro lado, Bernardo Esquinca, en su novela *Inframundo*, sitúa una sorpresiva mirada de la Ciudad de México desde los ojos tapatíos de su origen. Esta obra narra la historia de un libro maldito que trae la ambición y la desgracia a sus poseedores, la mayoría de ellos corrompidos por algún exceso moral: estafadores del pasado, inquisidores y verdugos, traidores, e incluso degenerados reprimidos que administran una librería vieja en el Centro de la Ciudad de México; serán los actores que poseen en algún momento el libro maldito.

El autor, considerado parte de los escritores de "Novela Freaky", muestra una peculiar relación entre la obsesión por los libros antiguos, la cual entremezcla el momento de la conquista y sus miles de cadáveres flotando en la batalla de La Noche Triste, con el devenir de una nación; hasta situarse en la contemporaneidad de la capital mexicana equiparable al infierno, con monstruos y pecadores fijados por sus obsesiones y sin ningún deseo de redención. Se trata, pues, de una especie de aventura en la que un periodista decide resolver el secuestro de su novia apelando a la reencarnación de su abuelo, una médium y un fotógrafo, así como una sociedad secreta de indigentes que controlan la urbe desde las profundidades y desagües del centro de la Ciudad de México.

Roberto Rueda, con menor oficio y desde una forma más emergida del periodismo que de la literatura, escribe una historia que confronta a las clases sociales de la Ciudad de México a imagen y semejanza con seres inframundanos y demonios. Compara a los delincuentes de las cloacas entremezclados con los delincuentes de clase y, con una exageración de lenguaje soez y barbarismos, emerge cierta moral encaminada a la lealtad y respeto parental frente al resentimiento y la venganza.

Como se observa, el infierno toma otros lugares en las subculturas contemporáneas llamadas "subterráneas" y da lugar a nuevas obras infernales, canciones, discos, poemas, performances y diversas manifestaciones; la mayoría de ellas propias de la Ciudad de México. Por ello, se han elegido un par de éstas para demostrar que el *Infierno* de Dante tiene un lugar como mito en el imaginario mexicano, específicamente en el centro del país.

El *Infierno* de Dante se encuentra en una frontera que no pertenece ni a lo sagrado, ni a lo académico, sino a ambos y sus alegorías son adoptadas como formas populares y también

artísticas. De esta manera, la hipótesis de este escrito para la elaboración de la tesis *Imago Infernus: adaptaciones y adopciones populares de la Comedia de Dante en México* propone lo siguiente:

En las obras *La gruta del Toscano* de Ignacio Padilla, y la canción "La gran ciudad" de R. Fernández, es posible encontrar elementos narrativos y simbólicos del *Infierno* en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Así, se sostiene que el imaginario simbólico del infierno en la Ciudad de México está impregnado de elementos dantescos que sobresalen y se entremezclan con el imaginario impuesto por las doctrinas religiosas.

Para la realización de esta tesis, el marco teórico propone una original aproximación hermenéutica a las obras, bajo una interpretación de conceptos freudo-lacanianos con relación al campo del imaginario, la ideología y los discursos que hacen lazo social, considerados elementos en los cuales un autor sublima los malestares de su entorno como mecanismo de creación. Estos elementos son propuestos en un marco interpretativo para un análisis pertinente que permita la aproximación a las obras, y agregue componentes psicosemióticos a la metodología propuesta por Durand para el estudio de "Imaginarios Colectivos".

El objetivo de este análisis es conseguir una comparación de los elementos simbólicos de la *Commedia* que persisten en las obras y, para ello, la idea central es una hermenéutica fundamentada en el estudio de los mitos y la sociedad, es decir, una "Mitodología" como propone Gilbert Durand. La epistemología de esta forma interpretativa se rescata bajo conceptos que, desde un aspecto sociológico, figuran la idea de "Imaginario Colectivo" e "Imaginario Simbólico".

Esta propuesta permite tener una mirada sobre los discursos culturales y los imaginarios que se producen y, para esto, se propone apegar la metodología a una forma de crítica literaria establecida en los conceptos de mitocrítica

> "[…] crítica literaria que ahora vamos a examinar y que hemos denominado 'mitocrítica'. Esta crítica, que podemos, queremos, ubicar dentro de la corriente llamada la 'nueva crítica', impulsada por todo el renacimiento del interés por el mito, de la reintegración del pensamiento dentro del cortejo de los pensamientos 'serios', y que consiste en revelar detrás del relato que es un texto, oral o escrito, un núcleo mitológico, o mejor aún un patrón (*pattern*) mítico." (Durand, *Mitos*, 154).

La metodología, aunque minuciosa, implica diferentes momentos:

Para elaborar el primer capítulo se realiza un análisis diacrónico de las publicaciones, las distintas versiones y reducciones populares de la *Commedia* de Dante, así como de sus traducciones, con el fin de distinguir qué elementos simbólicos prevalecen. También podemos tomarlo como un cuadro de diversas manifestaciones estéticas, tanto en pintura, literatura popular y la música.

Posteriormente, en el segundo capítulo, se propone a los elementos teóricos pertinentes mencionados con anterioridad, haciendo hincapié en la originalidad de formular una extensión para la aproximación hermenéutica mediante la relación de elementos lacanianos con postulados semióticos. Todos estos elementos serán los rudimentos para el análisis de las obras.

El tercer capítulo se aproxima a una "teoría del imaginario del infierno" con las interpretaciones posibles que el marco teórico permite, y de esta forma se construyen los rudimentos interpretativos para el análisis literario.

En el cuarto capítulo se realiza un análisis literario de las obras propuestas y se presta especial atención en las manifestaciones dantescas, ya sean de forma directa, textual, o sutilmente en la trayectoria narrativa.

1. Capítulo I. El fantasma de Dante

La *Commedia* (1321) es una obra que va más allá del tiempo, ha sido traducida y adaptada de múltiples formas, lenguajes e idiomas como alcanza la influencia de Occidente, pero ¿qué es lo que la hace tan singular?, ¿qué hay más allá de su poética perfecta? Se puede suponer que se trata del contenido narrativo, la historia en sí y sus elementos simbólicos; en donde sus enigmas que hacen mella en lo inconsciente se traspasan a la oralidad y retornan incesantes recordándonos el principio y el fin de la trayectoria de la vida.

1.1 Dante y la Comedia

A pesar de que la obra es muy analizada, admirada y aclamada, siempre hay un dejo de enigma. Existen grandes figuras que se han detenido en ella, por ejemplo, Giovanni Bocaccio, quien le añadió el adjetivo de Divina por dar cuenta de una fe cristiana, pero omitiendo quizá sus elementos antiguos, mal denominados paganos.

Si bien es cierto que numerosos artistas y autores del mundo se han dado a la tarea de realizar representaciones de ella, las cuales avivan el poder imaginar de un mundo ultra terreno; también esta obra trasciende su lectura por sí misma: se discursa en las charlas, se entrelaza con otras y compone parte de los imaginarios de los mundos cristianizados. Y éstos últimos, en razón de su sincretismo, algo restan como si fueran un pequeño rayo de paganismo que en mímesis se asoma y muestra un mundo de ultratumba más cercano a la comprensión sensible que un "más allá" abstracto. Este rasgo se puede observar, de forma más latente en la parte de la obra dedicada al infierno, donde el castigo por la pena moral aparece como una gozosa cercanía.

Dice Borges, citando a Paul Claudel, "que los espectáculos que nos aguardan más allá de la muerte corporal no se parecerán, sin duda, a los que muestra Dante en el *Infierno*, en el *Purgatorio* y en el *Paraíso*" (Borges, *Siete noches*,16) y añade que esto se debe al inmenso placer que la obra deja en el lector; un placer en ocasiones mórbido, vengador y escatológico, en especial, en el *Infierno*.

Esta obra fue escrita en dialecto toscano, dialecto que después se convirtió en el italiano. La obra está compuesta por cien cantos, treinta y tres para cada una de sus partes, y uno introductorio. Cada uno está hecho de estrofas con tres versos endecasílabos denominados

tercetos o "terza rima", y su realización numérica, similar a la sacra, apunta a un sentido místico de la obra.

Aunque su estructura poética causa asombro cada vez que ha sido analizada, es importarte señalar que, partiendo de la categoría de "poeta arquetípico" que Borges le adjudicó a Dante, y de una razón de "remanente histórico" como parte de un carácter psíquico y freudiano; este trabajo pretende analizar al *Infierno* en su versión traducida el Español, y no en la versión toscana.

Para este propósito, se usaron dos obras: la traducción al castellano por Bartolomé de Mitre, como el antecedente de traducción realizado en América latina, y también la traducción directa del italiano por D. Cayetano Rossell. La razón de esta selección se debe a una cuestión pragmática de pertenencia, pues son una de las versiones impresas más populares en México durante el siglo XX. Así, se analizará de forma breve la narrativa de la enigmática historia de Dante en su visita al más allá, en específico al *Infierno*, la cual es vista como una autoficción, ya que se narra la aventura del autor.

La noción de que el cielo y el infierno deben de estar en lo alto y lo bajo, respectivamente, proviene de la idea medieval donde todo lo impuro viene desde abajo de la tierra, mientras que todo lo divino y, potencialmente angelical, se eleva a los cielos al carecer de peso. La tierra cae entre lo divino y lo infernal, tal vez en un precario equilibrio. En la Figura 1 y Figura 2 del anexo se pueden observar ejemplos de estas representaciones.

Se puede argumentar que la obra de Dante retoma el "punto de unión entre el infierno popular y el infierno intelectual y teológico. Del primero toma las imágenes; del segundo el rigor lógico" (Minois, 222). El autor narra horrores ya vistos e ideas ya expuestas, sin embargo, ninguno de sus antecesores tuvo tanto impacto como esta obra lo ha tenido desde que empezó su publicación en 1304.

La primera idea de ésta nació, como se sabe, durante la juventud de Dante, y se revela en el último párrafo de la Vita Nova como un propósito de exaltar a Beatriz, que se le había aparecido en una "*mirabile visione*" y decir "*di lei quello che mai non fu detto d'alcuna*". Pero en el diseño de la Comedia, según se inició concretamente en los años del destierro –quizás hacia 1307– aquel primitivo propósito, aunque no fue olvidado, quedó absorbido por una concepción doctrinal y poética más vasta, de la cual la imagen misma de Beatriz debía surgir, no ya ensalzada, sino transfigurada (Sapegno, 47- 48).

El Infierno

Conformado por treinta y tres cantos, más uno a modo de introducción, la *Commedia* inicia con el viaje de Dante en su descenso al infierno guiado por la sombra del poeta Virgilio, y da una narración gráfica de los nueve círculos del infierno.

Los primeros cinco círculos hacen el alto infierno y los últimos cuatro el bajo infierno, todos están acomodados en forma de pirámide invertida y bajan hasta el centro de la tierra. A continuación se describe cada parte de acuerdo con el autor Hernández de Lamas (2016).

Infierno **Lugar de condenas**		
Círculo	**Descripción**	**Ejemplo**
1. Primer círculo Limbo	Personas no bautizadas, filósofos y poetas.	Este nivel es neutro, las almas no necesariamente son pecadoras, pero sí están alejadas de Dios. El alma existe, solamente.
2. Segundo círculo Sala de juicios del Rey Minos	Lujuriosos, personas que usan el amor como arma para beneficio propio.	Un torbellino de viento los azota contra suelo y paredes, chocando entre ellas.
3. Tercer círculo Lugar de la lluvia eterna	Gulosos, todos aquellos que se dejen llevar por el exceso.	Son azotados por una fuerte lluvia con granizo mientras Cerbero los ensordece con sus aullidos y los desgarra con uñas y dientes.
4. Cuarto círculo Presidido por Plutón	Los avaros y derrochadores	Arrastran grandes pesos a lo largo de un círculo en direcciones contrarias, destinados a chocar unos contra otros.
5. Quinto círculo Lugar de la laguna Estigia	Coléricos y perezosos	Los iracundos yacen dentro del río Estígio entre suciedad y lodo, atacándose los unos a los otros, despedazándose a mordiscos. Los perezosos se encuentran hundidos en el lodo.
6. Sexto círculo Ciudad de Dite	Herejes	Yacen en sepulcros descubiertos
7. Séptimo círculo Anillo exterior Anillo medio Anillo interior	Violentos 1. Asesinos (contra otros) 2. Suicidas y derrochadores (contra sí mismos) 3. Blasfemos (contra Dios), sodomitas (contra la naturaleza) y usureros (contra el arte)	1. Sus almas se hunden en un río de sangre hirviendo. 2. Son condenados a convertirse en nudosos árboles que son atacados por harpías. 3. Se encuentran en el desierto bajo una lluvia de llamas.
8. Octavo círculo Malebolge	1. Proxenetas y embaucadores 2. Aduladores 3. Simoniacos 4. Adivinos y magos 5. Estafadores	1. Marchan en líneas mientras son azotados por demonios. 2. Hundidos en excremento humano. 3. Son colgados boca abajo con llamas en los pies.

La parte más profunda del infierno, las diez fosas del octavo círculo	6. Hipócritas 7. Ladrones 8. Consejeros fraudulentos 9. Sembradores de discordia o maldad 10. Falsificadores	4. Su cabeza está mirando hacia atrás. 5. Hundidos en brea hirviendo. 6. Llevan capas doradas hechas de plomo que los aplasta por su peso. 7. Son perseguidos y mordidos por serpientes, al ser mordidos son transformados. 8. Vestidos en llamas. 9. Son cortadas por espadas de demonios. 10. Son atacados por la enfermedad.
9. Noveno círculo Cocito helado	*Traidores* 1. Hacia su familia 2. Hacia sus entidades políticas 3. Hacia sus huéspedes 4. Hacia sus benefactores	Si bien en este círculo todo se encuentra congelado, la porción de cuerpo que se haya bajo el hielo es distinto según la traición.

Tabla 1. Tabla del Infierno. Relación entre círculos, pecados y penas (Hernández de Lamas, 2016).

El infierno que nos presenta Dante puede interpretarse de forma literal o alegórica, pues al ser una mezcla del infierno popular y el teológico, lo mitológico y lo cristiano ilustran el matrimonio de todas las ideas sobre el infierno que se concibieron en la época.

La parte teológica se debe sobre todo a Tomás de Aquino, de quien se toman numerosos elementos de la cultura erudita, y su estructura numérica se ve reflejada en el número de círculos que componen al infierno, los cuales son múltiplo de la trinidad como el simbolismo de cada región, y cada pena que es inherente a su falta y no proveniente de ningún acto de justicia exterior.

Por otro lado, la parte popular se retoma de los mitos clásicos como la *Eneida*, se manifiesta, por ejemplo, en los campos paralelos como el limbo y el purgatorio; ambos se ubican como un lugar para sólo existir en una pausa, sin saber, reconocer o recordar nada de lo que llegaste a ser. El Aqueronte que lo lleva por las aguas del inframundo, el Éstige o el Piriflegetonte.

Un par de figuras recurrentes en los infiernos son el fuego y el hielo como opuestos, pero a la vez como elementos de efecto similar. El fuego se muestra en el infierno inferior como castigo para los peores pecadores relacionados con la malicia, mientras el frío se encuentra en el último círculo para los traidores, las ofensas graves o ir en contra de alguien de quien se gozaba

su confianza. Este contraste de temperaturas hacen del infierno un inframundo único, que difiere del infierno de San Pablo en el que las llamas son el castigo cual fuego purificador.

En cuanto a sus ocupantes, Dante mezcla islamitas con católicos, héroes mitológicos, personajes históricos, monstruos, sabios y santos; todos como una forma de ejemplificar el pecado más que a la persona, y dando a entender que las acciones, pecados y redenciones tienen más eco en la eternidad que el nombre que alguna vez se usará en la tierra.

> A nivel espiritual vemos el infierno como una forma de cumplimiento de la justicia divina, si se comete una falta es en este espacio donde encontramos el justo castigo o penitencia, todo con el fin de llegar a un punto clave, la salvación dentro del paraíso, y es donde entra la visión poética de Dante, la propuesta del infierno como un camino al amor (Elizondo, 1992).

El Purgatorio

En el purgatorio se ve una ruptura con el infierno, toma como huéspedes a las almas pecadoras que pueden redimirse y las deja simbólicamente entre el sitio más bajo y el más elevado, dividido en el antepurgatorio, purgatorio y el paraíso terrestre, compuesto por siete giros, uno por cada pecado capital con un guardián divino como antítesis del pecado al que corresponden. Al final es donde Dante debe despedirse de Virgilio, quien lo acompañó en su viaje por el purgatorio, en el camino encontraron al poeta Estacio, que le aconseja sobre el camino al paraíso y la creencia del redentor.

Cada círculo está pensado para purificar el alma que trata de llegar el paraíso, tal vez por ello su forma es ascendente, pues primero se expían los peores pecados y luego se dirige a los menos ofensivos, como una especie de subida hacia el alivio y el perdón divino.

Purgatorio **Lugar de purificación**			
Primer giro	Soberbia/Humildad	Las almas son dobladas por el peso de grandes rocas a sus espaldas.	Amor pervertido a los daños del prójimo
Segundo giro	Envidia	Sus ojos son cosidos con alambre de hierro	
Tercer giro	Ira/Mansedumbre	Almas ciegas en oscuridad a mitad de la niebla.	
Cuarto giro	Pereza/Entusiasmo	Condenados a incesantes trabajos.	Amor deficiente
Quinto giro	Avaricia	Clavados al suelo sin poder moverse.	Amor excesivo o desmesurado
Sexto giro	Gula/Templanza y moderación	Sus almas mueren de hambre sin poder alcanzar alimento.	
Séptimo giro	Lujuria/Castidad y fidelidad marital	Atravesar una columna de llamas.	

Tabla 2. Tabla del purgatorio. Relación entre pecados, purificación y causa (Hernández de Lamas, G. B., 2016).

"La clasificación dantesca de los pecados es una síntesis original de las ideas aristotélicas, ciceronianas y cristianas" (Minois, 219) Aristóteles divide los pecados con base en la naturaleza de la falta de conducta, y los asociados a todos con las ganas de algo o llenar un vacío, al que llama apetito. El primero es el apetito desordenado, las conductas de bestialidad o el apetito pervertido, y posteriormente están las conductas de malicia y vicio, potenciadas por el mal uso de la razón. Cicerón, por otro lado, los divide en conductas de violencia y fraude. Y Dante mezcla a ambas para hacer tres clasificaciones y dos categorías relativas a las creencias del pecador, los herejes e infieles:

- Los pecados de incontinencia
- Pecados de violencia o bestialidad
- Pecados de fraude

El Paraíso

La concepción del paraíso, como el reflejo opuesto al infierno, se divide en nueve cielos diferentes donde descansan almas con distintos tipos de virtudes. Para ilustrar esta naturaleza teológica, existe una astrografía con relación a la forma abstracta que asumen las virtudes.

Paraíso **Donde descansan las almas expiadas**		
Primer cielo	La luna	Fortaleza, se explican las manchas de la luna.
Segundo cielo	Mercurio	Justicia, se describe como remendar votos que han sido rotos.
Tercer cielo	Esfera de Venus	Templanza, donde yacen las almas de los enamorados.
Cuarto cielo	El sol	Prudencia, se explica el orden del universo.
Quinto cielo	Marte	Fe, donde descansan los que han combatido por la fe.
Sexto cielo	Júpiter	Esperanza, donde se encuentran los que han llevado la justicia.
Séptimo cielo	Saturno	Caridad, las almas contemplativas.
Octavo cielo	Estrellas fijas	Las almas triunfantes.
Noveno cielo	Primer móvil/Cielo Cristiano	Se encuentran las jerarquías angélicas que rotan alrededor de la gracia de Dios.

Tabla 3. Tabla de las gracias del Paraíso (Crespo, Ángel, 1999).

1.2 Presencia literaria del imaginario de Dante en México

La presencia literaria de la *Commedia* de Dante en México, específicamente del *Infierno*, tiene antecedentes aún antes de su primera edición. Por un lado, el efecto de catequesis que en distintas ocasiones se vio acompañada de narrativas, alegorías e incluso representaciones teatrales del infierno como castigo y oposición a una supuesta idolatría; y por otro la paulatina penetración de las ediciones.

En esta investigación se separó la figura del personaje diablo, Lucifer, o cualquier representación de espíritu rebelde para centrarse en el infierno, una geografía que permite en su arquitectura se lleve a cabo una justicia. Bajo este aspecto, las figuras demoniacas serán observadas como parte de un escenario infernal, siendo actores que contribuyen a las funciones que el infierno en sí mismo contempla.

Si bien la popularización de la *Commedia* es tardía, no lo es el concepto e imaginario del infierno, pues parte fundamental sucedió en la catequización del Nuevo Mundo, en un primer tiempo, posteriormente en el aspecto literario, y al final sus ediciones populares y masivas. Para comprender mejor estos efectos, es necesario mostrar el contexto diacrónico presente en la literatura de la segunda mitad del siglo XX.

1.3 Breve historia editorial de la *Commedia* en México

Se puede pensar que la recepción de la obra de Dante al castellano ocurrió por la fuerza de las alegorías contenidas en el modelo, pues cabe mencionar muy pocos críticos han desestimado la obra, y muchos de ellos están perdidos en el tiempo.

Desde sus múltiples ediciones, la *Commedia* ha sido acompañada de una introducción o bien prólogo, casi siempre con un carácter epistolar. La *Commedia* de Dante, terminada en el año 1321, ha sido traducida a múltiples idiomas incluyendo el latín, y ha tenido diversos prólogos e ilustradores.

Su primera traducción impresa al español, es decir no manuscrito, data de 1515 en la ciudad de Burgos, pero actualmente sólo se conserva el manuscrito que sirvió de base. Esta traducción fue "realizada por Pedro Fernández de Villegas, arcediano de dicha ciudad, a pedido de Doña Juana de Aragón, Duquesa de Frías y Condesa de Haro, hija natural de Fernando el Católico. Esta versión en coplas de arte mayor del Infierno está acompañada, además, de un extenso comentario del mismo traductor" (Hamlin, 274).

Además es un texto que no ha sido lo suficientemente estudiado, sólo existen análisis fragmentarios de su traducción, sin embargo, los análisis dan cuenta de una intención didáctica y moral, pero con pocas observaciones de los contextos culturales y políticos que lo rodeaban.

Existen otros traductores de la *Commedia* al castellano que lo hacen de forma directa, pues era una cualidad del siglo XV, y se pueden hallar con frecuencia. En estas obras la importancia política o el prestigio estaban en juego, por ello hay una cercanía en las fechas de estas traducciones. "Del Italiano traducen Enrique de Villena y Pedro Fernández de Villegas, que además de otro traductor anónimo, hacen sendas versiones, completa en el primer caso, parciales las de los otros, de la *Commedia* de Dante" (Álvarez Ezquerra, 243).

Además de estos manuscritos, se tiene noticias de una traducción de Dante de poco antes de 1430 y una poco después de 1475. Sin embargo, la traducción se encontró con problemas de forma, en gran medida por el desconocimiento de la métrica, pues "ni el endecasílabo italiano se había empleado hasta entonces, ni el terceto encadenado constituirá un tipo de estrofa que tuviera arraigo en nuestra tradición medieval" (Álvarez Ezquerra, 340).

Para algunos, una obra en toscano era considerada peyorativa al estar en una lengua vulgar y no provenir del latín; sin embargo el contenido moral se sobreponía al prejuicio, pues la presencia del verso invitaba a pensar en una obra de ficción, contrario a lo que sucedía al leer el texto en donde la inquietud y el desconcierto del público lector se hacían manifiestos en diversos comentarios.

"Esta actitud alejaba el texto original, apartándolo de los poetas castellanos del siglo XV, que no supieron o se atrevieron a imitar el modelo alegórico propuesto por Dante" (Álvarez Ezquerra, 341), a pesar de ello, la obra de Dante comenzaba a dar fruto como intertexto de otras obras, como el caso del Marqués de Santillana, quien escribió la *Comedieta de Ponza,* un tipo de imitación de la *Commedia* que no implica que éste u otros autores la hubieran leído, como lo menciona Álvarez Ezquerra. En sí, el dominio de la lengua italiana era escaso, por lo que la penetración de la *Commedia* al castellano es proporcional a las traducciones.

De las traducciones entre el siglo XV y XVI se han conservado cuatro versiones diferentes de alcances muy variables. La primera es de D. Enrique de Aragón o de Villena que se traduce directamente del margen del italiano, presenta glosas autógrafas del Marqués de Santillana, se fundamenta en una versión de 1354, y finaliza en 1429. El segundo texto es de carácter bilingüe, el autor es anónimo y sólo concreta el Canto I del *Infierno*. El tercer espacio corresponde a Pedro Fernández de Villegas, quien realizó una versión completa del *Infierno*, del *Purgatorio* se limitó al Canto II, y al primer Canto I del *Paraíso*.[1] El cuarto lugar es una recopilación incompleta que, a juzgar por los estilos, se aprecia la participación de diversos traductores.

Como se puede observar, la única traducción completa en los siglos XV y XVI pertenece a Pedro Fernández de Villegas. Sin embargo, hay una sección de comentarios de Pietro Alighieri, por lo cual se puede decir que el trabajo original pertenece a la Biblioteca Medicea Laurenziana del Marqués de Santillana, quien también contribuyó a la difusión de la obra de Bocaccio.

A pesar de que los testimonios de traducciones en manuscritos estaban en manos de las órdenes religiosas y algunos miembros de la nobleza, la obra (con excepción de la de Villegas realizada en las prensas de Oviedo hasta 1481) en ese momento era vista como algo del pasado y no se imprimió hasta la modernidad.

[1] Se estima hubo un continuador anónimo con una versión del *Purgatorio*.

Esto es notorio porque en los escritores hispanos existen pocas referencias a Dante, sobre todo en los siglos XVI y XVII, en donde existen pocos o nulos registros en las bibliotecas de la época. En su mayoría, los ejemplares pertenecían a personajes involucrados en las relaciones de la política internacional del tiempo y "Dante apenas es conocido, casi nadie lo lee; no tiene imitadores en Castilla, y hasta el siglo XIX no se imprimen traducciones de sus obras" (Álvarez Ezquerra, 475). La observación en cuanto a forma puede ser esclarecedora en este sentido, pues la dificultad de adaptar el sentido poético impidió la popularización del estilo, sin embargo no sucederá lo mismo con las relaciones simbólicas contenidas en las alegorías de la obra.

Se estima que el uso del terceto llegó a la literatura castellana hasta el final del siglo XVI, a través de Petrarca, como una forma innovadora ya que la traducción de Villegas no respetaba porque estaba traducido en la forma de la copla de arte mayor guardando sólo algunas similitudes en cuanto a las rimas y lo silábico.

Por su parte, el endecasílabo italiano no tuvo lugar sino hasta que se gestó una amistad entre Boscán y Garcilaso de la Vega, cuyas obras póstumas de este estilo se publicaron en 1543: *Elegías de Garcilaso* y parte de la *Egloga II* (compuesta de tercetos encadenados). A partir de este éxito editorial, y muy a pesar de los detractores, se comenzaron a imponer las formas italianas por efecto *imitatio* en el tiempo renacentista. No obstante, el sentido alegórico de la *Commedia* brilla por su ausencia, se observaba más la forma.

En el Romanticismo la forma del terceto cobró fuerza gracias a la obra de Gaspar Núñez de Arce y su poema simbólico *La selva Oscura* que, a manera de introducción, escribe una advertencia que concluye con el peso del desengaño, la contradicción y de la duda, en un estado de zozobra: "Todos debemos, pues, tener fija en nuestro espíritu la radiante imagen de una Beatriz inmortal, única señora de nuestros pensamientos, que nos conforte la tribulación, nos ampare en la lucha y nos dé valor en las horas de desmayo" (Núñez de Arce, 8).

En el párrafo anterior se puede observar un sentido estético de los simbolismos y alegorías que la *Commedia* deja para una sociedad desencantada por su modernidad. La obra, muy adecuada para el sentir fatalista del Romanticismo, no sólo retoma la forma, sino que redirecciona las alegorías a su contexto:

> "[…] No sé por qué mi corazón creía
> que con las mustias y amarillas hojas
> llevaba el viento la esperanza mía.
>
> Dejando impresas las señales rojas

de mis desnudos pies ensangrentados,
y avanzado entre sustos y congojas

intente ver si por opuestos lados
fácil salida al laberinto hallaba,
y venturosos fin a mis cuidados

Pero a medida a que la selva entraba
iba siendo de aspecto más salvaje,
Y más profusa, impenetrable y brava[…]" (Núñez de Arce, 10).

En este fragmento se puede observar una relación de profundidad, oscuridad y sufrimiento con el internamiento en la selva, tomando en cuenta la referencia inicial "Al bajar la pendiente de la vida". Además se denota ese fatalismo romántico que incluso cambia el punto climático de Dante en el zenit de la vida con el del deceso doloroso, acompañado de la tribulación en la decadencia.

El poema da cuenta de la presencia de la *Commedia* de Dante como fuente de creación e inspiración en una época en la que resuenan nuevamente los símbolos. Al final de la obra, el autor señala en sus notas apologéticamente cómo retoma el camino simbólico de Dante en su propio poema.

Resulta fácil entonces inferir que la publicación completa de la *Commedia* de Dante y la edición del poema son en el mismo año (1879) a consecuencia del impacto de la obra de Núñez de Arce. Esta primera traducción y edición estuvo a cargo del Conde de Cheste. En 1889 se publica la traducción de Bartolomé Mitre, de nacionalidad argentina, la cual tuvo una extensión de impresiones a cargo de diversas editoriales.

A raíz de estas publicaciones, existen autores como Rubén Darío que recupera formas alegóricas dantescas en su obra *Visión*; Rafael Alberti con *Corrida de Toros*, que, a pesar de centrarse en la fiesta brava, no deja de lado el uso de símbolos para invitar al lector a encontrar significados más profundos frente a la fiesta del sacrificio, utilizando de forma sutil, recursos como lo hubiera hecho Petrarca.

Para el año 2010, el especialista en traducciones medievales Carlos Alvar Ezquerra había documentado 21 traducciones diferentes al español; sin embargo, también existen otras muy imprecisas o reimpresas que resultan difíciles de contabilizar. Dentro de las más importantes se encuentran las versiones a cargo de Manuel Aranda y Sanjuán en 1868, las cuales fueron recuperadas en 1921 para los festejos del sexto centenario de la muerte de Alighieri. Estas traducciones fueron hechas en once ediciones diferentes.

En el año 1897 se publicó la versión de Juan de la Pazuela de de Cheste, reimpresa de 1935 a1985. La versión de A. Crespo es quizá la más prestigiada desde su aparición en 1973. En 1888 surge la versión de Cayetano Rosell y reaparece en 1914 como la primera edición en España durante el siglo XX. A éstas se suman en importancia la de Arturio Cuyás de La Vega de 1942 a1962 y la de J.M. Sagar de 1950 a 1983.

También existen una multitud de versiones anónimas impuestas continuamente por editoriales que fungen en este estilo de edición como Brugera y Mediterráneo; sin embargo, todo indica que estas traducciones anónimas "aprovechan sin citar el trabajo realizado por Manuel Aranda y el Conde de Cheste" (Alvar Ezquerra, 482). Lo anterior muestra cierto recelo de algunas editoriales en relación con el mundo financiero de las regalías y derechos por traducción, lo que implica que muchas ediciones de bolsillo o económicas, o falsificadas, contaran con una mixtura de versiones.

Parece curioso el señalamiento de que, antes de la Guerra Civil española, sólo existieron tres ediciones de la *Commedia* y fue hasta 1941 cuando incrementaron sus ediciones y versiones, la mayoría de ellas ilustradas (predominando las versiones de Doré).

El auge cultural que experimentó España durante la década de los sesenta, en la agonía del régimen franquista, incrementó el número de libros y de *Commedias* editadas. Además de la venta en puestos de periódicos, también llamados estanquillos o quioscos, en donde crecieron las ediciones de bolsillo.[2]

Durante estos periodos, surgieron colecciones que, desafortunadamente, no incorporaron a la *Commedia.* Algunas de éstas son al estilo de *Clásicos Universales*, *Grandes Obras de la Literatura* y su adaptación al formato de cómic con las colecciones de Salvat *Joyas Literarias Juveniles*, reimpresas en México y Argentina con editoriales como Vid, y La Prensa. Sin embargo, para el desarrollo posterior de adaptaciones similares sí se contó con versiones de la obra de Dante.

La década de los setenta, fue la más extensa en publicaciones anónimas y da cuenta que gran parte del atractivo al público era la obra ilustrada. Incluso, desde el siglo XV, la *Commedia* ha sido acompañada de imágenes, pues la prioridad de consumo es la ilustración y no la traducción. Para las reimpresiones al castellano en el siglo XX se tuvo una cierta secuencia:

[2] Se pueden rastrear hasta 35 versiones que fueron disminuyendo en la década de los ochenta.

> En el caso de *Flaxman (1914)* o *Zaraqueta (1947)* las ilustraciones son un apoyo a la lectura, la de *Dalí (1941), Vaquero Turcios (1965), Blake (1967), Doré (1970 – 1980), Botticelli (1975) o Barceló (2002)* buscan ante todo la firma de primera fila, el artista conocido, para vender libros generalmente muy caros a un público que no se siente conmovido por la precisión filológica del autor (Alva Ezquerrra, 483).

Estas las versiones prestigiosas se vendían a precios más elevados y dirigidos a un mercado multinacional, con traductores y traducciones recicladas: *"*Antonio J. Onieva es el traductor de la edición ilustrada por Vaquero Turcios (1965), F.J Alcántara acompaña a William Blake (1968), la antigua versión poética de Bartolomé De Mitre (1889) recibe dibujos de Sandro Botticelli […]" (Alva Ezquerra, 483).

La versión más popular es la de los paratextos y prólogos de Juan Eugenio Hartzenbuch, hecha para la traducción de Cayetano Rosell (1888), reimpresa entre la década de los sesenta y setenta del siglo XX e ilustrada por los grabados de Gustave Doré. Parte de su popularización se debe a las apologías y veneraciones que señala Borges en sus *Ensayos Dantescos*. Además de este ámbito de la popularización es importante mencionar a las versiones universitarias de A. Chiclana, de Luis Martínez de Merlo, las de Aryel Crespo y la de Abilio Hechavarría.

Con este breve catálogo de versiones al castellano se puede dar cuenta de que muchas publicaciones y traducciones son en su mayoría reutilizaciones y adaptaciones mixtas, así como síntesis, algunas de ellas muy sesgadas, y en ocasiones con poco cuidado en la calidad filológica.

1.4 Sinfonía hispana, amor y muerte en la *Commedia*

Si bien la *Commedia* de Dante es rica en alegorías y sus descripciones geográficas se manifiestan cual visualización, el imago infernal y la tragedia sucedida en la vida de los protagonistas del *Infierno* se acompaña de descripciones que hacen que la obra tenga un carácter visual.

Este aspecto ha inspirado, cual paisaje, a importantes manifestaciones musicales. Considerando el resurgimiento, o mejor expresado, la revalorización de la *Commedia* en el siglo XIX y en pleno auge del Romanticismo; se observa a Franz Liszt con su estreno *Sinfonía de Dante* en 1857. La intención de Liszt fue extender el poema sinfónico para representar los tres paisajes de la *Commedia*, Infierno, Purgatorio y Paraíso; pero el compositor Wagner le sugirió no describir al Paraíso para que la obra culminara con una visión de lo celestial en un final

magnificat. Así, el momento central quedó en un *Andante Amoroso* referido al canto V, en donde se replican los versos de la historia de Paolo y Francesca, un pasaje muy adecuado al tiempo y discurso del Romanticismo.

"*Nessun maggior dolore*
che ricordarsi del tempo felice
nella miseria" (Alighieri, *Canto V*, 31).[3]

Tchaikovski, veintiún años después, estrenó el poema sinfónico *Francesca da Rímini*, subtitulado como *Fantasía sinfónica a partir de Dante*, el cual se centra exclusivamente en el episodio mencionado, y cuenta con los versos impresos al inicio de la partitura. Ambos casos son un ejemplo de la relación entre el amor y la muerte, o bien, el fatalismo del amor y el sufrimiento eterno mostrado a partir de los contrastes armónicos, rítmicos y expresivos a razón de los innovadores efectos sonoros de la época.

En España es hasta el siglo XX y con el auge editorial de Enrique Granados en su poema sinfónico *Dante,* que surgen dos momentos claves y centrales en la obra: el Canto I, enfocado en el encuentro de Dante y Virgilio, y la ya mencionada historia de Paolo y Francesca señalada en el Canto V.

> Casualmente los mismos dos episodios en que por esas mismas fechas trabajaba orquestalmente el madrileño Conrado del Campo. La presencia de sonoridades wagnerianas, inspiradas en el mundo de Tristán, supone un estímulo fundamental. Si en el caso de Granados el proyecto a modo de sinfonía en cuatro movimientos quedó inacabado, Conrado del Campo encontró un importante punto de desarrollo en su encuentro con el poeta Carlos Fernández Shaw. El libretista le ofreció un texto para transformar su música sinfónica en una ópera de fuertes resonancias tristanescas*: La tragedia del beso*" (Sánchez, 162).

Posteriormente en el siglo XIX, España alcanza al mundo operístico con menciones intertextuales como la obra de "Rossini, cita los versos de Dante (*Nessun maggior dolore*...) en su *Otello* (1816) […]" (Sánchez, 163). Sin duda, en este caso resonaba la fortuna de la tragedia de "*Francesca da Rimini* de Silvio Pellico (1815), sobre la que Felice Romani escribió un libreto de ópera en 1823" (*Ídem*, 163). La obra *Mercadante* de Feliciano no se llegó a estrenarse aunque fue compuesta durante la estancia del compositor en Madrid.

---

[3] Versos citados en la obras de Liszt.

De la misma forma, Antonio Cagnoni utilizó la historia de Paolo y Francesca para la ópera póstuma que se estrenó en 1878 sin mucho impacto pese haber colaborado con Antonio Ghislanzoni, libretista del aria *Aida*. Ghislanzoni agregó personajes e hizo una extensión del momento mencionado a cuatro actos, fundamentándose en la explicación que Bocaccio hace de la desventura de Francesca de Rimini.

En Italia, con su tradición operística, existió una versión estrenada en 1914 de Ricardo Zandonai con libreto de Tito Ricordi, que tenia en sus repertorios figuras como Mirella Freni y Plácido Domingo, alcanzando con este último una cierta popularidad. Esta obra se estrenó en Madrid en 1926.

A pesar de las múltiples interpretaciones y adaptaciones de la *Commedia* en el mundo de la música sinfónica y operística, en el mundo de habla hispana sobresalen sólo dos obras, pero la más relevante es *La tragedia del Beso* de Carlos Fernández Shaw, un poema dramático estructurado en tres escenarios, el primero donde Dante y Virgilio llegan al infierno y encuentran a Paolo y a Francesca lamentándose; el segundo que inmediatamente se torna medieval y señala a la corte toscana en el momento en que son sorprendidos por el marido de Francesca, Lanciotto Malatesta, quien los ensarta con su espada condenándolos a estar unidos eternamente. El tercer escenario se torna nuevamente infernal y da cuenta del alejamiento de los poetas.

Esta obra se estrenó en el Centro Dramático Nacional y "se había convertido en un local para público selecto de alta burguesía y aristocracia, huyendo del populismo y la masificación de los numerosos locales dedicados a la comedia y al género chico. Se trataba así, no de una obra comercial, sino de un producto cultural elitista, lleno de referencias a uno de los clásicos de la literatura universal" (Sánchez, 170).

Lo anterior muestra cómo la popularidad de la obra de Dante estaba reservada para las clases más educadas, y se manifestó tardíamente en España con respecto al resto de Europa. Esta influencia de índole aristócrata intervino en cierta medida en territorio hispanoamericano, sin dejar de tomar en cuenta que la obra de Alighieri tiene un camino propio en América.

1.5 Del códice al libro: acerca de la historia editorial en México

A pesar de que España, en un principio, y Francia ejercieron una fuerte influencia cultural en el desarrollo de México, así como en Colombia, Cuba, Argentina y Paraguay, por citar algunos; éstos tomaron un peculiar camino en cuanto a sus formas y contenidos editoriales.

En el caso de México, hay registros de algún tipo de editorial de las culturas que habitaron el territorio nacional, desde los antiguos olmecas, mayas, zapotecas y mexicas, entre muchas otras. Todas ellas desarrollaron diversas formas de arte, arquitectura, pintura, escultura y cerámica que, manifestadas en los edificios y templos, dieron cuenta de la organización social, sus creencias y su pensamiento religioso. Por ejemplo, los registros literarios en los códices desarrollados por los mayas en tiras de papiro vegetal perfectamente estucados y pintados.

Según Gabino Fernández de la Cerda y Omar Vite Bonilla, la mayoría de los códices fueron quemados en las guerras de la Conquista y sólo sobrevivieron algunos. Los más conocidos son el *Códice Trocortesiano*, *Códice Dresde*, *Códice Paris*, los nueve manuscritos pictográficos mixtecas*, Códice Borgia*, el *Tonalámatl* de *Aubin*, *Borbónico*, la *Matricula de tributos*, el *Códice Vaticano,* el *Florentino,* los *Códices de la introducción de la justicia española en Tlaxcala* y el *Códice Boturini ó la Tira de la peregrinación de los aztecas,* entre otros tantos.

Además de éstos, existen dos provenientes del mundo maya considerados grandes obras literarias: *Popol-Vuh* y *Chilam Balam* de Chuyamel. En ambos, al igual que en *la Tira de la peregrinación de los aztecas*, la relación teogónica y el mundo de los muertos tienen un lugar fundamental para observar las creencias y su relación con las prácticas rituales y ordinarias.

En el mundo prehispánico, los códices se conservaban en lugares muy semejantes a las bibliotecas llamados *Amoxcalli* a cargo de los *tlacuilos* quienes almacenaban no sólo códices, también lienzos. Estos recintos jugaban un papel importante en la educación de las clases gobernantes y religiosas, por llamarles de alguna forma nobles. Aunque en su sistema económico no se puede hablar de una industria editorial, sí había una actividad editorial que señala la importancia de los quehaceres intelectuales y artísticos, la historia, la teología y la poesía.

Posterior a la Conquista y con el asentamiento del periodo Colonial regido por un virreinato, la cultura se dirigió a una ambición de occidentalización determinada, en gran parte, por las ambiciones de poder y gloria al estilo europeo de los nuevos habitantes. En este periodo persistió la división social, pero las estructuras de jerarquía se inspiran en un orden a la usanza hispana.

La directriz fue la difusión del pensamiento cristiano y las formas culturales europeas, un momento crítico para el catolicismo, ya que Europa se encontraba en el pleno del conflicto de La Reforma y a posteriori, la Contrarreforma. La Nueva España no tardó en intervenir y fortalecer el adoctrinamiento bajo la tutela del clero católico y la corona, española, quienes solicitaron en

apoyo de un impresor por órdenes de Fray Juan de Zumárraga, obispo de la Nueva España, y de Don Antonio de Mendoza, virrey en turno.

De esta forma, se instaló la primera imprenta en México y América entre 1539 y 1540, la cual incluía prensa, papel y tinta, y estaba a cargo del escribano Juan Pablos, quien hizo el primer taller en la Calle de las Campanas, hoy conocida como calle de Moneda en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

El libro en el siglo XVI constituyó un elemento de encuentro entre las culturas española y la mesoamericana, tomando en cuenta que la figura de conocimiento impreso y la labor escribana eran de gran valor desde antes de la Conquista. El libro adoptó en los colonizados un halo de importancia y respeto.

"Con la tecnología que representó este suceso se imprimieron libros de gramática, religión, medicina, leyes, música, filosofía, navegación y arte militar, escritos no solo en español sino también en lenguas indígenas" (Rodríguez Sierra, 48). La alfabetización entonces tuvo un principio de clase, no sólo entre los peninsulares, sino con los mestizos y altas jerarquías encargadas de encomiendas. Sin embargo, la labor pastoral que implicó el aprendizaje de la lectura y la escritura, pudo alcanzar a otros estratos sociales por lo general asentados en las principales ciudades en crecimiento.

A continuación se presenta el registro de sucesión de impresores desde 1539 hasta 1611, elaborada por el historiador Antonio Pompa y Pompa. Estos impresores hicieron cerca de 180 obras en las que sobresalen temas dedicados a la doctrina cristiana, teología, filosofía, medicina, milicia, legislación, botánica, lingüística, cancioneros, cronología, náutica, crónica, historia natural; y en menor medida, literatura y poesía.

- Juan Cronberger y Juan Pablos (1539-1548)
- Juan Pablos (1548-1560)
- Antonio de Espinoza(1559-1576)
- Antonio Álvarez (1563)
- Pedro Ocharte (1563-1592)
- Pedro Balli (1574-1600)
- Antonio Pichardo (1577-1579)
- La viuda de Pedro Ocharte (1597-1605)
- Luis Ocharte Figueroa (1600-1601)

- Enrico Martínez (1599-1611)

En 1640 se instaló en la ciudad de Puebla la segunda gran imprenta bajo el auspicio del obispo Juan de Palafox y Mendoza. La tercera tuvo lugar en la ciudad de Oaxaca alrededor de 1715, esta imprenta además tomó por objeto la impresión de sermones y el texto más antiguo que se conserva es uno de ellos, "fue un sermón fúnebre pronunciado por Fray Sebastián de Santander en 1720, impreso en la imprenta de Doña Francisca Flores viuda de don Luis Ramírez de Aguilar. Los sacerdotes filipenses tuvieron imprenta en Oaxaca, desde finales del siglo XVII a principios del siglo XIX, dirigida por un tiempo por el padre don José María Idiáquez" (Rodríguez Sierra, 50). De Veracruz no existen registros de su inicio, pero se conoce un impreso desde 1794, en esta imprenta se imprimió a partir de 1805 el periódico *Jornal de Veracruz*.

A partir de la guerra de Independencia de 1810 a 1821, la disminución de ediciones llegó a tal extremo que se encontró perdida, y preponderó el trabajo de la imprentas de volantes, las cuales hacían diarios, folletos y volantes de índole político y legal. Al finalizar la guerra, se pudo retomar el trabajo librero y se instalaron talleres de impresión en los estados de la República en ciernes.

En la Ciudad de México, como centro de poder, se concentró gran parte de la vida intelectual en esta nueva República y, además de las publicaciones periódicas, se produjeron de nueva cuenta libros y se difundieron también obras literarias, sin dejar de lado las de construcción local. Los editores más conocidos fueron: Ignacio Cumplido, Vicente García Torres, José Mariano Fernández de Lara, Mariano Galván Rivera, Luis Abadiano y Valdés, Alejandro Valdés, y Rafael de Rafael.

Un siglo de cierta estabilidad y aumento de publicaciones culminó con las diferentes guerras a partir de mediados del siglo XIX. La labor editorial se fue consolidando de manera tropezada, provocando un letargo, y en ciertas circunstancias un retroceso. A pesar de todo ello, sobresalen los trabajos de los editores Francisco Díaz de León, Ignacio Escalante y Juan Aguilar Vera.

Durante los años porfirianos la estabilidad y crecimiento editorial se vio truncada por la Revolución. Las circunstancias del siglo XX implicaron un desarrollo muy escueto de la industria editorial, sin embargo, el proceso se transformó de lo artesano a un periodo industrial considerado tardío en comparación con América del Norte y Europa.

Una de las causas probables de este desarrollo fue el crecimiento de residentes

norteamericanos y europeos, así como la disminución paulatina del analfabetismo. Las casas editoriales, en su mayoría argentinas y españolas, arribaron con el siglo y se asentaron en los pilares de las primeras librerías del siglo XIX. Otras más se fundaron y al paso del tiempo terminan siendo casas editoras, como "la Librería Porrúa Hermanos, la Librería Botas, la Librería El Volador y la Librería Navarro" (Rodríguez Sierra, 52), las cuales se volvieron un negocio incipiente para promover la lectura y procurar la extensión de sus mercados. La transición del siglo XIX al siglo XX da cuenta del crecimiento en número de ellas y, por lo tanto, de una competencia que benefició a la cultura en México.

A continuación se muestran las librerías más importantes en este periodo enlistadas de manera cronológica de acuerdo con Rodríguez Sierra (53):

1886 Librería Porrúa Hermanos fundada por José Porrúa Estrada.
1888 Librería Porrúa Hermanos fundadas por Indalecio Porrúa Estrada.
1889 Librería Robredo de Pedro Robredo Galguera.
1890 Librería Porrúa Hermanos fundada por Francisco Porrúa Estrada.
1909 Librería General de Francisco Gamoneda.
1913 Librería Herrero por Donato Elías Herrero.
1918 Librería Porrúa por Francisco Pérez Porrúa.
1919 puesto de libros El Murciélago de Felipe Teixedor Benach.
1920 Librería Porrúa Hermanos por Antonio Pérez Porrúa.

El fin de la Revolución en la segunda década del siglo XX dio como resultado un impulso a la industria editorial con uno de los apoyos gubernamental más notable: la Secretaría de Educación Pública dirigida por José Vasconcelos.

Para 1934 se fundó la casa editora Fondo de Cultura Económica, sin fines de lucro y con la misión de proveer libros en español para estudiantes de la Escuela Nacional de Economía. Su mentor, Daniel Cosío Villegas, pronto agrupó a intelectuales de la época para extender las temáticas de las humanidades, literatura, divulgación de la ciencia y los libros infantiles y juveniles. Su crecimiento abarcó 27 ciudades y filiales en España, Estados Unidos, Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala y Perú.

Aunado a la extensión territorial del Fondo de Cultura Española, el exilio de los republicanos en la década de los cuarenta, gran parte de ellos pensadores e intelectuales, heredó

algunas casas editoriales, unas ya desaparecidas por la crisis editorial, pero otras aún subsisten. Algunas de las más importantes que publicaron literatura con la Editorial Arcos, Proa, Editorial Leyenda, Editorial Seneca, EDIAPSA, Grijalbo, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (UTHEA), Era, Ediciones Rex, Minerva, Cima, Lemuria, Moderna, Norte, Esculapio, Continental, Orión, Quetzal, Nueva España, ente otras.

"Ya para 1951 se hace referencia a más de dos mil doscientos cincuenta libros aparecidos como fruto de la intelectualidad española" (Sánchez, Sánchez, 54) siendo UTHEA, Grijalbo y EDIAPSA las que mantuvieron una estructura mercantil más sólida. Esto les ha permitido realizar colecciones en alianza con grandes almacenes o distribuidoras, incluyendo la Unión Nacional de Voceadores, e incrementar el número de libreros y librerías para la década de los cuarenta. Así, las librerías ofrecieron publicaciones nacionales a un precio menor que los libros de importación, aunque algunos de estos títulos se convirtieron en novedades accesibles para los extranjeros radicados en el país.

Por otro lado, el crecimiento de las librerías de viejo, una costumbre que se asienta en la década de los veinte, se sumó al fenómeno del mercado sobre ruedas, mejor conocido como "tianguis". El fenómeno del libro usado está vinculado al crecimiento urbano desde finales del siglo XIX, y su popularidad transformó las prácticas de consumo de bienes y de espacios culturales. Además, los avances en tecnologías de impresión permitieron un espacio para los expendios de "libros de viejo". "Hasta cierto punto la ubicación de estos expendios en los mercados, zaguanes de las vecindades y calles de la ciudad de México, permitieron una relación más estrecha entre los habitantes pobres y los productos de la industria editorial" (Rivera Mir, 43).

El trabajo parroquial de la catequesis en las escuelas y orfanatos, además del crecimiento en la educación pública citadina aun cuando los estados de la República vivían otra circunstancia, permitieron que el índice de analfabetismo disminuyera en la Ciudad de México y otras ciudades, y de esta forma se interesaran por algunas publicaciones literarias.

Esta actividad se remonta al "mercado de libros", instalado a un costado de la Catedral en la plaza del Ex Seminario, como un intento de regular el comercio de libros viejos en 1886, año en el que comenzó el auge de las librerías, mismas que tendrían una edad de oro en la década de los veinte y treinta.

En un principio, los libreros de viejo no eran considerados de esa manera, sino sólo expendedores por cuestiones de prestigio y clase. A pesar de esto, los libros de viejo y su

comercio jugaron un papel fundamental en el fenómeno denominado democratización del libro, con la cual hubo un alcance de consumo popular de productos editoriales y popularización de algunos títulos, la mayoría con carácter afirmativo a las creencias y significaciones populares, o bien, las requeridas por los colegios.

Al principio, los lectores especializados encontraron en el desordenado mundo de los expendedores, un espacio para la compra de preciados volúmenes a un precio módico; sin embargo, esta especialización fue creciendo hasta modificar esa circunstancia. En algunos sectores de la clase media de la Ciudad de México, la idea del libro como tesoro, pero también como objeto de estatus cultural y ornato, cambiaron el oficio de librero:

> […] sólo a fines de la década de 1920, encontramos el resurgir de la figura del "librero editor" entre estos comerciantes. Pero esta concentración también provocó un problema en la relación de los bibliófilos con sus antiguos proveedores. Si antes los buscadores de joyas bibliográficas habían aprovechado el desorden y en muchos casos el desconocimiento de los propios expendedores, ahora que se encontraban todos reunidos era más difícil comprar libros valiosos a precios módicos (Rivera Mir, 50).

El libro ha tenido un prestigio en la transformación cultural desde tiempos de los códices hasta el siglo XX, cuando aparece la urbe de la modernidad. Por ello, se puede pensar que existe una interesante valorización social sobre los libros. Frases populares como el "hay que leer" para referirse a alguien despectivamente, o en el sentido inverso "ser leído y cultivado"[4] implica una postura de estrato superior frente al que domina el conocimiento instruido. Es cierto que el libro tiene una relación con la cultura pues fue una "[…] herramienta civilizatoria primordial, las apreciaciones sobre este dispositivo se esparcían en una amplia gama de posibilidades" (51).

Unos de los consumidores más grandes de libros fueron los estudiantes, sin embargo la precariedad económica del tiempo y el problema migratorio provocó un crecimiento estudiantil cercano al cuatrocientos cincuenta por ciento entre 1914 y 1927. "La expansión de los estudiantes en las aulas, presionaba la capacidad del Estado y las editoriales privadas, para dotar con los libros necesarios a cada institución, por lo que se precisaba utilizar al máximo los ejemplares disponibles" (52).

Durante la década de la guerra de Revolución se mermó la actividad cultural y limitó

[4] Este término también puede ser usado despectivamente al parodiar al sector rural que migra a las ciudades. Verbalizado como "leído y escribido" dan cuenta de una estratificación de clase en donde el nivel de estudios figura como aspiración sociocultural.

algunas prácticas de consumo, pero impulsó otras como el de los expendedores de libros de viejo o el de asistencia a las bibliotecas escolares y públicas. Al comenzar la segunda década del siglo XX, la situación cambió pues la Secretaría de Educación Pública comenzó con proyectos editoriales que no sólo se centraron en el libro de texto, sino en el impulso de la lectura literaria, permitiendo el crecimiento de librerías (de ochenta a doscientas) y las ediciones a precios accesibles.

El cambio de contenidos se vio transformado notablemente hasta 1929 con el programa escolar que incluía temas de historia y de literatura, fomentando los clásicos universales dentro de los programas oficiales y algunas obras contemporáneas, así como literatura juvenil traducida al español, y el crecimiento de la literatura de "aventuras".

Asimismo, durante la década de los treinta la industria editorial creció en la producción de revistas y diarios. Entre ellas, se encontró la edición de historietas nacionales y las traducciones de tiras cómicas de periódico que, por su popularidad, se expandieron a la publicación en el formato historieta o "comic". Esto incrementó hasta que en la década de los ochenta México se convirtió en el gran productor y consumidor *per cápita* de historietas en un nivel mundial.

La distribución de estas revistas llegó a lugares lejanos y pueblos escondidos, "circulan alrededor de 40 millones de ejemplares de historietas nuevas cada mes, incluidos títulos que rebasan el millón de ejemplares semanales" (Rodríguez Sierra, 56) Hay que tomar en cuenta que el lector de revista e historieta suele transferir a otros cuatro o cinco lectores en cada volumen, esto contribuyó a que algunas historietas de carácter literario alcanzaran cierta popularidad. A pesar de que el consumo de libros disminuía, la industria editorial encontró un equilibrio en las publicaciones populares y revistas, incluidos los compendios de carácter escolar, síntesis comentadas de obras literarias, y el impreso denominado "monografía" en cada papelería de barrio.

Aunado a esto, es importante tomar en cuenta los impulsos que tuvieron las publicaciones por parte de los organismos e instituciones gubernamentales, como la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG) creada en 1959, Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM) fundada en 1959. Además de los programas gubernamentales de los presidentes López Portillo, Miguel De la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, para el fomento editorial y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), cuyo proyecto se enfocó en apoyar financieramente las tareas culturales necesarias para la nación.

Este esfuerzo continuó hasta el cierre del periodo de Ernesto Zedillo con la *Ley de Lectura y del Libro* y la integración del Consejo Nacional para la Lectura y los Libros. Sin embargo, su esfuerzo no logró abatir la disminución de nuevos lectores, pero pudo dar lugar a las ediciones económicas, algunas de ellas expuestas dentro de estaciones de transporte urbano.

Dentro de las obras publicadas, sintetizadas y transformadas se encuentra la *Commedia* de Dante. Su conocimiento está enmarcado dentro de los programas de educación básica y secundaria, así como de diversos planes de bachillerato. Por esta razón, la obra ha logrado expandirse popularmente a pesar de no ser leída ni en su tatalidad, ni en su plenitud literaria.

El tema de Dante en América Latina no es muy documentado, sobre todo en lo que se refiere a las épocas virreinales, pues el material se encuentra disperso en diferentes fuentes o, en el peor de los casos, extraviado. “Una obra de tal género ofrecería sin duda perspectivas substanciales en el campo de la comparatista.” (Bertini, 159) y daría cuenta del efecto que tiene en otras creaciones literarias y en las adaptaciones de la *Commedia*.

Asimismo, es preciso considerar el inicio de la producción de obras literarias en Latinoamérica, más allá de las de carácter moral, narrativo, histórico y religioso. Al parecer, la primer obra es *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zuñiga entre el año 1533 al 1594, una historia de carácter épico que narra fantásticamente la lucha entre araucanos y españoles. Para Giovanni María Bertini este tipo de entorno justiciero favoreció a Sudamérica en “una fuerza que sólo brota de una humanidad herida y vengadora, cual nos la ofrece el poema dantesco con sus juicios severos, con su afán de justicia, con el castigo inflexible de todo hombre, sea cual fuere su posición en la jerarquía de la sociedad” (160). Esta relación de sed de justicia y desigualdades sociales parece ser una constante en el periodo colonial y los elementos dantescos aparecen sutilmente, muy a pesar de que en España no es tan popular la *Commedia*.

En la obra *La Araucana* el autor muestra literalmente la influencia de Dante, Ariosto y Petrarca, y relaciona la justicia moral con las injusticias, odios y represalias vengadoras: “Dante, Ariosto, Petrarca y el Ibero, / amor los trujo a tanta delgadeza; / que la lengua más rica y más copiosa, / si no trata de amor, es disgustosa” (c. X V) (María Bertini, 160) reza uno de los versos introductorios y muestra que las letras hispanoamericanas toman desde este comienzo un camino alterno al peninsular.

Durante los tiempos de la Conquista y la Colonia, los centros intelectuales hispanoamericanos se aferraban de alguna manera al sentir europeo, no sólo por la necesidad evangelizadora y los cargos eclesiásticos que muchos intelectuales de la época ocupaban y

llevaron a las publicaciones de carácter afirmativo a la labor de catequesis; sino también por sentir que Europa no se les desvanecía en medio de las idolatrías locales que poco a poco se integraban de manera sincrética.

En lugares como Lima y su primera universidad " "el licenciado Falcón leía en la Academia Antártica a Dante en compañía de una misteriosa musa". La flor de la sociedad solía acudir a aquella Academia, y entre las personalidades más destacadas se encuentran Pedro de Oña, mercedario chileno y autor del poema *El arauco domado*; Diego de Hojeda, […] y a Mexía de Fernangil." (María Bertini, 161)

Como es de notarse, esta aspiración era por demás peninsular o, en el mejor de los casos, criolla. Muy a pesar de que en España no abundaron las traducciones por su limitada impresión, se tiene conocimiento de que 1600 se enviaron de España a México dos ejemplares de la *Commedia* que fueron puestos a la venta, como lo menciona María Bertini.

Algunos religiosos desarrollaron obras poéticas como Fray Diego de Hojeda, quien articula en los versos de su poema *La Cristiada* una concepción dantesca de la justicia y un enfoque teológico, que dedica al Marqués de Montesclaros, virrey de Perú en 1611. El carácter evangelizador y católico del escrito hace mención de los castigos y penas del infierno, uno que, como se verá más adelante, escapa de la teología tomista y da cuenta de la guerra de Reforma donde Lutero es un monstruo del infierno, al igual que Dante condena a Mahoma o a Judas convirtiéndolos en monstruos del averno:

> "Y al que fundó la secta luterana,
> Monstruo del mundo, parto del infierno,
> Que no creyó la libertad humana,
> Viéndola el mismo en su infeliz gobierno;
> Azote de la diestra soberana,
> Después echado al Infierno
> ¿Oh si tu odiosa madre no naciera,
> o, ya que mal nació, no te pariera" (Diego de Hojeda, 250)

De la misma forma que Dante señala a los clásicos, Diego de Hojeda hace mención de las figuras paganas de la cultura romana y la coloca del lado del enemigo, en este caso del demonio Behemot que aparece en el *Libro de Job*:

"De Behemot la piel impenetrable
Llevaba por horrísona armadura,
Y el mástil de un bajel incontrastable
Era su lanza, de eminente altura.
Y del ara de Delfos memorable
Llegó Apolo con roja Vestidura,
Y entre fuego que rayos parecía,
Como sol del infierno, así lucía." (Ídem, 126)

Fray Diego, convencido del catolicismo y de la justicia cristiana, muestra poéticamente la pasión de Jesucristo narrada en los evangelios, muy influenciado por las letras virreinales en el Siglo de Oro. Compone doce cantos siguiendo los cánones de la numerología cristiana para desarrollar el poema *La Cristiada* que retoma con sobriedad y fatalismo los pasajes de la última cena y el sepulcro, señalando el lado patético de la injusticia. La obra de Hojeda guarda elementos similares las obras de "Juan Padilla, autor español del siglo XV, conocido como uno de los más afortunados imitadores de Dante" (María Bertini, 161).

Entre las obras de Bernardo de Balbuena, Abad de Jamaica y después obispo de Puerto Rico, se encuentran el poema apologista de la Ciudad de México *Grandeza mexicana, El Siglo de oro en las selvas de Erífile* y especialmente *Victoria de Roncesvalles*, que narra de forma pintoresca la heroicidad de la reconquista española. Esta obra fue redactada en América, entre México y Puerto Rico, y editada en Madrid en 1624. Su carácter épico se asemeja a las narraciones de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, pero con fuertes reminiscencias morales emergidas de la influencia Dantesca, como señala J. Van Home: "asoman con frecuencia y confieren al poema cierta gravedad y grandiosidad perfectamente ajustadas al asunto de las cantigas que Balbuena va escribiendo" (María Bertini, 161).

En el escrito *Dante en América Latina,* María Bertini menciona que existieron otras obras con inferencia dantesca, como puede observarse en un cronista de Toledo cerca del año 1571, cuyo nombre se desconoce y restan parte de sus escritos. Éste hace referencia a las guerras incas y afirmaba "que Ulises, después de la guerra de Troya, había navegado hacia el poniente hasta llegar a la Atlántida, y para comprobar su opinión acudía a Dante, el cual ha cantado el viaje de Ulises en el canto XXVII del Infierno" (162). También menciona que el inca Garcilaso de la Vega, conocido por realizar las traducciones del Toscano de partes de la obra de Dante, presumía de tener en su haber obras de Petrarca, Bembó, Savonarola y Tasso.

De esta forma, se puede decir que la poética de Dante infiere en el clero y las clases nobles radicadas en la América virreinal, sobre todo en España debido a la necesidad evangelizadora que empata con la *Commedia* en el imaginario de un más allá, de otro mundo espiritual donde la justicia ajusta los actos cometidos en vida por los humanos. Asimismo, señala un inframundo parecido como oxímoron al mundo terrenal, de castigos corpóreos por los pecados no redimidos y por las faltas contra la humanidad y la iglesia católica. Este infierno gráfico es semejante a los fuegos descritos por Pablo de Tarso, un judío de la época del segundo templo que retoma la tradición de Isaías.

En *Historia de los Infiernos*, Minois retoma las incertidumbres del infierno judeocristiano en el siglo I, y cómo se manifestaban bajo el principio del Gehena de Isaías, el cual menciona a los gusanos del fuego eterno. Desde un punto de vista actual, se observa que:

> La exégesis contemporánea en la actualidad está prácticamente de acuerdo en que estos versículos sobre los gusanos y el fuego eterno, tomados a veces textualmente por los Evangelios, tienen en Isaías un sentido puramente terrestre. El profeta anuncia el triunfo de Israel sobre unos enemigos se pudrirán o serán quemados en el Valle del Hinnon (La Gehena), fuera del recinto de Jerusalén (Minois, 77).

Así, la tradición evangélica oral permea esta idea para mezclarse con la enseñanza oral del mundo después de la muerte que, sin intención, acerca a los vivos con los muertos.

A pesar de esto y en relación con los momentos de la industria editorial, la entrada popular de Dante a las letras mexicanas fue tardía y se encontraba sutilmente bajo la sombra del neoclasicismo. A principios del siglo XIX con el auge del Romanticismo, Dante comenzó a manifestarse en las obras latinoamericanas, pues esta época despertó sentimientos de ciudadanía, justicia y libertad, ideas que iban muy acordes con los momentos independentistas. De esta forma, la admiración que el Romanticismo otorgó a autores como Petrarca, Bocaccio y Dante, cobraron una expectativa social de refinamiento y cultivo académico que alentó el acercamiento a las obras.

Tal es el caso del poeta José Joaquín Pesado quien, a pesar de haber pertenecido a una escuela neoclásica, tuvo fuertes reminiscencias clásicas. Su labor diplomática como ministro de relaciones exteriores le permitió acceder a múltiples bibliografías que ayudaron a componer sus obras *El inquisidor de México, El amor frustrado*, y en especial el poemario *Los aztecas*.

Este último poema es importante pues introdujo el género indígena en la poesía

hispanoamericana. Además tiene múltiples reminiscencias de la *Biblia*, de los clásicos griegos y romanos, incluyendo la influencia de Petrarca, Tasso y Dante. De alguna forma, la epopeya Azteca puntualiza en la heroicidad de los caídos, al igual que con Troya, y el poema es llevado al nivel de grandes épicas como las tragedias homéricas. Su primera edición fue en el año 1854, momento en el cual careció de eco debido al descrédito que los lectores liberales dieron por el conservadurismo y catolicismo del autor.

Sin embargo, la obra cobró un nuevo auge en el siglo XX como parte del apogeo nacionalista, en especial en tiempos de Vasconcelos, El Dr. Atl y Siqueiros. Estas circunstancias permiten inferir la existencia de un paralelismo entre la épica de Dante, las que influyeron en su obra y el mundo prehispánico de los aztecas, es decir, se puede observar un sincretismo manifestado en las obras literarias.

Respecto a la *Commedia* de Dante, hay pocos registros antes del auge editorial y los volúmenes hallados son manuscritos o impresos importados. Entre 1842 y 1844 es posible mirar un resurgir del cuento, la obra de Ignacio Rodríguez Galván mantiene el espíritu romántico de la época; sin embargo, en oposición a la vanguardia romántica, gran parte de la literatura se enfocó en la tradición castiza y clásica. Como se mencionó encontramos a "José Joaquín Pesado, quien siguió los pasos de Quinto Horacio Flaco, Francisco Petrarca y Fray Luis de León, y que tuvo como una de sus fuente s de inspiración a la *Biblia*; Fermín de la fuente quien tradujo el libro IV de la Eneida; José Sebastián Segura que puso en verso castellano los primeros cantos de la *Divina Comedia*" (Cabrera Quintero, 151).

Estos escritos y las circunstancias en que fueron realizados dan cuenta de una constante tensión entre liberalismo y conservadurismo que se manifestó en las obras literarias. Estos siglos de tensión sirvieron para considerar que, de forma sincrética y ya acecido el siglo XX, lo antiguo y lo moderno convivirán en el imaginario no sólo afectando la literatura, sino el resto de obras artísticas y manifestaciones estéticas. De esta forma, el sincretismo latente no abandona ni lo prehispánico, lo castizo o lo moderno, sino lo asume e incorpora.

Con el auge editorial del siglo XX la *Commedia* fue editada popularmente y el número de ediciones, compendios, síntesis y monografías se extendieron hasta el mundo de la historieta como parte de la cultura popular. Si bien la *Commedia* no se asentó como obra en el imaginario, sí lo hizo el *Infierno* y el concepto de ultratumba en dónde el mundo de los muertos es cercano al de los vivos.

1.6 El Infierno en tiempos de la Colonia

En primera instancia, se hablará de una relación diacrónica con el proceso de conquista y Colonia para mostrar cómo el Infierno se entrelaza como alegoría y mito, y observar de qué forma guarda estructuras representativas al funcionamiento de la época en cuestión.

No es errado citar a Levi Strauss quien no sólo tiene una lógica, sino que también tiene un sentido. Si bien los mitos parecen no tener algún fin práctico en un grupo social pues son manifestaciones estéticas producto de la imaginación y la creatividad humana; Levi Strauss propone que el pensamiento mítico se rige por las mismas leyes del lenguaje y, por lo tanto, está determinado y es congruente con el ambiente cultural restante.

Esto implica que el método de estudio de los mitos y sus representaciones simbólicas es válido para analizar la actividad artística del humano. El mito, a diferencia de cualquier falso relato, se refiere a algún misterio o hecho religioso, según sea el caso. Aun cuando éste sea de índole fundacional, en su atemporalidad abarca un presente y un futuro, es decir, ocurre en el tiempo y fuera de él. Dicho en términos psicoanalíticos, corresponde a un tiempo *alógico*, como el del inconsciente, sus contenidos y sus dinámicas. Freud propone en su escrito *La interpretación de los sueños* que: "Facilitado al yo por el sistema de la percepción, apenas seria dudoso que el modo de elaborar de este sistema generela idea del tiempo. Aunque lo que distingue especialmente al yo del ello es una tendencia a la síntesis de sus contenidos, a una combinación y unificación de sus procesos anímicos, de la que el ello carece en absoluto. (Freud, *Lo inconsciente*, 71)

Dentro del mito existen muchas versiones, pero su unicidad es reconocida por sus funciones y estructura que le otorgan un carácter de "adaptabilidad". Es importante comprender que la experiencia de opuestos o dialéctica de esta tensión de opuestos genera una serie de sucesivas transformaciones y especulaciones míticas.

Si bien es cierto que las especulaciones infernales o inframundanas son muy anteriores al infierno Dantesco, su carácter artístico, poesía llena de simbolismos, alegorías misteriosas, y difusión editorial constituyen un nuevo enfoque que concilia lo pagano con lo cristiano. A pesar de que el mito que menciona Levi Strauss no tiene autor, la literatura Dantesca se ha narrado y adaptado en tal variedad, que no necesariamente se le conoce por su lectura, sino por el carácter mítico que cobra.

Strauss propone que la función de mito en una sociedad es mediar las oposiciones o las

asimetrías estructurales a través de un modelo lógico que señala una solución a problemas sociales y psicológicos. De alguna forma, es un núcleo significante que en diversas circunstancias se manifiesta en distintas formas, pero con elementos significantes similares. Strauss apunta que:

> Reconozcamos más bien que el estudio de los mitos nos conduce a comprobaciones contradictorias. En un mito todo puede suceder; parecería que la sucesión de los acontecimientos no está subordinada a ninguna regla de lógica o de continuidad. Todo sujeto puede tener cualquier predicado; toda relación concebible es posible. Y sin embargo, estos mitos, en apariencia arbitrarios, se reproducen con los mismos caracteres y a menudo con los mismos detalles en diversas regiones del mundo" (Strauss*, Antropología estructural*, 231).

Bajo este fundamento, la concepción de un lugar para los no vivos, es decir, de un inframundo, ha acompañado a la humanidad desde que tiene nociones y pulsiones sobre la muerte.

El mito tiene la misma característica fonológica del lenguaje, pues a medida que se repite se desarticula y transforma, pero no desaparece por completo, sino que sobrevive en la literatura, en las artes gráficas y, de alguna forma especial, en la música. Los múltiples significados, como en todo aspecto simbólico, componen parte del *folclore* y del imaginario manifestados en la combinación de sus elementos.

"Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez ésta no ha hecho más que reemplazar a aquél en nuestras sociedades contemporáneas" (Strauss, *Antropología estructural*, 232). Esta razón da cuenta que, desde tiempos de la Colonia, el sentido de inframundo se transforma en el de infierno, uno lleno de elementos míticos que poco se asemejan a la idea teológica racionalista.

Para entender esta idea y dar cuenta de que el imaginario del infierno deja una cuenca para que los cantos dantescos se establezcan, es necesario establecer cómo sucedieron las circunstancias sociales y políticas en la transformación de la cultura de nuestra sociedad contemporánea: la educación, el arte, el *folclore* y por supuesto las editoriales y ediciones juegan un papel fundamental en la investigación.

Este concepto proviene de la catequización en América posterior a la Conquista, sin

embargo, las ideas acerca de un infierno ya se habían asentado muy bien en las naciones precolombinas con referencia al inframundo. Éstas tienen un carácter en aparente oposición porque se pasa de ser una morada de los muertos a un castigo eterno, y en ambos casos hay una frontera no definida entre la vida y la muerte, aunque también comparten la idea de una geografía.

Debido a la aculturación que predominó en este proceso de idea nación México, es posible observar que el catolicismo se afianzó en un carácter sincrético, y de esta forma el inframundo pasó a ser infierno manifestándose en las estructuras político sociales de la época, y guardando algunas correspondencias de forma y articulación. Si bien es cierto que la *Commedia* de Dante no fue publicada de inmediato en México sino hasta siglos después, la idea del infierno se asentó con la relación que existía en la formación social durante la Colonia. Así, se cuenta con una estructura histórica y simultáneamente con una *ahistórica*, la cual se manifiesta en las expresiones orales y estéticas como un objeto absoluto.

El *Infierno* de la *Commedia* llegó a México y se popularizó no por su valor poético, pues por más esfuerzo que se tuvo en las traducciones, el sentido original del Toscano se perdió, dejando solo al mito en la trayectoria lírica y sus representaciones que persisten con sus elementos simbólicos aún en la peor de la traducción o adaptación. El mito se encuentra en el centro de la historia, en la relación de sus unidades simbólicas, o sus expresiones mínimas a la que los mitólogos a partir de Strauss llaman "Mitemas"[5]. Con esto, el propósito del trabajo es hallar las relaciones en las unidades constitutivas para saber cuáles permanecen en el transcurrir del tiempo**.**

Sobre los restos "arqueomíticos" de un inframundo prehispánico se considera importante tener en cuenta la herencia prehispánica como un contexto establecido antes de un cambio de aculturación. Antes de la llegada de los europeos existió diversidad de civilizaciones que conformaron diversas ciudades, compartieron comercio y panteones, y establecieron sistemas de agricultura para construir una marcada estratificación social dictada por un sistema teológico firme e impositivo. Rasgos como éste prevalecen en las conformaciones sociales contemporáneas de la misma forma en que la cultura representa configuraciones ultraterrenas que en su praxis avivan cierta creencia o imaginario de lo que implica la vida en oposición a la

[5] Roland Barthes articula al mitema de la siguiente manera: "En nuestros días, en su análisis de la estructura del mito, Lévi-Strauss ha precisado ya que las unidades constitutivas del discurso mítico (mitemas) no adquieren significación sino por estar agrupadas en paquetes, y que esos paquetes mismos se combinan; y Todorov, recogiendo la distinción de los formalistas rusos, propone trabajar sobre dos grandes niveles, que ellos mismos se subdividen: la historia (el argumento), que comprende una lógica de las acciones y una «sintaxis» de los personajes, y el discurso, que comprende los tiempos, aspectos y los modos del relato."

muerte.

Una de las teorías más aceptadas supone que el continente que hoy conocemos como América fue poblado al final de la glaciación por migrantes asiáticos que aprovecharon el congelamiento para obtener un paso de norte hacia el sur. Se estima entonces que hace 9000 años había pobladores dedicados a la caza en lo que ahora es el valle de México. Esto se fundamenta con los hallazgos del cráneo de una mujer bautizado como el hombre de Tepexpan, cuya muerte se piensa fue resultado del enfrentamiento con un mamut.

Con esto, hay un largo trayecto de tiempo en donde organizaciones tribales y después clanes se fueron asentando y desarrollando sistemas de agricultura que les permitió el cultivo y transformación doméstica del maíz, el frijol, el huaje y el zapote. Posteriormente, aparecieron actividades que dieron algunos rasgos característicos de la cultura establecida en México: el cultivo de calabaza, domesticación del perro, uso del telar y el metate para la molienda. También por estos tiempos existen vestigios que suponen un culto a los muertos e incluso sacrificios humanos.

Cerca del 2500 A.C., comenzó el establecimiento de civilizaciones con la olmeca (madre de las culturas). Estos no sólo proporcionaron tecnología, sino una cosmogonía que se adaptó según el reino o el dominio. Dentro de ésta se encuentra el concepto de inframundo, así como un diverso panteón donde los dioses reclaman sacrificios totalmente opuestos. El inframundo también es una oquedad cónica que se recorre a partir de nueve círculos concéntricos. La idea del retorno a una edad dorada radica en el mito de Quetzalcóatl y su regreso, una idea mesiánica que fue bien aprovechada por los conquistadores.

Durante la Conquista, el culto reinante se postraba ante el Dios Huitzilopochtli, una deidad heroica que en el mito guió y protegió a los aztecas hasta su cruel caída sobre la zona central de México. “A este hombre, que por su fortaleza y destreza de guerra le tuvieron en mucho los mexicanos cuando vivía, después que murió le honraron como a dios y le ofrecían esclavos, sacrificándolos en su presencia” (De Sahagún, 59). El panteón predominante es el azteca, pero eso no impide que sea de carácter sincrético ya que deidades antiguas o vecinas son sumadas, la mayoría de ellas con un origen inframundano o una relación con el más allá.

Entre los dioses hay algunos que tienen carácter de héroes, pues habiendo sido hombres fueron adorados como dioses. Además de Huitzilopochtli, también se encontraba Painal. Otros dioses relacionados con las fuerzas cósmicas componían un panteón de deidades mayores: Tezcatlipoca, como dios supremo; Tláloc Tlamacazqui, dios de las lluvia y agua; Quetzalcóatl,

del viento; y deidades femeninas como Chicomecóatl, vinculada a la manutención; la madre primigenia Temazcalteci, que es la abuela; las diosas Ciuapipitli como todas las mujeres que morían en el parto; Chalchiuhtlicue, diosa del agua; y Tlacultéutl, diosa sensual de la carnalidad.

Además de estos, había dioses de menor rango como Xiuhtecuhtli, vinculado al fuego y los volcanes; Xochipilli, encargado de las flores; y un extenso número más. Esto puede advertir que desde entonces había una sociedad ordenada jerárquicamente, tal como lo recopiló Fray Bernandino de Sahagún. Lo cierto es que en la derrota de la conquista estas deidades fueron transmutadas en el santoral cristiano tomando el lugar de los santos patronos de los pueblos.

Desde la Conquista hasta la Colonia, se presentó un escenario donde los muertos se encuentran entre los vivos como tragedia bélica. Este periodo produjo una aculturación que tornó a una serie de confrontaciones ideológicas, pues no sólo se trató de vencer con acero, también se trataba de convencer con la palabra. Y aunque los misioneros se ocuparon primordialmente de la catequesis, éstos no fueron suficientes ya que la misión de transformar la ideología religiosa indígena conllevó una confrontación acompañada de un choque tecnológico, principalmente representado por la escritura.

Por posición social y por compasión, los frailes se apiadaron de naturales y mestizos. Narra Fray Toribio de Benavente "Quedó tan destruida la tierra de las revueltas y plagas ya dichas, que quedaron muchas casas yermas del todo, y en ninguna hubo donde no cupiese el dolor y el llanto, lo cual duró muchos años" (76). El escenario de una sangrienta guerra en Tenochtitlan se extendió a las poblaciones aledañas y a todas aquellas que de alguna forma mostraban resistencia. La idea de un cercano más allá en dónde moran los muertos y los vivos, se postraba tan cruda como real. El México primigenio convivía con la muerte como vecino cotidiano.

La gran Tenochtitlan se convirtió en la Ciudad de México y "Ninguno de los requisitos de la civilización cristiana le faltaba a esa pequeña ciudad blanca y señorial, tenía virrey y arzobispo, catedral y monasterio […]" (Benítez, 12) Así, sobre una Tenochtitlan destruida Cortés fundó la Nueva España imponiendo una nueva economía, religión y cultura. Pretendiendo hacer una réplica de la organización española, se convirtió en una original forma de convivencia, pues en cierta manera es la tierra de los rechazados y los vencidos.

Al tiempo en que ocurrió la Conquista en Europa, también surgió la Reforma y la Contrarreforma, donde el infierno se mostró en una dimensión política, pues la separación de los feudos pusieron en alerta al mundo vaticano. Además de estos dos movimientos, hubo una

Reforma Católica que terminó por hacerla más liberal, pero que en su inicio dio lugar a persecuciones por la Inquisición.

> En España, la situación religiosa marcó el reinado de Felipe II quién no se cansó de perseguir herejes y de ajusticiarlos en los llamados autos de fe. El ambiente vivido en la España de Felipe II fue determinante, no sólo para la población sino también para la cultura y las universidades, que sufrieron un férreo control ideológico por parte de la Corona. En este ambiente político y social, y siempre. En este ambiente político y social, y siempre con un interés político más que religioso, la Inquisición, contando con el apoyo del rey, quien veía en ella un instrumento útil a sus propios intereses políticos, se hizo fuerte y ostentó el control de la religiosidad y de la cultura (Martín Sánchez, 216).

Este hecho no tardó en llegar a las colonias, quienes pasaban de una represión violenta a otra. La inquisición encarnó un nuevo infierno que castigaba los pecados y permitía que la imaginería escatológica se manifestara en las expresiones populares. Curiosamente las culturas que se entrelazan también se fracturan dando lugar a una nueva forma representada en las clases medias.

1.7 Ediciones populares del SXX

La separación iglesia – estado en el siglo XIX dejó un tanto en desolación a la clase media más apegada a los círculos religiosos, pues ésta siempre vio desde la óptica conservadora y con recelo a las reformas pues la protección y costumbres clericales se debilitaban al paso de las generaciones.

Por su parte, la Revolución otorgó a la clase media cierto protagonismo que miró en su conveniencia; por ejemplo los políticos de esta clase que pasaban a la burguesía se volvieron una aspiración aún presente. Posteriormente, la polarización ideológica, desesperanzada con el advenimiento de la guerra cristera, se declaró manifiesta en las clases medias, y de alguna forma existían conservadores y liberales ilustrados que favorecían o se oponían a laicidad en el Estado, la educación y la cultura.

Miguel Careaga analiza que hasta la llegada de Ávila Camacho, quien se declaró católico, las tensiones se ablandaron y dieron lugar a la institucionalización burocrática que provocó una nueva clase media trabajadora presente en las nuevas colonias de la urbe. “La ideología de movilidad social de los hombres de clase media se reflejará en el deseo de que a toda costa sus

hijos estudien en la Universidad y obtengan título que será garantía de éxito y de poder para avanzar en la estructura social" (Careaga, 58).

Durante el periodo de Miguel Alemán, la clase media comenzó a tener necesidades de imágenes culturales que reflejaran sus aspiraciones. Ante ello, el modelo norteamericano y la influencia de los programas de televisión y del cine de *Hollywood* jugaron un papel vigoroso en esta situación. La colonización del imaginario hizo que todo el consumo fuera semejante al estadounidense, por ejemplo el de la música, cine, programas de televisión, *best sellers* y comics. En respuesta a este comportamiento, la industria nacional no tardó en publicar las traducciones de las novelas y libros de éxito internacional, así como los comics con sus traducciones y adaptaciones. Gracias a ello, se pudo impulsar el apogeo de comic mexicano.

A su vez, los adolescentes también tuvieron una dimensión social y los peligros de la identificación "obligan a recomponer los fragmentos de identificación utilizables de acuerdo a las exigencias de una cultura que cambia rápidamente" (Careaga, 63). Desde la década de los cincuenta, el fenómeno se acentuó cada vez más hasta la década de los ochenta cuando apareció una especie de contracultura fuertemente influenciada por los advenimientos mediáticos de las juventudes extranjeras: *greasers*, *bikers*, *rockers*, *punks*, todos ellos conformados por jóvenes que para contrarrestar los efectos de la inseguridad social consiste en formar grupos con otros jóvenes de la misma edad, grupos que se encuentran en franca oposición con el mundo de los adultos, y que miran desde la óptica mexicana las modas y contraculturas, estas en su representación adquieren un peculiar sentido mexicano y clase mediero, pero que en otros casos se permea en la clase popular; identificados por el desafío a lo establecido y por encontrar una identidad oprimida esperanzada.

En contraste con el éxito que tuvo la clase media en esa época, el cual se basaba en casarse, tener hijos sanos y comprensivos, una esposa leal que terminó convirtiéndose en el estereotipo de la madre posesiva con rasgos histéricos; "peor la realidad de la clase media es otra. Hoy la clase media tiene que aparentar, vivir de ilusiones. Esto únicamente le ofrece frustraciones profundas, los sueños sirven cuando hay posibilidades de realizarlos, si no, son espantosos, se convierten en pesadillas" (Careaga, 66)

Estas circunstancias permiten observar que una generalidad de la clase media aspiraba a un colegio privado, idealmente católico, o por el contrario a uno laico pero de avanzada pedagógica; el ser educado y cultivado era la ambición para la obtención de estatus. La educación también aparentó tener un segmento divido como la clase media misma:

conservadores, liberales y la clase popular. Así, la escuela pública se esmeró en tener una apariencia triunfadora para la clase media acomodada que también era asolada por las crisis económicas.

Los programas medios de educación incluyeron temas de literatura, tanto universal como nacional. Con esto se pretendió dar a conocer el universo de autores clásicos y consagrados como Miguel de Cervantes, Goethe, y Dante, de entre muchos otros que se volvieron indispensables no sólo en la educación, sino en el fingimiento de clase, la literatura de estanquillo, de bolsillo y las adaptaciones a comic que tenían una demanda por su facilidad para la lectura. Todo esto formó en el ser cultivado un binomio de estratificación y movilidad de clase.

Los programas escolares incluyeron el tema de Dante y su *Commedia* ya que era conveniente para los colegios privados regidos por órdenes religiosas pues la moral dantesca empataba con su moral propia. En el campo popular la aspiración y la identificación permitieron la demanda de la obra, en especial del *Infierno* gracias a sus identificaciones escatológicas.

Las publicaciones populares o económicas como las de Porrúa Hermanos, se vieron disminuidas a la practicidad de las monografías y estampas biográficas, como las que a la fecha edita Ediciones Sunrise.

También se ofrecieron versiones breves acompañadas de un prólogo moralizante como el caso de los *Apuntes Escolares* de editorial Época, o bien, otros más aventurados con explicaciones esotéricas. Incluso la televisora mexicana incursionó en esta demanda de cultivación con el programa de dibujos animados “Cantinflas Show”, el cual mostró un Cantinflas que viajaba a través del tiempo a los lugares donde conocía grandes personajes de la historia. Este programa llegó a ser publicado en revista por Diamex, su número cinco habló de la biografía de Dante entremezclada con la *Commedia,* acentuando particularmente en al *Infierno*.

El comic de la serie “Artre”, de *Comic Biografías*, editada por Bruguera, es un ejemplo de las ediciones nacionales que, a pesar de ser realizada en Barcelona tuvieron un tiraje corto que llegó al consumo de los kioscos mexicanos. Con un guion de Juan Manuel González Cremona y dibujos de Juan Alonso, la serie narra la vida de Dante Alighieri y acentúa en su narrativa los pasajes más relevantes del *Infierno* (también habla en menor medida del Purgatorio y Cielo). A partir de entonces, Dante ha estado presente en diversos formatos, incluso el realizado por editorial Clío en 2006, el cual muestra una comedia estilizada al formato manga y fue editado y distribuido gratuitamente en el periodo de gobierno de Felipe Calderón.

Estas publicaciones no están alejadas de la creación literaria en México porque siempre tienen a la muerte presente, con el juicio divino, la represión y la culpa. Diversas obras han sido evaluadas como dantescas, pues de forma directa Dante aparece como intertexto aunque en un campo más reducido. Tal es el caso del Comic *El infierno de Dante* que parte de la interpretación y representación del Infierno y sus Cantos, mezclan diversos textos de la literatura clásica con la historia urbana contemporánea para narrar algún habitante de algún tormento.

Ya sea literalmente o connotadamente el *Infierno* es de una popularidad mítica y confluye en diversos arroyos literarios, algunos afirman, otros cuestionan, pero todos ellos habitan la imaginería que Dante dejó como legado.

2 Capítulo II. Al abordaje del mito

Un hombre que no ha pasado
a través del infierno de
sus pasiones,
no las ha superado nunca […]

Carl Gustav Jung

2.1 El espacio elemental de la mitocrítica y el mitoanálisis

Parece ser que la idea de un destino para las almas después de la vida es tan antigua como el desarrollo de la cultura y la conciencia del animal humano, y forma parte de una dimensión esencial que hace posible que el *homo sapiens* tenga la capacidad de imaginar individual y colectivamente.

Una de las principales consecuencias de imaginar es que permite al animal simbólico una facultad dialéctica, de crear y destruir. Así, abordar cualquier espacio del imaginario compartido en una cultura es encontrar algo que representa más ampliamente la dimensión de la sensibilidad, el conocimiento humano y la capacidad comunicativa del mismo en el espectro de lo simbólico.

Se puede señalar que el continente psíquico está formado por imágenes[6] recompuestas y por las dinámicas mentales organizadas de peculiares maneras que desembocan en la narración mítica. Con ello, la humanidad se expresa y se organiza de manera simbólica, y así el paso de la vida y el tiempo de la muerte se convierten en azarosos desafíos psíquicos que encuentran un cauce en la narración mítica.

En este capítulo se teorizará sobre el concepto de inframundo e infierno a *posteriori*, tratándolo como un aspecto moderno frente a la historia de la cultura humana. Para un entendido tan complejo nos valernos de una metodología interdisciplinaria que permita, en una primera instancia, realizar una comprensión analítica y sintética de los componentes simbólicos en el

[6] Como imágenes nos referimos a imagen sensible, con relación también a la memoria que imagina. Pensar en la acción del imaginario o "el acto de imaginación […] es un acto mágico*"* Sartre (ctd. en Ricoeur, Memoria, 78) y se describe como un encantamiento, dígase de otra forma, un simulacro onírico que permite mostrar el objeto imaginado. De esta forma se puede aprehender ese objeto como deseado.

mito inframundano, para dar cuenta de su posible adopción en estos nuevos tiempos y que éstos son fuente de generación de nuevas obras literarias que mantienen vivo al mito.

Gilbert Durand ha puesto en marcha una metodología fundamentada en un pensamiento que llama "Estructuralismo figurativo" con el cual logra conciliar el pensamiento estructuralista, los conceptos psicoanalíticos, los estudios de mitos de la *Escuela de Eranos* y las profundidades interpretativas en la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur.

El objetivo de este modelo de *Mitoanálisis* implica poner en diálogo elementos lógicos y lingüísticos, reforzados por los principios neuropsíquicos de la metapsicología freudiana y sus componentes afectivos para encontrar el hilo conductor en las transformaciones y adaptaciones de las figuras y narraciones míticas. De esta forma, abordar las huellas y fantasmas semánticos de lo imaginario en la obra artística de un creador, en el discurso de un estilo o en las expresiones de una sociedad; implica una prudente interdisciplinariedad que contemple también las diversidades históricas que afectan a una cultura particular, y a su vez rondar en un carácter diacrónico de la génesis narrativa del imaginario social: "porque lo imaginario del hombre, es decir los mitos y los símbolos, viven de manera autónoma, transindividual, independientemente de los proyectos y las decisiones de los hombres, pero sobre la base de un pensamiento limitado" (Wunenburger, 12).

Durand parte de observar que el pensamiento occidental, en términos generales, se ha ocupado de lo que se considera "racional" y se enfoca en la supuesta objetividad de las representaciones directas de la consciencia dejando de lado lo que considera indirecto, es decir, la *Phantasya* se ha subvalorado como constituyente de la imaginación.

Desde este punto de vista, el autor se centra en la relación más indirecta, la que ocurre en la ausencia del objeto y que se ha tenido que representar mediante un imago. Esta imagen, como signo, puede estar imposibilitada para manifestar significados completos, "a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado es imposible de presentar y cuando el signo sólo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible" (Durand, *La imaginación simbólica*, 13).

En este sentido, se trata de una particular manifestación del *Phantasma*, evocando algo ausente o algo que no se puede percibir sensiblemente, es decir, un lugar de las ideas, de la razón pura, pero también del inconsciente y sus mecanismos. Por ello, el auge de estos campos

simbólicos se encuentra en el arte, la religión, la magia, y su incidencia con el inconsciente que se aparta de lo sensible para dar lugar a sus manifestaciones en el imaginario.[7]

Los símbolos se materializan en las "redundancias míticas" que dan lugar a iconografías, rituales que median el mundo de lo onírico con la experiencia cotidiana. Bajo la instauración de la relación significado – creencia se logran mediar las incongruencias entre el plano del devenir de la vida, el cual implica la percepción de realidad y del conocimiento empírico vinculado al mundo onírico.

Dentro de este enfoque, el aporte de Saussure señala que un significado es un componente del signo y está arbitrariamente vinculado a un significante: "El lazo que une el significante al significado es arbitrario; o bien, puesto que entendemos por signo el total resultante de la asociación de un significante con un significado, podemos decir más simplemente: el signo lingüístico es arbitrario" (Saussure, 166). Así, el significante nebuloso, como lo define el mismo autor, será el elemento del signo que determina una fuente de múltiples expresiones y significados. Es la repetición la que permite un hallazgo esencial para entender el componente psíquico, las identificaciones y manifestaciones respectivas.

Con ello, damos cuenta de que las construcciones fantásticas representadas en las diversas manifestaciones de la cultura muestran un esfuerzo homeopático con el cual se moderan las incongruencias de una realidad construida a partir de un campo ideológico que se resiste a lo simbólico.

Durand indaga en el campo del símbolo y lo define como una forma que puede adquirir el signo y, que por su carácter significante, mantiene tres ángulos dimensionales:

- Lo cósmico: los que emanan del mundo empírico y que dan lugar la cosmogonía.
- Lo onírico: el carácter de lo inconsciente fragmentado en los recuerdos. Éste se muestra en las manifestaciones del inconsciente, no sólo de carácter individual, sino en las transmisiones orales que se enriquecen de elementos oníricos.
- Lo poético: es el vehículo por el cual se puede navegar en el turbio oleaje de lo inconsciente, que es la palabra.

[7] Entendemos como manifestación del inconsciente no sólo a lo onírico o los actos fallidos, sino a toda manifestación del deseo y la fantasía, de tal forma que, sin remitir a uno u otro sentido del plano consciente, instaura nuevos sentidos que darán lugar a nuevas significaciones.

Retomando el punto de las “redundancias míticas”, los ángulos dimensionales del símbolo cobran lugar en las manifestaciones corpóreas operando a manera de ritual. Esto implica un carácter de repetición que no se manifiesta de manera denotativa, sino connotativa, y atraviesa al sujeto para formar parte de su constitución de realidad, sus acciones rutinarias y de las creencias artificiales que habitan cual si fueran de origen natural. Estas redundancias pueden ser iconográficas, lo cual implica una mímesis en las manifestaciones de la imagen y suelen mitificarse cuando operan en lo lingüístico, es decir, en la interacción humana y su dimensión simbólica. Con ello, de acuerdo con la mitocrítica propuesta por Gilbert Durand se puede afirmar que el símbolo se manifiesta en las tres dimensiones mencionadas: oníricas, poéticas y cósmicas.

En los escritos de *Lo imaginario*, Durand denuncia al mundo occidental moderno y contemporáneo como iconoclasta, es decir, en oposición a las imágenes y enfocado a un racionalismo destructivo. La colonización de América Latina y Oriente presenta un fenómeno ambivalente porque implica el encuentro de dos cosmovisiones, la iconoclasta contra la icónica. Este choque cultural es violento debido a que la imposición occidental se encontró en contradicción por su arraigo al valor del imago en las culturas dominadas. Por ende, se acusa al cartesianismo como agente que devalúa lo simbólico mediante las propuestas lógico matemáticas, considerando lo imaginario como primigenio, por no decir primitivo, y al campo de lo sensible como un engaño a la razón.

> Cae entonces por su propio peso que si lo dado por la percepción o la conclusión de un razonamiento avanza las únicas propuestas «verdaderas», la imagen —que no puede reducirse a un argumento formal «verdadero» o «falso»— se ve desvalorizada como incierta y ambigua, ya que no se puede concluir de su percepción (su «visión») una única proposición formal «verdadera» o «falsa». La imaginación es así sospechosa, mucho antes de Malebranche, de ser «maestra de error y de falsedad»” (Durand*, Lo imaginario*, 24).

A pesar de esta instauración ideológica en el cientificismo, el campo del arte en la modernidad ha sido la resistencia al nombramiento anacoreta sobre la imagen. Por ello durante el Simbolismo, el Romanticismo y el Surrealismo emergen repetidamente como una oposición a este emblema positivista, reevaluando la ensoñación, lo onírico e incluso el delirio y la alucinación, para redescubrir el poder de lo inconsciente y dejar una nueva perspectiva del psiquismo “de la racionalidad del encadenamiento de las ideas, sino también, en la penumbra o

la noche del inconsciente que revelan, aquí y allá, las imágenes irracionales del sueño, de la neurosis o de la creación poética. Por supuesto este descubrimiento fundamental queda ligado al nombre de Sigmund Freud." (Durand*, Lo imaginario*, 54).

A partir de un análisis clínico, Freud lleva el campo de las imágenes al primer plano de las disciplinas relacionadas con el psiquismo y da una observación sobre la consciencia desde el fondo del inconsciente que se encuentra censurado. A causa de estos estudios clínicos y una experimentación terapéutica repetida (el famoso diván), Freud mostró el papel decisivo de las imágenes en relación con los mensajes para llegar a la conciencia desde el fondo del inconsciente. "La imagen, sea el que sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. Así es que tiene el estatus de un símbolo, el tipo mismo del pensamiento indirecto en que un significante confesable remite a un significado oscuro" (Durand, *Lo imaginario*, 54).

La imagen simbólica no sólo juega un papel mediador, también está limitada a ser sólo un indicador y síntoma de formas variables de las pulsiones sujetas a la libido, así, resulta una sublimación de la represión que convierte al sujeto en neurótico. Esta represión , es indirecta, no señala con objetividad el objeto de afección, su efecto es constructivo, y cumple una función poética en el sentido de la posible creación y del imaginario que ésta conlleva.

Por otra parte, y desde una perspectiva estructuralista fundamentada en los conceptos saussureanos, Levi Strauss (que dialoga con la teoría freudiana) insiste en que el símbolo debiera ser tratado como una unidad que no es independiente, por el contrario, se deben analizar las relaciones entre estos términos y los códigos culturales mediante un escrutinio para comprender su función subyacente.

De acuerdo con Levi Strauss, cuando se estudian los mitos las relaciones entre términos conforman "*Mitemas*", los cuales son instrumentos lógicos que concilian las contradicciones funcionales de lo incomprensible del mundo (mencionado anteriormente). Estos "*Mitemas*" son de constitución significante y producen muchas manifestaciones y significados en diferentes circunstancias y épocas culturales. "¿Cómo se procederá para reconocer y aislar estas grandes unidades constitutivas o mitemas? Sabemos que no son asimilables ni a los fonemas ni a los morfemas ni a los semantemas, sino que se ubican en un nivel más elevado: de lo contrario, el mito no podría distinguirse de otra forma cualquiera del discurso."(Levi Strauss, 233)

El estudio de los mitos se enfoca en sus formas elementales y su manifestación en oposiciones cuya construcción se comprueba en los detalles. Por mencionar un ejemplo de

estudios etnológicos, se encuentra el de G. A. Dorsey, cuya obra analiza la mitología de los indios pawnee y señala la coincidencia en la figura de un muchacho que se manifiesta embarazado, en oposición a las formas biológicas del humano.

En la narración se observa a un muchacho común e ignorante de sí que manifiesta poderes mágicos capaces de curar a los enfermos. Temiendo su desprestigio, un viejo hechicero y su esposa lo visitan para obtener algún secreto, pero al no hallarlo le ofrecen una pipa mágica que, al fumarla, el joven descubre que está embarazado. Desconcertado, el chico busca su muerte en medio de animales salvajes, y contrario a lo esperado, éstos lo curan, le extraen al feto y le dan mayores poderes para que regrese a su pueblo a matar al brujo. El relato mostrado a grandes rasgos en este texto da cuenta de lo que Carl G. Jüng en sus estudios de psicología profunda establece como el arquetipo del héroe, pero con cualidades ambivalentes, incongruentes e imposibles.

En este texto, aparece la figuración como un sujeto ordinario, el cual es llamado a la aventura en la que finalmente debe vencer a la muerte para renacer y regresar a casa para reclamar su lugar, generalmente usurpado. Levi Strauss señala que los personajes de la saga se articulan en una serie de oposiciones "1) shamán iniciado / shamán no-iniciado, es decir, oposición entre poder adquirido y poder innato; 2) niño / anciano, porque el mito insiste en la juventud o la vejez de cada protagonista; 3) confusión de los sexos / distinción de los sexos" (Strauss, *Antropología Estructural*, 254).

Al parecer, los antagonismos revelan la concepción de una génesis del universo mezclada en la que los dioses creadores (bestias) hacen la diferencia para sanar, o mejor explicado, para brindar vida. El relato une dos magias, una dada por "introducción" y otra por "extracción", dejando que los valores semánticos sean los mismos, pero se puedan permutar cambiando de signo cuando se invierte el orden original.

En *Antropología Estructural*, Strauss retoma estos valores semánticos en la correlación de *Valor de función* y *valor de término*, y desde esa perspectiva cita a Freud en el nacimiento del mito individual del neurótico como punto de partida para desarrollar al unísono un estudio sociológico y psicológico del pensamiento mítico. El síntoma fundamental de la neurosis es la repetición de actos que dan contención a las pulsiones, de esta misma forma los mitos y la literatura hacen uso frecuente de duplicación o triplicación de la misma secuencia. "La repetición cumple una función propia, que es la de poner en manifiesto la estructura del mito […] en

estructura sincrónico – diacrónica que caracteriza al mito" (Strauss, *Antropología Estructural*, 252).

El método de análisis estructural se puede aplicar mediante el ordenamiento de las variantes de un mito en la forma serial de su narrativa, en las permutaciones de sus elementos y en la inversión de sus simetrías, como si se tratara de un análisis discriminante que deja expuestas las relaciones que son la base del mito.

Se puede ejemplificar como un punto muy común la oposición de vida y muerte para que pueda existir algún tipo de abundancia: en la cosecha, la ganadería, la pesca, la progenie o la guerra, por citar algunos casos.

> La imposibilidad de conectar grupos de relaciones es superada (o, más, exactamente reemplazada) por la afirmación de que dos relaciones contradictorias entre si son idénticas, en la medida en que cada una es, como la otra, contradictoria consigo misma. Esta manera de formular la estructura del pensamiento mítico tiene sólo un valor de aproximación" (Strauss, *Antropología Estructural*, 239).

Sin embargo, en un gran parte el psicoanálisis hace del símbolo un síntoma. De forma similar, el estructuralismo reduce al símbolo a un signo y lo equipara tanto al neurótico como a los mitos primigenios del hombre que terminan por integrarlo en un sistema que lo muestra perteneciente a un entorno semántico o sintáctico. La trascendencia del símbolo está apenas esbozada sin ampliarse a todas sus posibilidades y extensiones. Esta relación con el imago será fundamental para este análisis, tomando en cuenta que los fundamentos estructuralistas permitieron una lectura de Freud con relación a la fenomenología del lenguaje.

En el otro extremo, Ernesto Cassirer plantea una "hermenéutica instaurativa" más cercana al pensamiento de Jüng y de Bachelard y deja ver una interesante forma idealista o kantiana, si se prefiere, sobre la imaginación, la intuición y las imágenes provenientes de las ideas de la razón pura, proponiendo una observación estética en el análisis.[8] Desde este punto de vista, el símbolo tiene un poder como instaurador de la realidad, el cual reconoce al conocimiento como constitución del mundo, pues para el hombre lo que existe se figura en el pensamiento, y éste esencialmente consiste en símbolos compuestos por las imágenes primordiales.

[8] Cassirer define este impacto de lo simbólico como esencial en el animal humano, lo encuentra un "animal simbólico".

Tomemos en cuenta que las imágenes sensibles que conllevan a la imaginación son las formas que el sujeto tiene como conocimiento y con las cuales constituye al mundo logrando sintetizarlo en conceptos; todo por obra y causa de la imaginación, es decir, la presencia se anula por la representación, un lugar donde convergen las ambivalencias simbólicas.

Sin el simbolismo sería imposible el proceso de individuación, pues el símbolo es considerado un regusto de imágenes primordiales. Bajo estos principios, Gilbert Durand propone estudiar al humano y sus obras no sólo desde el campo de la razón, sino de su totalidad como sujeto, por ello en primera instancia elabora lo siguiente:

- En primer lugar teoriza sobre el imaginario en cuestión.
- En un segundo tiempo, propone un análisis de las formas y conexiones de las imágenes simbólicas.
- Y en un tercero, plantea una convergencia de las diversas hermenéuticas distinguiendo entre lo racional y lo irracional o inconsciente, pues considera que el racionalismo está formado por estructuras imaginarias.

Lo imaginario se constituye por dos fuerzas antagónicas que se muestran a través del tiempo y reaparecen con mutaciones en el campo de los significados, pero sus significantes permanecen. Esto se explica en *La antropología de lo imaginario*, que plantea reconocer las constantes antagónicas en las dialécticas de cada tiempo con el apoyo de los psicologismos y culturalismos desde la vía antropológica. La búsqueda sitúa al imaginario en un trayecto donde el objeto es determinado por las fuerzas pulsionales del sujeto que se ajustan a su contexto.

2.2 Por un método posible para el mitoanálisis

La praxis del mitoanálisis implica una convergencia de imágenes constantes u “obsesivas” configuradas por isomorfismos de símbolos convergentes y diferenciadas de los conceptos de analogía; dicho de otra forma, busca las variaciones de un mismo tema. Tomemos como analogía lo que sucede en la música jazz donde el mismo tema es interpretado por diferentes autores que le imprimen su propio sentir y personalidad.

Este modelo relaciona a manera de constelaciones simbólicas [9] y por ello Durand insiste en que el campo donde mejor funciona su método mitoanalítico es en la aplicación literaria, en la cual es indispensable recurrir a la búsqueda de las obsesiones y redundancias simbólicas.

Como se mencionó antes, occidente puede pensarse con una tendencia a la iconoclastia que rodea la vieja idea de progreso y se encuentra inmerso en los poderes tecnológicos, políticos, económicos. Esta metodología de carácter estético es controversial para el pensamiento racionalista.

> Todo el arte de la controversia, Occidente, consiste en arrojar al adversario a las tinieblas exteriores de la "fantasía", del fantasma, de lo irracional, de lo irreal. Ciertamente las imágenes están autorizadas, se expanden sin control. […] De un lado la imagen reducida a un juego estético, a un "ornamento" […] Y si retrasamos las etapas de esta minimización axiológica de la imagen, nos damos cuenta –que- se ha encerrado la imagen dentro del dominio inferior del sueño y de la fantasía (Durand, *Mitos y Sociedades*, 21).

El psicoanálisis, sus términos y conceptos particulares juegan un papel fundamental, sobre todo en lo que respecta a las convergencias hermenéuticas.

En nuestro caso, la indagación en los *inframundos* tiene una particular relación con lo onírico, tomando en cuenta que la revalorización que tiene a un nivel

> …paracientífico, médico y psiquiátrico, las nociones de símbolo y de imagen, dado que una parte del diagnóstico psicoanalítico descansa sobre las imágenes del sueño. […] Se puede igualmente observar, como consolidando esta misma órbita actual de rehabilitación de la imagen, la manera en la cual la crítica literaria y artística basculó desde una crítica preocupada ante todo por las explicaciones "históricas" extrínsecas a la obra (Durand, *Mitos y sociedades*, 19).

La relación de la obra con respecto a su contexto histórico de forma sincrónica nos lleva a pensar en una historia de las ideas, ampliando la posibilidad de mirar el poder de los fantasmas de lo irreprimible para simbolizar la idea de la muerte en oposición a la nada.

Tomando en cuenta que dentro de la narrativa histórica pueden existir "precipitados" o exploraciones míticas, una manera de pensarlo puede ser un reencuentro con las "cuencas" del

---

[9] Por citar un ejemplo pertinente al tema podría constar de elementos uterinos representados en la vasija, esta puede ser una cueva, pozo, o cualquier profundidad misteriosa que contenga la dualidad de dar o quitar la vida en su oposición más disonante. Por ello, el recinto de los muertos es inframundano.

mito, el cual con nuevas formas emerge en una suerte de retorno, esto implica que "cuando un mito se desgastó y se eclipsa en el *habitus* de las saturaciones, se vuelve a caer sobre mitos ya conocidos" (Durand, *Mitos y sociedades*, 40), como si se tratara de un juego de mesa con fichas y posiciones limitadas que se pueden redistribuir para comenzar un nuevo juego. Es importante mencionar que no sólo los mitos en deceso son reencubiertos por los viejos, los vigentes se mantienen vivos en su transformación.

Dado que los elementos propuestos son el campo simbólico y la estructura del mito, hay que tener en cuenta que el método ciertamente no se opone al *logos*, más bien lo busca en lo irracional, como un *sermo.*[10]

El conjunto de elementos observables en un contexto específico implican una mirada sincrónica, dicho de otra manera, se encuentra que es "el reconocimiento de una correlación entre un fenómeno psíquico, una imagen, y un fenómeno incidente no psíquico que acontece en el mundo 'objetivo'" (Durand, *Mitos y Sociedades*, 65). Una empatía de causas y efectos que redundan en la significación de los símbolos y las narrativas míticas.

Para el hallazgo de la cuenca semántica**,** Durand considera posible que, "mediante una isotopía o una homeología común, se puedan enlazar epistemologías, teorías científicas, estética, géneros literarios, 'visiones del mundo'..., en síntesis, lo que llamé una homeología semántica, para hacerlo más gráfico, una 'cuenca semántica'" (Durand, *Mitos y Sociedades*, 71). Esta noción puede ser aplicada cuando las motivaciones de un fenómeno deben ser buscadas en lugares indirectos, distintos a sus antecedentes y vistas en formas de "contemporaneidad" en las "generaciones literarias" y en las "fases de la dinámica sociocultural".

Así, la noción de "cuenca semántica" implica "EI encadenamiento de los actos y de las obras de los hombres (la 'historia'), así relativizada, ya no marca entonces una diferencia radical con el *sermo mythicus* cuyo sentido está constituido por los haces de 'variaciones' redundantes." (Durand, *Mitos y Sociedad*, 73). Estas variaciones redundantes forman en su estructura una suerte de conjuntos homogéneos y con ello la noción de cuenca semántica, nombre inspirado en la orografía y como analogía de la hidráulica. Por esta razón, Durand en *Mitos y Sociedades* las halla en seis formas (75):

[10] Entendido como fábula, imagen fantasiosa.

1. *Torrentes.* Distintas corrientes se forman en un medio cultural dado: a veces son resurgencias lejanas de la misma cuenca semántica pasada; esos torrentes nacen, otras veces, de circunstancias históricas precisas (guerras, invasiones, acontecimientos sociales científicos, etcétera).
2. *División de aguas.* Los torrentes se reúnen en partidos, en escuelas, en corrientes y crean así fenómenos de frontera con otras corrientes orientadas diferentemente. Es la fase de "querellas" de los enfrentamientos de regímenes de lo imaginario.
3. *Confluencias.* Al igual que un río está formado por afluentes, una corriente constituida necesita ser apañada por el reconocimiento y el apoyo de autoridades establecidas, de personalidades influyentes.
4. *En nombre del río.* Es entonces cuando un mito o una historia reforzada por la leyenda promueve un personaje real o ficticio que denomina y tipifica la cuenca semántica.
5. *Aprovechamiento de las orillas.* Se constituye una consolidación estilística, filosófica, racional. Es el momento de los "segundos" fundadores, de los teóricos. A veces las crecidas exageran ciertos rasgos típicos de la corriente.
6. *Agotamiento de los deltas.* Se forman entonces meandros, derivaciones. La corriente del río debilitado se subdivide y se deja captar por corrientes vecinas.

Este método considera indispensable que las “cuencas” encuentren una cohesión dentro del mismo sistema cultural por largos y perecederos periodos de tiempo, los cuales dan lugar a las intuiciones de los pensadores románticos, quienes pensaron que el arte se anticipaba a su época.

En referencia con los elementos metapsicológicos sobre del símbolo y el imago**,** el abordaje de las relaciones en los símbolos es una forma de retomar los elementos que compondrán la mencionada “cuenca semántica”. Es necesario puntualizar la perspectiva sobre la cual será posible concretar una aproximación hermenéutica, como antecedente a los hallazgos vinculados al “infierno” de la *Commedia* de Dante en las expresiones literarias propuestas.

Como primer punto se agrega un hecho que Durand apenas sugiere en su metodología, la cual, por un lado, toma elementos estructuralistas apoyados en Levi Strauss y los estudiosos lingüistas; y por el otro, los conceptos de la “metapsicología” de Freud. Bajo estos dos principios la propuesta de este trabajo implica la observación reflexiva mediante las relaciones freudianas de Jacques Lacan.

Con un afán integrador y transdisciplinar, nos damos a la tarea de articular dos temas esenciales: reflexiones del pensamiento de Freud y su relación con el de Jacques Lacan, quien toma como fundamento las estructuras semiológicas del estructuralismo lingüístico. De esta forma, se aborda la relación de la imagen como lenguaje mediante un análisis centrado en los conceptos de estructura de Lacan, sus coincidencias con la lógica difusa y los conceptos culturales mencionados en los puntos anteriores.

Esta extensión del concepto de estructura permite pensar en el fenómeno del inconsciente: significante y objeto en las estructuras donde se ubica el sujeto. Finalmente, es pertinente realizar una reflexión desde los planteamientos freudianos, las relaciones de la escucha y las formas del lenguaje como práctica psicoanalítica cultural que concierne a los conceptos del *yo* como representación.

2.3 Entre sombras e imágenes, aproximaciones metapsicológicas

El abordaje y reflexión sobre los planteamientos de Jacques Lacan es tarea compleja y un tanto valiente dado lo difuso de sus seminarios y las breves referencias que hace de otros pensadores; lo cierto es que su pensamiento puede leerse como consecuencia filosófica que surge tras observar la tragedia humana en su forma más encubierta.

La lógica es la compañía constante, desde la estructural hasta la difusa. Los conocimientos del momento, la sabiduría estructuralista y la transdisciplinariedad observada en temas tan amplios como la medicina, la antropología y el arte, son elementos de los que Lacan hace un solo corpus dentro del estudio de la teoría freudiana.

Así, se toma la teoría del sujeto en su hábitat y se define que el enfoque pretende mirar el lugar donde el sujeto se desenvuelve: la cultura y su interacción social. Desde estos principios, se considera que parte de la compleja escritura de Lacan es signo de la amplia senda del saber que implica la práctica del psicoanálisis presente en la vida, el pensamiento del momento y de su composición histórica. “Pero el psicoanalista, para no desligar la experiencia del lenguaje de la situación implicada por ella, cual es la del interlocutor, se atiene al sencillo hecho de que el lenguaje, antes de significar algo, significa para alguien.” (Lacan, Escritos I, 60)

La crítica parece formar parte del pensamiento lacaniano que, por lo general, emerge tras plantear lo que no es el psicoanálisis, y como enseñanza de ubicarse en una lógica de lenguaje: en las oposiciones, en el no lugar, en la subjetividad y en la dinámica.

Se puede notar que la filosofía del lenguaje forma parte del saber lacaniano sobre un sujeto que habita un lenguaje que lo precede y trasciende; así como de su otredad en la cual nos observamos como un reflejo frente al otro a pesar de que en el fondo no sepamos nada de ellos. La teoría de Lacan es un pensamiento del sujeto, de su habitar, del que habla, para que cuando calle diga, y que cuando dice, diga más de lo que sabe.

Es posible formular la experiencia del habitar el lenguaje desde el punto de vista del psicoanálisis a partir de tres leyes: una ley de no omisión que comprende lo ordinario; otra de no sistematización, aceptando la incoherencia como condición de la experiencia y sus "fallos", y "ley de la asociación libre" que nace de las dos anteriores y tiene un planteamiento freudiano indispensable para una aproximación hermenéutica.

Desde este punto de vista, nuestro trabajo parte del principio donde el lenguaje se otorga por el *Otro*, por la cultura, y es impuesto totalitariamente como requisito para el ingreso a la misma. A pesar de ello, de lo impositivo del fenómeno, y de la ilusión que se produce a partir de ella, el lenguaje es la salida, o bien, el asomo del síntoma tanto individual como colectivo.

El Imago, como parte fundamental de la construcción imaginaria, es en sí la representación simbólica del sujeto y su propia imagen idealizada que constituyen el carácter del éste; lo definen como complejo. Por esta vía se instauran las imágenes que permiten la representación.

Se puede decir que cuando un infante aparece en el mundo en un primer tiempo, su conexión con éste es difusa en cuanto a los sentidos, sin embargo, puede distinguir dos elementos esenciales: placer y displacer. En este primer tiempo, la madre (o quien cumpla la función materna) es un todo indispensable porque otorga el sustento biológico, psíquico, y le da su primera relación con el placer y con la ausencia, en tendiendo a está últia como displacer.

Asimismo, es quien le brinda el lenguaje que por antonomasia llamamos "lengua madre", una lengua cargada de un significante y un ideal futuro. La primera sema del *Yo* se encuentra en el otorgamiento del *Yo ideal* y esta relación edípica se verá fragmentada en el proceso de individuación a través del complejo de castración. Ahí es cuando verdaderamente nos arrojan al mundo para asombrarnos de los otros, mirarnos en un espejo y vincularnos con los semejantes, esa es la analogía.

Lacan manifiesta este principio con la fábula *El estadio en el espejo* en la que un infante frente a su reflejo puede distinguir sus similitudes, pero también su diferencia frente al otro; una diferencia imaginada e idealizada por el encuentro con ese otro que produce asombro, es decir,

admiración y también temor. Esto invita a una forma de identificación especular que se centra en el *Imago.*

> El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [*je*] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (Lacan, *Escritos I*, 100).

La imagen en el espejo, una que no alcanza la completud y no permite ver un todo (solo la apariencia) es el *Imago*, un imaginario que está en juego. El *estadio en el espejo* es quizá uno de los principales aportes de Lacan al psicoanálisis, la lingüística y la antropología. Este descubrimiento puede pensarse como la construcción de lo que Heidegger conceptualiza como *selbst*, ese que es arrojado al *Dasein*; o el *sí mismo* concebido en la obra de C.G. Jung. Ambos conceptos son congruentes en figurar la imagen que tiene el sujeto de sí y con la cual se tiene una comparación-oposición con el otro, la imagen es lo simbólico y lo representante del *Otro* como un *Yo*; y el fenómeno se manifiesta cuando el sujeto se ve reflejado en un semejante: *Yo soy otro, soy porque el otro es*.

La relación con una entidad exterior se interioriza apoderada en el imaginario del sujeto que lo deja atrapado en la identificación espacial mediante la imagen de un cuerpo fragmentado y la armadura que brinda la entidad alienante y da paso a la imposición de la ley. El arrojo al mundo es una fantasía que enmascara el deseo de ese retorno, uno que en el complejo de Edipo es impedido por la ley y da lugar a esa castración dejando como prohibido el deseo edípico. Esta ley se impone a través de la prohibición y origina la culpa como mediadora, así su trasgresión en cada sujeto implica dos cuestiones: la culpa neurótica o ponerse perversamente en el lugar de *Otro,* como sugiere Lacan en su seminario *"Los cuatro discursos que hacen lazo social"*.

Cuando el sujeto es frenado y se le plantean límites, éste se inserta en el lenguaje y adquiere la posibilidad de socializar castrado y limitado. Esta es la forma en la cual deviene en sujeto escindido ($) y algo pierde en su ilusión de completud, para dar cuenta de una hiancia[11] y un objeto de deseo. Este es el lugar del otro que contiene a la falta o, al menos, la ilusión de ella.

[11] Lo que está entre la causa y el efecto de otra cosa, el punto que se refiere a algo no engendrado.

Además se considera la pérdida impuesta desde la función paterna como complejo de castración, pero también como una inmersión a la cultura:

Así pues, el *Imago* es parte de la formación del *Yo* como elemento de transformación que pasa en el otorgamiento del *Ideal del Yo*, siempre proveniente del *Otro* hasta el *Yo ideal* mediante la ilusión de los otros como completos. El acto de reconocerse es fundamental en la formación del *Yo* a través de un *Yo ideal* impuesto, y la imagen en el espejo constituye "la matriz simbólica en la que el *Yo* [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto" (Lacan, *Escritos I*, 100).

La noción de narcisismo primario en Freud se fortalece con su descubrimiento del estadio en el espejo, pues para él este narcicismo es una fase de la libido en la cual el *Yo* se constituye al investir una imagen que funciona como objeto, es decir, el *Yo* es objeto de la libido.

> Así prevalece una compulsión a atribuir al niño toda clase de perfecciones, para lo cual un observador desapasionado no descubriría motivo alguno, y a encubrir y olvidar todos sus defectos, lo cual mantiene estrecha relación con la desmentida de la sexualidad infantil. Pero también prevalece la proclividad a suspender frente al niño todas esas conquistas culturales cuya aceptación hubo de arrancarse al propio narcisismo, y a renovar a propósito de él la exigencia de prerrogativas a que se renunció hace mucho tiempo. El niño debe tener mejor suerte que sus padres, no debe estar sometido a esas necesidades objetivas cuyo imperio en la vida hubo de reconocerse. Enfermedad, muerte, renuncia al goce, restricción de la voluntad propia no han de tener vigencia para el niño, las leyes de la naturaleza y de la sociedad han de cesar ante él, y realmente debe ser de nuevo el centro y el núcleo de la creación. "*His Majesty the Baby"*, como una vez nos creímos (Freud, *Introducción al Narcisismo*, 88)

De acuerdo con Lacan, el momento donde aparece "su majestad" en el fenómeno del estadio en el espejo es alrededor de los seis meses, cuando, ante la insuficiencia motora del niño, el lugar de la imagen del otro es idealizado, y por lo tanto compone la primera noción de amo en términos hegelianos. En la perfección del *Otro* el sujeto toma elementos simbólicos, es decir, signos para encubrir su propia falta, y a través de la identificación, por antonomasia negación, el objeto de la libido es ese *Yo* sintético asume una imagen que remonta a pensar siempre en un pasado mítico o una edad de oro.

2.3.1 El lenguaje como mundo de sombras

La metapsicología, conocida como teoría psicoanalítica, da cuenta de que lenguaje e imaginario son una mancuerna indisoluble para el inconsciente humano. Este se nutre de todos los simbolismos de una cultura para que a través de ellos se desarrolle la capacidad de imaginar, sublimar y conmover en la vinculación con otro.

Si bien la creencia del infierno tiene origen en la literatura, gran parte de esta idea es producto de la transmisión oral y son las oraliruras de las literaturas orales, como difuso no escrito, las que plantean este mundo por medio de la palabra.

La palabra es el mundo de acción del psicoanálisis y su función y campo son una preocupación central en el saber de Lacan. En estos términos, la palabra es diacrónica y sincrónica, existe una historia inmersa en ella que, de repente, se asoma en el texto del hablante, en el aquí y ahora que es acción.

Cuando se piensa en el campo del lenguaje, no se puede excluir al otro o a quien recibe el mensaje como se plantea en la simple ecuación emisor – receptor, la cual encierra una complejidad superior a lo informático para dar lugar a lo simbólico. No hay lenguaje si no hay otro, y no hay lenguaje sin demanda; demanda de saber, saber del olvido, y el olvido implica la existencia de un conocimiento perdido del pasado, aquí y ahora. “La rememoración hipnótica (pasado) es sin duda reproducción del pasado, pero sobre todo representación hablada (presencias) y que como tal implica toda suerte de presencias” (Lacan, *Escritos I*, 248).

La repetición y su concepto es la clave de cómo se repiten esos recuerdos y cómo forman parte de un olvido que no debe restaurarse como tal, sino de rememorarse. “Es que no se trata para Freud ni de memoria biológica, ni de su mistificación intuicionista, ni de la paramnesia del síntoma, sino de rememoración, es decir de historia” (Lacan, *Escritos I*, 248).

Dentro del escudriñamiento de los recuerdos, el sujeto encubrirá sus olvidos por lo que su palabra mentirá con verdad, verdad no develada en lo obvio ni lo inmediato, pero “que nos presenta el nacimiento de la verdad en la palabra, y que por eso tropezamos con la realidad de lo que no es ni verdadero ni falso. Por lo menos esto es lo más turbador de su problema” (Lacan, *Escritos I*, 248). En esos olvidos propios de la historia del sujeto se entremezclan con algunos otorgados a través del lenguaje y que forman parte de su constitución psíquica, la cual se estructura a partir de la recepción de un mandato original o una línea de creencias convertidas en acciones y hábitos.

Por su parte, Lacan, inmerso en la historia y siguiendo a Freud, plantea la concepción del trauma latente en la histeria como un fenómeno que da lugar al psicoanálisis. Bajo este contexto de histeria se puede demostrar el fenómeno de lenguaje dentro de la narrativa, y de la historia del sujeto.

El trauma psíquico se define como una afección nerviosa por una irrupción en la historia del sujeto. Así, el cuerpo en quien habita la neurosis como estructura histérica aprisiona una historia imposible de contar que se manifiesta significativamente en él. El cuerpo entonces habla, lo hace en su propio lenguaje expresando eso que en el hablar se oculta. La histeria está enferma de su olvido y de su tiempo. De esta forma, el habitar de la historia existe en el cuerpo para la histérica, en los temores para el paranoico, y en la repetición para el obsesivo, como síntesis de lo que plantea Lacan en su *Seminario 17*, en el cual aborda los discursos que hacen lazo social.

El origen del grupo de las grandes neurosis, según Freud, puede derivarse de una predisposición, pero son los sucesos en la historia del sujeto los que generan el trauma. La histeria y obsesión provienen de traumas de carácter sexual, es decir, una perturbación nerviosa nace de una perturbación de la vida sexual.

En dicho caso, el síntoma recuerda lo que el sujeto no sabe, pero lo hace de manera encriptada, cifrada. Por lo tanto, el trauma relacionado con la sexualidad e infancia se resignifica y, en la mayoría de los casos, se encubre de las creencias provenientes de los mitos que el sujeto habita.

Lo que se oculta detrás de las formas míticas es lo que se quiere encubrir y dejar atrás, sin embargo al final lo que se “olvida” es lo que se desea, pero no se sabe ni se alcanza lo deseado. Esa ausencia deja un espectro, una estela de presencia detectable como el *fantasma* el cual es el motor de las fantasías, algunas de ellas terroríficas. Cuando las visiones de horror se van contando se convierten en verdades colectivas; dichas verdades manifiestan de alguna forma lo que la cultura, en su carácter de ley, reprime para dejar en prohibición ciertos deseos.

El meollo del misterio del deseo se encuentra en la significación, de esta forma al sujeto le significan ciertos eventos o circunstancias vinculadas al deseo que se afecta, es decir, el nudo del deseo está en la significación. Por ello, lo importante es lo que al sujeto le significan determinadas circunstancias vinculadas al deseo, uno deseo encontrado en el campo del lenguaje y que por su naturaleza ambivalente es subjetivo.

El rememorar, por lo tanto, no implica recordar narrativas ni épicas del sujeto, sino construir la significación de una historia para acordarse de lo que no se sabía, pero que ahora se

conoce dentro de una nueva forma de texto; nuevas formas de las mismas ficciones narradas que tratan incompletamente de explicar el cosmos que habita el sujeto.

Si la teoría psicoanalítica se comprende como el nacimiento de la verdad en la palabra, es entonces la palabra el elemento que se debe abordar para entonces navegar un poco en el océano que es el inconsciente. “El inconsciente es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado. Pero la verdad puede volverse a encontrar; lo más a menudo ya está escrita en otra parte” (Lacan, *Escritos I*, 251). Esa “otra parte” a la que se refiere Lacan, es aquella que muy a menudo se encuentra condensada en los mitos, las narrativas populares, y en las acciones codificadas a estas.

Cabe entonces hacer la reflexión de que el sujeto cuando se analiza, ya sea mediante el diván o bajo la sublimación frente a la creación o la expectación de una obra artística, reconoce su inconsciente, que es su propia historia, y su proceso es una labor de histo(*e*)rización. Cuando se aborda la historia a través de la palabra se encuentra un acuerdo de:

Significación->Resignificación.

La historia narrada en ambos casos estará impregnada de elementos simbólicos que la cultura proporciona, pero que el sujeto acomoda para su parcial resignificación

El diacronismo en el lenguaje como la materialidad del tiempo en el lugar de la significación presente, se puede entender también como sincronismo. El habitar del sujeto y su historia de lo que fue y será, implica goce, olvido y radica en una estructura polimorfa y dinámica: el lenguaje, éste es una composición de saberes colectivos a la mano de quien requiera significar. Sin embargo, en la significación, está dada la pérdida pues no es más que una referencia interpretante, la cual señala perfiladamente a un objeto. Para el sujeto un objeto de goce perdido en las penumbras de su tiempo es el *Inconsciente:* historia, palabra y goce.

La propuesta lacaniana implica que su entendimiento es a través de los planteamientos de la lingüística, de la lógica y de las matemáticas, estas últimas pensadas como un lenguaje de lo abstracto en donde la subjetividad está latente. “ La función simbólica constituye un universo en el interior del cual todo lo que es humanodebe ordenarse. No es casual que Lévi-Strauss llame a sus estructuras elementales; nodice primitivas. Elemental es lo contrario de complejo. Pues bien, cosa curiosa, todavía no ha descrito las Estructuras complejas del parentesco. Las estructuras complejas las representamos nosotros, y se carácterizan por ser mucho más amorfas” (Lacan, *Seminario II*, 61)De la misma forma, es posible abordar el arte y lo poético intrínseco en él. Con ello, proponemos la analogía de observar al sujeto como poeta al pensarlo

como un sujeto del lenguaje, y esto implica que esté incompleto dada su imposibilidad de completud contenida en el lenguaje. Para que éste fuera completo, necesitaría ser estático y perdería la cualidad básica que lo compone: su dinamismo.

El algoritmo: $ <>a[12] es por lo tanto un fórmula de un lenguaje que no alcanza a completar ni al sujeto, ni a su objeto perdido u objeto de deseo, sólo queda un resquicio atrapado en el *Imago* de una construcción de olvido, y de esta forma emerge la fantasía. Bajo estos principios la función de la palabra resulta evocadora a una historia por medio del lenguaje, una historia de ausencia y angustia que tiene que ver con una castración. El análisis estético implica la confrontación de los fantasmas y de la castración.

El vaivén de la dinámica del lenguaje da cuenta de una pérdida en la que el deseo está en juego y su abstracción es representada por Lacan con la nomenclatura de <<*objeto a*>>, como objeto perdido del deseo.

El lenguaje, entonces, comprende una subjetividad que, en el plano de lo inconsciente, se opone a la lógica lineal para entender que el tiempo del inconsciente no es el de la linealidad, sino más bien del orden de la lógica difusa y de la inconsistencia. Desde un punto de vista lógico, la inconsistencia no permite asignar valores de verdad a los enunciados simples de tal manera que se tengan premisas verdaderas y su conclusión sea falsa.

Así, ponemos acento en que el método propuesto no es del orden de la deducción, es más bien de orden inductivo. A partir del campo simbólico y sus referencias retóricas es posible inducirse en el universo <<phantasmático>> que manifiesta la narrativa (ya sea una ficción de diván o literaria) y con ella dar cuenta de ciertas represiones y prohibiciones latentes en la cultura que habita el sujeto. De este modo la censura desencadena en fugas encubiertas en el contenido simbólico.

Cuando se habla en el lenguaje existen verdades que se asoman en las formaciones del inconsciente: risa, lapsus, y actos fallidos como una ventana a lo profundo o bien ausencias y silencios.

> Es evidente que el error sólo puede definirse en términos de verdad. Pero no se trata de decir que no habría error si no hubiese verdad, así como se dice que no hay blanco sin

[12] Lacan define al sujeto como carente de contenido, escindido por la separación de la madre y la individuación. El fantasma o la fantasía de esa pérdida la representa como <>, y la letra "petit a" como la pérdida, el objeto de deseo. Con esta relación el sujeto escindido se relaciona con su objeto de deseo mediante un fantasma.

> negro. Hay que avanzar más aún: no hay error que no se formule y enseñe como verdad. Para decirlo de una vez: el error es la encarnación habitual de la verdad. Si queremos ser estrictamente rigurosos, diremos que, hasta que la verdad no esté totalmente desvelada -es decir y según toda probabilidad nunca, por los siglos de los siglos- propagarse en forma de error es parte de su naturaleza (Lacan, *Seminario 1*, 382).

Una vez que la racionalidad se objeta, en tanto el sujeto habita la subjetividad de su época y la transporta al inconsciente para formar un lenguaje que le otorga el *Otro*[13]; es posible comprender que las representaciones manifestadas tienen una profundidad más compleja de la que parecen representar en su forma denotativa. Es entonces, lo representativo o simbólico, lo que está en juego en el análisis; cada momento, cada intervención, cada acción y cada ausencia es una acción simbólica para el sujeto, tomando en cuenta que su creación y construcción se encuentran dentro del orden de la castración. Ese orden es una expresión del deseo, que es deseo del *Otro*, y se entiende como la *Ley* y la instauración de los límites en la cultura.

2.3.2 Semiósfera: el hábitat de los significantes

Lacan menciona el concepto de *significante* y lo ubica como parte fundamental de la actividad inconsciente. Así, observar su dinámica bajo este principio, hace del existir humano una poesía, cuyos matices están en la metáfora y la metonimia, entendidas como estructuras textuales de las referencias del deseo.

Ante la imposibilidad de discernir un sujeto incompleto y enlazado a sus pulsiones, es menester comprender la estructura (que es lenguaje) para comprender a ese *Otro*. De esta forma, se propone hacer referencia a la lógica matemática, con el fin de comparar que los conceptos de *Superyó* en la segunda tópica de Freud, de ese *Otro* que impone la ley, son en sí un sistema de estructuras más que una estructura unívoca.

Con ello, la arbitrariedad entre significado y significante propuesta por Saussure trasciende y da preponderancia al significante, existiendo un significante amo o motor (S_1) que se encadena a otros significantes creando un código primordial: la cadena significante.

---

[13]El concepto de gran *Otro*, Autré, en la escuela Lacaniana se distingue del "otro" como semejante, este otro se concibe también como el discurso del Amo, la transfiguración de la ley en una fantasía de gran autoridad que en el fondo se sospecha incompleta, pero se finge su completud dado el horror que esto puede generar. De esta forma la fe es una negación a mirar ese *Otro* incompleto.

En correspondencia con el fenómeno de “semiosis ilimitada” en la pragmática de Pierce, se encuentra una coincidencia con la teoría freudo-lacaniana, pues el proceso de resignificación en la cadena significante es infinito y sólo culmina con el deceso del sujeto. “En otras palabras, para establecer el significado de un significante es necesario nombrar el primer significante que puede ser interpretado por otro significante y así sucesivamente. Tenemos, así, un proceso de SEMIOSIS ILIMITADA” (Eco, *Tratado de semiótica*, 114).

Si la cultura es aquella que precede al sujeto y lo determina otorgándole un lenguaje, es importante hacer una lectura de estos elementos, pues la <<palabra–lenguaje>> es el punto de partida del análisis mitocrítico. Para hacer más sólido este concepto Bajtín hace esta referencia a la palabra:

> La palabra está preñada de respuesta […] La palabra viva que pertenece al lenguaje hablado está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada a su vez por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. De esta forma se establece el diálogo, pero en la clínica el diálogo se anula por la escucha, la escucha de representaciones simbólicas del orden del lenguaje (Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, 97).

Los signos formados en el lenguaje y que, en la definición saussureana, componen la ecuación *significado-significante* unidos por una arbitrariedad, son rotos a la sombra de Hjelmselv con su concepto del *Estructuralismo lingüístico* y del que, a partir de sus nociones de forma, emergieron las ideas de las redes de relaciones sígnicas las cuales se sostienen en dos ejes fundamentales: las correlaciones y las oposiciones.

Entender de esta forma al lenguaje, es también comprender que se trata de un sistema en el que los términos son correspondientes y solidarios, y cuyo contenido se resuelve con la presencia de los otros elementos sígnicos dentro del sistema de significación.

De acuerdo con el pensador Iuri Lotman, este sistema como texto es un tejido dada la dinámica que puede observarse al comprar un tramado de los hilos. Se puede pensar en un mecanismo que genera nueva información y no se mantiene idéntico en su transmisión, pues su contenido estructurante tiene elementos culturales (significantes) que también pueden ser verse como textos. Su frase “El texto ha "seleccionado" al público a su imagen y semejanza” (Lotman,

Semiosfera III, 267) permite ver la existencia de una conexión a nivel de significación entre texto y lector, de esta forma el significante determina al sujeto y le posibilita una identificación.

La cultura otorga límites dentro de su estructura como ley, memoria y olvido. De esta forma, el mundo de las imágenes y las significaciones otorgadas forman parte de ese saber acumulado en el tiempo, de poder pensarse como una inteligencia colectiva.

> …la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos. En este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados. La actualización de estos se realiza dentro de los límites de alguna invariante de sentido que permite decir que en el contexto de la nueva época el texto conserva (Lotman, *Semiosfera I*, 157).

El sujeto que habita la cultura es quien elabora y reelabora los nuevos textos, éstos los "elige" inicialmente de los elementos simbólicos de identificación, una identificación a lo vivo, a lo latente, pero que muestra su oposición como inexplicable. Así, dentro de la memoria está el olvido y viceversa, pues difícilmente puede olvidarse lo que no se conoce. No obstante, la dificultad se encuentra en la identificación con significaciones que son dinámicas y transformantes dentro de un texto vivo. El sujeto puede observarse como un ser de su tiempo que extrae de una cultura en transformación nuevas significaciones, y que a través de lo simbólico dispone un nuevo traje revestido de *Imago* a su malestar individual.

La cultura se puede conceptualizar como memoria, sistema, organización sistemática y comunicación. Cada una tiene una historia en la que constantemente se hallan, se descubren, se desentierran del empolvamiento de monolitos del pasado. Dicho de otra forma, los mitos en su estructura esencial esperan latentes a ser recordados y re narrados. Y en su encuentro surgen las interpretaciones o comentarios que son testimonio del paso del texto o los textos como memoria reinterpretada en una narración, un cuento al que llamamos historia e implica redescubrir olvidos penosos. Memoria, historia y olvido son tres dimensiones que componen al sujeto y su cultura; por tanto, los elementos de identificación correspondientes a éste, son en dicotomía una identificación por lo vivo y su antinomia, la muerte.

El lenguaje es materia viviente en oposición a la muerte, y su movimiento demuestra lo insistente de la pulsión hacia ella. Ante la imposibilidad de confrontarla de forma directa en lo

escabroso de lo real, las pulsiones de muerte son latentes en el lenguaje y en el goce. Las diversas formas en las que se han concebido los inframundos dan cuenta de lo anterior, pues emergen como un mecanismo de defensa ante la oposición a la muerte y figura un imaginario de continuidad de la vida, de partida y de otro mundo similar, pero ominoso.

Existe pues una relación del sujeto con el significante y ésta, como ya se mencionó, implica que el primero es determinado por el segundo, invirtiéndose la ecuación saussureana. De esta forma, la repetición o el fallo es un efecto del significante y el sujeto vive confrontándose con la ambivalencia y subjetividad de lo simbólico.

Cada repetición implica una similitud oculta que es el significante, éste coexiste con otros significantes y forman una cadena. La estructura descrita por Lacan se halla concomitante con la descripción del fenómeno de la cultura y el lenguaje en la teoría de Lotman: “la semiosfera es aquel espacio semiótico fuera del cual no es posible la existencia de la semiosis” (Lotman, *Semiosfera I*, 110). Su fundamento se remonta a la teoría de Pierce, en la cual la semiosis se vislumbra como “una acción que involucre una cooperación de tres elementos, como por ejemplo un signo, su objeto y su interpretante” (Eco, *Tratado de semiótica*, 115). Así, se entiende por semiosis que todo signo interpreta a otro signo, y la condición fundamental es la regresión al infinito, es decir, una *semiosis ilimitada* en tanto el lenguaje se mantenga vivo.

La semiosfera es la relación ilimitada de significantes para conforma un sistema, así los elementos se articulan haciendo estructuras. La semiosis ilimitada es el fenómeno por el cual un signo da nacimiento a otro: un pensamiento da lugar a otro, una historia a otra historia, una narrativa a otra narrativa, y un mito se encausa en otro.

Una relación lógica similar a la que Lacan plantea en la cadena significante es que el deseo se encuentra en la relación de significante con otro significante. Bajo esta idea, se concibe a la cultura como un gran depositario de signos y símbolos que el sujeto adopta y resignifica para sus propios fines. Con ello, se entiende que la cultura es un *hábitat* simbólico y sistema de estructuras estructurantes que transforman el habitar de los sujetos en su devenir histórico, pues se encuentran dependientes al lenguaje que ésta les ha proporcionado.

El pensamiento lacaniano toma para sí conceptos lingüísticos y marca la diferencia de ser “lingüistéria” tal y como el mismo Lacan afirmó en una crítica al estructuralismo planteada por Jackobson:

> "Por lo cual dije algo que me parece, a decir verdad, la única objeción que pueda yo formular a lo que oyeron el otro día de labios de Jakobson, a saber, que todo lo que es lenguaje pertenece a la lingüística, es decir, en último término, al lingüista.Y no es que no se lo conceda con todo gusto cuando se trata de la poesía, a propósito dela que esgrimió este argumento. Pero si se considera todo lo que, de la definición dellenguaje, se desprende en cuanto a la fundación del sujeto, tan renovada, tan subvertida por Freud hasta el punto de que allí se asegura todo lo que por boca suya se estableció como inconsciente, habrá entonces que forjar alguna otra palabra, para dejar a Jakobson su dominio reservado. Lo llamaré la lingüistería." " (Lacan, *Seminario 20*, 16)

Esta afirmación consta de un neologismo que trata de mostrar la ambivalencia de la histeria inmersa en el texto, pero su composición vislumbra un rompimiento con el estructuralismo, el cual consideraba al lenguaje y texto como cimiento aislado estable y autónomo. El hecho de "recodificar" (por llamar la resignificación) no es una transmisión pasiva de información porque implica un cambio de fase y de lugar en cuanto a la recordación histórica del sujeto.

Esta especie de reflexión del lenguaje no es ajena a una lógica y método (mucho menos es azar) y se ubica en los saberes de lo cotidiano y de lo que se considera excelso. La tarea hermeneuta, por lo tanto, se extiende a la comprensión de la filosofía, de los hallazgos etnológicos, antropológicos e históricos; así como el devenir de lo cotidiano, en la filosofía callejera, en los decires, en las formas y en los discursos. Inmerso en esos discursos está la vida del objeto de estudio que se concluye en la praxis continua, en la lectura y el análisis de los saberes, la lógica, y todo aquello referente a la "transmisión de contenidos mentales".

El trabajo es tan terrenal que implica una búsqueda del saber, y dentro del saber "técnico" obtenido la reflexión no termina; la filosofía es un *continuum* de la praxis interpretativa que ocupa un lugar preponderante a partir del análisis del discurso. En palabras de Ortega y Gasset "No asevero que la actitud teórica sea la suprema; que debamos primero filosofar, y luego, si hay caso vivir. Más bien creo lo contrario. Lo único que afirmo es que sobre la vida espontánea debe abrir, de cuando en cuando, su clara pupila la teoría, y que entonces, al hacer teoría ha de hacerse con toda pureza, con toda tragedia" (*El espectador*, 21).

2.3.3 Semántica de los sistemas estructurantes

El lugar de un sujeto es el lugar de la ausencia, del vacío, de lo que estuvo y dejó de estar, un sujeto incompleto cuyas representaciones del otro le van a dar lugar más allá de lo dicho. El sujeto es lo que no es, se somete al inconsciente, se afirma en la negación, y se estructura mediante la falta. Además, al estar atado a un objeto habita en la estructura y se vuelve un efecto del significante. "El signo es la entidad psíquica de dos cartas […] llamando signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica […] de tal suerte que la idea de la parte sensorial implica la totalidad" (Saussure, *Lingüística*, 103).

Lo anterior señala las implicaciones en una representación que, de forma dialéctica, da cuenta de la existencia de un tercer elemento ante la incompletud de significado y significante, éste lo podemos denominar interpretante como idea conceptual del efecto de completar, pero que en realidad sólo es un representación contextuada.

Es por esta razón el significante "vive" en tanto un sujeto significa y, por lo tanto, su significado está en su *sí mismo* mientras sea interpretante del efecto de completar. Ante ello, un significante existe por su relación con otros significantes que afirman su existencia en antinomias, y esta correspondencia de opuestos de <<no lugares>> y <<no seres>> es lo que permite su dinámica.

El inconsciente está compuesto como un lenguaje, pues sus estructuras son subjetivas, el sujeto vive entre el filo del azar y lo etiológico (en lo que respecta a su destino), ya que el lenguaje lo escinde. En sí, el sujeto construye como interpretante en el campo del conflicto y el síntoma.

En el fondo de esto, se enmarca la falta y presencia del goce como aquello que rebasa el placer y la realidad en un principio de un deseo de lo ausente. Un sujeto situado en la paradoja del deseo acotado y un goce ilimitado, es un sujeto que duda. Dicho de otra manera, no hay significación completa porque no hay satisfacción pulsional completa, y en ambos casos el resultado es parcial.

Ante esto, el mito o la creencia permiten que el sujeto se figure completar su duda, su hiancia y su vacío existencial. Las ambivalencias e incongruencias del mito le dan poder, de forma tal que el éste puede proyectar sus vacíos y deseos en la narrativa y su justificación. Lo anterior es parte de la constitución de una creencia que se convierte en homeopática para los sujetos asignados a ella.

En el campo del inconsciente el lenguaje no es la estructura, como texto, es el resultado de la relación de significantes en un plano temporal y cuya dinámica genera entre sus funciones

la ausencia de los mismos. Partiendo del principio de que es el *Otro* quien da existencia al sujeto, también es el deseo del *Otro* que causa un deseo sin completar y apenas señala su presencia en medio del misterio. Esta es una cuestión de demanda y si no se accede a ella el sujeto se instala en la falta. El *Otro* es la fantasía que rige en los vacíos del sujeto y lo conduce a través de las alegorías permitiéndole gozar en el misterio, pues le da la esperanza de ser completo.

Lacan plantea la ecuación $<>a para representar a un sujeto escindido o sujeto del deseo. La vinculación con el objeto de su falta <<a>>, es a partir del motor de la fantasía, es decir, del fantasma representado con el romboide <>.

La falta o vacío existencial de la que habla Sartre es producto de la individuación, de saberse único y solo en el mundo, de la salida del complejo de Edipo. El objeto de su ausencia o falta causa un deseo y la imposibilidad de acceder al objeto para completar al *Otro*, esté último representado por la letra A. De esta forma, el sujeto que duda incide también en el *Otro*, transformando la ecuación de $(A) a un $(/A).

Explicado de mejor manera, el sujeto está en falta al acceder a la cultura que limita sus deseos provenientes de las fuerzas pulsionales. Este sujeto al deseo tiene la fantasía de *Otro* como ley instaurada y completa, pero sin la posibilidad de tener satisfacción total vincula una ilusión que falla, que no está completa, y es /Otro escindido por la duda. De esta duda emerge el misterio, el poder del mito como resanador de la hiancia, la falta, y la separación simbólica de la función materna.

Al hablar de imposibilidad se puntualiza en lo traumático, un trauma que proviene de la experiencia con el deseo del *Otro*, es decir, de lo que el sujeto cree que el *Otro* espera de él. Esta imposibilidad entre crimen y castigo conduce al goce, el cual se reelabora a través de un discurso. El meollo entonces es un asunto de discurso (texto) y de una semántica invertida que no busca comprender el sentido y no interpreta; una semántica que habita el sinsentido capaz de señalar y encubrir las fracturas por medio de una fantasía. Aproximamos que los mitos y el arte están comprometidos con estos fantasmas; las fantasías que yacen ahí son la forma encriptada donde el deseo del /*Otro* se asoma.

2.3.4 La habitación entre el objeto y la ausencia

Pensar en el signo de forma saussureana sin la corrección que se hace, desde la perspectiva de Lacan, implica una inversión de la ecuación. Esta inversión realiza una predominancia en el

significante que no sólo es tomado como <<imagen acústica>>, por el contrario, es realizada como <<imagen sensible>>, abarcando todo el campo sensorial humano.

Retomando el aspecto saussureano, Lacan observa una inversión en su relación de "signo" transformándolo de significado / significante a significante / significado, dando un carácter preponderante al significante proponiendo su extensión infinita. Es decir, a pesar de que su forma mute y cobre distintos significados, el significante siempre estará inmutable y listo para significarse a través de un referente. Aunque esta idea no es suficiente para definir las topologías y la concepción completa de inconsciente como estructura, sí es un elemento que aproxima al objeto y permite asomar la estructura o el dictado primordial generado en la cuestión de la cadena significante.

Al igual que otros pensadores del momento, la respuesta a esta pregunta relacionada con la dinámica del objeto ha determinado el rompimiento con parte de los conceptos del estructuralismo. Esto se trata de una cuestión epistemológica en relación con la concepción del ser, un ser hablante, un ser pensante de palabra: "El pensar construye la casa del ser- cada vez destinalmente- a la esencia del hombre en el habitar del Ser. Este habitar es la esencia del 'Estar–en-el-mundo'" (Heidegger, *Humanismo*, 117). Un ser que habita los significantes y no los significados, un ser subjetivo, y deseante "Pues el pensar "lleva al habla" (= expresa) en su decir sólo lo indecible (= No pronunciada) palabra del ser" (*Ídem*, 121). Asimismo, consideramos que ase trata de un ser de ausencia cuyo objeto, en concomitancia con la pragmática de Pierce, es un objeto inalcanzable en similitud con el lenguaje, en donde habita; es un ser incompleto.

Esta aproximación ya estaba latente desde 1883, cuando a través de la lógica, Charles Sanders Pierce propuso un reordenamiento de las ciencias a partir de sus reflexiones en torno al conocimiento, el lenguaje y la teoría de los signos. En estos reordenamientos hace una dura crítica a la psicología de su tiempo, y tal pareciera que Freud escuchaba sus plegarias (lo cual no deja de sorprendernos) pues la invención del psicoanálisis superó los alcances imaginados por los pensadores del momento.

> Hay graves objeciones contra el hacer una totalidad tercera a partir de la voluntad. Un gran psicólogo ha dicho que la voluntad no es otra cosa que un deseo fuerte. No puedo conceder eso, me parece que se descuida el hecho de que todo lo que nosotros observamos es realmente lo que más resalta, la diferencia entre soñar y hacer…Nótese también que, tal como hemos visto, hay dos órdenes de alteridad; así el sentido polar se divide en dos, pues

> primero hay un tipo activo y uno pasivo, o voluntad y sentido, y segundo hay voluntad y sentido externos, en oposición a la voluntad interna y sentido interno. De la misma manera como hay tres órdenes de terceridad, así hay tres tipos de conciencia sintética (Pierce, *Escritos I*, 220).

De acuerdo con este principio, Pierce articula que puede existir una <<*conciencia degenerada*>> ya que en primer lugar corresponde a una terceridad o interpretante accidental. Como efecto de ello, señala que existe una compulsión para pensar cosas juntas aun cuando éstas no tengan un lazo semántico, y esta compulsión proviene del exterior logrando realizar con ellas una concomitancia desde la perspectiva individual en las dimensiones de tiempo y espacio.

Además, le da como efecto una <<*consecuencia sintética degenerada*>> otorgando el pensamiento de semejanza o diferencia a sensaciones en segundo grado, pero que por su carácter fenomenológico en el tiempo no pueden ser comparadas. Éstas aparecen sintéticamente en una asociación por semejanza, "es decir, en interés del sintetizante 'yo pienso' y esto se realiza introduciendo una idea no contenida en los datos, lo que ofrece conexiones que de otra manera nunca hubiera tenido. Este tipo de síntesis no ha sido suficientemente estudiada" (Pierce, *Escritos I*, 221).

El pensamiento de Freud estaba centrado en esta inexactitud sígnica, y su sentido de condensación y desplazamiento corresponden en medida lógica al de conciencia sintética. A esta referencia nos permitimos reflexionar sobre el término sintético diferenciándolo de lo que no es artificial, entiéndase por artificial a la emulación pertenece al orden de las representaciones de lo inteligible.

Con respecto a esta posibilidad se elabora una síntesis de lo artificial como artífice del objeto cuya ausencia se manifiesta en su representación. La definición de signo que Eco retoma de Pierce, dice que un signo es "algo que está en lugar de alguna otra cosa para alguien en ciertos aspectos o capacidades" (Eco*, Semiótica*, 34). Lo que está en juego es esa otra cuestión del objeto subjetivo perdido por ser el artífice del ser percibido por su ausencia.

El acercamiento de Lacan a la lógica lleva a la concepción de los tres registros, lo simbólico, lo imaginario y lo real, una triada congruente con una lógica Freudiana que, como ejemplo en la histeria, "coloca la identificación de un sujeto deseante con un objeto en posición tercera", sintetizando lo que articula Phillipe Julien*:*

> "La madre instaura un lugar en posición tercera entre ella y el hijo. Lo instaura en el hijo en ese lugar de inscripción, en esa estructura que Freud llama el inconsciente y Lacan el gran Otro, es decir el orden simbólico donde el padre tiene, o no, su lugar" (Julien, 37).

Esta situación tríadica sitúa al sujeto en la vida frente al vacío de un lugar fuera del padre, pone al sujeto en una circunstancia frente a la vida y la muerte. Esta singularidad siempre se manifiesta en los actos del lenguaje, las representaciones son también producto de ese existir fronterizo entre el acá y el mas allá. Pensar en un tríadico deducimos que proviene de una lógica del lenguaje manifestada por Pierce de la siguiente forma:

> "El signo está formado por una relación triple: El <<representamen>> o signo, mantiene una relación con un objeto, relación que a su vez implica un <<interpretante>>. El objeto es lo representado por el signo, el interpretante no es el "interprete", es el efecto del significado propiamente dicho, es el signo mental que es el resultado de un encuentro con un signo. Por lo tanto es un tipo de resultado lo que produce al interpretante. A diferencia del signo Saussureano, el signo necesita combinarse con otros signos para participar en la corriente del sentido, posee dinamismo incorporado. El interpretante produce otros signos, de forma que un sólo signo dispara una cadena de asociaciones que terminan siendo alejadas del signo inicial. Esta posibilidad la articulamos anteriormente como semiosis ilimitada." (Pierce, *Escritos I*, 246).

Este concepto de tres corresponde a una lógica de interrelaciones basadas en planos triádicos: primeridad, secundaridad, y terceridad. En su condición de primero, el <<r*epresentamen*>> también actúa como un tercero, es decir como <<*interpretante*>>, de forma tal que el siguiente interpretante mantiene una relación con el objeto. De esta forma las relaciones eficientes se convierten en ineficientes, estableciendo un hábito o regla general por la cual los signos actúan en condiciones determinadas. El signo se clasifica en tres categorías y comparte con Saussure una teoría de los signos como acceso codificado al objeto.

Sólo a través de un código se accede al objeto y su estructura se compone de funciones triádicas de relaciones de signos. Con respecto a esta lógica, Lacan determina que la función del significado es el efecto de la relación entre significantes, y denomina << *cadena significante*>> bajo la nomenclatura: s((S1,S2, S3…). Ésta se aleja de la concepción lingüística y apunta a un significante que representa al sujeto para otro significante:

S1/$ - S2 -> Función del sujeto.

El artífice sintetizado en esta ecuación es la relación de diferencias, de significantes que pueden conmutarse por el hecho de no ser el mismo.

> … a diferencia del signo lo que distingue al significante es sólo ser lo que los otros no son; lo que; en el significante implica que esta función de la unidad es justamente no ser sino diferencia. Es en tanto pura diferencia que la unidad, en su función significante se estructura, se constituye. Esto no es un rasgo único. De algún modo constituye una abstracción unilateral que concierne a la relación por ejemplo sincrónica del significante. […] el uno como tal es el Otro. Es a partir de esto, de esta estructura básica del uno como diferencia que podemos ver aparecer este origen, de donde se puede ver el significante constituirse, si puedo decir: es en el Otro que la A (de Autre) del A es A, la gran A, como se dice, la gran palabra es soltada (Lacan*, Seminario 9*, 26).

En este caso ***A*** como *Otro* y objeto del deseo (del deseo del *Otro*), implica que con la imposición del lenguaje el sujeto tiene una predeterminación significante que le permite significar el mundo a partir de un mandato interiorizado entendido como *superyóico*. De manera simultánea la fantasía vertida en el *Otro*, en el *Amo*, marca los límites mediante la ley. La intensión de esa ley es enlazar a otros significantes y así el sujeto significa al mundo construyendo su realidad llena de anhelos, fantasías y deseos que provienen de su escisión. Esto permite pensar en una relación *superyóica* con los significantes que componen al mito, y las representaciones de éstos son alegorías que discursan una ley.

2.3.5 Representaciones y estructuras subjetivas

La imposibilidad de tener acceso al objeto y no complementar al *Otro*, permite un fallo en la estructura que habita según el sitio donde se ubica el sujeto. *Lo real* que no puede afrontarse por el sujeto está en el lenguaje, la estructura y se manifiesta como pérdida. Ésta como una ausencia da lugar a un representación subjetiva y al vacío de la representación, motivo por el cual el sujeto no tiene acceso a *lo real* y ante ello construye la realidad.

La construcción no está completa ni permite vislumbrar la totalidad del mundo porque sus elementos inconexos son forzados y, como se mencionó con anterioridad, señalan una "consciencia alterada" que construye por medio de la fantasía una recomposición mítica de su entorno; sin embargo, esa incompletud produce angustia, una esencial en el ser del sujeto.

La estructura subjetiva que constituye al sujeto tiene como condición de funcionamiento la ausencia de un significante con el cual podría designarse a sí misma. En el pensamiento de Lacan, existen dos estructuras neuróticas, la obsesión y la histeria, ambas provienen de la confrontación frente a la incompletud.

La perversión como una tercera estructura se manifiesta de forma inversa a la estructura histérica, el significante <<amo>> aparece en la construcción del *Yo* mediante la ilusión de ser *Amo*. Ante esto, el significante diría lo que es una relación sexual, una simulación de un uno frente a un otro. El axioma "No hay relación sexual" implica la ausencia de un significante que le otorgue al sujeto su lugar en el Otro; por esto, el saber sexual está en déficit y es saber de la falta misma.

Dicho esto, es el sujeto quien establece una relación con el objeto[14] mediante el fantasma, *ergo*, la falta en el *Otro*. En este sesgo *lo real* y lo terrorífico pasan como registro de esa inadecuación para acceder al objeto. Se encubre, entonces, lo traumático en lo real, o en un recubrimiento de sesgos inadecuados entre la cosa, su presencia y su representación anotando el registro.

La confrontación con el *Otro* escindido es una confrontación con el vacío individual, y ante esa ausencia emerge la angustia. La falta de origen en la castración con relación a lo fálico, no encuentra otra salida más que en el cuerpo y la repetición en la cual existe una subordinación del cuerpo al significante. "No es el cuerpo anatómico de la madre el objeto de descubrimiento, es algo más radical: la subordinación de la anatomía al significante. Para el sujeto, la dimensión de la falta –cuyo significante se llama *falo*- surge de esta subordinación" (Gerber, *Ficciones*, 113).

Un elemento traumático en el encuentro con ese *Otro* es su verdad sexuada y marcada por una castración, el desencuentro, el vacío y la falta. Esta ausencia uterina en lo biológico es un desencuentro con la completud que implica un vacío, retorno y la angustia determinada por la falta. Su manifestación como uterina siempre apunta a lo recóndito o a la oquedad y sus representaciones en analogía corresponden a cavernas, grutas, vasijas y a todo aquel recipiente que pueda mostrar profundidad. En este entendido, la sexualidad es para el sujeto una confrontación con los bordes de un vacío y una incompletud en la cual halla una identificación y

[14] Entendido como "objeto de deseo" en una radical expresión que encadena los demás objetos deseados a una causa única, la falta.

una desilusión por el desencuentro del *Otro*. Afirmación y negación pueden ser lugares en la estructura como observa Lacan en su *Seminario 17*.

El fenómeno de la perversión tiene una implicación en este campo, pues niega al /*Otro* como castrado. Esta observación lo conduce en fecundidad a una negación, que es su forma de rebasar la ley y traspasarla, por su parte el otro está completo y no hay fantasma que lo confronte con lo real; su verdad es lo terrorífico y su texto del horror es su prédica.

Se brinda horror porque no conoce otra forma, y el fantasma que media esta confrontación es un desconocido. El perverso compensará con objetos extremos como placer o dolor extremo, ya que su fijación sádica radica en colocarse en el lugar del *Otro*. De esta forma éste es una síntesis de completud en la fantasía donde el sujeto tiene la posibilidad de pensar que se ha anulado el fantasma S(A), y al verse anulada el perverso ocupa la ilusión del lugar del *Amo* para ser gozado, y por ende tiene el deber *superyóico* de brindar placer o sufrimiento.

El verdugo y el seductor son su narrativa, pero a diferencia de las estructuras obsesivas que confrontan el vacío en el espacio seguro de la repetición frenando sus deseos “perversos”; la histeria encuentra como estructura una profunda insatisfacción, acudiendo al cambio y movilidad.

Si la base del proceso perverso se encuentra localizada en la pulsión, es la perversión en función de un fantasma la que se encuentra con uno de igual conformación y genera un <<no fantasma>>. Así, éste se ausenta en nulidad y crea una ecuación correspondiente a una economía de la negación (pues al negar se desmiente).

Por el contrario, la afirmación es el lugar de la estructura en la neurosis, por lo que su opuesto afirmante, el “negativo fotográfico”, surge a partir de la afirmación de que algo falta, pues así es el sentir del neurótico, por eso pregunta, demanda, y demanda del *Otro*. Su horror también está en saber la verdad, que le remite al *Otro* la imposibilidad de estar completo. Este saber es metonímico y fragmentado, por ello duda en la incompletud y su herramienta es la imposibilidad. Aunque conoce del goce del *Otro*, no lo quiere saber.

La elección del neurótico es también de índole económica, una economía afirmante, que empieza con lo real, lo indecible y lo que no puede ser representado mediante una elección, la elección de objeto. “A diferencia del neurótico, el perverso no se siente dividido (al menos no es su vivencia dominante); por eso su acto consistirá en dividir al otro. La falta, esa falta de la que el neurótico se queja, es lo que el perverso hace sentir a su partenaire; para lograrlo va a colocarse en posición de negar que haya pérdida” (Gerber, *Ficciones*, 117). Esta estructura

mantiene una marcada diferencia del neurótico que reconoce la pérdida, pues este reconocimiento se torna en insatisfacción en la histeria, condición ideal para que el perverso ejerza ilusión de completud y genere un efecto en el neurótico (el cual se culpa). De este modo se manifiestan funciones infernales, verdugo y culpable.

En la estructuración subjetiva la memoria está en juego pues hay una historia que precede al sujeto y su elección está plagada de una búsqueda de satisfacción, en tanto en su economía encuentre un beneficio primario, el goce[15]. Desde este enfoque, la afirmación circunda en caminos cortos y fallidos que evocan a la repetición, lugar donde se elige la neurosis.

Dentro de esta elección el neurótico obsesivo repite preguntándose a sí mismo, mientras que la histérica dirige sus preguntas al *Otro*. Su opuestos están relacionados anatómicamente a través de lo subjetivo, lo ambivalente, por eso comparten núcleos de intersubjetividad. El sujeto elige elegir, y la elección histérica es dirigida para seleccionar al *Amo* castrado que se coloca en falta. Su economía es la del prestamista y cobra con intereses, en su símil antinómico el neurótico obsesivo elige no elegir, lo suyo es el ahorro. La síntesis radica en una posición de comodidad y goce. Es entonces la búsqueda de un más allá del placer, uno imposible e incognoscible cuyas respuestas ocultas se encuentran en lo simbólico del mito. Definimos que los inframundos corresponden a las formas culturales, en una oposición y ambivalencia de lo que se habita en vida, están en lo profundo, como el inconsciente y a partir de allí se manifiestan los deseos reprimidos y las culpas, en una homeopatía que clame algún tipo de justicia se concibe al Infierno. Ese lugar lleno de culpas y castigos perversos justificados por la duda al Amo, y el asomo de su castración que se manifiesta en la ficción como “jusitificación de las penas del infierno”.

2.3.6 Recordar y re-pensar

El discurso como texto es un collage de citas, y todas éstas encubren un vacío. Analizar desde el psicoanálisis los conceptos lingüísticos apunta a dos saberes recíprocamente interrelacionados, es imposible abordar al inconsciente constituido como un lenguaje sin la comprensión y la aprehensión lógica de sus sistemas estructurantes; sin embargo para la literatura no debiera ser

[15] Entendiendo al goce como la combinación de placer y sufrimiento.

posible confrontar los fenómenos sin el saber del inconsciente. De esta forma, la adecuación a la verdad es una de carácter subjetivo que no precede al lenguaje.

Frente a este planteamiento se sugiere indagar sobre lo onírico y lo incongruente en la construcción de la realidad, pero que a su vez constituye una visión psicótica donde la fantasía se desborda y habita el mito. En el pensamiento psicótico la respuesta ante el deseo del *Otro* no es clara, se difumina ante la exigencia de "recordar en primer término que el deseo es ante todo una pregunta, la pregunta con la que todo significante –en tanto proviene del *Otro*- interpela. El significante interpela siempre porque abre un abismo entre lo que enuncia y la enunciación que evoca, abismo que es ese margen en que la demanda se desprende de la necesidad" (Gerber, *Ficciones*, 120).

En la incapacidad del psicótico, la constitución simbólica del falo no logra enraizar en su psique, por lo que la hendidura simbólica marcada por la castración y la escisión del sujeto $ está incompleta y el cuestionamiento acerca de lo que el *Otro* quiere no logra presentarse.

El psicótico al no acentuar la duda está asegurando de la verdad, y este es un pensamiento psicótico, pues la certeza es suya y no del *Otro*. La certeza manifestada es de "la verdad y el horror por el saber cómo saber siempre persecutorio que define su posición en la psicosis" (*Ídem* 121). La formulación de la estructura mítica se encuentra en el lugar de la imposibilidad de preguntar al *Otro* con consistencia, y la pregunta se bordea, se adorna, es ambivalente y con ello se asienta en lo simbólico.

Ante una observación de índole metapsicológico señalamos que el pensamiento emanado del psicoanálisis implica un cambio de posición subjetiva, y esa es una filosofía en praxis, en tanto que el discurso del análisis se fundamenta en la imposibilidad, en la duda. De esta forma, su saber se basa en poner en manifiesto la duda y en encontrar las relaciones significantes que dan lugar a la ausencia.

La posición del sujeto en la estructura es el lugar de los ideales que se configuran en el *Otro*, ideales que dividen y señalan el vacío de una estructura en movimiento, de un sistema de estructuras estructurantes que hacen del sujeto un sujeto de la ausencia.

2.3.7 Significar y ex –sistir

La postura metapsicológica que tomamos como base señala la diferencia de los enfoques psicológicos por centrar sus intereses en el "ser hablante" y su lenguaje. Lacan es quien hace una

reinvención del lenguaje en el psicoanálisis, extiende los postulados freudianos, y además se fundamenta en los conceptos Saussureanos al afirmar que "que soñar es imaginarizar el sueño y contar el sueño es simbolizar la imagen" (Lacan ctd. en Saal, *Lo simbólico*, 30).

En la maquinaria mental del hombre lo esencial es el lenguaje, más allá de una simple propiedad, pues en él se da lugar al escenario de las representaciones. Además dentro de éste ocurren transformaciones tanto en las necesidades y afectos como en el cuerpo mismo, entendiéndose por esto que cuando "alguien" habla es un hecho porque es "hablado" por la lengua y habita una casa que está construida. De la misma forma, las alegorías en la narrativa del mito son formas de habitar esa casa construida, y a partir de ello emergen las creencias que desembocan en las prácticas cotidianas y repetitivas.

Freud denomina "la simbólica" en búsqueda de marcar una diferencia con el concepto lingüístico.

> Las características propias de estas representaciones de la simbólica se pueden enumerar así: 1) se trata de una relación constante entre el representante y lo representado, 2) esta representación se fundaría en una analogía, 3)en el trabajo analítico estos elementos del sueño aparecen con un carácter mudo, es decir que se muestran incapaces en suscitar asociaciones por parte del soñante, y 4) mientras los representantes simbólicos son numerosos y variados, el espectro de los elementos simbolizados es muy reducido: el cuerpo, los padres, los hermanos, el nacimiento y la muerte, y, sobre todo la sexualidad (Saal*, El lenguaje y el inconsciente Freudiano*, 32).

A este respecto Freud tiene sus consideraciones específicas de la providencia de esas representaciones señalando:

> ¿De dónde vendría el conocimiento de esas referencias simbólicas? El uso lingüístico abarca apenas una parte de ellas. Los múltiples paralelos provenientes de otros ámbitos son casi siempre desconocidos para el soñante; y aun nosotros debimos rebuscarlos con trabajo. Sabemos ya que del mismo simbolismo se sirven los mitos y los cuentos tradicionales, el pueblo en sus proverbios y canciones, el uso lingüístico corriente y la fantasía poética. La esfera del simbolismo es enorme, el simbolismo onírico es sólo una pequeña parte de ella; y ni siquiera es conveniente abordar todo el problema partiendo del sueño. Muchos de los símbolos usuales en otros ámbitos no se presentan en el sueño o lo hacen muy raramente; muchos de los símbolos oníricos no se reencuentran en todos los otros ámbitos, sino, como hemos visto, sólo aquí o allí. Se recibe la impresión de estar

> frente a un modo de expresión antiguo, pero desaparecido, del que en diversos ámbitos se han conservado diferentes cosas. Una sólo aquí, la otra sólo ahí, y una tercera, quizás en formas levemente alteradas, en varios de ellos. Este mismo simbolismo se sirven los mitos y los cuentos tradicionales, el pueblo en sus proverbios y canciones, el uso lingüístico corriente y la fantasía poética (Freud, *El simbolismo en el sueño*, 151).

Desde esta perspectiva la carga simbólica también está inmersa en las charlas, chistes, rumores y mitos de los miembros de una u otra cultura; en ello se encuentra el verdadero carácter que convive ambiguamente con las convenciones instituidas. Las narrativas que llevan al análisis son, en cierta forma, parte del campo de la poesía pues no existe sin un escucha o un lector. La pragmática da cuenta de una imposibilidad en abordar este aspecto desde un racionalismo absoluto, con ello Pierce refiere que:

> El trabajo del poeta o del novelista no es tan diferente al del científico. El artista introduce una ficción, pero no es arbitraria; muestra afinidades en que la mente concede una cierta aprobación llamándolas hermosas, lo cual sin es exactamente lo mismo que decir que la síntesis verdadera, es algo del mismo tipo general. El geómetra traza un diagrama, que no es sino exactamente una ficción es una creación y por medio del diagrama es capaz de sintetizar y mostrar relaciones entre elementos que antes no parecían tener una conexión necesaria (Escritos 1, 222).

Ante esto como una metáfora, el análisis de un texto y el hallazgo de sus mitemas y significantes implica fungir como un poeta de segunda vuelta y un geómetra de la subjetividad, donde la ficción y las representaciones de su creación son delineadas en silencios y cortes. Y si el texto crea a su lector, la estructura determina al sujeto. Mediante este axioma se muestra que los imaginarios del sujeto son cimiento en la construcción del *Yo* por medio de los elementos simbólicos.

Al acentuar el lugar de la historia se reconstruye y reinventa en el presente, a fin de cambiar de posición porque la poesía del sujeto es su vehículo. En la técnica hermenéutica está en juego la sensibilidad, pues el *Yo* es estructuralmente un síntoma, un signo de un objeto ausente compuesto por tres registros, lo simbólico, lo imaginario y lo real. A pesar de toda objetividad del análisis, la interpretación dará lugar a que el *Yo* de quien descifra se manifieste al interpretar.

2.3.8 El espejo en el espejo

La identidad e imagen se pueden concebir como dos reflejos atravesados por los efectos de la identificación y la historia. Estos elementos se desplazan en la dimensión de lo simbólico para llegar a lugares *fantas(má)ticos* donde sus fantasmas emergen como resistencias que, al vislumbrarse como conscientes desde el inconsciente, se debilitan y generan un cambio de posición del lugar donde el sujeto se encuentra. Este efecto se puede consolidar en el análisis, en la sublimación por la obra creadora o en la expectación y asombro estético frente a una obra artística.

Lo que se resiste es la confrontación con el trauma y por lo tanto con el fantasma. Esto implica que el interés, más que en el evento traumático, está en la dimensión que cobra el acontecimiento. La resistencia será entonces todo lo que obstruye al sujeto, cuya virtud radica en la reconstrucción de los hechos, más que en el hecho en sí, y la resignificación de la cosa.

Esta resistencia se relacionada con el orden de lo reprimido, el cual es causal del inconsciente porque suprime lo que no se soporta y se vuelve un discurso resistente, desviador. Tratando de omitir el fallo en la estructura, la dimensión de goce contra dolor se resiste frente a la *re-posición* de la significación y la formación comprometida entre la pulsión y la defensa.

El destino del sujeto está entre la disposición y el azar, así su disposición para amar será presa del significante, y el espectro de su representación estará su duda y falla con lo cual esta situación ambivalente llenará al sujeto de contradicción. Si en el *Yo* que se dispone en el sujeto éste dice más de lo que sabe sobre él mismo, ¿entonces el *Yo* está anidado con el *Otro*? Parece que la respuesta se encuentra en el aforismo “Yo soy porque tú eres”. Dicho de mejor manera “Yo soy por que el *Otro* se figura”.

Por su parte, Lacan figura al *Otro* como “El nombre del padre”, lo cual no es otra cosa que el peso de la ley instaurada en el deseo de la madre, y el fracaso de seducción del *infant* instaurado por deseo del padre; con ello su imaginación como magnífico. A manera de sincronía se manifiesta un miedo ante una madre voraz, relación ambivalente correspondiente a un complejo de Edipo y de castración. De esta forma, la dualidad madre dadora de vida y madre voraz, implica una relación que confronta al vacío; un útero bueno que ominosamente se torna un útero malo, o uno que da la vida por otro que la quita. El retorno en opuestos es la cuna de las psicosis y de los textos escatológicos que bordean una angustia de ser. Dentro de estas escatologías el abordaje de las profundidades es un desafío a lo ominoso de la fantasía de

castración, el héroe que viaja a los infiernos, retorna a lo uterino y desafía su propia castración trasgrediendo los límites de la vida y la muerte, desafía así su propia angustia.

Esta angustia se enmarca en la pérdida y en la amenaza de ser coartado o castrado, concentrando la idea de miedo. Y en medio de esa ambivalencia de Odio / Amor se instaura en la *Ley del padre* el deseo prohibido, una prohibición del incesto.

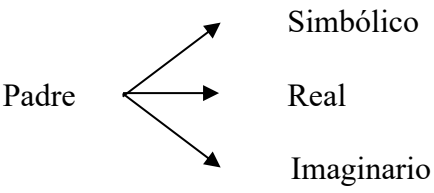
El miedo a la castración parece ser el significante y el poder es su representación simbólica que funge un papel en el imaginario. Entonces, es un elemento de enlace entre el deseo y el goce.

ANGUSTIA

DESEO ___┼___ GOCE

FOBIA

En este fenómeno la libido se reprime y queda en el fallo, siendo la fobia dónde se representa la angustia. En este punto la fobia es una protección a la presencia del objeto de la angustia. La razón de ésta es que no falte "la falta" porque aunque se quiere seguir deseando, hay un temor a esa completud satisfactoria. El problema consiste en un mito que se manifiesta como verdad en medio de una fantasía. Lacan entonces, determina la función del *Otro* en tres niveles:



En esta triada cuya, representación será sesgada, su símil es la reflexión deformada en concordancia con el complejo de Edipo y de castración. Frente a este fenómeno es menester plantear la pregunta del lugar del padre: ¿qué es un padre? Parece ser que toda la interpretación Freudiana se centra en esta pregunta, y Lacan al respecto puntualiza:

> Si la teoría analítica asigna al Edipo una función normativa, recordemos que, como nos enseña nuestra experiencia, no basta con que conduzca al sujeto a una elección objetal [...] Por lo tanto, no basta con que el sujeto alcance la heterosexualidad tras el Edipo, sino que el sujeto, niño o niña, ha de alcanzarla de forma que se situé correctamente con respecto a la función del padre. Este es el centro de toda la problemática del Edipo. Toda la

> interrogación freudiana se resume a esto— ¿Qué es ser un padre? (Lacan, *Seminario 4*, 208).

La distinción entre un padre simbólico con lo figurado como <<la ley>> y la encarnación de lo simbólico que produce el freno al deseo incestuoso (implícito en el complejo de Edipo), marca su salida parcial en el complejo de castración. Un elemento simbólico del papel del padre es la función determinante para el futuro sexual del sujeto en la elección de su objeto. Asimilando estos principios, el complejo de Edipo sitúa sesgadamente la posición del sujeto frente al padre, el aspecto simbólico se centra en asumir al falo como un significante de la falta del *Otro* (A) y del mismo sujeto en falta ($).

El apego a la madre es el causal del miedo al padre porque en él ve el temor de castración y de pérdida. En un sentido antinómico, la benevolencia del padre impide el límite instalado en el deseo de la madre, por lo cual la castración es entonces reclamada y la fobia es la demanda de la ley del padre para que haga posible el corte entre el niño y la madre. El infante "se aferra con energía a esta convicción, la defiende obstinadamente frente a la contradicción que muy pronto la realidad le opone, y la abandona sólo tras serias luchas interiores (complejo de castración)." (Freud, *Obras Completas VII*,177)

El mecanismo de la metáfora es quitar algo y sustituirlo por otro. Así, en ella se encuadra un índice metonímico, una sugestión de algo que ya no está. El padre real, el progenitor, se presenta como desconocido y los fantasmas están en esa función de padre. El complejo de castración evoca a un padre imaginario (idealizado en superlativo) con quien se puede rivalizar y manifestar una identificación que posibilite construir una fantasía como meta del objeto deseado. El fenómeno implica una identificación con el *Amo* a través de la castración, es decir de la instauración de la ley.

A partir de esta instauración, el sujeto tiene posibilidades de vivir a través de la estructura proporcionada por la castración para no estar en el *Otro*, en su apéndice instaurado. Existe sutilmente entonces un deseo de castración que causa la angustia de gozar. Este complejo traslada al plano imaginario una regresión que representa el miedo a ser devorado por la madre para fundirse en su deseo, pero que simultáneamente, y como efecto de la pulsión de muerte, nos orilla a vislumbrar el borde de lo mórbido, ejerciendo un fascinación en la prohibición.

El fin parcial del complejo de Edipo es correlativo a la instauración de la ley, es inconsciente pero permanente al ejercer su función. Todo está concentrado en cada fantasma de

la protección del sujeto, la fantasía de procreación, y sus opuestos, como manifestaciones de una pregunta, una búsqueda del lugar que aparece en el camino de la identidad y que dará como resultado la construcción del *Yo*.

Durante esta búsqueda de sustituciones simbólicas el sujeto elabora su propio mito alrededor de las representaciones sígnicas en las que instauran los significantes. En las tres situaciones el representamen quita algo del sujeto y lo alivia, esa es la metonimia de la castración. Por tanto, la fobia se coloca en lugar del padre y la angustia es consecuencia de una represión sobre lo que no se quiere conocer (libido reprimida).

Los lugares simbólicos que dan lugar a momentos sincrónicos en la cultura pueden llevarnos a figurarlos como la analogía de un juego de espejos. En esta visión escópica, el reflejo es la demanda que se contesta como otro reflejo, pero no se atiende como la asimilación de la imagen a proyectar.

Una aproximación hermenéutica considerando estos principios permite mirar varios reflejos simultáneos sin atender a ninguno, pues la prioridad es prestar atención al cruce de los éstos. En términos de lenguaje esto se refiere a una metonimia de metonimia espectral. En lugar de los reflejos, se tiene a él para vislumbrar un reflejo no esperado que confronta algo que no quiere ver, y pone resistencia volteando la mirada para cambiar de ángulo.

Estos aspectos metapsicológicos permiten discernir que el infierno, creado como un padre, es la falta y escisión del padre, por ello se encuentra oculto en lo profundo. El fallo del pecado es también el del padre, a quien en lo escondido castiga culposo valiéndose de quien quiera ocupar su lugar en tan penoso asunto. La monstruosidad ahí manifestada se puede figurar como los deseos perversos libres de culpa que castigan al culposo. Está aproximación es apenas el dintorno de una configuración más profunda, una que hace raíz en el inconsciente.

Si se considera una lógica triada como sustento epistemológico, la explicación de la teoría de Freud puede observarse en ese invento a partir del descubrimiento del inconsciente, y de éste como lenguaje. Aquí la significación es subjetiva y culmina en el vencimiento de las resistencias y la resignificación como consecuencia.

La aproximación hermenéutica implica varios momentos, uno en el que el ser como significado está en juego al poner siempre algo de sí; otro en atención latente y con la pregunta en la palabra que demanda; y el último con atención flotante. La no respuesta es una respuesta de la verdad, como intervención en torno al significante. La respuesta está en cómo aborda la aventura hermenéutica a la estructura que da lugar al sujeto, una estructura subjetiva a mi parecer

puede ser representada gráficamente como el momento de la transferencia en el psicoanálisis o en la sublimación frente a la contemplación de arte que figura alegorías míticas.

El hermeneuta dirige la mirada en busca de respuesta y pretende dirigirse al lugar de lo real, pero a su vez lo desconoce porque está fuera de la vista del sujeto y de lo que parece vislumbrar el objeto en cuestión, la obra. La forma en la cual sabe de él es por su ausencia, por la omisión de algo detrás de las representaciones, pero aunque el reflejo de lo real se asoma fuera de él, "en la sombra nada refleja" y la imposibilidad es materia del objeto.

El sujeto sólo puede acceder a lo real a través de mirar su imaginario como reflejo de lo simbólico. Lo simbólico apunta a la parcialidad del objeto; por tanto, su representación está fuera del lugar de lo real y sólo refleja su parcialidad en tanto el lugar del objeto es la pérdida o el no lugar. Éste es un reflejo en "estela" que únicamente puede proyectar una imagen parcial de su ausencia y esa imagen apunta a lo simbólico.

Por tal, se puede saber sólo la ausencia en lo espectral y lo fantasmático en el lugar dónde los reflejos se cruzan; aquí hay metonimia cuyo reflejo será la metáfora. Ese lugar del fantasma, recuerdo de lo que ya no está, y mirar a la ausencia es el papel del análisis subjetivo. Señalar el fal(l)o en el sistema de intersección de los significantes genera una dinámica que hace de la cadena significante un *infinitum* imposible.

La movilidad del no estar, hace del sujeto un sujeto de ausencia, dividido y determinado por un texto de no lugar que se confunde en el tiempo. El sujeto entonces habita y se entrelaza en la estructura, pues ella le da lugar y ser. Siguiendo la lógica del nudo borromeo, en paralelo con la segunda tópica de Freud dónde plantea al *Yo*, el *Ello* y el *Superyó*; encontramos pertinente manifestar el siguiente esquema con el fin de observar al sujeto enlazado a la estructura que se percibe a través de los registros simbólicos del ser hablante.(Figura 1)

La búsqueda es en pos del encuentro con el lugar revelado para el sujeto o su lugar en la ausencia, que en el gráfico anterior se muestra al centro de todas las intersecciones. El *Ello* ligado al borroso recuerdo de la cercanía de lo real, sólo es accesible a través del imaginario en donde se construye el *Yo*. Éste se soporta de lo simbólico, el cual se da a partir del *Superyó*, la ley, lo otorgado. La movilidad es poética y se traslada en las coordenadas de lo dinámico, lo tópico y lo económico.

Como analogía sugerimos observar el mecanismo de la triada del pragmatismo, que implica el fundamento lógico de dividir un elemento en tres partes, dando como resultado una infinitud en la operación como (.333333&); con ello conjeturamos que se trata de la

representación de lo móvil, del fallo y de lo impreciso en una aritmética simple, pero también de lo eterno.

En suma, el significante en su encadenamiento y dada la lógica de triadas genera una ecuación infinitesimal, pues el fragmento en la división de tres es muestra de su dinamismo, entendiendo al factorial de un número como producto de todos los números naturales anteriores o iguales a él. Pensar entonces en un factorial implica que el encadenamiento de significantes es multiplicado por sí mismo en tanto su relación es infinita.

Entonces, los significantes ocupan por momentos el lugar del vacío y dejan el espectro de su presencia para que emerja el sentido, no como verdadero, sino como la introducción de la verdad en el mundo de lo real; y se consuma la palabra plena en relación con la verdad del sujeto. El mito también tiene un carácter significante, asoma esa verdad y se transforma a la par de la cultura pues el mito al ser lenguaje, está vivo y se resignifica constantemente.

La verdad se deja ver en el error, y hasta que no es revelada se manifiesta en los errores, repeticiones y en la mentira de la prosa que muestra las verdades en su metáfora. La palabra engaña, oculta, erra, y en su falta asoma lo escondido o la verdad del sujeto; no hay engaño sin una verdad, no hay mentira que no provenga de la verdad, y no hay verdad en la palabra. Ésta sólo existe en la repetición del error que llega a su contradicción, una paradoja en el límite del lenguaje que adorna las narrativas míticas y es testigo de esa verdad inconsciente (que de otra forma insondable). El infierno señala la verdad del sujeto con relación a su culpa y a represiones; el mito enseña la frontera ominosa entre la vida y la muerte y su desfiladero causa vértigo pero también deseo, cada sujeto se encuentra en una frontera con su propio infierno, en cual culpa y represión dan lugar a el propio concepto de crimen y castigo.

2.4 Apuntes sobre una posible aproximación Hermenéutica

Durand retoma conceptos de Paul Ricoeur en cuanto a poner en praxis una aproximación hermenéutica. Su obra es extensa y, a través de ella, profundiza en el tema filosófico y hermenéutico de la diversidad de enfoques relacionados con la cultura y el arte. La teoría y crítica literaria se encuadran mediante “abordajes del psicoanálisis freudiano, de la filosofía propuesta por Nietzsche, la lingüística, presupuestos marxistas, la historia, la historiografía, el derecho, la jurisprudencia y muchas disciplinas o discursos que conforman la gran cultura y el pensamiento de Occidente” (Prado, *Creación*, 14) En este contexto interdisciplinar la propuesta

en la teoría y crítica literaria de Ricoeur para la argumentación parte de dos raíces, el discurso y la acción.

El primer punto aborda el tiempo que converge en la narración, así como en el contexto histórico de la obra en cuestión. La hermenéutica es entendida como:

> [1.] Unos métodos precisos que comportan una serie de reglas rigurosas es el caso de la filología y de la exégesis de los más importantes textos clásicos, al igual que de la jurisprudencia [2.] una reflexión acerca de la naturaleza misma de la comprensión, de sus condicionantes y de su funcionamiento […] La hermenéutica constituye [según este] una epistemología, en la que la inteligibilidad es llenada por la noción de 'sentido' (Ricoeur ctd. en Prado, *Creación*, 14).

Además, propone en su aproximación acudir al acto de reflexión mediante la distinción de las diferencias y las mediaciones. Esto implica que no se trata de una perspectiva crítica en la extensión de la palabra, pues a diferencia los mecanismos ideológicos son manejados con prudencia para señalar el campo sensible entre comprender y lo que se ha comprendido.

El centro de esta actividad es el símbolo que por sí mismo invita a reflexionar e interpretar su contenido que le da sentido, o más bien, infinidad de sentidos. El símbolo, abordado por Ricoeur bajo los preceptos freudianos, cuenta con una función de ocultamiento. Tomando en cuenta los criterios de los maestros de la sospecha[16] se pretende develar el símbolo en el génesis de los imaginarios de la cultura observados sintomáticamente y que finalizan la búsqueda de llegar a ser más consciente.

Ricoeur propone reconciliar dos tradiciones hermenéuticas, la crítica que abarca lo anteriormente mencionado y la fenomenología religiosa. En este tipo de conciliaciones se entiende que "no hay una sola hermenéutica ni un canon universal para la exégesis, sino teorías separadas y opuestas, incluso rivales, que atañen las reglas de interpretación" (Prado, *Creación*, 15)

El primer problema es el fenómeno del tiempo, mejor dicho, la temporalidad, por ello se pretende analizar la concatenación de hechos realizados en la trama observando las restricciones semióticas presentes en el <<tiempo de narrar>> y el <<tiempo narrado>> en el "aspecto de la

[16] Karl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud.

enunciación-enunciado-objeto en el ‘discurso de la narración’ para acceder al ‘punto de vista’ y a la ‘voz narrativa’” (*Ídem*, 15).

En la aproximación hermenéutica la mímesis juega un papel preponderante para la comprensión. El lenguaje tiene una función poética por su constitución como estructura, pero ésta no es tan explícita como suele aparentar, lo que no se devela en la superficie es la transformación de aspectos, de formas de realidad y de sus cualidades. La mímesis implica un reconocimiento de lo que se conoce, de lo familiar, para que se pueda penetrar en el mundo de ficción y finalmente reconfigurarla por medio de lo que se ha comprendido. A este aspecto Ricoeur le llama mímesis I, su implicación deviene en una precomprensión que se establece en comprender y explicar.

La mímesis II comprende a la ficción considerándola una posibilidad real del mundo que habita el receptor en relación con el mundo construido en el texto. De esta forma, es posible apropiarse del texto como ser en la existencia. Esta reflexión abre paso a la interpretación, y mediante ella al desciframiento del lenguaje concebido como “simbólico”.

Para llegar a la mímesis II es necesario trasladarse del mundo del texto al mundo de la acción, y posteriormente lograr la mímesis III mediante un esfuerzo de refiguración. En ella no se pretende ni analizar la psique del autor, ni inferir en las intenciones autorales. Lo que se aproxima es la explicación del por qué y cómo deviene el mundo contenido en el texto.

Esbozar lo previo a la obra mediante un análisis esquemático y formal permitirá la realización de una interpretación y luego una reflexión para la apropiación del texto. “De esta manera, se efectuará el movimiento que nos permite transitar de la mímesis I a la mímesis III, y actualizar, mediante su recepción, la mímesis II, esto quiere decir, la configuración contextual” (*Ídem*, 20).

La obra literaria se encuentra en el punto de ser una forma de memoria inscrita mediante signos y que da cuenta de un imaginario de una época determinada. Su origen es fónico, pues su antecesor es la palabra hablada, misma que será inscrita en algún medio físico. Además, se asienta en un sentido semántico que dentro de las reglas permitidas emergen las representaciones y los objetos de narración; por último se manifiestan circunstancias que connotan la intensión del texto formando en su conjunto un sistema autónomo.

Detrás de una obra literaria existe un intención por parte del creador, esta intención artística es un ejercicio de composición que, en analogía con el campo musical, entreteje sonidos,

acordes y ritmos diversos para producir un conjunto de sensaciones que "narran" un sentir. Este sentido de composición se refiere al acto de orquestar y de construir polifonías.

La obra frente a un receptor se convierte en un instrumento de intersubjetividad, "el receptor suple la falta de determinación cualitativa con su percepción de lo físico y completa en su imaginación las áreas determinadas" (*Ídem*, 23). Este sentido de completud puede lograrse gracias las "funciones de las unidades de sentido, que desarrollan las circunstancias que son correlatos puramente intencionales" (*Ídem*, 23), que se conjuntan con elementos autónomos.

Fuera de esta estructura existe la facultad polisémica y las funciones poéticas del lenguaje, en donde el campo de lo simbólico excede toda intencionalidad prevista. "El problema de la escritura se vuelve un problema hermenéutico cuando se lo refiere a su polo complementario, la lectura. Emerge entonces una nueva dialéctica, la del distanciamiento y el de la apropiación" (Ricoeur, *Teoría de la escritura*, 55). Esta conjunción entre creador y receptor implica que en la aproximación hermenéutica se adopte la posición de a quien se dirige el texto y del lector idealizado como complicidad de escritura.

La aproximación hermenéutica plantea una serie de cuestionamientos e interrogantes a la obra en cuestión, considerando que ésta se completa con el receptor. Desde este punto, es inevitable que la obra acontezca desde la óptica ideológica y cultural donde el lector está plantado. La realización de esta aproximación se fundamenta en la metodología propuesta por la doctora Prado Garduño:

> Primer Nivel. Lectura y análisis del texto. […] Segundo nivel. Interpretación o exégesis […] Tercer Nivel. Reflexión Hermenéutica […] Cuarto nivel. Apropiación de la reflexión […] Quinto nivel. Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y la comprensión de la circunstancia propia (Prado, *Creación*, 44).

2.5 La observación de las tópicas socioculturales

Las cuencas semánticas tienen la peculiaridad de superponerse en sus extremos, esto implica un perfil o dintorno de un momento imaginario en un tiempo específico de la cultura. "Así se vislumbra la noción de 'tópica', que en un lugar puntual (*topos*) constata un 'espesor', un 'sistema' de tensiones o de antagonismos […]. Aún incluso en corte delgado, el capital de imaginario de una instantánea sociocultural aparece como complejo, plural, y sistémico"

(Durand, *Mitos*, 115). Al tratarse de un sistema, se entiende que encierra en sí otros mecanismo sistémicos menores o subsistemas, y por medio de ellos relaciona los elementos con funciones macro o individuales.

En su carácter estructural, el sistema plantea que el todo representa a sus partes y las partes al todo. Sin embargo, el método de Durand aclara que "lo más simple puede convertirse en el modelo más complejo sólo metafóricamente. O más exactamente, sólo de manera 'metonímica', puesto que el sistema social no beneficia a las 'simplificaciones' que comporta un organismo individual, ligado a la entropía biológica" (115).

La referencia a lo social se relaciona con el "psiquismo", pero no desde su perspectiva individual, al tratarse de un aspecto colectivo pueden encontrarse múltiples motivos.

A pesar de tomar en cuenta los sistemas freudianos, éstos son sólo referencias y constituciones de efectos simbólicos en lo individual. Por ello, el sistema que se propone es de carácter metafórico, tal como sucede en el campo psíquico del *superyó*.

La primera búsqueda implica encontrar un *ello* cultural, al que Jüng llama *inconsciente colectivo*, una discusión que epistemológicamente ha sido descartada por la emergencia fenomenológica en el sujeto; sin embargo, el mito en acción es concebido como *imaginario colectivo*, para una mejor aproximación.

Se trata de mirar los componentes significantes de un metalenguaje que apenas se dibuja en medio de las sincronías de la fruición simbólica. El emerger de los "mitos latentes" están difuminados en su aspecto, pero son certeros en cuanto a sus estructuras "este 'inconsciente específico' se fija […] cuasi inmediatamente en las imágenes simbólicas llevadas por el entorno cultural. El metalenguaje primordial llega a ubicarse en la lengua natural del grupo social."(Durand, *Mitos,*118)

El sistema de "mito vivo" permite que se constituya un escenario para el actuar de los roles humanos en una teatralidad en la que el sujeto se reconstruye continuamente en lo que podría llamar metafóricamente el "yo social". Mediante las pautas que develan los mitos en sus "cuencas" la escena social se pone en marcha, dando lugar a una pauta para el comportamiento y la interacción social.

Las interacciones como significantes se muestran en oposición y enmarcan los roles en positivo y negativo. Así, las manifestaciones socioculturales que los actantes devienen como individuos conllevan afirmaciones o negaciones sobre un objeto ideológico, por ejemplo: izquierda y derecha de parlamentos; conservadores y liberales; recatados y desatrampados;

cultura y contracultura; el *Kant con Sade*, observaría Lacan. La oposición que los enlaza dialécticamente siempre produce otras salidas, éstas casi siempre comienzan en el campo del arte y dan lugar a nuevas formas, o bien, para la emergencia de antiguas formas míticas que permanecen latentes en espera de su nuevo cauce.

La forma afirmativa o positiva de las manifestaciones mitológicas tienden a formalizarse e institucionalizarse y su formalidad siempre será frágil en el punto de la ambivalencia de los sentidos simbólicos. No obstante, tienden a interiorizarse en los sujetos como una voz de autoridad y, en ocasiones, como estructura de una cierta consciencia, contrario a las actuaciones en oposición que suelen dispersarse o mantenerse descentralizadas pareciendo su unidad confusa. "El *superyó* se pasa fácilmente al singular, pero el *Ello* permanece en plural, rico en múltiples posibles. Tal fue la condición del Tercer Estado en 1790, tal fue la de los estudiantes en los movimientos de 1968" (Durand, *Mitos*,120). Esta forma nietzscheana de lo "apolinar" y lo "dionisiaco" se reducirse: en la tierra de Apolo, Dionisio acecha en las sombras.

Es importante observar que no todos los mitos tiene la misma preponderancia; por ejemplo, el caso del mestizaje en el que se sobreponen los mitos dominantes, y en lo profundo están los mitos de los vencidos o dominados que esperan el momento y lugar específico para emerger, y muchos quedan latentes hasta la eternidad.

El aspecto simbólico permite el establecimiento social bajo modelos tópicos bastante difusos, y a veces en apariencia inconexos. Durand plantea esquemáticamente la forma de observar estas tópicas que se desenvuelven en roles correspondientes con los niveles. Éstos se muestran con claridad en el esquema que el autor propone para encuadrar la Tópica del sistema social (Durand, *Mitos*, 125): (Figura 2)

Para la aplicación de este mecanismo es importante pensar en una "teología negativa", es decir, practicar la filosofía del no, sin desechar la validez de lo descubierto. Asimismo, se debe plantear una contienda de roles en tensión para descubrir lo que deviene de esa tensión dialéctica. Esto implica no pensar en lo qué es, por el contrario, se medita sobre lo que no es como método de aproximación a una verdad. Cabe mencionar que dentro de este método, que podría aparentar un tanto racionalista, no se dividen las categorías académicas de los campos de la ciencias humanas como la literatura, la crítica literaria, el arte, la crítica al arte, etcétera.

2.6 Al encuentro del mito: el quehacer del mitólogo

Existen formas operacionales para abarcar cabalmente la comprensión de lo imaginario, si bien la aproximación hermenéutica permite un acercamiento metódico, es pertinente considerar el campo sociológico y cultural sin corte entre ellos. Aplicar esto al campo literario es inminente dentro de este planteamiento, y como "opción epistemológica: no hacer un corte entre los cultural y lo social o –si se prefiere- entre los 'textos' culturales, literarios en particular, y los 'contextos' sociales" (Durand, *Mitos*, 135) dando lugar a una "estética de la recepción".

Es prudente diferenciar a los métodos de "mitocrítica" (a partir de un texto), de los métodos "mitoanáliticos" que implican una mirada antropológica, pero no hay que omitir entrelazarlos al final, pues se labora sobre el mismo material. "¡No existe ninguna diferencia, en efecto, entre mito difuso, no escrito, el de las literaturas orales, las 'oralituras' […] y la literatura de las bibliotecas! Pero la afirmación de una *materia prima* común, […] ya es una opción antropológica" (*Ídem*, 136).

En los periodos prolongados, se puede dar un momento para una condensación generalizada por la recepción de un mito, a esta indagación se le puede llamar periodo explosivo. Aún en este lapso es pertinente observar que existen contenidos latentes y manifestados dentro de las seis fases de la cuenca semántica. "Un mito, incluso cuando ha explotado, tiene un impacto variable dentro de una sociedad o una cultura dadas, sobre las diferentes estratificaciones sociales o sobre los diferentes roles sobre los que se ejerce" (*Ídem*, 141).

En cuanto al campo de la crítica literaria insistimos en la búsqueda del "renacimiento del mito" que consiste en descubrir el patrón mítico detrás del relato. "Dicho de otra manera, nunca un texto es inocentemente univoco, el léxico y la cultura que acarrea abren en el niveles de significación entre los cuales la significación del mito incluido nos parece *determinante* para su buena comprensión" (*Ídem*, 154), pues en el fondo revela a un ser que tiene un interés de complicidad con su receptor. El contenido mítico en el texto se mostrará como dilemático, arraigado en las insistencias y redundancias presentadas como fuerzas diversificadas en un núcleo, y que finalmente provienen del universo mental de estructura sistémica, de esta forma el texto a aproximar nos mira en lo más profundo mientras lo observamos.

Ante esto, acudimos a una razón metapsicológica para ver al texto como si se tratara de un relato de sueños o fantasmas, estando dispuestos al encuentro de las redundancias. Éstas suelen mirarse como "obsesivas" y pueden encontrar correspondencias en la biografía del autor,

como si estuvieran buscando “el mito personal del autor”[17], sin que esto haga un psicoanálisis del mismo.

Se trata más bien de hallar contenidos formales del contexto cultural del autor, sus creencias o su idiosincrasia, sin llegar a una reducción existencial, por el contrario, observar las coincidencias míticas con la obra realizada. “La única regla que gobierna la elección de un ‘mitema’ es su redundancia en el texto, redundancia librada a la sutileza, o por así decirlo a la inteligencia del lector que tiene que saber armar gamas de las metáforas” (Durand, *Mitos*,166).

[17] En concomitancia con lo que Freud denominó “El mito individual del neurótico”.

3 Capítulo III. Por una integración simbólica de los inframundos

Caminantes en el ajetreo del mundo
estamos sin meta en el tiempo.
Sólo a través de un amor puro desinteresado
llegarás al ahora y aquí.
Alma prepárate:
¡ahora y aquí es la eternidad!
Michael Ende

Actualmente, es imposible rastrear los orígenes del inframundo como imaginería religiosa, pero se puede pensar que éste es tan viejo como la concepción del mal. Incluso, inferir en esta idea tiene relación con un pensamiento moral y una vinculación ideológica entre diversos individuos que trascienden la endogamia como formación social.

A pesar de que existe una idea sobre el más allá, ésta no necesariamente implica la noción de castigo o premio; sin embargo, el fenómeno de la muerte lleva a pensar en una relación entre el final de la vida, el miedo, y el deseo que esto conlleva, así como una curiosidad sobre lo desconocido.

En los inframundos los entornos y atmósferas pueden variar y se vuelven preocupantes, por ello, este tema es más amplio que cualquier dogma religioso, abarca la literatura sacra más antigua, tiene un carácter popular, y se imagina que el desafío mayor a la muerte es el descenso a los inframundos y su retorno heroico. Aunque vencer a la ignorancia del más allá es una misión destinada a héroes y sabios, el tópico no permanece solamente en la esfera religiosa, sino se vuelve popular al tener componentes comunes como el temor, la curiosidad, la vida, la muerte, la melancolía, lo misterioso y lo místico no develado.

Todo imaginario inframundano tiene características ominosas y su contenido temático está siempre vinculado a la muerte. Por esta razón llamaremos de forma general “infierno” a las diversas formas de inframundo, pues como se dará cuenta más adelante la relación onírica de los inframundos siempre resulta ominosa. El objetivo de esta reducción es homologar el término entre diversos autores, tomando como base el criterio de Georges Minois. “El infierno no tiene partida de nacimiento. En cierto modo es tan viejo como el mundo o, más bien, tan viejo como el mal, porque es precisamente tras haber adquirido la experiencia de éste cuando el hombre imagina o descubre poco a poco que a la falta de moral debe seguir un castigo” (Minois, 19)

Si bien los infiernos han cobrado formas diferentes según la época, no pierden su interrogante primordial ni sus significantes esenciales como: una posible vida después de la muerte como opción de inmortalidad; una nivelación de las injusticias (que a su vez vincula a los individuos con hechos en el plano terrestre) como una prueba justiciera bajo la autoridad suprema que será evaluada para determinar un destino inmortal; un deseo de inmortalidad; una confrontación con la soledad, o un enigma que ayuda a soportar las vicisitudes de la vida en determinado lugar. En esencia, es un espacio topológico donde habitan los que ya no moran este sitio. Si bien podría confundirse geográficamente al subsuelo con el inframundo, es menester resaltar que el concepto de infierno tiene relación con lo onírico.

En suma, la inmortalidad, justicia divina y vinculación a otro mundo son los componentes del *efecto* del mal. "Los infiernos que nos revelan esos viajes, reflejos de la cultura de los seres vivos que los imaginan, contienen rasgos francamente originales. Pero las semejanzas que se descubren en ellos, más llamativas quizás que las diferencias, permiten esbozar la imaginería infernal antigua" (Minois, 21).

En esta relación de la vida con la muerte y un "más allá", se observa que cuando se piensa en el infierno, éste comienza en la vida, pues dependiendo de cómo se viva será lo que suceda después de la muerte: "todo se decide en esta vida y esa es la lección fundamental" (*Ídem*, 24).

El infierno, con su carácter popular, hace posible la validación de un concepto de vida en la que los actos del sujeto cuando está vivo trascienden y determinan su destino inmortal. Una obra como la de Dante, tan rica en alegorías, simbolismos y referencias teológicas y filosóficas, es un punto de encuentro entre el imaginario popular y el intelectual, los cuales se entrelazan y dan lugar a una obra que ha trascendido su tiempo.

Esta relación es posible gracias al contenido simbólico dentro de la obra, el cual comienza con su estructura y ha permanecido por la cristianización en la cultura mundial y también por su carácter de "más allá" o de vida después de la vida. Al parecer, estos elementos delinean a un conjunto de signos en su contorno, es decir, *delineados* en su carácter significante: un dintorno simbólico.

Con respecto al *Infierno* de la *Commedia* de Dante y el dintorno, postulamos como hipótesis de este capítulo que las semejanzas o elementos narrativos que, en similitud o analogía bien pueden ser pensados como funciones del sistema infernal en tanto son representados de forma simbólica, pueden entenderse como enigmas sígnicos. Pensamos que sus contenidos

simbólicos son la maquinaria de un imaginario colectivo y que pueden clasificarse por medio del análisis y comparación con la obra mediante el concepto *de imaginación simbólica*.

3.1 La problemática de los símbolos infernales

El estudio de los símbolos implica una amplitud de posibilidades teóricas, sin embargo y por la naturaleza de este estudio, se toma en cuenta la búsqueda de huellas mnémicas de representaciones arcaicas que están presentes en la creación de nuevas obras.

La relación entre la vida, la muerte, y el desconocimiento de lo que pasa después de estar vivo, nos hace preguntar ¿a dónde va lo inmaterial?, ¿qué sucede con los crímenes privados?, ¿nuestros pensamientos son manifestación de un alma inmortal por ser inmateriales? Estas son preguntas que, en parte, se responden con el imaginario del infierno.

La historia del infierno o de los infiernos ha estado con el hombre durante el trayecto de la sofisticación cultural y la relación con otro mundo después de la vida aparece de una serie de connotaciones que acompañan la instauración de la ley[18] y la emergencia de los discursos morales. Con esto, este texto adopta la postura de que el sujeto en la cultura es un sujeto del lenguaje, pero también de la alienación, la represión, el deseo y, por otro lado, de la convivencia por una identificación con otro semejante que puede ser amenaza y que se hermana a partir de la ley instaurada como una cultura proveedora de identidad y prohibición primordial.

La idea de crimen y castigo permite que el otro semejante respete y sea respetado, desee y sea deseado; todo dentro de los límites que establece la cultura y que son permisivos en relación con el deseo, siempre y cuando éste se autorice por la ley. En términos lacanianos "el deseo es deseo del *Otro*", en forma análógica Sartre a puertas cerradas postulaba "El infierno son los otros".

A pesar de esta convicción, la problemática trasciende al campo del análisis literario y los estudios del imaginario colectivo, pues creemos que éste puede ampliarse si se hace desde una

[18] La ley en el sentido lacaniano se entiende como todos aquellos límites instaurados en el inconsciente y que forman parte de su constitución. Esto sucede durante la infancia, y su aspecto simbólico viene de la cultura que habita en el sujeto. De esta forma, hay una relación con el *Superyó* que describe Freud.

metodología de análisis simbólico y, por ello, es importante delimitar las consideraciones simbólicas en el tema del infierno.

La relación del infierno con un origen en el mundo parte desde las formas más elementales de la cultura humana, llamada también antropología primitiva, y a la cual preferimos considerarla primigenia y de una cosmogonía similar esencial. “La cuestión del origen del mundo se halla inextricablemente entrelazada con la cuestión del origen del hombre. La religión no destruye estas primeras explicaciones mitológicas; por el contrario, preserva la cosmología y la antropología míticas dotándolas de nueva forma y de mayor profundidad” (Cassirer, 9).

En estos casos, los ministerios religiosos se refieren también a la autognosis, y por esa razón los elementos simbólicos del infierno son una invitación a escarbar y mirar en lo profundo de la naturaleza humana y de su relación con los otros en una dimensión simbólica que enlaza lo interno con lo externo.

Para Ernesto Cassirer, desde el momento en que el sujeto medita integra el sistema simbólico en el que habita, pues el hombre “ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana” (26).

Como si la vida puramente inmediata y física retrocediera cada vez que la simbólica rige los momentos del sujeto, “la razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico” (*Ídem*, 27).

De acuerdo con esta consideración, Giles Durand hace un análisis de las implicaciones de lo simbólico en la vida social; es decir, plantea la existencia de contenidos significantes que todo sujeto humano, en relación con su cultura, comparte y compone con una estructura imaginaria; en palabras nuestras: un texto que hace al imaginario social.

Con respecto a la consideración de Paul Ricoeur sobre una convergencia hermenéutica, Giles Durand rescata los elementos más esenciales de la concepción y análisis de lo simbólico, dialoga con el concepto pulsional de Freud, los arquetipos de Jüng, los mitos de Mircea Eliade, hasta el *monomito* de Levi Strauss; además considera la fractura epistémica de Bachelard y habla con el empirismo etnológico para concretar el estudio de lo simbólico en lo que él concibe como imaginario colectivo.

Su plataforma es el mito, pero también lo es la política, las artes y en especial la literatura: "quisiera destacar aun como preámbulo la que considero mi opción epistemológica: no hacer un corte entre lo cultural y lo social o -si se prefiere- entre los 'textos' culturales, literarios en particular, y los 'contextos' sociales" (Durand, *Mitos*, 135).

La literatura afirma, en cierto sentido, la creencia popular, pero la revoluciona y actualiza de forma sincrética. Al paso del tiempo, y tomando en cuenta una estética de la recepción, podemos pensar que el *imaginario colectivo* se sostiene en narrativas llenas de contenidos simbólicos y alegóricos que refieren al mito.

> La palabra "mito" que está en la raíz de estos dos conceptos metodológicos debería señalarnos sin embargo que todos obramos sobre la misma materia prima. ¡No existe ninguna diferencia, en efecto, entre el mito difuso, no escrito, el de las literaturas orales, las "oraliruras" como dicen algunos etnólogos, y la literatura de las bibliotecas! (*Ídem*, 136).

3.2 Una posible configuración psíquica del infierno

La historia del infierno, o de los infiernos ha estado con el hombre durante todo el trayecto de su sofisticación cultural. La relación de otro mundo después de la vida surge de una serie de connotaciones que acompañan la instauración de la ley y la emergencia de los discursos morales.

El sujeto en la cultura es un sujeto del lenguaje, pero también de la alienación, de la represión, del deseo y, por otro lado, de la convivencia a partir de la identificación con el otro semejante que puede ser una amenaza y que se hermana a partir de la instauración de la ley, la idea de crimen y castigo, que permite que el otro semejante respete y sea respetado.

Lo infernal se compone a partir de un imaginario impuesto como verdad a partir de la autoridad paternal, y se transfiere tanto al entorno familiar como al exterior y fenómeno de una socialidad normada. La imposición primigenia de una ley está incompleta y siempre obedece al sentido polivalente del lenguaje. Entremezcladas, su polisemia y la posibilidad de identificaciones fragmentarias, hacen del sujeto una especie de mediador de fuerzas que se confunden, pues lo externo y lo interno se enlazan como una *banda de Moebius*. En ella transcurre el poder del mito.

La inmortalidad como deseo imposible es, en su estructura, una dialéctica de goce: por una parte, la idea de un paraíso indoloro lleno de placer inconcebible y más allá del vivir en un

cuerpo y no poder comprender lo real, es decir en eterna paz[19]; por otra parte, hay una dualidad cercana a la vida orgánica, a la carne, a la relación neuronal y psíquica, que permite a la psique entremezclar el placer en las mismas rutas que las del dolor, en una relación homeostática y, en consecuencia, homeopática. El eterno castigo tiene su relación sadomasoquista con el goce.

La relación con el infierno provee una serie de elementos simbólicos que constituyen las ficciones narrativas del mito, el cual funciona como una representación de la vida misma: de la vivencia, la transformación constante, del dolor y del duelo, todo lo que cuerpo y psique se enlazan, de la misma forma que el dolor se enlaza al placer.

La complejidad simbólica permite a los individuos proyectar a modo de fantasías las dolencias psíquicas sobre el otro, así como los deseos agresivos de la instauración del lenguaje como ley. El *Ello* y el *Superyó* están firmemente vinculados como mediación en el imaginario, la posibilidad creativa y estética de la psique humana, y ésta hace gala de su capacidad en la más original obra posible: el *Yo*.

> "Correlativamente, la formación del yo [je] se simboliza oníricamente por un campo fortificado, o hasta un estadio, distribuyendo desde el ruedo interior hasta su recinto, hasta su contorno de cascajos y pantanos, dos campos de lucha opuestos donde el sujeto se empecina en la búsqueda del altivo y lejano castillo interior, cuya forma (a veces yuxtapuesta en el mismo libreto) simboliza el ello de manera sobrecogedora. Y parejamente, aquí en el plano mental, encontramos realizadas estas estructuras de fábrica fortificada cuya metáfora surge espontáneamente, y como brotada de los síntomas mismos del sujeto, para designar los mecanismos de inversión, de aislamiento, de reduplicación, de anulación, de desplazamiento, de la neurosis obsesiva.." (Lacan, *Escritos I*, 71)

La constitución fantástica de un *Yo* sirve por y para las relaciones sociales, y en su devenir en el tiempo, capacidad de olvidar y de recordar de forma encubierta; hace de la vida una épica individual. En ésta hay alianzas, amores, pérdidas, victorias, traiciones y libramientos de obstáculos que permiten al individuo construir un mito de sí mismo: el mito individual del neurótico. Librar un infierno y retornar a la calma hacen del sujeto un héroe.

---

[19] Tomamos este concepto de *paz* desde un conocimiento que se figure a lo real. Este concepto está más relacionado con el descanso de la fatiga corporal, el consuelo después de un intenso dolor o el descenso a la calma después del orgasmo; en general, a todo el fin de una profunda intensidad en cuanto a excitación de las células nerviosas. Sin embargo, tan indecible como el dolor, este momento de distención obedece a la metáfora. Desde este aspecto, la razón de "paz" eterna, o bien "descanse en paz", son palabras que se dicen a un difunto, pues suponen un sufrimiento previo.

La concepción del mal constituye una fuente para la elaboración de los fabulosos elementos que se repiten una y otra vez en la tradición oral y en el hábito cotidiano, así como la significación y creación de ritos. Su relación estética también se hace manifiesta en la pintura, escultura, cine, literatura y, en general, todas las posibilidades artísticas.

Ante todo esto cabe preguntarse, ¿qué representa el infierno? Lo podemos pensar como una madre creadora de obras que, aunque infernales, están vinculadas a lo celestial, en comunión y codependencia. Es la tierra de donde emergen los males incomprensibles, dolor y locura, duelo y melancolía, delito y maldición, crimen y castigo, culpa y expiación, placer y dolor. El infierno es la tierra del goce y el sadomasoquismo, pero también de la expiación. Emerger de este espacio es una suerte de renacimiento, de regreso divino a la tierra de los mortales. El infierno es un lugar, pero también una entidad.

En un principio tomaremos como base epistemológica la metapsicología freudiana, la cual implica la concepción de un inconsciente individual determinado por las fuerzas de la cultura; sin embargo, no se pueden dejar de lado las observaciones de Carl G. Jüng, ni la forma en que observa y configura los elementos simbólicos en los mitos y las historias populares. A pesar de no concordar con la idea de un inconsciente colectivo, recordemos que el mismo fenómeno al que Jüng denomina arquetipos, Freud lo nombra “remanentes históricos”. Bajo estos principios partamos a puertos oscuros, en la autopsia de lo infernal como simbólico y representativo.

3.2.1 El infierno como “simbólico natural”

Nuestro primer punto es una frontera de tres naciones: la frontera de lo sensible, particularidad nerviosa del humano; la segunda es la de la intuición como posibilidad estética y la última es la del imaginario.

El placer y el dolor son indescriptibles por el lenguaje desde una concepción palabra-objeto, pues su naturaleza es escurridiza y fugaz para éste. A consecuencia, la única alternativa es la posibilidad expresiva de la poética: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque o cualquier otro tropo que permita su expresión. Así, de forma casi automática, se sublima la relación con la sensación en lo sensible del cuerpo: “El infierno es un hecho necesario a la preservación de nuestro cuerpo, sin embargo, la eternidad del infierno garantiza la eternidad de nuestro cuerpo en

la medida en la que presuponemos que nuestro cuerpo es necesario al ejercicio de la acción del infierno" (Elizondo, 15).

Esta relación con el cuerpo es producto de la observación de la naturaleza, de sus ciclos, su eterno renacer, del mágico proceso de la vida, de imaginar que la semilla de un árbol que muere en un invierno, tendrá un renacimiento primaveral que anunciará con alegorías espontáneas la vida. La primera analogía equipara al cuerpo individual con el exterior de la naturaleza y de los otros. Comparar y completar es parte de este conocimiento intuitivo.

De la misma forma, los escenarios de la naturaleza no son sólo calmos y paradisiacos o confortables, pues asombrosamente también tienen un poder y una magia inexplicables para la razón primigenia, es destructora y capaz de una violencia mayor. Por otra parte, los sitios riesgosos, desconocidos, profundos y oscuros son razón suficiente para alimentar el escenario de un posible imaginario de recordar y reconstruir. Cavernas, volcanes, grutas, océanos, lagunas y lagunas subterráneas dan lugar a una sofisticación *a posteriori*: ciudades.

A pesar de existir una alianza entre la fuente del imaginario y lo corpóreo vinculado a un estado nervioso o cerebral, esta relación de carácter arbitrario no es precisa ni totalmente coincidente: "Así, de que el hecho psicológico está colgado en un estado cerebral no se puede concluir el paralelismo de las dos series psicológica y fisiológica […]" (Bergson, 30).

El mundo exterior, tan atractivo como amenazante, es una fuente de imágenes para representar el cuerpo. Con ello, el disfraz, el camuflaje, sobre todo el de índole ritual, se manifiestan en todas las culturas, y en cada una las formas de adopción de *Imago* son tan variadas y pintorescas como el entorno mismo:

> Todas esas imágenes (percibidas) obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo leyes de la naturaleza, y como la ciencia perfecta de esas leyes permitiría sin dudas calcular y prever lo que pasará de esas imágenes, el porvenir de las imágenes debe estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo. Sin embargo existe una de ellas que contrasta con todas las otras por el hecho de que no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde adentro por afecciones: es mi cuerpo (*Ídem*, 35).

Para Lacan, el cuerpo físico es incomprensible, pues escapa del conocimiento y de la percepción del sujeto, es decir, el cuerpo es real y también imposible. En otras circunstancias, Lacan sugiere que el cuerpo es el *Otro*; es en sí, la materialización de la ley, lo cual quiere decir:

nunca se acaba de conocer y comprender el cuerpo que se aliena y se habita. Éste sólo se imagina a partir de la identificación con el mundo exterior y con cada elemento que le es representativo. Este principio es del concepto "estadio en el espejo".

El psicoanalista francés explica el concepto freudiano del surgimiento del *Yo* como un momento en que el infante (*Infans*), determinado por el *Otro*[20], se enamora al mismo tiempo de su imagen y del *Otro*, del quien toma la imagen para su representación e identificación. Se trata de una identificación imaginaria, cuyo dictado significante proviene del registro simbólico. Se entiende, entonces, como una posible captura ilusoria de completud en la cual el niño se fascina, construyendo así el motor de su narcisismo, el *yo ideal*.

En este momento, que sucede aproximadamente entre los seis y dieciocho meses de edad, existe una discrepancia pues, los humanos en la infancia prematura tienen una incoordinación motriz frente a la ilusión de completud de la asombrosa belleza del cuerpo visto-imaginado.

La inconsistencia y fragilidad de la captura de la imagen del *Otro* parcial como sí mismo es el principio de la identificación y también de la diferencia con el *Otro* semejante. Por ejemplo, el *Otro* puede quedar del lado de la completud y el *Yo* en el lugar de un "cuerpo despedazado". Esta inminente agresión se ve encapsulada en una dialéctica entre el *Yo* y el *Otro*, diferencia que, entre más violenta, menos permite la posibilidad de sostenerse en un marco identificable con lo simbólico. La ilusión de eternidad es un mediador o pacificador de esta relación. Esta "ilusión de un porvenir" permite imaginar un futuro deseado y diluye la tensión violenta con el semejante.

> "El paso siguiente es distinguir entre privaciones que afectan a todos y aquellas que no, que se circunscriben a grupos, a clases o aun a individuos. Las primeras son las más antiguas: con las prohibiciones que las originaron, la cultura inició su desasimiento del estado animal primordial, no sabemos cuántos milenios atrás. Para nuestra sorpresa, hallamos que siguen siendo eficaces, siguen formando el núcleo de la hostilidad a la cultura." (Freud*, Obras Completas XXI*, 10)

Si se considera este principio, se puede pensar que los sensibles procesos corporales que se intuyen y aproximan pueden imaginarse a partir de la analogía ausencia-presencia, así como lo

[20] Lacan, en su teoría del desarrollo del *Yo*, retoma la semiología de Saussure y subvierte la relación binaria del signo como significado unido arbitrariamente al significante. Privilegia el significante dejando en un lugar menor el significado. El significante confiere al "Gran Otro" (*Autre*) un poder radical como alteridad, pero también como ley que aliena al sujeto de la cultura. Este gran *Otro*, o bien, significante amo, es imposible de identificar y simbolizar; es el registro simbólico de forma "cruda". Este registro, el simbólico entramado entre lo real y lo imaginario, constituye el inconsciente del sujeto y permite la representación de sí mismo como parcialidad del *Otro*.

que emerge de esta dialéctica. Esto es una posible explicación del fenómeno reportado por Jüng desde su aspecto arquetípico: la mayoría de seres humanos siguen la trayectoria de la vida con los mismos padecimientos implicados en la evolución del cuerpo a través del tiempo, y éstos son comparados, imaginados y simbolizados en el devenir social.

El lenguaje, desde su carácter sintagmático, es el que permite esta fenomenología: "La lengua nos afecta primero por todos los efectos que encierra y que son afectos. Si se puede decir que el inconsciente está estructurado como un lenguaje es por el hecho mismo de que los efectos de '*lalengua*', ya allí como saber, van mucho más allá de todo lo que el ser que habla es capaz de enunciar" (Lacan, 167-168).

Retomando el punto sobre la imagen-representación del infierno, el principio que rige esta concepción es el dolor. Esta sensación se encuentra en el entredicho de la vida y la muerte, el paso del tiempo y las vicisitudes de ex-istir. La relación entre el dolor y el placer es de aliados entramados que refieren a la vida y la muerte como posibilidad, pero también como aporía. Y entre esta percepción y representación de la vida y la muerte, dolor y el placer, amor y temor, así como el vínculo con el *Otro*, emerge de manera sesgada la idea del bien y mal.

Al pensar en una forma primigenia del habitar humano en su entorno natural, se observa que la vida-muerte está vinculada a una representación de dolor-placer. Ambas tienen un carácter erótico, como la vida misma, que no es otra cosa que algo transmitido sexualmente. Por otro lado, en este entredicho de vida y muerte, se vislumbra un displacer irrepresentable, melancólico, sin salida, ni lugar. Esta ausencia, madre de la incertidumbre, es el misterio que sucede al morir y renacer, como lo señalan los ciclos naturales.

Las causas del dolor en este entorno natural de la vida, aun cuando se aproxime y se cubra a la naturaleza con ciudades, son escudos causados por la fobia y el terror a lo extranjero como extraño, es decir, son afecciones corporales. Por ejemplo, el daño animal, la agresión del otro semejante, heridas por accidentes o descuidos, el fuego, la infección o la enfermedad.

El dolor y sus fuentes, que una y otra vez se ven representadas en las diferentes concepciones de infierno, se repiten funcionalmente aunque estén asociadas a la tecnología de la época. El *Otro* como maligno y la naturaleza como fuerza iracunda establecen la posible representación de infierno y su vástago regidor que deviene en demonio.

Estas imágenes y relaciones míticas constituyen elementos psíquicos en el sujeto, el cual se ve a sí mismo desde un exterior que lo representa, habita su inconsciente y emerge como impronta en los sueños.

3.2.2 El infierno como simbólico artificial

El infierno como representación del complejo de castración, implica una metáfora de la profundidad y del límite a través del castigo. El fundamento de este fenómeno está en la significación del falo. La relación del sujeto con el falo es de carácter simbólico e independiente del sexo anatómico. En el caso femenino, la niña se considera a sí misma castrada o privada de falo y su madre como provista del falo, entendiendo al falo como ese significante de poder que da la ley, pero que limita.

La madre es vista como figura fálica y esto culmina en el desarrollo de la fase fálica o al tiempo de una primera maduración genital. De esta forma, lo uterino materno en ambas biologías se concibe como castrante, y la maternidad adquiere una falicidad que se extiende a lo simbólico. Así, "por una parte se caracteriza por la dominación imaginaria del atributo fálico, y por el goce onanista, y por otra parte localiza este goce en la mujer en el clítoris, promovido así a la función del falo, y que parece excluir así en los dos sexos, hasta la terminación de esta fase, es decir hasta la declinación del Edipo" (Lacan, *Escritos II*, 654).

Lo materno se encuentra entonces en lo dialéctico, entre la añoranza del amor sublime de cual se ha desprendido el sujeto, y el posible retorno a las oquedades que limitan y castigan. Estas manifestaciones pueden simbolizarse en el entrelazado mundo onírico que se hace presente en los sueños y las formas mitológicas.

El contenido de los componentes psíquicos establecidos en los sueños son, por demás decir, alucinantes. Existe un componente psicótico tanto en la cultura como en el sujeto del inconsciente. La vida onírica, el delirio, la alucinación febril y la intoxicación son estados que hacen florecer las ambivalentes e ilógicas representaciones. En el inconsciente hay otro tiempo que es *a-lógico* y permite la convivencia de negaciones, la deidad-demonio, el yo-otro, el yo-cosa-objeto-yo, territorios entremezclados y cualquier suerte de alebrije que el inconsciente sea capaz de recrear.

Esta producción de *Imago* y de símbolos no está exenta de la deducción del *Otro* en cuanto a exógeno que se interioriza. La relación e inferencia parental están vinculadas a lo sagrado, pero también a lo ominoso y, por lo tanto, a lo infernal. Esto constituye un inconsciente manifestado en sueños, delirios y alucinaciones. La relación parental, así como la relación con el mundo exógeno, se representan y dan lugar al fenómeno del psiquismo freudiano que muestra la

posible producción de todos los elementos míticos y literarios que un sujeto puede concebir, asimilar y producir.

Freud, en su escrito *En pulsiones y destinos de pulsión* (1915), establece el concepto de representación, *Vorstellung*, para otorgar contenido a las diferentes instancias psíquicas. Se trata de un registro distinguido por establecer una ligadura con los afectos, o bien, dicho en palabras lacanianas, es la inscripción y la escritura fundamental que nos permite acceder y aprehender la realidad.

Esta realidad es una vinculada al propio cuerpo que deja al descubierto su dificultad de ser captada por lo incognoscible de nuestra naturaleza sensible. La representación es una forma de establecer un registro del mundo exterior como realidad representable, ordenable y asumible. Gracias a ella, es posible una la relación y el encuentro con otros semejantes en un plano afectivo y significante. Esta representación no tiene otra causa que el fenómeno pulsional: pulsiones invocantes de vida y muerte:

> Opino, en verdad, que la oposición entre consciente e inconsciente carece de toda pertinencia respecto de la pulsión. Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella... (Freud, *Obras Completas, Tomo XIV*, 173).

La representación en el comercio simbólico ha adquirido formas caprichosas e imposibles. Lo interesante es observar cómo éstas se construyen como elementales en conceptos míticos. Frazer, en su libro *La rama dorada* (1890), plantea que el mundo espiritual solía vivir con el mundo corpóreo, y a partir de estas identificaciones establece una relación simpática. Desde la idea de "magia simpática" se desprenden dos posibilidades: "La magia homeopática está fundada en la asociación de ideas por semejanzas." y "La magia contaminante está fundada en la asociación de ideas por contigüidad" (Frazer, 25).

Bajo estos principios, Freud plantea las relaciones míticas en encuentro con el sujeto y su inconsciente. Tratando de buscar una posible formación de la cultura a partir de la instauración de la ley, el autor establece en su célebre escrito *Tótem y tabú* (1914) que las sociedades en su estado primigenio se rigen por el totemismo: cada clan tiene su tótem, un antepasado benefactor y protector que une a los miembros más que si fueran lazos de sangre.

En cada tótem está siempre la norma de la exogamia, prohibiendo el vínculo sexual entre miembros del mismo clan totémico, es decir, el totemismo y exogamia aparecen muy unidos. De esta forma, el tabú establece la norma y los límites de lo permisivo y en caso de que exista una violación ella, todo el clan castiga enérgicamente, pues se piensa que de esta forma se defiende de una seria amenaza divina.

El tótem tiene un ordenamiento descendiente: si se hereda de la madre, los hijos no podrán tener comercio sexual ni con la madre, ni con cualquier vástago. En el caso del padre no importa, pues el tótem es el mismo a partir de la madre. Todos los descendientes del mismo tótem son considerados parientes consanguíneos o de linaje, aun cuando éstos sean de diferentes familias. Por ello, el horror que se mantiene es el del incesto.

El tabú es una prohibición sagrada y el freno ante lo prohibido trascendental. Dicha prohibición tiene un doble sentido porque protege tanto de la extinción a jefes, niños y mujeres, al impedir una autodestrucción por los propios miembros del clan. Wundt cree que el tabú obedece al miedo de un poder demoniaco, supuestamente escondido en él, y su contagio se evita mediante ceremonias expiatorias de carácter repetitivo y, por lo tanto, ritual.

En referencia al tabú del incesto, las prohibiciones son dialécticas, pues aunque en lo inconsciente se apetece el comercio sexual, al mismo tiempo se teme hacerlo. Dos de las leyes fundamentales del totemismo provienen de las más antiguas e importantes prohibiciones-tabú: no matar al animal totémico (padre de la horda y su representación) y evitar el comercio sexual con los miembros del sexo opuesto del mismo clan. Esta complejidad social es pragmática, pero también tiene sus consecuencias psíquicas: el ya muy trabajado complejo de Edipo.

Para explicar un posible origen de esta circunstancia cultural, Freud narra una fábula a manera de mito: la del padre de la horda primigenia. La narración plantea que el hombre primitivo vivió en pequeñas hordas dominadas por el macho más fuerte o alfa, quien impedía a los demás el acceso a las hembras, reservándolas todas para sí mismo.

El deseo y la tensión sexual permiten que se genere en los hijos una gran hostilidad hacia ese padre, y de igual forma un deseo de tomar para sí a alguna de esas mujeres prohibidas. Hartos de la situación, un día se ponen de acuerdo, asesinan al padre y éste es devorado como si se devorara su poder, mismo que retornará en calidad de venganza sublime. El padre vuelve "mágicamente" interiorizado, como hechizando y cobrando venganza, se instaura como ley y límite en los devoradores.

La culpa por el devoramiento establece como expiación la posibilidad del sacrificio ritual. Cabe mencionar que antes de matar al alfa, los miembros del clan actúan y se visten como el animal totémico. Se trata, entonces, de un rito de identificación con él en una especie de señal de respeto y de miedo.

Luego del banquete lo duelan, lo lloran y posteriormente le realizan una fiesta. Este dolor representa el temor al castigo por su muerte y estaría al servicio de quitar responsabilidad al clan por el crimen cometido. La alegría, por otra parte, es dada por la unión con el animal totémico y por el lazo que se funde entre los miembros del clan, sin dejar de desconocer el placer que causa haber hecho lo que, en otras oportunidades, estaría absolutamente prohibido.

Freud considera a ese animal totémico como un sustituto del padre y caracteriza esa actitud ambivalente de amor y hostilidad hacia el tótem como el amo. La hostilidad hacia el padre y el deseo por la madre (complejo de Edipo) son rasgos característicos presentes desde el inicio de la humanidad, así como el nódulo de la neurosis. El *Superyó* se instaura a partir del acto de devorar al padre, es decir, de interiorizar esa ley represora conformando la psique individual.

La relación con el padre devorado y lo demoniaco es una constitución imaginaria e inconsciente. Lo demoniaco pertenece a ese lugar psíquico que un sujeto intenta apartar, pues no puede dominarlo ni destruirlo. Este intento es constante en la dinámica inconsciente, termina por ejercer una suerte de dominio sobre el sujeto y escapa representándose en el plano consciente, por medio de los sueños o en la narración de los mismos como verdaderos.

Estas ominosas representaciones ajenas al *Yo* son de carácter inquietante y se anclan en la producción de miedo. Este punto establece el primer carácter terrible de lo paterno: en un principio en las religiones Mesopotámicas Dios y el diablo eran lo mismo, por esta razón el crimen y castigo en los infiernos primigenios estaba ausentes y en ellos sólo moraban los difuntos porque el castigo Dios se daba en vida.

En el momento en que se da origen a la religión como un paso a la civilización, la creencia en los demonios se liga con la muerte, la frustración, tristeza y agresión contenidas por el luto de algún fallecido, todo esto muta a sentimientos de culpa y temor a la venganza del difunto. Así, comienza el inicio de lo monstruoso.

Desde el punto de vista maternal tenemos el atrevimiento de asignar su significación a lo infernal en tanto es un lugar de retorno y emergencia, como ya se mencionó, vinculado al ciclo de la vida. En este sentido, la relación maternal en lo edípico es una relación de deseo, dependencia y también de rechazo. La madre, como uterina, tiene una dualidad: una madre como

útero de vida y representa la expulsión a la vida, o bien, un útero de muerte que da lugar al retorno del mundo onírico.

Esta dualidad de amor-odio, característica muy humana, se establece en una época primordial. De acuerdo con Melanie Klein, el niño entiende la relación placer-displacer con el seno materno: una teta es la que aproxima, alimenta, satisface, es buena; en caso contrario, también es mala porque se encarga de la separación, la ausencia y la angustia de ese primer *protoluto*. En términos simples, mientras una teta premia, la otra castiga. Siempre estará la duda del castigo y por lo tanto la imprecisión de la culpa.

Desde una posible historia de los infiernos, como un lugar inframundano en el que habitan los muertos, se puede deducir la raíz de sus elementos representativos. El *útero malo*, para atrevernos a establecer una categoría, tiene lugar en la observación de la *Madre Tierra* a la que se le devuelven sus hijos durante el deceso, pues se arreglan, se festejan y se entierran. En este entierro, el cadáver del ser querido sufre un proceso de putrefacción que coincide con las primeras conformaciones del infierno y, nuevamente, esta analogía permite la representación simbólica.

En la observación del difunto establecemos la siguiente tabla comparativa entre la realidad biológica de un cadáver en descomposición y su relación ficcional como entidad eterna que pasa al submundo de donde emergerá, ya sea en otra vida o al final de los tiempos como un nuevo comienzo.

Cadáver del ser querido-odiado	**Vida inframundana**
El cadáver se descompone, parece una gran herida, se imagina un dolor.	El muerto se pudre.
El cadáver permanece inmóvil en su tumba.	El muerto sufre dolores de entumecimiento, se sofoca.

El cadáver es devorado por insectos, bestias subterráneas. Sufre dolores.	Hay un eterno dolor, y en ocasiones desmembramiento continuo.
El cadáver se corroe.	El muerto se degrada inevitablemente hasta la melancolía.
De los restos carnales sólo queda el esqueleto, aparenta eternidad en ese estado.	El estado es eterno.
Goce (Placer-Sufrimiento)	

De esta forma, la evolución simbólica y alegórica en lo popular sofisticaron lo sucedido en el punto de la muerte como otra vida (con similitudes en oposición a la nuestra) y en la cual según las acciones realizadas en vida, se tendrá una consecuencia en el más allá.

En el mundo prehispánico, la dualidad maternal también estaba presente y se representaba en la dualidad de las diosas que, por un lado, son generadoras de vida pero también son terribles.

> La sensualidad del cuerpo femenino, su poder de seducción y su capacidad de dar a luz, consideramos, no son meras metáforas. Por el contrario, para las culturas antiguas, constituían un revelación, *hierofanía*, o expresión de la *numosidad* contenida en el cuerpo de la mujer, tal y como se resguarda en la historia del arte de todos los tiempos" (Solares, 24).

Todo ese erotismo contenido como deseo, pero también como destino fatal, se encuentra inmerso en los símbolos correspondientes, pues el símbolo es contenedor de alegorías que escapan de lo arbitrario, lo convencional, y es semánticamente parabólico. De su contemplación emerge el sustrato inconsciente que siempre tratará de develar el enigma.

El predominio de "La gran Madre" corresponde al neolítico, debido a que los hallazgos e interpretaciones de los restos arqueológicos muestran las figuras matriarcales como dominantes. A pesar del paso sociológico al sistema patriarcal, los remanentes de esa era de culto materno siguen latentes.

> El Predominio de la visión del mundo patriarcal en nuestro orden tecnológico cultural tecnocientífico, en sus símbolos, valores y tendencias dominantes ocultan el lugar central del arquetipo de la gran madre en nuestra psique, sin embargo, la historia no logra modificar radicalmente su estructura, de la misma manera que no anula su simbolismo arcaico, al que en todo caso, añade significaciones nuevas (Solares, 32).

Desde tiempos remotos y en una relación analógica, la vasija se ha vinculado a lo femenino. Se articula la relación *Vasija=Cuerpo=Mujer* como representación de lo femenino, una experiencia que figura al cuerpo femenino como contendor de lo universal y del que puede expulsar vida. La vasija es en sí una representación del contendor del espacio primordial.

En diversos pensamientos antiguos, desde México hasta China, la India y Egipto, los teoremas de gnósticos y cabalistas transfiguran el cuerpo y cómo se recompone en analogía del mundo y una estancia entre el cielo y la tierra que habita y se encuentra cubriendo el inframundo.

La reconfiguración presenta al cuerpo en una especie de magia psíquica en la cual se albergan los sueños y en su superficie habitan los seres vivos: crecen las plantas, se edifican comunidades, y transcurre la vida en general. En el esquema de la vasija podemos ver representado al cuerpo femenino, pechos, boca y vientre son simbolismos centrales de lo que se dice, lo que alimenta y lo que se desea.

El nivel más bajo de lo uterino se comprende como el misterio del inframundo y del lado opuesto se encuentra el espacio de lo fálico, tal como en analogía la montaña presenta una cueva, del lado opuesto se encuentra el espacio de lo fálico: el árbol, la torre que se hallan en la superficie.

En una diferencia esquemática donde lo exógeno es masculino y lo endógeno es femenino, lo femenino siempre presenta profundidades que invitan al misterio. “Los elementos naturales conectados con el simbolismo de la vasija involucran también el agua y la tierra. El agua contenedora aparece como el útero primordial de la vida, se derivan de aquí innumerables mitos sobre las aguas del más allá […] La gran madre Tierra que suscita la vida de todas las formas es la madre de toda la vegetación” (Solares, 63).

La relación con lo profundo y el misterio de la vida se encierra en las oquedades dejando al descubierto que el infierno, a diferencia del inframundo, es un útero estéril terrible que no puede expulsar la vida, y más bien contiene la muerte. A diferencia de la visión inframundana de retornar al origen, se torna en macabra y por demás ominosa. Se pierde el paraíso para regresar a su inverso en un comercio de crimen y castigo.

3.3 El espanto primordial – lo ominoso como infernal

El aspecto macabro siempre está presente en los sueños sean o no pesadillas, y bien puede dar la impresión de que se entra en otro mundo o dimensión. El tiempo inconsciente parece tener una característica de eterno y, en ocasiones, se retorna a ese lugar, es decir, el sueño se repite. En un origen infernal todos los muertos acuden a este espacio, tal es el caso del infierno helénico o mesopotámico los cuales tomaron un aspecto de prisión para castigos e injusticias cometidas en vida, conforme avanzó la sociedad civilizada.

En una primera idea se configura una eternidad de la vida en diversos mundos, como el caso del inframundo, pero el infierno tiene una idea más compleja porque sólo los condenados están destinados a sufrir.

Ante esto, tanto Jüng como Freud coinciden en que la fuente de estas creencias es una trasposición diurna del mundo onírico. Para el primero, la fuente son dos arquetipos primordiales, *animus*, de carácter masculino y dota las características del héroe épico; y *anima*, de espíritu femenino que a su vez es dual: bondad y maldad.

El *anima*, como fuente creadora, permite la vida y la aparición en el mundo de seres y objetos. Pero también pensando en la idea de inframundo, el territorio infernal funge como una especie de *Gaya* o de madre tierra de lo inframundano, en la que se gestan demonios y monstruos.

El concepto de arquetipos en la teoría de Jüng está íntimamente ligado a la idea del inconsciente colectivo, el cual, por las razones freudianas previamente desarrolladas, nos permite rechazar categóricamente. Sin embargo, es pertinente considerar sus características esenciales, básicas y funcionales, pues los arquetipos jüngianos son también producto de una minuciosa observación comparativa de mitos y religiones. En ellos es posible admirar la transformación de los fenómenos psíquicos en los fenómenos literarios.

Dentro del arquetipo del héroe, y de forma muy aristotélica, se establece un emprendimiento a la aventura. El héroe, como metáfora del cénit de la vida, emprende un viaje al infierno y surge victorioso, renacido, más sabio y poderoso. Este descenso a los infernos es un descenso a lo tártaro del inconsciente. La incertidumbre, como antesala del horror, permite confrontar los sombríos espectros si se libera de ellos; es decir, si el sujeto logra vencer los

impulsos o pulsiones autodestructivos, tendrá un regreso a casa listo para la serenidad. Este descenso es una representación de toma de consciencia y de preparación para la muerte. Una visita para tomar con calma lo que el sujeto toma consciencia en la madurez: la mortalidad del cuerpo, pero también un siniestro retorno a la paz uterina.

Lo ominoso es, en sí, la pesadilla infernal, la expresión de las angustias primordiales a partir de la rememoración inconsciente de los sentimientos por la manifestación de la pulsión de muerte. Su detonadores pueden ser el luto por el fallecimiento de un ser cercano, la guerra o el propio deseo autodestructivo.

Además, este carácter tiene sentimientos polivalentes, como la impotencia e ira, encarcelamiento, repetición obsesiva de un pensamiento, incertidumbre; lo más importante es que no se ofrece a los sentidos. Es fenoménico, único, y puede tener representación visual, implicando una forma manifiesta que se establece en el término de intuición.

Lo ominoso pertenece al orden de lo terrorífico, pues produce una excitación que conduce al sujeto a la angustia y al horror. La variedad de lo terrorífico, como se ha mencionado, se remonta a lo ancestral, primigenio y siempre será un símil siniestro de lo familiar. Esto nos lleva a la pregunta ¿cómo lo familiar deviene siniestro?

Lo *unheimlich* es lo opuesto a *heimlich* (íntimo), *heimisch* (doméstico) y *vertraut* (familiar). No es ni consabido, ni familiar, sólo se le asemeja y asoma algo de la verdad. Dicho de otra forma, es una sinécdoque siniestra de lo familiar.

A este respecto, pensamos en un doble maléfico hallado en un clivaje de la creencia de un alma inmortal. Esta creencia emerge de la búsqueda de seguridad contra la sepultura del *Yo* y es una desmentida frente al miedo a la muerte. Estas representaciones, tan latentes en los sueños, implican que el lenguaje onírico es una representación de la castración (complejo), mediante la duplicación o multiplicación fálica. De ser una fianza de supervivencia, deviene en lo ominoso anunciador de la muerte, y bajo este principio pensamos en ese lugar, el infierno, como la tierra ominosa o la sinécdoque siniestra de lo maternal amoroso.

Con este principio inferimos que el carácter sexual en la concepción e inmersión a los infiernos está relacionado con la represión edípica a partir del momento de castración. El conocimiento de que el sujeto es perecedero y mortal conduce a las fantasías de seres eternos que son dictados por un Amo-Ley que los trasciende, éstos pueden morar en el cielo si se apegan a la ley, pero si son débiles ante la represión de sus deseos, vuelven a ese útero estéril y escabroso.

El peligro de cometer el deseo edípico se disfraza en la represión inconsciente de castigos, todos por la falta de mesura y el deseo primordial de retornar al útero. Este descenso no es del todo placentero (el goce juega un papel preponderante), porque así se encubren los errores, la falta del padre por medio del testimonio de ángeles caídos, monstruos y en general de todo aquello que da cuenta que el *Otro*, es un */Otro* la falta. Los que torturan en manos de la falta son también testimonio de la escisión del */Amo*.

En esta dialéctica se connota el espanto a lo femenino y el infierno de ficción es de alguna forma una inversión de la sacralidad fértil femenina mostrada como deseable, es el reverso del misterio materno.

3.3.1 Lo onírico en relación con lo infernal

James Hillman explica que una de las dificultades con el simbolismo del inframundo es la perspectiva occidental, pues como cultura atraviesa al sujeto escindiéndolo. Para el sujeto que habita la cultura cristiana la circunstancia tiene una tensión o figura de Cristo, la cual se interpone entre él y el inframundo. El descenso de Cristo a los infiernos es evitar que viajemos ahí, eliminar la muerte y que, al final de los tiempos nos levantemos de la muerte.

Al mismo tiempo esta concepción de infierno es un bastión para erradicar el politeísmo, un lugar para enviar a sus deidades. A pesar de ello, el infierno tiene un lugar onírico, su relación con lo ominoso y con el horror pulsional de la muerte. “Como ya sabemos, el dormir y la muerte son hermanos gemelos; dormir es entrar en el reino de la muerte, con la posibilidad de soñar y ser llenado por la psique” (Hillman, 128).

La salvación cristiana no establece como vínculo el sueño, estos elementos para ser consagrados deben ser visiones obtenidas por un estado de vigilia en su mayoría, pues se comprenden como concesiones divinas, por lo tanto y a diferencia de otras cosmogonías, el sueño y la redención no están vinculados. El sueño normalmente se asocia desde la tradición hebrea como un texto para predecir catástrofes.

> La imagen del infierno permitió la pérdida de profundidad e inframundo con las alegorías que ahí habitan por la espiritualización en los cielos, por ello al perder a Cristo aparece la maldición y el horror. El temor que produce es también una relación de cercanía, la proximidad aterra pero atrae también. El cristianismo borra la fraternidad de un Hades con

> un Zeus para crear un espacio de permisión que toleré lo opuesto a la gracia, la desdicha que dialécticamente sostiene a la dicha, y en el cual pueda habitar lo opuesto a lo establecido como gracia. Sin embargo en la duda que fortalece la obsesión de fe caben las deidades paganas pues con ello afirman lo que es la gracia. En lo onírico se establece una relación analógica, lo ominoso de este permite una liberación de las represiones que el sujeto mantiene para poder desarrollarse con otro semejante. La prohibición del deseo se enmascara para aparecer tan atractivo como espantoso.
>
> El deseo es el asunto primordial en la configuración onírica, y aunque estos no sean satisfechos en las emociones obtenidas dentro de la narrativa onírica, el sueño posibilita una satisfacción parcial para el ego, la inmersión este es un viaje heroico que confronta las prohibiciones y de alguna manera permite salir victorioso del horror que puede provocar quedarse atrapado para siempre, como sucede con las pesadillas. Por ello "la satisfacción que el sueño trae con ella es narcisista, […] se satisface en el mundo nocturno con sus propias imágenes, como si le bastara imaginar poéticamente su cuerpo físico y su s necesidades, su amor propio sí-mismo" (Hillman, 171).

Este fenómeno que satisfactoriamente colma al ego, también vuelve posible que el sujeto lo obtenga sublimadamente mediante la inmersión a las narrativas míticas, por ello y a pesar de sus morfologías y adaptaciones, la lectura inframundano e infernal es siempre cautivadora.

Si bien hasta el momento hemos dado lugar a la comprensión de los "Torrentes" que componen las alegorías del *Infierno*, además indagamos en lo profundo de su posible significación y afectación inconsciente de lo que el infierno implica, tomando en cuenta las diversas circunstancias históricas que lo conforman. Es pertinente dar lugar a la "división de aguas" para conocer los diversos torrentes que conforman el imaginario del infierno constituido en la *Commedia*, y dar cuenta de cómo Dante las integra y unifica bajo el credo cristiano según le corresponde a su época.

3.3.2 Diacronismo infernal

Indagar en una posible historia de lo ultra terreno y, en consecuencia, de lo inframundano podría ser una tarea tan paradójica y tan compleja como buscar el origen de la cultura. La idea de infierno no parece tan temprana en la cultura humana pues esta implica un ordenamiento social tal que permita pensar: "por una parte en la supervivencia del alma o de un doble, y por otra un esbozo de moral, o por lo menos de existencia de prohibiciones cuya trasgresión es capaz e

justificar un condena" (Minois, 19) Los indicios que quedan de una posible creencia se pueden observar al realizar alguna actividad fúnebre que desemboque en inhumación. Sin embargo las creencias y los rituales efectuados se pierden en la noche de los tiempos.

Lo más probable es que no exista juicio alguno, ni concepción de buenos o malvados en la vida después de la muerte, es un infierno general que se preserva para todos los que abandonan esta vida. Lo cierto es que, a pesar de que existe una morada por los muertes, en ninguno de ellos deja de existir una atmósfera lúgubre, pues "lo que primero vienen a su imaginación son los infiernos y no un paraíso" (Minois, 20), se imagina como un lugar de fantasmas que no tienen felicidad.

La visita a lo lúgubre, a lo profundo, es siempre una tentación de aventura incluso como metáfora de una introspección, la cual develará profundos miedos. De esta forma, gran parte de la literatura antigua y de carácter fundacional o místico implica una heroicidad que transforma a aquel que se atreva y sobreviva a los infiernos. Así, "se hallan los <<descensos a los infiernos>>, destinados a convertirse en un tema cada vez más popular" (Minois, 20), en ellas se revela la angustia fundamental al confrontar a la muerte.

> Los inframundos se configuran como un lugar colectivo, un centro de reunión para los que no están vivos, y en cada uno según su cultura se rodea de diversos ornamentos imaginarios. No obstante, "Los infiernos que revelan esos viajes, los reflejos de la cultura de los seres vivos que los imaginan, contienen rasgos francamente originales. Pero las semejanzas que se descubren en ellos, más llamativas quizá que las diferencias". (Minois, 21).

El tipo de infierno que compete a esta investigación implica mirar aquellos que, a partir de la historia, puedan haber inferido en su imaginería. Si bien es evidente que Dante imagina un infierno relacionado con las creencias cristianas, la existencia original de éste y su imaginería se difunde en muchos otros que preceden o que infieren directamente en la contemporaneidad del mundo cristiano, es decir el infierno dantesco alberga deidades paganas.

Siguiendo la estructura propuesta por Durand, podemos apuntar que la *División de aguas* está considerada en las dos corrientes que se disputan la estructura del infierno, por un lado, la tomista, que proviene de una tradición iconoclasta; por el otro, la de los iconos, que retoma la visión de San Pablo y las tradiciones de la literatura de visiones manifestadas en físico y existente en cuanto al dolor. Cabe mencionar que la Reforma y Contrarreforma contribuyen en

este infierno para condenar al otro bando como hereje, o bien, a los cercanos de otras religiones, como paganos.

La obra de Dante, en especial el *Infierno*, otorgan el mérito de haber podido consolidar la idea icónica del infierno. Dante se remonta a las *cuencas* del mundo pagano para crear una fuerte y sólida base que funciona como *Confluencia* para que en el siglo XX el *río tenga nombre*: Lo Dantesco. Observemos entonces los elementos de las *cuencas* para ver de qué está hecho ese nombre.

La visión de Enkidú. La literatura antigua de Mesopotamia da cuenta de lo que posiblemente sea un antecedente de la *literatura de visiones* en la edad media europea. Los mitos acadios y sumerios se extendieron hasta las poblaciones hititas. El más notable de los mitos es el de Enkidú, un fiel sirviente de Gilgamesh, quien a la muerte de su amigo manda cavar un hoyo en la tierra para que pueda subir a contar lo que vio en los infiernos.

Gilgamesh también pregunta por algunos conocidos y en respuesta da cuenta de como les iba en la vida les iría en la muerte, como un *continum* sin el componente moral de forma explícita. Esta relación con el inframundo muestra una búsqueda de vida feliz, pues de lo contrario los

> "…espíritus con mala suerte, esos réprobos, los *edimú*, prototipo de los condenados, ya sufrieron en vida: los accidentados, los ahogados, las mujeres muertas del parto, las hijas núbiles muertas vírgenes, las prostitutas muertas de enfermedad, los que no tuvieron hijos para asegurar su sepultura […] Amargados y frustrados por su muerte, se hacen malvados y atormentan no sólo a sus compañeros, sino también a los vivos, cuya existencia emponzoñan volviendo a visitarlos" (Minois, 22).

La apariencia del inframundo mesopotámico presenta un delineamiento que se conservará en el futuro porque se encuentran ubicado geográficamente en las profundidades de la tierra y cuenta con almas que atormentan a vivos y muertos. Connota además una peculiar forma de concebir el bien vivir, si bien no cuenta con una lista de equivalencias a pecado condena, sí asoma un código de vida y un desprecio por ciertas fortunas y actitudes que podrían considerarse lo malvado.

El concepto del mal tiene un fuerte lazo y relación con el sufrimiento a consecuencia de los actos en vida. Como efecto a esta postura, la exigencia moral en Babilonia es mucho mayor,

ya que contaban con un ordenamiento social impreso en el código de Hamurabi que encontraba muy precisa la relación falta – castigo, y se entrelazaba con el concepto de leyes[21] y moral.

En ambos casos se establece también para el sujeto la ley y, en efecto, la castración limitando cualquier impulso. Se descubre el poder de la cultura en los sujetos que en consecuencia construyeron un imaginario peculiar y en concordancia con los códigos impuestos. Existe también una suerte de indulgencia que puede interpretarse como el *Otro* barrado o la posibilidad de mirar al *Otro*, a la ley en falta. Esto crea una posible salida en la sugestión y la magia.

Entre los hallazgos arqueológicos se han encontrado "algunas tablillas mágicas indican que los afectados por tal o cual calamidad van en busca de sacerdotes para conocer la causa de su castigo y poder librarse de él. El sacerdote interroga al <<penitente>> en el transcurso de una verdadera confesión." (Minois, 22) El interrogatorio consta de una búsqueda de actos y omisiones que conducen a condenas en esta vida cruelmente prolongadas a la eternidad, y el posible remedio a éstas son los himnos y contriciones, pues de fracasar en tal tarea, el castigo será perpetuado por siempre.

En cierto sentido, los mitos acadios y sumerios tienen una condena por demás ominosa para todos los muertos, sin importar sus actos: "El texto del descenso de Inanna a los lugares infernales […] Inanna, reina del cielo, va a visitar los infiernos, donde reina su hermana Ereshkigal. Para llegar hasta allí tiene que franquear siete puertas, en cada una de ellas un guardián le quita la ropa o una alhaja, de tal forma que al final se encuentra completamente desnuda" (Minois, 24).

Y en esta forma de infierno, la geografía inframundana edifica con puertas de entrada y salida. Su llegada es rumbo al poniente, donde el sol muere, y al final del camino encuentra tinieblas, polvo, y calamidades corporales por mandato de la diosa inframundana, donde además son despojados de toda actividad sexual. Les es negado el placer y el deseo en la tierra del oeste.

Es importante resaltar que en este infierno que los elementos femeninos son explícitos, en tanto reinan el cielo y el infierno, y la figura matriarcal se encarga de dar los castigos. La madre es quien castra, transfiere el falo en la imposición de un "lenguaje madre", y se encarga de imprimir condenas. Se retorna a lo uterino en el mundo de la melancolía y el tormento, alejado

[21] Como derecho.

del deseo, y donde sólo el dolor es parte de un goce masoquista y desprendido de toda posible satisfacción parcial y privado de ser deseado por otro. Se pierde así el deseo de ser deseado.

Los asirios son menos sofisticados y mucho más brutales en cuanto a sus infiernos, lo que nos invita a pensar que éstos se encuentran relacionados con su belicosidad. “La visión del príncipe asirio Kumma. Este posee la revelación del sombrío reino de Ereshkigal y de su esposo Nergal, un reino poblado de dioses monstruosos, medio hombres, medio animales” (Minois, 26). En ellos, la bestialidad de los castigos se vincula a una animalidad, a una ventana al *Ello* que clama por el goce sadomasoquista y por un erotismo salvaje, desprendido de todo límite cultural, en palabras de Durand, deja ver un *Ello social*.

En estos infiernos existen también ríos por cruzar y en ellos el ave Zu sobrevuela para llevarse las almas. El infierno es un lugar completamente terrorífico, y en él infinidad de suplicios son aplicados a los enemigos de Nergal, ya sea vencidos, empalados, castrados o mutilados son las formas en que se asoma el cruel concepto de *segunda muerte*, relacionada además con la profanación de sepulcros. “En el 646, Asurbanipal, que acaba de tomar Susa, proclama en una inscripción: <<Las tumbas de sus reyes antiguos y modernos que no veneraron a Ishtar y que inquietaron a los reyes, mis padres los devasté y destruí […]>> (E. Cassin Minois, 26).

En términos generales, el infierno de Mesopotamia puede ser contradictorio, pues en otro caso como el “*Diálogo sobre la miseria humana* constata que el éxito sonríe más bien al malvado” (Minois, 27), a pesar de ser diversas la versiones según el matiz cultural y temporal, los infiernos son un lugar para todos que sobreviene después de las desgracias terrenales.

El infierno difuso: El Seol. La literatura bíblica, que comprende desde el mundo hebreo hasta el cristiano y musulmán, tiene la fortuna de contar con un orden cronológico gracias a grandes tareas de exégesis. En la antigua forma hebrea hay concepciones muy difusas de lo inframundano, casi siempre con la existencia en de penumbras para la almas. Parece ser que el juicio por el más allá es bastante tardío comprende la época helena, y también infiere la influencia persa.

En los libros de *Génesis*, en la historia de Job, en *Samuel*, en *Isaías*, *Proverbios*, *Job* y *Salmos* hay menciones al *Seol.* En ellos existe una continuidad para las almas similar a la putrefacción de la carne, “La más completa oscuridad, el silencio absoluto, el barro, el polvo, los gusanos y la carcoma son los inquilinos habituales de esta morada. No se desciende a ellos como a una fiesta.” (Minois, 28).

Si bien es cierto que el *Seol* es ominoso, oscuro y lúgubre, no hay señales de una salvación, por el contrario, se concibe una proximidad con una nada o una especie de catatonia. En este infierno no hay enjuiciamiento alguno, y las bendiciones se resumen a una obtención en vida.

Minois asegura que existen dos etapas en el concepto de castigo, en la primera el castigo es colectivo y abarca pueblos como una suerte de maldición, pero a partir de la época de los profetas el concepto de castigo se torna individual y sucede en vida. Este aspecto coincide con los babilonios, en donde las faltas suelen ser de índole religioso, ritual y moral, corporal y sexual, por añadidura. La leyes, que es castrante en gran medida, se fundamenta en una ley de compensación o ley del talión: ojo por ojo.

"Según el historiador Flavio Josefo (37 – c.100d.C.), la secta judía de los esenios creía que "el alma es inmortal e imperecedera". Estaban "de acuerdo con los griegos" en que "las almas impuras […] van a parar a un abismo tenebroso agitado por tempestades, lleno de sufrimientos eternos" (Toledo, 20), sin embargo después del siglo I las creencias de un infierno justiciero comienzan a difundirse planteando una especie de castigo en compensación por alguna falta que no remedia nada, pues la condena es eterna. Esta infiltración es posible por la influencia del pensamiento de Platón y de Plutarco, así que "de todos los filósofos griegos de la época clásica, Platón es quien más ha influido en el pensamiento tradicional sobre el infierno" (Minois, 64).

Este siglo coincide con el de expansión cristiana, dando lugar a que la influencia helena y egipcia, como se notará más adelante, fueron las principales fuentes del infierno cristiano. Del *Seol* se hereda lo lúgubre y lo cercano a la nada, como una forma de falta de gracia, según la teología de tiempos escolásticos del cristianismo.

Épicas infernales de la religión homérica. Hades es el nombre que las épicas homéricas y la teogonía de Hesíodo describen. Las formas de este infierno son bastante evidentes en la *Commedia* y discrepan, cual ficción, de la visión teológica mostrada en un infierno bastante abstracto.

El mundo de los inmortales así como la morada de los mortales después de la vida es un tema que parece tener gran interés en la religión helena, sobre todo lo que corresponde a su época aristócrata.

Hades. La mayor parte de la información que tenemos sobre el infierno griego es gracias a Hesíodo y Homero que narran historias de este sitio a modo de aventura épica. Hades es

descrito como un lugar oscuro, frio, tenebroso debajo de la tierra, y aún más profundo que el Hades está el Tártaro, prisión de los titanes.

Como en la mayoría de los infiernos, se trata de un viaje que empieza a orillas del Augeronte, y para navegarlo hay que pagarle al barquero Caronte. Las almas se arremolinan por subir a la barca, pero él solo acepta a los que hayan recibido sepultura, y aquellas que no la tienen acaban en el tártaro.

En la orilla contraria al río se encuentra el gran perro guardián del infierno, Cerbero, y una vez que logras pasarlo, puedes ver los distintos sitios a donde puede terminar un alma luego del juicio de Minos y Radamantis.

Ubicaciones y categorías dentro del Hades	
El campo de los lamentos	Para los que perecen por amores ingratos, su tormento continuará aún después de la muerte.
Eliseo/Praderas de asfódelos	Donde van las almas de los valientes y los héroes, donde no hay tempestades, sólo calma.
Tártaro	Para los malvados y los que no cuentan con sepultura.

Una vez que las almas han sido purificadas pueden pasar un tiempo en el Eliseo, luego de mil años beberán de las aguas del río Lete que les proporciona el olvido y las deja reencarnar.

Si bien existe un juicio, los castigos como tal no son propios del Hades como personaje ni como lugar. Es Zeus o Júpiter el que se encarga de otorgar la justicia en la tierra, y Hades sólo aparece a veces como punto geográfico donde los condenados tienen que pasar su condena a modo de prisión. Sin embargo, ese castigo a veces no está ligado con la muerte del transgresor.

Egipto y el Duat. No se puede hablar del Duat, el infierno egipcio, sin mencionar el *Libro de los muertos*. En este libro, que era particular de cada individuo, se encontraban distintos hechizos que le ayudarían al difunto a cruzar las pruebas a las que tendría que enfrentarse en su largo camino en el inframundo, por ello, tampoco era raro que dentro de los sarcófagos de la realeza se grabaran los mapas del paisaje infernal.

Se narra que, entre los peligros a los que tendrá que enfrentarse el alma del difunto, están en montañas, marismas, lagos de fuego y murallas; una vez superados estos obstáculos la persona podrá someterse a la prueba del juicio de Osiris. Este juicio era comenzado por Anubis

(dios de la muerte con cabeza de perro), pues él se encarga de sacar y pesar el corazón del condenado en una balanza contra la pluma de Maat. El alma es interrogada sobre su conducta en la tierra y con cada respuesta el corazón gana o pierde peso.

> No he cometido ningún fraude con los hombres. No he atormentado a la viuda, no he mentido ante el tribunal, no he tenido mala fe, no he impuesto un capataz más trabajo que el que debía hacer cada día. No he sido negligente, no he estado ocioso, no he cometido sacrilegio, no he causado perjuicio al esclavo ante su señor. No he hecho pasar hambre. No he hecho llorar. No he matado. No he robado utensilios ni provisiones a los muertos. No he usurpado la tierra, no he quitado la leche de la boca de los lactantes. No he cortado un canal, soy puro (Minois, 48-49).

Esta declaración de inocencia que se encuentra en el *Libro de los muertos*, funciona como una confesión de que, si bien se es hombre y todos los hombres han cometido faltas, también se puede renunciar al mal.

Con cada respuesta Thot, dios del conocimiento que hace el papel de escriba, transcribe los resultados de este interrogatorio y al final pasa estas notas a Osiris quien se encarga de dictar la sentencia. Si el corazón resulta más ligero, su alma es enviada a los campos de Aaru, donde podrá descansar; pero si es más pesado que la pluma entonces el alma es condenada a la segunda muerte donde será devorada por Ammit, el devorador de los muertos, una criatura con cabeza de cocodrilo, cuerpo de león y de hipopótamo.

Otra parte de este castigo consistía en la destrucción total del "ser" enviándolo a un sitio oscuro donde los muertos se amontonan los unos contra los otros, desnudos, sin comida ni agua y los únicos sonidos son los llantos y gemidos.

El Seol hebreo. "En ninguna parte", esta es la descripción y nombre del infierno de los hebreos y es un sitio cambiante donde se busca arreglar las cuentas de la vida mortal. Se encuentra bajo tierra, hundido en oscuridad, en silencio absoluto, entre barro, polvo, gusanos y carcoma. Tiene una forma de fosa o de cueva cerrada y una sólida puerta con el fin de que nada pueda volver a salir una vez que entra.

La imagen del infierno como un sitio frío, oscuro y vacío se mantendría hasta el siglo VI, cuando cambió por la idea, ahora común, de un infierno envuelto en llamas. A diferencia del infierno egipcio, en el Seol, se amontonaban los buenos y los malos, generación tras generación, sin juicio ni castigos; pero con el tiempo esto fue evolucionando y los juicios se hicieron de

forma colectiva, es decir, los pecados de unos eran los pecados de todo el pueblo, y su castigo era compartido por todos. Esto cambiaría en la época de los profetas.

A modo ilustrativo sobre las distintas etapas del juicio en la imaginería hebrea, tenemos que mencionar los libros de Qohelet, en ellos la muerte llega para todos en forma de hastió y frustración, y de nada vale la pena o esfuerzo por obtenerlo, no hay absolutamente nada luego de la muerte. Cómo cita el *Eclesiastés*: "Todo va hacia el mismo lugar; todos han salido del mismo polvo, y al polvo vuelven todos".

El libro de Sirácida, por otro lado, es menos pesimista; en él, los malvados son castigados en vida y de manera colectiva, avergonzarán a sus ancestros y finalmente estarán latentes en el Seol.

Por último, el libro de Daniel nos habla del gran día del juicio. El momento en el que el mundo termina y los pecados sean castigados, sólo los (pocos) elegidos serán perdonados de este juicio.

Hel germano. Según Minois de Hel debemos el origen de las palabras para infierno "Hell" y "Hölle", al igual que Heblen, usada para denominar a un hoyo o una oquedad. Este infierno, conocido como el lugar oculto, es una de las raíces del árbol del mundo ubicado por debajo del mundo de los dioses y el de los humanos.

En los *Dichos de Grimmir* se describe como un sitio frío y oscuro al que se accede luego de un viaje largo en descenso de nueve días y nueve noches, lleno de trampas por un gran río tumultuoso, abarca nueve reinos y es el lugar donde van todas las almas que perecen a causa de vejez o enfermedad.

Por el contrario, Walhalla es un lugar descrito como un gran salón majestuoso donde las almas de los guerreros disfrutan en el festín de Odín.

Paradas en el camino al infierno Helway:

1. *Gnipahellir. Entrada a la caverna al fondo de terribles precipicios*
2. *La morada de Garmr, perro feroz con el pecho ensangrentada*
3. *Río Gjoll, lleno de ecos*
4. *El Puente de Gjoll*
5. *La doncella Mothguthr guarda el paso.*
6. *La Puerta de barras del Hel*

7. *Por encima de la reja se halla el gallo de color rojo oxidado que despertará a los moradores del Hel el día de la destrucción final.*
8. *En lo más profundo de Niflhel se encuentra el palacio o la cámara de Hel llamada Sleetcold: grieta o ranura helada.*

1. *La entrada, Gnipahellir.*
2. *El tiro donde se encuentra encadenado Garmr.*
3. *La planicie de Vigrithr, valle de cien leguas de ancho y de largo.*
4. *El Río Slirt "río del miedo que hay que vadear bajo una lluvia de cuchillos y espadas afilados".*
5. *Nastrond, lugar de castigo en sus paredes moran serpientes que dejan caer veneno.*
6. *La calzada de los cadáveres*
7. *Nagrindr cierra la vía anterior, es la Puerta de los cadáveres.*
8. *Nithafioll, colinas tenebrosas*
9. *Amsvartnir, lago donde está el dragón Nithhöggr*
10. *Dónde se encuentra el gigante encapuchado Hrimgrimnir*
11. *La Isla Lyngvi donde se encuentra encadenado el hijo del dios Loki, Fenris.*
12. *La Cámara de Hel, señora del infierno.*

(Anónimo, "*Vafthrudnismal, Gylfaginning, Baldr Draumar, Skirnismal en* Patch Howard, R. *El otro mundo en la literatura Medieval.68-88, 252, 300, 319, 323, 328-29.)*

Visiones tempranas del infierno en la literatura de visiones. Redactada hacia 1150 narra el viaje al infierno de un noble caído en coma y describe el paraje del infierno en dos niveles, el nivel superior lleno de valles tapizados de ascuas y recubierto con una tapadera ardiente sobre la que por los bordes los pecadores se resbalan, caen y se funden hasta llegar a las ascuas, como segundo nivel; vuelven a subir en forma de vapores, se rehacen y caen de nuevo.

Dentro del valle hay lagos que llevan a diversas criaturas: Aqueronte, que arroja llamas de sus fauces y devora pecadores; Vulcano, que manipula a los condenados sobre llamas del infierno hasta dejarlos al rojo vivo para fundirlos unos con otros; y, el monstruo con pico de hierro, patas terminadas en zarpas y largo cuello que devora impúdicos.

El que los castigos sean proporcionales a las ofensas de los pecadores denota una clara búsqueda de justicia en la *Visión de Tungdal* del infierno. Otra de estas visiones, propone al infierno y sus tormentos como una vía hacía la salvación y el perdón de los pecados. Alrededor de 1190 y 1210 en Irlanda, H. de Saltrey escribió el *Purgatorio de San Patricio* donde se habla

de una vía en lo más remoto de Irlanda que conduce directamente al purgatorio del infierno. Una vez en esta vía, serán testigos de grandes tormentos, pues los demonios intentarán arrastrarte mediante amenazas y seducciones, y la única forma de sobrevivir es invocar el nombre de Dios. Si se sale victorioso de este sitio los pecados serán absueltos.

Dentro de este paisaje infernal se narra cómo los demonios clavan a los condenados con clavos al rojo vivo, azotes, los sumergen en metal fundido y otros horrores; sin embargo, todo esto es con el fin de salvar sus almas. Una vez que sus fallas han sido expurgadas éstos podrán ir al cielo, a menos que su alma esté en el denominado infierno inferior, pues este nivel está reservado para satanás y las almas que jamás podrán salir de él. Este nivel está vedado del viaje de las almas buscando salvación.

3.3.3 Los contrapuntos teológicos

Al igual que con el cielo, pensamos al infierno como una hipótesis o una teoría sobre lo que nos espera una vez que dejemos el plano físico; sin embargo, esta noción es privativa de cosas como la carne y la tortura, es decir, para experimentar el infierno se necesita tener consciencia de uno mismo de seguir siendo, en pocas palabras, un ser capaz de experimentar el mundo a través de los sentidos, aún después de perecer del mundo físico.

La corporeidad no sólo es una de las grandes contradicciones alrededor del infierno, también se juega con la idea de un suplicio que durará toda la eternidad, por lo que en algunos casos es preferente a la noción de simplemente dejar de existir, no sólo en cuerpo y memoria, sino en el alma, algo aún más abstracto y personal.

Otra concepción dialéctica presupone al placer como opuesto al dolor, sin embargo, se puede suponer que esto no es necesariamente así pues cualquier tipo de dolor puede tener una proyección correlativa de placer, retomamos el concepto de goce descrito en el capítulo anterior.

El descenso a los infiernos trae a la mente un sentimiento de salvación del ser amado dando como resultado la senda del amante o el de la obtención de algún don tan extraordinario que sólo podría ser encontrado en los abismos: la senda del héroe. Estos dos caminos no son mutuamente excluyentes, pero ilustran de forma simple las motivaciones de del viaje.

De acuerdo con Gilbert Durand podemos dar por sentado que los antecedentes que configuran el imaginario infernal de Dante provienen de una idea cosmogónica que en sus simbolismos cobra un nuevo carácter en su repetición. Lo “cósmico” se configura en lo “onírico”

del relato del viaje de Dante al *Infierno*. El infierno tiene características ominosas en lo onírico, en donde la constante metáfora de la muerte se centra en la melancolía de la pérdida del deseo, y de habitar la linealidad infinita.

En oposición a las divinidades creadoras y regidoras, existe el inframundo con sus propios habitantes divinos. En la idea del infierno la dialéctica es aún más marcada, se convierte en comercio de deudas o acreditaciones de acuerdo con las acciones cometidas, pero los más malvados aspiran a ocupar un lugar privilegiado en tanto es el reino de la perversión. Por su parte, los verdugos y jueces ocupan el lugar de la ley sin ninguna culpa, aun cuando ellos mismos estén subyugados a una ley mayor.

En todos los casos inframundanos aquí expuestos hay una constante de ser un lugar físico, subterráneo e intraterreno. Esta relación, como ya se ha comentado, deja al descubierto el horror a una maternidad devoradora, vengadora y arrepentida de sus hijos, cual Zeus los devora para mantenerlos en su seno, pero en el inverso, alejados del amor procreador.

Esta figura de femineidad se acerca de alguna forma al misterio de la concepción, y también al temor que eso puede causar. La pulsión de muerte es manifiesta en lo atractivo que ha resultado ser la configuración mítica y el deseo de continuar con lo inevitable negándolo y dándole el espacio de un más allá ordenado a imagen y semejanza de la estructura vital, que proporciona la cultura de la que emerge el mito.

En todos los casos, la noción de inmersión a los inframundos, sean infernales o no, es de carácter iniciático. Siguiendo la línea aristotélica que retoma la escuela de Eranos, “el viaje del héroe” no es completado si éste no “muere” de alguna forma y luego vence a la muerte. La salida de los avernos implica un renacimiento, una metamorfosis que muestra un conocimiento mágico de lo telúrico, es decir, de los misterios de la vida a partir de su oposición.

Y como todo viaje, el desplazamiento tiene geografías, aun cuando se trate de la alegoría espiritual, pues ésta lleva a otras regiones telúricas. El héroe iniciático se convierte en un héroe chamán capaz de estar frente a los dioses como su par. El infierno y su prevalencia es una oposición al concepto de reencarnación, sin embargo, es posible inferir que cuando el héroe regresa de los inframundo reencarna y un poco de divinidad se impregnado en su carne.

Sin lugar a dudas lo anterior es una constitución narcisista inmersa en el mito del neurótico individual que postula Freud, de alguna forma el retorno al útero y salir victorioso de él está vinculado a superar los fragmentos edípicos que restan en el complejo de castración. El

héroe se ha liberado de su pérdida y regresa victorioso tras haber conseguido el falo que la maternidad da en el proceso de otorgar un ideal del *Yo*.

Lo ominoso es la naturaleza de los inframundos, entendido como sobre-familiar, por ello es común hallar representaciones de lo doméstico y lo cercano desde una transformación malévola de animales domesticados a salvajes, los cuales son representados en una hipérbole de su bestialidad. La figura del perro se liga a un guardián del más allá, mientras su lado dócil y de convivencia se relaciona con el animal doméstico. El gato puede ir y venir, no mora, pero sí se traslada.

Desde la postura lacaniana el sadismo y el masoquismo son la posible causa del tormento pues ambos conllevan un goce continuo donde la culpa ausente castiga proporcionando un placer perverso. “Principalmente sobre lo que se divulga de equívoco alrededor de él en cuanto a la relación de reversión que uniría al sadismo con una idea del masoquismo respecto de la cual se imagina difícilmente fuera la mescolanza que sostiene. Más vale encontrar en esto el precio de una historieta, famosa, sobre la explotación del hombre por el hombre” (Lacan, *Escritos 2*, 757)

Una forma de protegerse del mal, generada al interior de la sociedad, es la de aislamiento o la eliminación. La compensación por los castigos y el comercio de los actos se dicta desde fuera o desde donde se escribe la ley, que en este caso es el cielo, el Olimpo, o las leyes mesopotámicas, etcétera. De ahí, sobreviene la idea de “cárcel” como una posible inferencia de vertientes de la cuenca semántica, pues la “cárcel” inframundana connota la desesperanza al no poder salir de ella por lo cual un héroe se vuelve un gran escapista de la peor de las prisiones.

El problema de las sociedades postindustriales, es que en su proceso de pérdida del interés de los inframundos, éstos pasan a ser campo del entretenimiento. Esto es muy claro en el siglo XX y el auge del cine, la televisión y los medios audiovisuales. Esto pasa en apariencia, pues siguiendo el curso de los mitemas y la cuenca semántica que los infiernos contienen, los intereses se trasladaron a académicos o, de forma más común, a medios cuyos contenidos develaban los secretos de la mente y sus profundidades. Una fascinación por la locura es la que comienza al inundar la literatura fantástica y sus vástagos, en este caso el cine se inundó del dualismo terror-locura para dar lugar a nuevos demonios, condenados, anormales, dañados, y todos aquellos que no son dueños de su voluntad.

A pesar de lo anterior, el pensamiento mágico no escapa de la preocupación racional sobre la relación entre infierno e inconsciente, el alma psique y sus profundidades ominosas, las cuales permite inferir que el infierno es la morada de lo ominoso, del horror del regreso uterino

entre la psicosis y la melancolía. Asimismo, es el lugar de los vencidos y puede ser una forma de sacralización de la guerra, como en el caso de los mongoles y el servicio de los caídos, o la Guerra Santa del Islam en la cual el infierno es una alegoría de la servidumbre de los vencidos; es decir, éstos serán servidores en la eternidad de las huestes del Alá.

En contraparte al racionalismo postindustrial, la herencia teológica concede una ética a los infiernos, tal como lo menciona Michel Hulin en los escritos de Minois. En ellos, se concretan míticamente parámetros morales para dimensionar de forma externa la idea de crimen y castigo; e interna evocando la culpa del Sujeto ($), que está atravesado por la cultura y su ley, para que tenga voluntad propia al cumplimiento de las normas impuestas o de habitar el pesar de la culpa.

De ese modo, la representación de los espectros fantasmales o apariciones se hace en la transfiguración fantástica de un recuerdo traumático y fóbico al ver un ser querido o semejante caído, inerte y en descomposición, como si su carne siguiera sufriendo hasta la eternidad. Ante esto, nace el ritual de devorar al sacrificado como una analogía, por una lado está la comunión para el caso eclesiástico; por otro la cultura mexicana donde se devoran calaveras de azúcar en el dantesco día de muertos, pero también, y de una forma muy recóndita y perdida, el consumo del popular pozole en la arqueología de las cuencas míticas.

Si bien Dante ordena al infierno unificándolo y dándole una nueva dimensión fantástica, su atractivo radica en los misterios encerrados en sus simbolismos y su numerología, pues en ellos el lector se encuentra con una sensación de otros saberes y con la curiosidad de poderlos develar.

La *Commedia* como epopeya alegórica llena de simbolismos correspondientes a la cosmogonía de la época, tuvo tres etapas en su realización y fue escrita en el dialecto toscano, matriz del italiano de los siglos XI a XIII, lo cual le otorga un carácter popular, pues no se hizo en latín, el idioma más culto de la época.

Se han creado diversas imágenes e ilustraciones de ella y la división de sus partes *Infierno, Purgatorio y Cielo.* Todas estas obras visuales plasman versiones de la misma cosmogonía, una que por demás se encuentra en los misterios de la mística cristiana con su cábala o numerología siempre presentes.

Cada parte tiene 33 cantos, más uno añadido como introductorio para sumar cien. El número tres y el nueve tienen gran peso en la obra, pues escrito en “prima terza” con 3 versos decasílabos, acentúa la numerología. El treinta y tres tiene un gran sentido esotérico: treinta y

tres años de Cristo, treinta y tres vertebras en la columna, treinta y tres grados masónicos, y tres veces tres es nueve, como los círculos del infierno o la cantidad de cielos. El nueve está relacionado con Beatriz y los cielos móviles. “Dante recorrerá la totalidad del paraíso atraído hacia lo alto por Beatriz, <<suspendido>> de sus ojos concretamente, los cuales contemplan, sin irrupción alguna, cosas siempre más divinas” (Patapievechi, 80). De esta forma, la gracia como algo visible, está permitido para el mortal como enseñanza en el infierno. Sólo se puede concebir en la tierra lo que es material y visible.

Continuando con esta numerología, tres son los guías de Dante: Virgilio o el conocimiento, Beatriz en el viaje de restauración de Virtud, y San Bernardo, inspirador de la orden del Temple y de la moral de Dante. Antes de entrar al infierno tres son la bestias que lo acosan, tres son los mayores traidores Judas, Bruto y Casio; y tres las caras de Lucifer en oposición a la trinidad y a lo celestial. Así, el infierno es una inversión materializada de la cosmogonía celestial externa al mundo, pero interna a la superficie que habitamos, lo que es arriba es abajo. Dante inicia su viaje un viernes Santo, con lo cual es posible se abran las puertas al igual que el descenso a los infiernos de Cristo antes de la resurrección posterior al tercer día. Virgilio, a quien admira y toma inspiración, fuente o maestro, lo guía a través del infierno donde sólo un pagano puede habitar. Por su parte, Beatriz y su representación de lo femenino en gracia, inspira a Dante a desafiar lo femenino ominoso del infierno. Beatriz es la mujer que baja del cielo para ayudarlo y lo impulsa a llevar el camino de la purificación y redención. Dante advierte de esto en la Commedia: “¡Oh vosotros, que gozáis de sano entendimiento; descubrid la doctrina que se oculta bajo el velo de tan extraños versos!” (Alighieri, 42). En ella indica al lector su posibilidad de leer la obra en distintos sentidos, tal y como está en un escrito que algunos consideran apócrifo:

> Para mayor claridad de nuestras palabras, es necesario decir que el sentido de esta obra no es simple, más bien se puede decir que es “polysemos”,33 es decir, de muchos sentidos. El primer sentido, pues, se obtiene de la letra, el otro, en cambio, se obtiene por los significados de la letra. El primero se llama “literal”, en cambio el segundo, “alegórico”, “moral” o “anagógico”. (Alghieri, Carta XIII, 128).

Agrega, además, la posibilidad de una lectura filosófica y teológica, para dar lugar a ambos sentidos, el poético y el literal, y que de ellos sea posible desprender los sentidos interpretativos posteriores. De alguna forma, Dante intuía un método "hermenéutico" cercano al contemporáneo, pero fundamentado en los elementos y conocimientos científicos y teológicos de su momento.

3.4 Los inframundos precolombinos

"Dime cómo mueres y te diré quién eres"
(Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*)

El inframundo, como lo que nos espera después de la muerte, es un tema de mucha especulación teológica, y producción filosófica y literaria; sin embargo, en el México la relación es dual, ya que el imaginario hispano y su herencia se imponen sobre el nativo, produciendo otra dualidad de símbolos, llamados de mejor manera: sincretismo. En el mundo prehispánico aún en las culturas más difundidas como la tarasca, mixtecas o mayas, había escasas referencias al inframundo. En este apartado se usará principalmente una de las fuentes más fiadas en el tema de los viejos códices y leyendas del nuevo mundo: los informes de Fray Bernardino de Sahagún contenidos en su obra *Historia de las cosas*.

La cosmogonía prehispánica apunta a que el viaje de todas las almas estuvo marcado desde el inicio de la creación. Los humanos tienen desde el momento de su nacimiento una deuda con los dioses y cada vez que se alimentaban o tenían relaciones sexuales esta deuda aumentaba. Para pagarla, Tlaltecuhtli, deidad de la tierra y el sol, reclamaba los corazones de los hombres para alimentarse y seguir en movimiento; mientras que Mictlantecuhtli demandaba los huesos que los hombres ponían en la tierra. Este es considerado el primer momento del viaje hacia el otro mundo.

A diferencia de la idea generalizada de que el alma sólo puede ir al cielo o al infierno, el paraíso mexica tiene cuatro rumbos al que un alma puede ir dependiendo de la forma en la que ésta murió. En la siguiente tabla sintetizamos los contextos de los inframundos mexicas, de esta forma podemos tener una idea general de cómo se concebían.

Tabla 4.

Inframundos mexicas		
Paraísos	**Descripción**	**Significado**

Tonatiuhichan	• Muertos en combate • Capturados para sacrificio • Muertas en el primer parto • Viajes comerciales	Casa del sol
Tlalocan	• Muertes relacionadas con el agua • Leprosos	Paraíso del dios del agua y del eterno verano
Chichihuacuauhco	Niños que mueren prematuramente	Lugar del árbol nodriza
Mictlán	• Muertes por enfermedades comunes • Muertes relacionadas con el fuego	Lugar de los muertos

Tonatiuhichan: se decía que en este lugar iban los guerreros para que pudieran acompañar al sol y, por esta razón, los cuerpos o efigies de estos guerreros se quemaban para que pudieran transmutarse en una esencia similar a la del astro y elevarse hacía él.

En esta casa, las almas masculinas acompañaban al sol hasta el mediodía y lo dejaban con las mujeres, quienes estarían con él hasta el anochecer para dejarlo con los habitantes del Mictlán. Una vez terminados cuatro años de servicio al sol, las almas de los guerreros se convertirían en aves y las de las mujeres que murieron en el parto en Mocihuaquetzque o Cihuateteo. Éstas son representadas en esculturas con el rostro desencarnado. (Ver figura 3)

Tlalocan: es el lugar del eterno verano, lleno de árboles frutales, maíz, verduras y más vegetación. Existe la creencia de que éste era el sitio donde se encontraba el agua que da vida a todas las cosas y está reservado a las almas que hubieran muerto en el agua ya que les espera otro tipo de transformación y se volverían ayudantes del dios Tláloc. Para esto, los cuerpos debían de ser envueltos en manta en posición fetal con semillas de bledo en la quijada y el rostro. También se les pintaba la frente de azul, color característico de la deidad.

Hay registros que muestran la creencia de que no era necesario morir para llegar a esta casa, pues también se podía ir por medio de las cuevas y las fuentes de agua. (Ver Figura 4)

Chichihualcuauhco: aquí se alberga a los inocentes de corazón, todos los bebés que murieron antes de tener uso de razón o que aún no tomaban leche de pecho. En el centro de la casa se encuentra el árbol nodriza que los amamanta hasta que pudieran reencarnar de nuevo en la tierra. (Ver figura 5)

Mictlán: si bien el Mictlán o "noveno infierno" parecía el destino más común para los mexicas, esta es la casa con el camino más difícil pues las almas tienen que hacer un viaje de cuatro años antes de llegar al Chicunaumictlan, donde podrían descansar o desaparecer definitivamente.

Existen nueve lugares a donde las almas de los difuntos tienen que ir y sufrir antes de alcanzar el descanso definitivo. Cada una corresponde a una corriente del Mictlán, o bien, los recintos de la muerte cortados en nueve secciones que representan nueve ríos o circunvoluciones (Garibay, *Veinte himnos*, P74):

1. Atravesar las sierras que se encuentran entre sí.
2. Pasar por el camino custodiado por una culebra
3. Pasar donde está la lagartija verde Xochitónal.
4. Atravesar 8 paramos
5. Y 8 collados
6. Cruzar por donde el viento corta como navajas
7. Atravesar por el lomo a un perro color bermejo el río Chiconahuapan
8. Presentar ofrendas a Mictlantehuhtli
9. Alcanzar el Chicunaumictlan

La familia del difunto podía ayudar a su ser querido con varios rituales durante su entierro, por ejemplo, quemaban sus armas, ropa y objetos personales para que pudieran servir de abrigo al momento de cruzar el viento cortante; se mataba a un perro xoloitzcuintle para que sirviera de acompañante en su cruce del río; lo enterraban con una piedra verde en la boca o una piedra de navaja, dependiendo de sus posibilidades, y los ataban con teas, cañas, algodón, hilos de colores, mantas y otros objetos que pudieran servir de ofrenda.

Es interesante reflexionar sobre las consecuencias que tuvo este tipo de infierno en el pueblo mexica durante la evangelización del nuevo continente. Si bien el lugar "físico" que los mexicas describían como el infierno coincidía con la visión europea, el que fuera un lugar debajo

de la tierra, lúgubre, lleno de puentes, caminos laberinticos e inmensurable, carecía de la carga "moral" presente en el infierno de los europeos. En lugar de castigo, tormento y arrepentimiento, las casas a las que las almas podían ir después de la muerte eran más bien un lugar de retorno al origen, descanso o destrucción, pero no sin razón, y siempre después de saldar la deuda primigenia con sus dioses. Por este motivo, esta cultura no tuvo nada que temer ante las amenazas del infierno y demonio que los españoles trajeron con sus creencias.

En cuanto al número nueve como coincidencia infernal, se debe a que dentro de la cosmogonía mexica las almas tienen que superar nueve niveles de inframundos antes de alcanzar el descanso eterno, nueve llanuras y nueve ríos o circunvalaciones. El nombre de la deidad divina que se encontraba en el camino al Mictlán sería literalmente traducido como "nueve viento" Chiconauhui Ehécátl.

Esta relación con el número nueve deja una cuenca para que nuevos ríos semánticos cursen en el proceso colonial. La imaginería del *Infierno* conocida por algunos clérigos en el paso del tiempo tuvo un lugar analógico donde depositarse. De esta forma, las coincidencias circulares en nueve regiones infernales se asimilan naturalmente, al menos, más que las versiones más abstractas del infierno que presentaba la teología.

Lo mismo sucede con la relación entre la deuda por los placeres en la vida, y la deuda por las faltas o pecados porque en ambos casos existe una retribución. En el mundo prehispánico la causa de muerte se encamina a un destino, pero en la relación evangelista ésta cambia por las formas de vivir. Vale la pena observar también que el Chichihualcuauhco se puede considerar una especie de limbo en el cual en lugar del "árbol nodriza", la imaginería Dantesca lo presenta con un prado. El único aspecto que sí se pierde es la idea del retorno de la vida que plantea la casa del Tlalocan, ya que en el caso evangelista y Dantesco el sentido es más trágico, sólo hay un destino final y definitivo.

Tanto en la imaginería Dantesca como en la evangelista el acceso al inframundo es cuestión de héroes, santos e iluminados. En su fuente épica europea, la capacidad de los héroes son de carácter iniciático y requiere un arrojo para confrontar la muerte, o visto simbólicamente una forma de regresar el útero. En analogía, en el mundo mexica, las cavernas o fuentes de agua son formas de ingresar a los inframundos prehispánicos, algunos de sus ritos consistían en esta inmersión. Los perros como guardianes del más allá son otra analogía, pues el vínculo con los ellos es tan cercano como con otros habitantes del inframundo, pareciera que lo demoniaco como inframundano no espanta tanto como la mortandad en la tierra de los vivos.

Asimismo, el Mictlán quedó sustituido por el Paraíso, pues en lugar de cruzar los nueve inframundos para no desaparecer, se debe vivir como héroe en la memoria. Este paraíso puede ser un destino después del Purgatorio (lugar dónde se limpian los pecados), sin embargo un infierno tormentoso siempre es definitivo y alberga al mal. Aunque de cuando en cuando las almas escapen, estos horrores les estarán velados a los vivos, con la salvedad del permiso divino. Esta nueva concepción definitiva y eterna como novedad en la cosmogonía colonial con seguridad provocó discrepancias y sobre interpretaciones.

En la conformación de las clases medias parece ser que el imaginario se inclina a un lado u otro de la balanza dependiendo de la ascendencia, por ejemplo, los criollos y su dominio en el mestizaje optaron por lo canónico institucional sin que se permearan las creencias nativas; por otro lado, los protegidos de caciques prefirieron un cristianismo con rasgos prehispánicos más marcados, más sincréticos por llamarlos de alguna forma.

3.5 Los grafos infernales

El imaginario de los habitantes de la Nueva España sobre el más allá consistió en ubicarlo como lugares, de esta forma los sitios que ocupan el infierno, el purgatorio y el cielo se encuentran manifiestos en diversidad de obras pictóricas. En ellas, se puede observar la forma de las prácticas religiosas impuestas en por la España conquistadora y que sincréticamente denotan creencias prehispánicas y esperanzas con respecto al más allá. Este imaginario estuvo sujeto a cambiar conforme a las realidades socioeconómicas y culturales que transformaron la religiosidad novohispana.

Según Gisela Von Wobeser, “salvar el alma era una de las principales preocupaciones de los novohispanos. La iglesia plantaba que la vida terrenal sólo era transitoria y que la existencia plena comenzaba después de la muerte. El anhelo de todos los fieles era evadir el infierno […]” (15).57

La idea de la inmortalidad derivada del judaísmo en la que Dios premiará después de la muerte con la inmortalidad, pero castigará a quienes los desafíen, cobró mayor fuerza en la religión católica, sobre todo con la inferencia platónica de cuerpo y alma, el primero corrompido en la tierra y la segunda se traslada a un más allá.

El cristianismo plantea, a través de la visión apocalíptica, una resurrección de la carne, por lo que no es difícil relacionar a un inframundo infernal con tormentos carnales.

> Estos planteamientos escatológicos fueron introducidos en el nuevo mundo por los frailes evangelizadores. Uno de los primeros catecismos que circuló en Nueva España, la Docterina Cristiana de los frailes dominicos, editada en 1544 y reeditada en 1548, los explica de la siguiente manera: más cuando una persona muere, no muere todo, más solo muere el cuerpo que de sus padres tomó. Más el alma jamás muere porque la creó Dios, que es inmortal, a su imagen y semejanza (Von Wobeser, 18).

De esa forma las almas conservaban las funciones intelectuales y sensoriales, de tal forma que alcanzar la gloria implicaba un disfrute sensible. Con estas características las almas o ánimas fueron representadas de forma corpórea, carnal, y también podían experimentar sensaciones, desde el placer al dolor, o sentimientos, como la dicha o la pena. Estas características se conservan en la *Commedia*, pues Dante estaba relacionado con las expresiones artísticas y las nociones teológicas.

A diferencia de los múltiples inframundos prehispánicos, las almas desde el punto de vista del cristianismo tenían tres destinos: cielo, purgatorio e infierno. El cielo y el infierno presentan una estancia eterna, mientras que el purgatorio es transitorio. El Cielo es el reino de Dios, el Infierno es el reino y prisión del Diablo, y sus moradores son los ángeles caídos y aquellos que mueren en pecado mortal. Existe una excepción infernal llamada el limbo, y aunque su función terminó con la visita de Cristo a los infiernos, la creencia prevaleció para razones de evangelización, otorgando el infierno a los no bautizados. (Von Wobeser, 25). (Figura 6).

Esta nueva mirada también se acompaña de las visiones del apocalipsis, donde prevalece la creencia un juicio final y se promovió fuertemente a través de la catequesis y de las representaciones artísticas como la pintura, el teatro y el lenguaje musical.

Por citar un ejemplo “La obra de teatro Juicio Final, escrita en lengua náhuatl, se refiere al juicio universal como “espantoso, horroroso, temible y tembloso” (Von Wobeser, 23). En esta obra, Jesucristo condena a pecadores y los aleja de la gracia destinándolos a una eternidad atormentada.

Asimismo, los catequistas también se valieron del arte gráfico, iconografías, vitrales y frescos (herencia del recién medievo en transformación) como herramientas para la evangelización. El Juicio final y el más allá rodean toda la temática evangelizadora, cuya idea principal está en la advertencia de castigo, dando lugar preponderante a esta escatología mítica.

Toda esta influencia Europea poco a poco se fue entremezclando, sobre todo cuando los

autores comenzaron a ser los colonizados, y de esta forma la persecución de pecados tuvo representaciones más adecuadas a la geografía y las costumbres locales. En ellas el arte empezó a ser teológico, dantesco y, por llamarlo de alguna forma, pagano. (Figura 6.)

La literatura soportó toda esta imaginería del pecado, "había manuales dedicados a describir los pecados. El más conocido de todos, la *Guía de pecadores*, de fray Luis Granada, abordaba minuciosamente cada uno" (Ídem, 40). Esta imaginería fue plasmada por los fieles y catequizados en las expresiones pictóricas de las visiones escatológicas del pecado y el juicio final. Por un lado, se buscaba mayor impacto en los sectores letrados, dando gran preponderancia y estatus a los estudios, y por otro, una estrategia medieval de la iconografía indispensables para los analfabeta o iletrados. Por ello, "Muy socorridas fueron las escenas en las cuales aparecen indígenas entregados a los pecaos que cometían más frecuentemente: la embriaguez y la idolatría" (Ídem, 41). (Figura 7.)

En cuanto a las ciudades más criollas su ideología o influencia tuvo otro tipo de pecados a combatir, la lujuria, la vanidad y la avaricia fueron motivos de pena y arrepentimiento, pero también fueron parte de sermones, fábulas y por supuesto las sugerentes obras pictóricas en los templos.

La representación del más allá mostrada por geografías se conformó por el mundo visible y natural, y por la percepción espiritual, de este modo se lograba comprender un universo planetario que circundaba el aposento divino, y un infierno con sus debidos apartados que siempre figuraron una visión de pesadilla del mundo concebido en vigilia.

En general, la orden Dominica introdujo una cosmovisión a través de los evangelizadores que fue de orden tangible, tolemaico. En esta visión el cosmos se manifiesta con cielos redondos y huecos por dentro, estos astros alumbran la tierra y pueden recordar un tanto la visión de esferas celestes de los pitagóricos, con la diferencia que éstas se mueven por voluntad divina. "El modelo tolemaico aparece como explicación del mundo en otras obras del siglo XVI, como la Historia natural y moral de las indias, del jesuita Josph de Acosta," (Von Wobeser, 60).

El modelo Jesuita de educación fue en su mayoría de una búsqueda pedagógica con el teatro, la literatura y la música como sus herramientas.

> La difícil tarea evangelizadora de los jesuitas en la América española se llevó a cabo a través de diferentes estrategias de acercamiento hacia los indígenas, entre las cuales se destacan la educación musical, la escritura y la construcción de instrumentos musicales. La pluralidad de

> estrategias y herramientas utilizadas es consecuente con la pluralidad de lenguas y culturas indígenas con las que se encontraron los misioneros. Ante estas dificultades no sólo era útil el aprendizaje de las lenguas nativas, sino también la utilización de un nuevo lenguaje con el que fuera posible establecer una comunicación común entre el mundo indígena y el mundo europeo: el lenguaje musical.[…] La larga experiencia de los jesuitas en la labor evangelizadora les permitió apreciar el papel que cumplía la música dentro del proceso educativo, por tener ésta un fuerte poder de atracción, y por permitir una comunicación que sobrepasaba las barreras culturales y lingüísticas, al apelar a los sentidos (Ensamble Moxos, 2).

El arte y la evangelización fue parte importante en crear una ideología que rigió la vida social y económica a pesar de la separación de clero y estado, pues la costumbre se hizo ley; ley que se afirmó con el constante recordatorio de las expresiones estéticas que conforman el imaginario del más allá como una reacción del comportamiento en vida.

El infierno creado a razón de

> una pastoral del miedo y encargada de describir cada uno de los tormentos infernales retoma mucho del imaginario de Dante, esta 'pastoral del miedo' fue ampliamente utilizada en la evangelización mexicana, aunque para el siglo XVII la doctrina sobre el infierno pierde mucha fuerza por atender a otras prioridades que no eran las de evangelización, acentuar los cultos marianos encabezados por la imagen de Guadalupe, fue uno de ellos, lo cual permitió mirar la divinidad como materna y protectora. En una dialéctica el desarrollo del infierno pasa al campo de la ficción o de la imaginería y superchería popular, mientras tanto la iglesia otorgó más peso al purgatorio. En el siglo XVIII el infierno regresa con fuerza, algunos sectores sociales se interesaron por la escatología como reacción conservadora a lo que consideraron relajamiento de costumbres. Especialmente los jesuitas se preocuparon por retomar el tema del infierno, ya que temían 'la condenación de muchas almas' […] reeditaron […] la obra del jesuita italiano Pablo Señeri: El infierno abierto al cristiano para que no caiga en el o Consideraciones de las penas que allí se padecen en versión Española (Von Wobeser, 124).

El arte pictórico tampoco se hizo esperar, los óleos de Francisco Jerónimo Zendejas contienen una carga expresiva en cuanto a sufrimientos y retoman las cuencas míticas al representar las siete cuevas infernales con demonios y condenados en una similitud que manifiesta una continuidad y retomando la idea de Bernardino de Sahagún como "Cárcel de nuestro señor Dios" (Ídem, 127). (Figura 8)

Las representaciones del infierno, sin importar la época de la Nueva España, manifestaron una simple linealidad. Procedentes del medievo europeo, su acento naturalista no se perdió y adoptó nuevos matices. En su constante sincrética al infierno se accede a través de cuevas (cuales fauces) situadas en la superficie terrestre. La cueva concebida como infierno siempre se manifestó extensa, cerrada y sin escapatoria alguna; la mazmorra infernal cobró imágenes provenientes de las prisiones y los calabozos inquisidores.

En cuanto a su relación con lo volcánico, se consideró ardiente, putrefacto, maloliente, contaminado y sofocante, digna morada del diablo como encarnación del mal. Los ídolos que pasaron a ser demonios, ante su desesperanza, ofrecen una oportunidad a cambio de la venta del alma. De ahí emerge la creencia de que los éstos buscan reclutas para engrosar sus filas. Esta descripción tan sensible y terrena aún prevalece a pesar de la influencia racionalista del XIX. Se encuentra en los imaginarios populares manifestándose en diversas producciones estéticas y literarias.

3.6 La Colonia: sincretismo y estratificación en clases medias

En la combinación de la cultura española, como un remedo de su burocracia y el sistema tributario de los aztecas, predominan los elementos feudales con la particularidad de concesiones a caciques. Sin embargo abogados, alguaciles, joyeros, comerciantes de importaciones, empleados de la corona, en general criollos o mestizos de rango; conformaban una “proto- clase media” en tiempos virreinales. La ideología era impuesta y regida por el virreinato y la iglesia, generando desde el principio un contexto de intrigas y confrontaciones por el poder. Dicha pugna inició con la guerra de Independencia y se resolvió hasta las guerras de Reforma de forma institucional porque ideológicamente, las imágenes religiosas inundan el imaginario popular.

Desde el dominio virreinal “se verá aparecer un cambio psicosocial de los criollos, su necesidad, su seguridad, su tendencia a agruparse en instituciones que les den legitimidad, en su necesidad carente de tener poder y riqueza, pero al mismo tiempo el miedo a enfrentarse a las autoridades de la metrópoli. Es el desgarramiento del querer ser y el no poder ser” (Careaga, 37). Estos anhelos de sobresalir obligaron a los criollos a buscar formas representativas que comenzaron con un esfuerzo por exagerar los bienestares de “La madre patria”. La Ciudad de México tenía un estilo de vida derivado del criollismo, por lo cual se convirtió en la aspiración de gran parte del mestizaje acomodado, con un carácter discreto y al mismo tiempo es ostentoso, en ocasiones soberbio. Esta costumbre que se heredó hasta el México independiente e incluso

hasta el siglo XX, en el apogeo de las clases medias.

Por muchas ocasiones los criollos fueron desposeídos, en gran medida, por la ley española de mayorazgos. Estos segundones tenían a veces como única opción la religión, ya sea como parte de una orden o en servicios laicos. En esos tiempos "el temor a las llamas del infierno hace que este criollo se doblegue ante los abusos y ante la feroz inquisición de los religiosos y de un iglesia que sobre todo infunde miedo" (Careaga, 38).

A pesar de que Europa vivió el Renacimiento, éste parece no haber llegado a tierras mexicanas, y más bien fue una aspiración manifestada en las guerras de independencia, y antes en las artes que esperan una ilustrada vida. A pesar de ser "un nuevo tipo de hombre que tenía ya en su personalidad psico-social las características contradictorias que lo iban a definir sobre todo como un hombre de miedo" (Careaga, 40). Las expresiones artísticas estuvieron impregnadas del temor heredado de la maquinaria inquisidora: desterrados, desmembrados o encarcelados, los escarnios provocaban una imaginería mórbida y escatológica que bien se entrelazaba a la nativa y mestiza que devino de una cruel conquista.

Octavio Paz señala al respecto que "Con la llave del bautismo, el catolicismo abre las puertas a la sociedad y la convierte en un orden universal, abierto a todos los pobladores. Y al hablar de Iglesia católica, no sólo hay que referirse nada más a la obra apostólica de los misioneros, sino a su cuerpo entero, con sus santos, sus prelados rapaces, sus eclesiásticos pedantes, sus juristas apasionados, sus obras de caridad y sus atesoramiento de riquezas" (Paz, 94).

El catolicismo permeó en mayor o menor medida toda la sociedad e impregnó con sus simbolismos a la nueva cultura emergente: la mexicana. Esta cosmogonía y realidad sociocultural con sus contradicciones constituyó a dos grupos albergados bajo el mismo imaginario, los religiosos y fieles, y los revolucionarios y críticos; en los cuales navegó la nueva clase.

Las manifestaciones estéticas y artísticas no se escaparon de esta dialéctica. Las analogías en afirmación y oposición se entremezclaron desde entonces para dotar a las creaciones mexicanas de dos vertientes en un mismo imaginario con la disyuntiva entre violencia y libertad, pero también entre sumisión y salvedad; escenarios que nacen de los temores de las masacres y las constantes guerras y guerrillas y que figuran como escenas Dantescos.

3.7 Estructuras Dantescas

En la *Comedia*, Dante no deja de lado el aspecto simbólico popular que es tan primordial, y al mismo tiempo desarrolla un ordenamiento de índole filosófico. Desde su concepción, el autor estimaba su popularización y decide realizarla en lengua vulgar toscano y deja sin consideración al latín. “El aspecto popular se ve reforzado por el hecho de escribir Dante en italiano, << lengua vulgar>>, y por lo tanto al alcance del gran público” (Minois, 214)

Bajo esta concepción, la *Commedia* está llena de símbolos y alegorías con las que logra reunir de forma única lo popular, lo teológico y lo intelectual de su época, en un sólo esquema artístico: la obra literaria. “Del primero toma las imágenes, del segundo, el rigor lógico […] Los infiernos visitados hasta entonces eran verdaderos caos, con una topografía de lo más confuso verdaderos paisajes de sueños […]” (Minois, 211) que, como el inconsciente, carecían de secuencialidad y Dante le da estructura al infierno. La estructura poética que genera un lenguaje también da cuenta de toda una mitología del más allá, dispersa en varias tradiciones, mitologías y visiones[22].

Un elemento significante que circula durante toda la obra es el concepto de justicia y de verdad. La complejidad de estos conceptos es tan profunda que no pueden basarse en observaciones totalmente objetivas, y para ello la simbología dantesca se asume como multicultural y compleja. “Si la idea de justicia se representa mediante un personaje que castiga o absuelve, tendremos una alegoría; si este personaje está rodeado de distintos objetos o los utiliza tablas de la ley, espada, balanza, tendremos emblemas” (Durand, 21). Dicho de otra manera, el infierno de la *Commedia* de Dante tiene un carácter alegórico que, instrumentado en diversos contextos, puede ser leído como emblemático.

Ahora, tomando en cuenta los aspectos teológicos, éstos se afirman en el concepto de un Dios creador o padre de todo, y esta paternidad simbólica repercute en las conformaciones sociales, familiares y el aprendizaje de la norma social. La paternidad referida es de un carácter simbólico, pues esta figura es quien, bajo el agrado de sus normas, premia o castiga. A pesar de esta relación falogocentrista, las viejas deidades femeninas también se hacen presentes, pero con nuevas funciones sublimemente santas, o bien, son bestias infernales vinculadas a lo irrefrenable de la naturaleza.

---

[22] Literatura de visiones.

La dualidad de lo infernal se compone de un imaginario impuesto como verdad a partir de la autoridad paternal[23] y se transfiere tanto al entorno familiar como al exterior en fenómeno de una socialidad normada. La imposición primigenia de una ley está incompleta, pues siempre obedece al sentido polivalente del lenguaje, a su polisemia y a la posibilidad de identificaciones fragmentarias que, entremezcladas, hacen del sujeto una especie de mediador de fuerzas que se confunden. Lo externo y lo interno se enlazan como una *banda de mohebius*, en la cual transcurre el poder del mito.

En la imaginación del más allá y desde un ángulo religioso, el destino de esa capacidad divina es la relación del alma inmortal, popularmente concebida como cuerpo. La eternidad inmortal es un aspecto primordial en lo mítico; sin embargo, ésta obedece a una oposición en relación con lo hecho en esta vida, es decir, la inmortalidad implica vencer una barrera hacia la aporía de lo desconocido, la muerte.

El deseo de inmortalidad, al que Freud relaciona con las pulsiones de "vida", se puede concebir como un deseo imposible y es, en su estructura, una dialéctica de goce: por una parte, está la idea de un paraíso indoloro lleno de placer inconcebible, más allá del vivir un cuerpo y no poder comprender lo real, en eterna *paz*; y por otra, la dualidad cercana con la vida orgánica, la carne, la relación neuronal y también psíquica dejan a la psique entremezclar el placer en las mismas rutas que las del dolor, en una relación homeostática y homeopática. El eterno castigo tiene su relación sadomasoquista con el goce[24].

La relación que tiene el infierno de la *Commedia* de Dante con las mitologías y creencias populares, permite observar una serie de elementos simbólicos que constituyen las ficciones narrativas del mito, el cual funciona como una representación de la vida misma, de la vivencia de la transformación constante, del dolor y del duelo, en donde cuerpo y psique se enlazan de la misma forma que el dolor al placer.

Se trata de una especie de compensación en la que Dante provee una balanza: aunque en el infierno están los que incurren en la repetición de una acción, hay un espacio expiatorio en el purgatorio donde las penas son como una cuenta a crédito para los actos cometidos bajo el auspicio de la conciencia y la culpa.

---

[23] Esta autoridad paterna no sólo es presencia física, es representación desde lo religioso, lo ideológico y lo coercitivo en la relación cultura – socialización. Dicho en palabras lacanianas, corresponde a la instauración de "La ley".

[24] Goce es esta relación dialéctica de placer y sufrimiento de forma simultánea.

De la misma forma, existe una relación dialéctica entre lo arcaico y lo contemporáneo o moderno a la época, con elementos vigentes sobre la visión del mundo en occidente.

3.8 Geografía de las penas

El *Infierno* de Dante tiene una arquitectura terrenal, como una ciudad amurallada en la que mientras más se interna un individuo, más profundo es su arraigo y su castigo. Por ello, el infierno se representa como un gran valle que contiene una gran ciudad amurallada y su torre inversa está seccionada en nueve círculos y un "Dite", los cuales figuran la inversión de un aposento real en el que gobierna Lucifer y, por lo tanto, la traición y el engaño.

En cada círculo, Dante pondera la gravedad de las penas en relación con los otros. En el reino de las penas, a mayor daño a terceros, mayor es la pena y éstas se gobiernan desde el centro.

En la geografía infernal se delimitan las fronteras. La primera es la del caos y la fuerza de los instintos, es decir, la selva en contraposición a la apariencia eterna del océano y su gran fuerza móvil. Frente a estas dos, está la salida como un tercer elemento que se provee de esta tensión de representaciones, la entrada al infierno. El infierno es un enorme embudo provocado por la caída de Lucifer en la tierra, ahí es donde mora. Para descender hay que bajar por los círculos concéntricos.

En medio de la paradoja de las fronteras, Dante, como personaje, realiza un viaje a la ciudad amurallada de la pena y el pecado. En esta visita, primero se encuentra en un vestíbulo que no es el infierno, ni el mundo terrenal, sino la paradoja de los *tibios*, (Ap. 3,15-19); es decir, de los que no tomaron partido en las guerras celestiales. Los tibios flotan y dan vuelta sin cesar persiguiendo aún la bandera que nunca alcanzan. Carcomidos por insectos, circularán eternamente sin tener lugar ni aposento; ellos, dignos de desprecio no tienen sitio ni en el infierno. A este respecto podemos decir, en palabras de Mark Augé, que viven en un *No lugar*.

En una frontera entre lo cercano y el afuera, estos penantes no encuentran ni lugar ni suelo, a lo que el autor Augé menciona en referencia a la sobre modernidad:

> Esta concepción del espacio se expresa, como hemos visto, en los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo

> que llamaríamos los "no lugares", por oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss (Augé, 21).

Es decir, una concepción del espacio que escapa de las referencias imaginadas e ideologizadas. Se refiere a lugares transitados que no son lo suficientemente importantes para ser considerados lugares, pues carecen de la configuración de espacio y función de *enlace*. En éstos la comunicación y la relación es más artificial.

El *Infierno* como un reverso de la geografía extraterrena presenta ríos y lagunas. El río Aqueronte que desemboca en la Laguna *Estíguia*, se presenta al comienzo del recorrido de Dante guiado por Virgilio. Su agua es flameante, hirviente y es la siguiente conversión de los cauces, el *Flegetonte*, quien alimenta a los volcanes y castiga a los tiranos, asesinos y violentos en el séptimo círculo.

Al final del recorrido, el cauce se torna helado y se deposita en lo que se conoce como *Cocito* o *Caína*, un río congelado en su totalidad por el batir de las alas de Lucifer.

3.9 Arquitectura de la tortura

El símbolo del espacio vestibular en Dante indica el carácter de ser más antiguo que la humanidad y señala una guerra primordial entre el bien y el mal, que lo lleva a una raíz *monomítica*. Sin embargo, como los ahí flotantes pertenecen a una era previa a la creación del hombre, el no lugar de los “tibios” los libra del pecado del hombre, razón por la cual el infierno está diseñado.

Al igual que en una mansión, el vestíbulo puede considerarse previo al aposento, pero en ocasiones esto funciona para la recepción diplomática más que para intimar, lo cual vuelve al espacio un sitio cordialmente frío. El vestíbulo infernal no es cordial, sino repetitivo en el sufrir y no está asignado al mundo de los muertos. Asimismo, los ángeles caídos, al no estar muertos, no tienen lugar en la *ciudad-maquinaria* del infierno.

Esta referencia de maquinaria es, desde un sentido poético, por la producción de penas equivalentes a cada pecado, ya que el infierno es una ciudad amurallada de la pena y el castigo.

El infierno como geografía tiene riscos, valles, fosas, ríos y pantanos; así como temperaturas extremas: cambia de lo templado del limbo a extremas circunstancias climáticas como tormentas, ventiscas y heladas; del jardín condecorado para los “grandes” del limbo, hasta la calma putrefacta de los pantanos.

En cuanto a su arquitectura, los aposentos, así como sus eternos funcionarios (demonios y monstruos cuyo castigo es ser verdugos y torturadores), habitan una arquitectura adecuada para cada desempeño de tortura. En ocasiones, la geografía sirve de espacio para el castigo, en otras hay una edificación o una entidad de tortura. Asimismo, se requiere de una geografía física para entidades etéreas, como las almas se materializan y sufren corporalmente. Algunos pecados con sofisticación social requieren además, en esta circunstancia de equivalencias, una tecnología de tortura, por ejemplo, un trinche, o una construcción de piedra a razón de planicie, en cuyo centro se abre un pozo dividido en diez recintos tan amplios como un valle.

> Un lugar hay en el infierno, llamado *Maleboge*, hecho todo el de piedra de color de hierro. Como la acerca que alrededor le ciñe. En medio justamente de aquel maligno terreno se abre un pozo muy ancho y profundo, cuya disposición diré a su tiempo. El espacio que queda entre el pozo y el pie del alta y maciza cerca es redondo y se halla dividido entre diez fosos. El aspecto que, multiplicándose, presentan estos en la parte en que para defensa delos muros, rodean los castillos, era el mismo que allí ofrecían. Y como en semejantes fortalezas hay puentecillos que van desde sus puertas al lado opuesto, así desde lo más bajo se extendían unos escollos, cortando las márgenes y los fosos, hasta el pozo que los truncaba y recibía (Alighieri, trd. Rosell, 113).

Como se puede discernir, Dante diseña en su visión del infierno una arquitectura que funciona como maquinaria de las penas, distintas según las faltas. “Dante organiza, clasifica, estructura y ordena: su infierno es geométrico, formado por círculos concéntricos” (Minois, 211). Cada círculo está en posición horizontal, pero cambia de plano cuando se pasa a otro círculo, ya sea por desniveles, o bien, por efectos orográficos, como montes y ríos. Dentro de estos cambios, existen también puertas, torres y murallas que resguardan salas, pasillos, salidas, todos ellos custodiados.

También existe una división entre un infierno superior y uno inferior, éste se sitúa fuera de los muros de la ciudad, disminuye de amplitud y pertenece a los traidores; mientras que el infierno superior es el más amplio y corresponde a los incontinentes. De esta forma, la geografía permite a Dante categorizar en dos aspectos el concepto de pecado, es decir, lo clasifica y le da jerarquías.

La clasificación se muestra de la siguiente forma: en el primer círculo está el limbo; en el segundo, el juicio de Minos que se comparte con los lujuriosos; en el tercero, la correspondencia

con los glotones; el cuarto a los que actuaron con avaricia; y, el quinto a los iracundos. Es prudente señalar que, mientras más se alejan de la superficie, las faltas resultan menos biológicas y más pasionales.

Ya en el infierno inferior con un carácter político, social, religioso, se albergan las distintas formas de traición y violencia. En el sexto círculo se encuentran los herejes que traicionan la divinidad, y a partir de ahí la profundidad se hace abismal. Cada abismo separa un círculo, por lo que en el séptimo están los violentos contra la divinidad, contra los otros y contra sí mismos. Después, se encuentran los estafadores, aquellos que engañan a beneficio propio, ya sea moral, material o egoístamente.

Posteriormente, se llega al recinto de una paradoja mitológica, los gigantes que de forma sincrética se refieren en el antiguo testamento como los titanes helenos. Y por último, están los traidores, tanto ideológicos, teológicos y fraternales que originan al amo de la repetición eterna, el Dite donde habita Lucifer eternamente devorando a Judas, la figura más polémica y vehículo de la crucifixión que, para la época en que se escribió la *Comedia,* fue categorizado como el supremo traidor.

La edificación infernal que construye Dante es tan amplia, que el personaje tiene que valerse de diversos medios para transportarse. Cada vehículo no sólo lo traslada de un lugar a otro, sino de un aprendizaje a otro, por lo que, en este sentido, también son vehículos de la transformación.

Algunos corresponden a una tecnología mecánica conocida, y curiosamente aún usada, como una barca, puentes, etcétera, los cuales son operados por las entidades que el poeta concibe como infernales en relación con lo pagano. Otros son los *hybris* o monstruosidades, es decir, transformaciones grotescas del mundo natural y salvaje, que tienen una dualidad entre un vehículo y personaje alegórico. Así, Dante y Virgilio se valen de seres mitológicos y montan un centauro tomado por la palma de la mano de un gigante, o bien, escalan la helada epidermis de Lucifer.

De la misma forma en que Dante construye en su obra una arquitectura de la ciudad infernal, haciendo de ésta un urbanismo de la pena, también forma una edificación intelectual y teológica.

3.10 Pena capital

En el infierno de Dante las penas son eternas y en ellas se comercia la repetición de un tormento con relación a la reincidencia de una falta capital en vida. Según la falta, como moneda de intercambio, será el castigo.

De esta forma, la edificación infernal es una fuente productora de infinitos, diversos operadores y mecanismos que aplican las sentencias. El infierno, desde otro aspecto, es una maquinaria que desea el castigo y en la que los habitantes inmortales tienen el insaciable deseo de castigar, como función eterna, a los pecadores mortales, dando cuenta de la finitud de la materia frente a la eternidad del alma.

En esta ciudad, el ritmo de las acciones se construye capitalizando las faltas a cambio de la producción frenética e incesante del castigo. Y el infierno es una forma de dar cuenta sobre un fenómeno de la modernidad: el capitalismo. Al igual que la máquina capitalista, la cual ordena carencia, el sistema depende de mecanismos exteriores al deseo, es decir, el deseo por la falta, y en este caso carencia de gracia.

En el antiedipo, Deleuze y Wattari tratan de relacionar la represión freudiana con la del campo social, y para ello establecen que el capitalismo cuenta con tres tipos de maquinaria. La primera se trata de una máquina salvaje fundada sobre el cuerpo de la tierra, y en el infierno dantesco ésta confluye con la geografía de un espacio circular en sí mismo y lleno de tormento, un lugar que signa a sus habitantes y determina sus ocupaciones.

La máquina despótica tiene una producción interminable, infinita y eterna en cuanto a la asignación de funciones y los funcionarios, parecido al modelo de producción comunista bajo un mandato central. El mando central o poder absoluto ordena el territorio de la máquina salvaje y determina el margen de explotación o deseante. En él no hay uso de alguna tecnología, a menos que éstas se alineen con las funciones sociales que establece la maquinaria como deseante.

Aquí se encuentra el punto más importante, pues el capitalismo producirá una deuda interminable y el pago será infinito. Según sea el “crédito” recibido por las faltas en vida carnal, la deuda no terminará jamás con la pena infernal, siendo la paranoia y esquizofrenia los componentes psíquicos que, como efecto, produce la maquinaria: máquinas deseantes.

> Entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos se levanta un conflicto aparente. Cada conexión de máquinas, cada producción de máquinas, cada ruido de

> máquina se vuelve insoportable para el cuerpo sin órganos. Bajo los órganos siente larvas y gusanos repugnante, y la acción de un Dios que lo chapucea o lo ahoga al organizarlo (Deleuze y Guattari, 18).

La repulsión originaria, vinculada al sufrir del cuerpo y a su disociación esquizoide, es un fenómeno que les sucede a las almas penantes. Éstas; fueron cuerpo, pero ahora son una *entidad* que sufre como cuerpo, pues se observa como uno sin órganos castigado eternamente en el infierno. Esta relación puede tener orígenes referentes a la correspondencia con la vida y, por lo tanto, con lo parental.

En este punto, el infierno, al estar empotrado en la profundidad de la tierra, cobra una siniestra femineidad que, lejos de ser creadora de vida con su referente efímero, se invierte y se opone a ello de forma monstruosa dando lugar a una maternidad cuna y casa de lo diabólico. Entendiendo lo "diabólico" como lo opuesto a la ley, al designio divino, a la violación de los mandamientos elementales y al tabú expresado de mejor manera.

3.10.1 Dante: personaje, alegoría y acción simbólica

Dante presenta su obra como una autoficción y se muestra clásico como las rapsodias helenas y latinas, pero con un carácter teológico y filosófico correspondiente a la intelectualidad de su época.

Como personaje, Dante establece un viaje del héroe, pues es llamado a la aventura y tiene que pasar por pruebas, tener aprendizajes y renacer para redimirse. En este sentido, el simbolismo o alegoría permiten la identificación y representación de quien se asume como lector o público.

Así, Dante muestra un anhelo ante un mundo desesperanzado como símbolo de redención y expone a un héroe cuya espada es la pluma, su escudo la poesía y su poder la estética. Estas son razones que han impactado a la cultura de occidente, a esta cultura abrahámica de la pena, el castigo, la deuda, y el pago, regida por un monoteísmo que estructura los roles sociales con una ley infalible, la ley del padre.

La complejidad simbólica en la cultura permite a los individuos proyectar, a modo de fantasías, las dolencias psíquicas sobre el *Otro* y los deseos agresivos que la instauración del lenguaje como ley. El *Ello* y el *Superyó* se vinculan firmemente como mediación: el imaginario, la posibilidad creativa y estética de la psique humana. Ésta hace gala de su capacidad en la obra

más original posible: el *Yo*. La constitución fantástica de un *Yo* sirve *por y para* las relaciones sociales que, en el devenir del tiempo con su capacidad de olvidar y de recordar de forma encubierta, hacen de la vida una épica individual: alianzas, amores, pérdidas, victorias, traiciones y libramiento de obstáculos, permiten al individuo construir un mito de sí mismo; el mito individual del neurótico.

Visto desde la perspectiva del *monomito* de Levi Strauss, el viaje del héroe implica librar un infierno y alcanzar la gloria. El caso dantesco da cuenta de una teología tomista, pues el héroe en cuestión logra una batalla espiritual, moral y funciona como representación de cualquier mortal para ser identificado como igual. Esta circunstancia de representación – identificación es posible por el sentido alegórico del trayecto narrado del personaje.

Sin embargo, y a pesar de las consideraciones que refieren a la cultura individual, estos aspectos no son suficientes para un análisis del imaginario. A pesar de estar taxonómicamente clasificados, los *arquetipos jüngianos* tampoco consiguen tomar en cuenta los efectos de la recepción, transmisión y transformación de la maquinaria literaria en relación con el mito popular.

La relación intertextual del mito Dantesco se puede componer, tanto de la literatura vigente de la época, como de la concepción científica y teológica. No obstante, en los análisis de los símbolos nos encontraremos con ambigüedades fundamentales.

> El símbolo no solamente posee un doble sentido: uno concreto, propio, y el otro alusivo y figurado. Sino que incluso la clasificación de símbolos nos revela los *regímenes* antagónicos bajo los cuales se ordenan las imágenes. Más aún: el símbolo no solo es un doble, que se clasifica en dos grandes categorías, sino que incluso las hermenéuticas son dobles: Unas reductivas o *arqueológicas*, otras instauradoras, amplificadoras y *escatológicas* (Durand, *Imaginación*, 124).

Esta contradicción entre el origen y destino posible permiten reconstruir creativa y fantásticamente al mundo; es decir, el contenido simbólico se muestra como un dintorno o una cuenca que los códigos culturales del momento sincrónico enlazan y nutren de sentidos. El contenido simbólico tiene una función de enlace con la imaginación simbólica, entendida como la "negación vital de manera dinámica, negación de la nada de la muerte y del tiempo" (Durand, *Imaginación*, 124).

Según Durand, la función del símbolo permite una homeopatía social, pues éste restablece el *equilibrio vital* al proporcionarle un sentido a la incomprensión de la muerte. Posteriormente, el mito preserva la creencia que transcurre en hábitos y formas de socialización, y así su labor de enseñanza y su característica pedagógica logra restablecer un *equilibrio psicosocial*.

En relación con una recepción estética, y tomando en cuenta los postulados Sassurianos, se permite unificar la *racialidad* de lo humano al oponerse con su animalidad, lo cual da lugar a la repetición de comportamientos, es decir, a una ritualidad que otorga *equilibrio antropológico.* Gracias a la exposición de la vida frente a la muerte, y los misterios que con ello se esbozan en la incomprensión, se erige el "dominio del *Valor supremo* y equilibra el universo que transcurre con un Ser que no transcurre, el cual pertenece a la Infancia eterna, la eterna aurora y desemboca en una *teofanía*" (Durand, *Imaginación*, 125).

Bergson, quien trata de explicar la relación entre lo biológico y la imaginación, da cuenta de que en la mente humana acontece una "función fabuladora" relacionada con el ocaso de la vida, la decrepitud y la muerte; además ofrece una contra reacción o resistencia a los efectos de la naturaleza y se manifiesta en representación. Hay una reacción en contra de un desaliento a consecuencia de un efecto de la inteligencia que se resiste a su seguridad en el plano de lo real.

Los personajes en la obra funcionan alegóricamente, resisten la efectividad de la descomposición del cuerpo tras la muerte y la pérdida de movilidad autónoma. El mundo de los actos, las ideas y los sentimientos, no tiene lugar en la descomposición física, pero sí en la construcción imaginaria: son las acciones, sentimientos, intensiones y pensamientos los que se eternizan en el pago de los actos, o bien, en una vida prestada.

3.10.2 El simbolismo en Doré: infiernos folcloroides

El libro del *Infierno* de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri es una obra que, más allá de su popularidad, se impregna en el imaginario colectivo. Es un metatexto de una cultura que convive con lo ultraterreno.

En nuestro proceso de investigación sostenemos que el imaginario infernal en México tiene mucho de Dante, pero también mucho de infierno. Bajo los diversos mantos, la representación simbólica de lo infernal se encuentra en varias formas creativas, desde la fiesta

popular, hasta la novela seria, la oralidad y la visión cristianizada de justicia divina, incluso en la injusticia terrenal en los hallazgos de las narco fosas por todas las regiones de conflicto.

Sin duda, desde tiempos de la Colonia, la historia literaria de nuestro país se ha visto en compañía de *La Commedia* y con ella la visión del mundo medieval se entrelazada con las representaciones sociales y las creencias místicas de su peculiaridad sincrética. La obra ha sido parte de programas, tanto educativos como de catequización, lo cual han generado una concepción de lo ultraterreno afirmando formas antiguas de concebir al mundo. Por ejemplo, en la Colonia, el mundo prehispánico luchó contra el mundo occidental y entre fingimientos e imposturas forzadas las nuevas relaciones sociales de cultura se debaten entre lo culto europeo y lo folclórico tradicional.

En el siglo XIX con el auge de la lectura, forzada en gran parte por las aspiraciones *clase medieras* y por la suma de los resultados independentistas, la literatura dio un vuelco a la vanguardia. Ante esto, aparecieron los primeros novelistas de reconstrucción histórica, como Justo Sierra O'Reilly y la obra *La Hija del Judío* de 1948. Desde ese momento, iniciaron las bases de la trama psicológica con Florencio María del Castillo, así como novelas autobiográficas y hasta retratos de las costumbres populares en novelas de tipo social, como lo hizo el autor Pantaleón Tovar. Asimismo, surgieron los antecedentes del cuento; sin duda la sombra francófona surtía efectos culturales.

No obstante, también existía una resistencia en cúpulas de una academia bastante conservadora:

> En esta época, en México, no todo en las letras tuvo un sabor romántico, un buen número de escritores continuó manteniendo la tradición castiza y clásica […] que tuvieron fuentes de inspiración en la *Biblia*; […] José Sebastián Segura que puso en verso castellano los primeros cantos de la *Divina Comedia* […] Tanto clásicos como románticos tuvieron en la época que nos ocupa lugares de reunión, algunos de ellos incluso comunes (Cabrera, 151).

En este mismo periodo, Gustave Doré ilustró, entre otros textos, las versiones de la obra dantesca y estas imágenes se permearon en las versiones más populares, por ello en la extensión editorial y escolástica, la obra siempre está acompañado de la ilustración de este autor.

3.10.3 Maestro de la reproducción tecnológica

El artista de origen francés, Gustave Doré, fue durante su trayectoria bastante polifacético, sin embargo, tanto su obra pictórica como escultórica carece de la popularidad que tienen sus grabados. En 1883, con apenas 51 años, Doré dejó millares de testimonios gráficos en su obra y falleció para recorrer los pasajes que tanto había imaginado. No obstante, los escolapios del arte y la élite francesa lo reconocieron poco como artista, pues, al parecer, en esa época el paradigma del arte consideraba que la obra pictórica con muchas reproducciones carecía de valor.

La técnica del grabado, sin duda, asemeja a la fotografía en su carácter de reproductibilidad, pero a su vez ésta también consistía en esculpir delicadamente relieves y conseguir líneas o puntos grabados en la madera. Esta madera, de carácter indio, hace de la obra un sello, memoria repetible una y otra vez. Así, el grabado implica un juego de presencias y ausencias de tinta en crestas y valles labrados a razón de negativo. En efecto, y al igual que en la fotografía, el original es un inverso de sus reproducciones.

En 1855, el taller de Doré logró más de cuatrocientas ilustraciones de diversas obras literarias, mismas que fueron leídas a través de las imágenes que el artista determinaba. Algunos ejemplos van desde la *Biblia*, hasta textos de autores como Balzac, Perrault, Cervantes, Milton y, por supuesto, Dante.

Si bien la descripción ultramundana de Dante es producto de la ciencia y el arte de su tiempo, así como de la propia erudición del poeta, su descenso inframundano describe no sólo lo recóndito del paganismo de la era grecorromana, también la influencia árabe, tal vez sustraída de los tratados de ciencia.

Su camino señala formas, lugares y topologías que pueden ser expresadas gráficamente por varios artistas desde el momento de su publicación. La imaginería producida por el conducto de la palabra, las formas de tormentos y penas, y la distribución de valores morales en secuencias circulares; son cada vez más profundas y exponen el camino de Dante de la mano de su *ideal del Yo*: Virgilio. Esta concepción especular origina una idea abrumadora del cosmos, pues pareciera que en su momento avisara de un renacimiento cercano. He aquí otra imagen del universo medieval, extraída de una *Weltrchronik* de finales del siglo XV (1493):

> Nos enfrentamos al mismo esquema de construcción [el cosmos medieval] = [El cosmos griego] + [La aportación teológica cristiana]. Este tipo de razonamiento es aditivo,

> paratáctico; conforme a él la síntesis se obtiene por adición, mientras que el progreso en visiones es lineal. […] Dante pensó e imaginó de una forma completamente distinta (Patapievici, 47).

En efecto, Dante concibe un universo que supera las dos dimensiones, la linealidad. Para él, el universo es esférico y ese otro inframundo es una paralela, como si se tratara de otra dimensión o como si su trayecto poético fuera parte de ese otro mundo enlazado, el más allá en conexión con el más acá. Se trata de Dante y Virgilio, el *Yo* y el *Ideal del Yo*, lo consciente e inconsciente, el adentro y afuera, cual *banda de Mohebius.*

El universo de Dante permitió a los artistas concebir no sólo un infierno, sino un universo de interconexiones, de temporalidades lineales y de eternidades. En relación con el tiempo existe una semejanza a San Agustín, quien se aproxima al concepto del *tiempo consciente* e *inconsciente* al no poder definirlo. Además, razona en palabras como correlatos mentales y en un espacio que señala un vacío primordial del cual emerge el imago.

Diversos artistas intentaron plasmar esta idea, por ejemplo, Pier Francesco Giambullari graficó en 1544 una topología *mundi* acorde con el pensamiento copernicano, un universo Euclidiano en cuyo fondo espiral se encuentra la fuente de toda tentación, de todo deseo. “Entre infierno se asemeja a un embudo que absorbe a los hombre de la zona de los climas habidos y los arroja, como una letrina al vacío donde mora el Ángel caído” (Patapievici, 57). (Figura 2)

La obra dantesca ha mostrado tal fascinación, que rasga lo profundo en diferentes épocas. Diversos artistas han representado este imaginario, por ejemplo, las pinturas medievales de Aragón para Alfonso V; Sandro Boticceli y sus dibujos inconclusos, e incluso William Blake, cuyas ediciones actuales gozan de la popularidad que no tuvo en su momento.

A pesar de todo, cuando nos referirnos al infierno de Dante, es muy probable que vengan a nuestra mente las imágenes de Doré, pues éstas dan lugar a un momento histórico, no sólo por el auge de la editorial, sino porque dotan a la obra de una característica gráfica, al ser leída al margen en prosa y producto de las traducciones.

Los grabados que ilustran los cantos dantescos bien pueden ser una narrativa en su secuencia. Cada canto se acompaña de al menos dos ilustraciones que, junto con sus textos al pie, narran por sí mismas (como si fuera una historieta) y pueden ser leídas como se muestra en el anexo de este capítulo: (Ver figura 3)

La secuencia anterior no deja de estar conformada por el misticismo numerológico que Dante propone en su obra. Doré elabora 75 grabados para el infierno, cantidad que si se suman

los dígitos resulta el número 13, famoso por su mal augurio, o número demoniaco en peores casos.

Además, ésta también puede tener una lectura desde la mirada semiológica planteada por Roland Barthes en relación con el cartel: se requiere un mensaje icónico codificado, un mensaje lingüístico y un mensaje icónico no codificado.

> "…existen, ciertamente, sistemas rudimentarios de signos fuertemente discontinuos: señalizaciones del tráfico vial, por ejemplo, en las que los signos, por razones de seguridad, tienen que estar radicalmente separados para ser inmediatamente perceptibles; pero los sintagmas icónicos, fundados sobre una representación más o menos analógica de la escena real, son infinitamente más difíciles de segmen- tar, razón, sin duda, por la cual estos sistemas están casi universalmente doblados por una palabra articulada (leyenda de una foto) que los dota de la discontinuidad que ellos no poseen." (Barthes, *La aventura semilógica*, 58)

En este caso, el texto al pie funge el papel del mensaje lingüístico, el grabado de Doré bien puede pensarse como lo icónico codificado, sin embargo, lo icónico no codificado está vertido en la secuencia de significantes que competen al entorno del espectador, es decir, de quien lee y mira.

También de quien se representa y se ve representado, explorando las profundidades sombrías de ese otro mundo del que ya tenía una idea gracias a las incongruencias de la construcción de la realidad, las cuales se originan por un significante primordial[25] y hacen un código al confrontarse con la batería de los significantes implicados en el momento vivo de la cultura.

La Commedia puede ser leída de nuevas formas diferentes en nuestro mundo contemporáneo, pues la reproductibilidad, los libros de ilustraciones, y las adaptaciones a cine, cómic o novela; dan cuenta del poder de las imágenes descritas y acentuadas por Doré.

La lectura de su secuencia, cual cómic, deja muchos espacios por resolver, o también por completar con otras historias.[26] En esta lectura sobresalen varios aspectos, por ejemplo, los espacios sombríos correspondientes a las cavernas donde todo es nocturno, y por concomitancia es un misterio femenino; o la geografía que resalta los lugares húmedos, pero en estado de podredumbre, fuego, hielo, como sitios que impiden el desarrollo de la vida. Asimismo, se

[25] En este contexto, nos referimos específicamente al significante Amo o <<S1>> y a la cadena de significantes <<S2>> que Lacan establece en su seminario "los cuatro discursos que hacen lazo social" de su seminario 11.
[26] Más adelante se volverá a este punto con el cómic *La Divina Comedia*, editado durante la década de los setenta.

muestran ciudades y aglomeraciones de penantes como si éstos fueran miembros de las ciudades industriales que crecían rampantes en tiempos del ilustrador.

Ante este entorno lúgubre, Doré muestra un fuerte erotismo combinando cuerpos voluptuosos en franca melancolía o en el goce masoquista de los tormentos. En sus ilustraciones hay demonios y penantes que enseñan sus cuerpos casi desnudos, olímpicos y gozantes a diferencian de los piadosos, que van vestidos. Los monstruos tampoco escapan de ser mostrados con una bestialidad seductora, como si las *hybris* cabalgaran el exceso de deseo.

La imagen del grabado de Doré nunca ha sido única ni propietaria de la obra de Alighieri, ya que se reproduce desde el campo literario hasta el ciberespacio, y es utilizada en portadas de discos, carteles publicitarios, panfletos eclesiásticos e incluso, en representaciones festivas:

> Es decir, una feria. Una masa visual, que de lejos, limita con lo sublime de un *poikolon*, con una variedad de colores al estilo antiguo medieval, pero donde casi cada objeto, individualmente considerado, resulta de un mal gusto pasmos y muy contemporáneo. Por supuesto semejante amontonamiento no admite clasificación. Como mucho se podría observar que los colores chillones dominan en las cosas para ver, y el azúcar para comer. Aquí, el historiador experimentará sin duda cierto vértigo –quedará espantado o maravillado, depende- ante tal desorden de visiones y temporalidades, ante semejante reino del anacronismo (Huberman, *Fasmas*, 40).

A pesar de que Didi-Huberman se refiere a la romería italiana en la cita anterior, el comentario también es pertinente para la fiesta mexicana. Por ejemplo, en Día de Muertos, Semana Santa o las fiestas independentistas, el más allá se muestra vecino: carnes y chorizos colgando en los puestos de comida, mientras las cabezas decapitadas de los cerdos nos observan; hay calaveras de azúcar, monstruos y alebrijes, pero sobre todo, demonios de distinto carácter, vulnerables y listos para ser lacerados al tiempo que sus maldades son sutilmente veneradas. El diablo y los muertos rondan en el vecindario durante estos festejos.

3.10.4 La secuencia infernal

La reproductibilidad de la obra de Dante es cada vez mayor, por lo que resulta fascinante abordar lo que sucede con el sujeto que contempla cada cuadro de ésta:

> Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia (Benjamin, *Obra de arte*,54).

Cuando una obra extiende la capacidad de exhibición, que desde su inicio careció de toda ritualidad (salvo que se observara la tablilla fuente de los grabados), pasa a ser *exhibible*; dada su amplia repetición, incluso cotidiana, y hace que estos grabados se sumerjan en la masa para formar parte de ese imaginario de un infierno de goce.

Retomando el tema de la secuencia, se puede pensar en un montaje al contraponer dos nociones que no corresponden de tamaño: los vivos entre los muertos, Minos y las ánimas, las geografías y los castigos. De forma muy parecida, el siglo XIX se enfrentan esas contradicciones, pues Doré vive ese auge del pensamiento a razón de que algunas personas acudían para presenciar de forma secreta actos de espiritismo y misticismos ancestrales, como la emergente teosofía.

El artista en cuestión tampoco corresponde a las vanguardias pictóricas del momento, más bien presenta un estilo clásico en el cual trata de contextualizar la obra, pero rescatando los remanentes históricos de la consciencia de su tiempo hacia una edad media que no carece de pensamientos místicos por efecto de la modernidad.

Estos remanentes arcaicos, que resurgen en las boyantes supercherías de la época, dan cuenta de otras realidades del interior humano. Así como los mitos emergen en novelas[27], existen diversas obras del momento que muestran las paradojas de lo que implica vivir y tener una consecuencia de los actos y también de la aporía que es la muerte. En ella se imagina un castigo como continuación de la vida, pero sin estar vivo, la frontera entre vida y muerte se desdibuja, y se disloca.

Por su parte, Dante imprime un testimonio gráfico de un remanente de la edad media. Su efecto de carácter popular en el auge de la *Galaxia de Gutenberg* del siglo XIX, es un impacto que se preserva hasta nuestros días. La huella de ese grabado se imprime para dar cuenta de lo arcaico, lo profundo y lo pulsional, el desenfreno a la muerte; pues parecieran referir a la

[27] Por ejemplo, *Frankenstein*, donde las esperanzas tecnológicas y teológicas dan cuenta de lo ominoso, la *hiancia* y la duda frente a lo indecible, o bien, *Los hermanos Karamasov* de Dostoievski, que se enfrentan los infiernos psicológicos al encarnar las rutas de los conflictos internos y lo terrible de la socialización.

memoria de lo infernal que emerge como lo terrible humano, el profundo miedo de los miembros de la *horda primitiva*, el devorar y ser devorados por una suprema identidad cuya sombra da cuenta de nuestra oscuridad. El dolor, la pena infringida y el castigo, así como la melancolía por perder toda gracia.

La imagen-representación del infierno está regida por el principio del dolor, esa sensación presente en el entredicho de la vida y la muerte, el paso del tiempo y las vicisitudes de ex-istir. La relación entre el dolor y el placer es de aliados entramados que refieren a la vida y a la muerte como posibilidad, pero también como aporía. Por su parte, la concepción del bien y mal trae consigo distintas percepciones y representaciones de la vida y la muerte, del dolor y el placer y el vínculo con el *Otro*, la relación amor y temor.

> Opino, en verdad, que la oposición entre consciente e inconsciente carece de toda pertinencia respecto de la pulsión. Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella… (Freud, *Pulsiones y destinos de Pulsión*, 173).

La representación en el comercio simbólico ha adquirido formas caprichosas e imposibles. Aquí, lo interesante es observar cómo se construyen estas representaciones elementales en conceptos míticos. El recorrido de la obra parece una resolución fantástica y alegórica saturada en conceptos míticos que se constituyen para formar una aporía frente a lo desconocido, al retorno anhelado, la muerte *il y va d´un certain pas* (en palabras de Derridá) e inmovilizado, como el "aquí yace", el paso del yaciente como imposible.

Al hablarse se da testimonio de su pertenencia, pues "dar testimonio es un enigma" y éste es la prueba del juicio y del castigo, del contiguo y cercano universo de la muerte, del duelo y el sufrimiento que se manifiesta en las sombras en contraste de cada grabado. Se trata de aterradores castigos que antojan eróticos por irrefrenables y eternos en su goce.

3.11 Las representaciones gráficas

Sin duda el imaginario de Doré es el que más inferencias tiene en otras representaciones populares relacionadas al tema del *Infierno*. La descripción gráfica encontrada en el *Infierno* y que Doré plasmó en grabados, con un estilo inspirado en los clásicos griegos y renacentistas, genera una idea de antigüedad, incluso desde el momento de su creación. Esta influencia permitió influir diferentes representaciones infernales, incluyendo el cine.

A pocos años del nacimiento del cine, en el siglo XX en ciernes el cien cobró una dimensión política pues se consideraba importante para la cultura. Algunos estados aprovecharon el uso emergente para adoctrinar en diversas ideologías, pero también, y en el mejor de los casos, para ilustrar a la mayoría de la población; de esta forma, una obra fundamental para la nación italiana tuvo su lugar en el cine mudo: *L`inferno*, realizada en 1911 por los prestigiosos productores teatrales Francesco Bertolini, Adolfo Padovan y Giuseppe De Liguoro.

En el filme, es evidente la influencia de las alegorías de Doré, y aunque trató de crear un ambiente teológico, se escapa de su carácter onírico a un espacio de fascinación que raya en lo surrealista, como algunos críticos la consideran. Sin embargo, la película es bastante apegada a la trayectoria de los versos de la *Commedia*, algunos de ellos son citados.

No tenemos registro o evidencia alguna de que esta película haya sido exhibida en México durante el siglo XX, no obstante para el año 2002 la película se reconstruyó y fue musicalizada por Tangerine Dream[28]. Su exhibición alcanzó algunas salas de culto de nuestro país, y es probable que se también se encontrara dentro de los ciclos de cine mudo que la programación de canal 11 mantuvo durante el comienzo de la década de los ochenta.

A pesar de haber otras ilustraciones célebres de la época, el modelo de Doré se hizo común en México. La popularidad editorial creó una dualidad Dante–Doré y en el imaginario popular, catecismos, ilustraciones, monografías, cómics y diversidad de representaciones tanto gráficas como pictóricas, han tenido su pilar en Doré. Es importante advertir que la creencia del infierno y el uso de iconografías son comunes en los países católicos, por lo tanto, es fácil que el trabajo literario de Doré se confundiera con lo sacro, un campo donde también ilustró, o bien, que la noción de infierno cobrara una dimensión moral en sus alegorías.

---

[28] "En enero de 2001, Edgar comenzó su "trabajo de toda una vida", la traducción musical de las tres partes de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri. Esta historia profundamente filosófica y misteriosa revela al lector los caminos que todo "sistema humano" debe seguir antes de terminar en un lugar final de origen absoluto." (https://www.tangerinedream-music.com; la traducción es nuestra)

En el campo de la literatura las expresiones suelen ser más apegadas a la *Commedia*, tanto de forma literal como de forma simbólica. La ciudad como infierno, el pueblo desolado, las edificaciones malévolas, los monstruos y los demonios, los brujos negros, y el convivir con los no vivos, ritualizan una diversidad de costumbres. Dante les dio orden y forma.

Como se mencionó anteriormente, el auge editorial que implicó la publicación y popularización del *Infierno,* no sólo está inferido por la educación o por las creencias religiosas y festivas. La televisión mexicana también hizo lo propio con la serie *Cantinflas Show* de Televisa, serie que con afán cultivador y moralista mostraba los viajes en el tiempo de Cantinflas para conocer diversos personajes trascendentes en la historia mundial, Darwin, Galileo, y por supuesto Dante entre varios más.

La serie fue ideada por Mario Moreno y realizada por el animador español José Luis Moro. Su prevalencia fue de una década, de 1972 a 1982, y cada capítulo de la serie de dibujos animados fue llevado a la revista a modo de cuento ilustrado. En el número de Dante, se narra el encuentro entre él y Cantinflas, así como su infancia, juventud y el amor por Beatriz, para formar la primera parte; después hay brevemente su participación política y su exilio que da paso al enfoque literario, enfatizando en el *Infierno.* Posteriormente, se aborda de manera más breve el *Purgatorio* y el encuentro de Beatriz en el *Paraíso Terrenal*, exponiendo la posibilidad de ser salvos. La historia retorna a la biografía contando los últimos días de Dante en el exilio.

El número está escrito en forma de cuento infantil, con estructuras muy monográficas y una intensión educativa. Así como Televisa realizó una serie de cápsulas animadas que mostraban biografías de personajes trascendentes en la historia de la humanidad, fueron llevadas también al campo editorial.

En alianza con editorial Diaex y Provenmex, los textos se adaptaron a revistas ilustradas para un público infantil. A pesar de que en ellas predominaba el texto, las ilustraciones extraídas de los programas animados acompañaban la historia del personaje Cantinflas que viaja en el tiempo y se entrevistaba con célebres personalidades narrando su biografía. El número 5 pertenece a Dante. (Figura 4)

Este número se centra más en la obra literaria, peor no deja de tener una carga moral y catequista en su contexto. Los dibujos de carácter infernal reflejan a un demonio más cercano a Mephisto de Goethe y el espanto del inframundo se suaviza con un poco de caracterización infantil. La presencia de Beatriz en la historia es preponderante y se vincula con su actividad

política y las circunstancias del tiempo, dejando como resultado una buena monografía biográfica con datos certeros acerca de las circunstancias que rodearon al poeta.

Este formato prevalece hasta nuestros días, por citar un ejemplo, editorial Clío editó en 2009 en conjunto con la SEP, un número dedicado a la *Commedia* al estilo manga y realizado por autores mexicanos. La adaptación también es más extensa en el relato del *Infierno.* (Figura 5)

Dentro de este ordenamiento, el desarrollo del cómic tiene como punto de partida una intensión tan culturalista como arribista, que la industria editorial dio un asomo dantesco a este formato con la influencia de la industria de estanquillo en España, la cual través de editoriales como bruguera publicó las Joyas Literarias Juveniles, unas adaptaciones a cómic de clásicos de la literatura juvenil de autores como Alejandro Dumás, Julio Verne, Charles Dickens, entre muchos otros.

Dentro de éstos sobresale la reedición mexicana de *Cómic Biografías* de la *Serie Arte* de editorial Bruguera, con un guion de J.M. Cremona y dibujos de Juan Alonso. El número al que nos referimos es el de Dante, el cual es una mezcla de su biografía con un largo pasaje dedicado a ilustrar la *Commedia*, y en el cual se abunda en el infierno. La edición con un papel de lujo se vendió en librerías y tiendas de revistas especializadas. Sin embargo estos números se publicaron ante la respuesta a un público consumidor de la *Commedia* en este medio desde la década de los setenta. (Figura 6) (González Cremona, 2)

La editorial Bruguera publicó en México una adaptación realizada en España sobre la biografía de Dante. Con dibujos de Juan Alonso, Antonio Bosch y un guión de L.M. González Cremona, el cómic narra la vida de Dante, comenzando en su infancia y el enamoramiento por Beatriz, la forma en que fue educado, sus creencias y su filiación política en la disputa gibelina. El momento clave de la historia es la muerte de Beatriz. Las ilustraciones son aplicadas en una técnica de acuarela y éstas lucen por el papel cauché de la edición de lujo. (figura 7)(González Cremona, 16)

Un punto importante es la representación que muestra la *Commedia* pues comienza en viernes santo con una iniciática salida de la tumba para encontrarse con las tres bestias a la entrada del averno. A pesar de que el espacio dedicado al *Infierno* en el cómic es más amplio, muy breve para el *Purgatorio* y un poco más extenso en lo referente al *Paraíso*, la narración culmina con el deceso de Dante y su encuentro en el paraíso con Beatriz. Si bien el objetivo es presentar la biografía de Dante, en esta *Serie Arte*, es imposible que el tema literario se deje de lado.

En estos años existió una publicación semanal titulada *El infierno de Dante*, y cada número comenzaba con algún pasaje de la *Commedia*, un tanto cambiado y con la influencia gráfica de Doré. En el infierno, Virgilio y Dante indagan sobre las almas penantes, de la misma forma que en la obra original; sin embargo, al entrevistar a las almas torturadas, éstas narraban una historia que resultaba producto del ingenio de los autores de cada número. Por citar un ejemplo, en el número 26 del año 1972, la historia titulada *El estafador que no pudo estafar a la muerte* comienza con Dante y Virgilio cabalgando sobre Gerión, quien indica el paso al octavo círculo del *Infierno*, pero en este caso la imaginación del redactor se despegaba de la *Commedia.* (Figura 8)

En un principio, se hace un señalamiento al rostro con rasgos de bondad de Gerión, pero Virgilio explica que se trata de un engaño pues éste es la "personificación del engaño" (Tovar, 3). Desde este momento, comienza a tener un tono moral y enfáticamente católico. (Figura 9)

La historia continúa con Dante y Virgilio observando las almas torturadas en cuerpos voluminosos, todos censurados por una ropa interior. En el camino, se observa la cascada formada por el llanto de los penantes, haciendo alusión a la precipitación del Flagetonte (propuesta en la geografía de Dante). Posteriormente, llegan a un paraje donde los demonios flagelan con látigos a las almas, aquí se trata de "Alcahuetes, Aduladores y mujerzuelas, que hicieron de su vicio carnal un arte y un lucro" (Tovar, 8). (Figura 10)

En ese momento hay un intertexto donde aparece el Cardenal Richelieu, ilustrado al mejor estilo renacentista, quien se confiesa como adulador de reyes y cortesanas. Desde este momento, se trastoca la temporalidad dantesca y aparece la ilusión de que el *Infierno* estuviera fuera del tiempo y que Dante y Virgilio pueden conocer a penantes de su época, de su pasado, pero también del futuro. (Figura 11)

Se incide en una versión de destino en la cual el más allá está fuera de la temporalidad terrenal. La historia continúa con el hallazgo del alma del estafador internacional Sergio Rubinstein, y para este momento, se trasladan al siglo XX que comienza con el hallazgo de su cadáver. Luego, se aleja de Dante y cobra la forma de historieta policiaca donde se narra la historia de un heredero en la década de los cincuenta, quien a partir de fraudes consigue el capital para abrir una cadena de restaurantes, después de ello, fue al mercado negro y viajó por el mundo entrevistando grandes estafadores presos. Se hizo acompañar de personajes del jet set mundial, con la "condesa Natacha, se fue a Japón" (Tovar, 15).

Después, se internó en el mundo minero internacional, y escapó a diferentes naciones por las estafas o falsas minas que vendía. El personaje también tuvo un matrimonio con Sandra y dos hijas, ella es representada como una esposa tradicional abnegada y amorosa, la cual también fue engañada, con diversas amantes. Al final, ocurrió un asalto donde dos sujeto lo estrangularon a sangre fría y el cadáver fué hallado en Nueva York. Tras su muerte, la esposa e hijas acudieron a una quiromántica, que consultó a los espíritus y logró conseguir la información del asesino que radicaba en Londres.

La historia finaliza con la escena de Virgilio y Dante, escuchando las súplicas de Rubinstein para salir del infierno, y acto seguido, se encuentran con un grupo de mujeres concupiscentes y cortesanas que se muestran en su desnudes total, a diferencia de los dibujos masculinos. Con ello, vemos la tradición conservadora y misógina que también atravesó el cine popular mexicano de la época, es decir, el cine "de ficheras".

Como dan cuenta estas publicaciones, el *Infierno* es una fuente de creación, y en este caso a partir de una obra base se inventaron nuevas historias de pecadores para dejar una lección adecuada al tiempo y lugar en que se publicó, pero también para connotar los prejuicios morales de la época y la influencia católica en el imaginario popular. Irónicamente al final del número existe el anuncio del libro *Avándaro*, exponiendo moralmente lo sucedido en el concierto con una mirada inquisidora y como un fenómeno social problemático. Esto muestra la polaridad de creencias que más adelante retomaremos. (Figura 12)

3.12 Por una mitocrítica dantesca

De acuerdo con los conceptos de Gilbert Durand[29] postulamos *En nombre del río* para dar nombre al *Infierno*, pues es lo que se puede concebir como cuenca semántica que da lugar al *Aprovechamiento de las Orillas*. El simbolismo, el ordenamiento cósmico y la distribución de justicia han consolidado una estilística y una visión filosófica que permea a la teológica.

El arte ha dado lugar a estos segundos fundadores, y el Realismo Mágico da cuenta de ello con la obra de Elena Garro *La culpa es de los Tlaxcaltecas* donde se muestra esa relación entre lo onírico confundido con lo diurno, la vida, los muertos y una realidad que no retorna a la

[29] Ver Capítulo II

vigilia. Para algunos surrealistas, nosotros la observamos intramundana, sumergida en este infierno de todos los días que se asume en la cotidianeidad mexicana.

3.12.1 Antecedentes literarios de intertextos dantescos

Hugo Rodríguez Alcalá publica en 1965 *El arte de Juan Rulfo: historias de vivos y difuntos*, el cual parece ser el primer libro de crítica publicado sobre Juan Rulfo, pues da cuenta que los personajes al morir no encuentran el fin de la existencia, sino el final de los tiempos. En este libro el autor aproxima la relación intertextual con el *Infierno* de Dante y todo parte de la ambientación onírica que también es territorial: Comala.

> En analogía con el metal hirviente de un comal, este lugar de ensoñación en el que los muertos "viven" y el que se llega a morir termina en un círculo, es por demás surrealista en el sentido más simbólico, alegórico, onírico y ominoso. Conocido como "realismo mágico" estos elementos se pueden encontrar en varios escritores latinoamericanos, a pesar de que el término es bastante escabroso y hasta peyorativo.
>
> Incluso, éste ha sido confundido con la literatura fantástica y "lo real maravilloso", en palabras del cubano Alejo Carpentier en el prólogo de su libro *El reino de este mundo* dicta: para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos,[…]"(Carpentier, 8)
>
> En esta peculiaridad de las creencias plasmadas en la literatura en gran medida están sustentadas por el imaginario del día a día. Muertos que regresan, demonios que se cargan a los vivos malvados, infierno, magia, y brujería habitan especialmente en cada región latinoamericana por lo cual no es de extrañar que el espacio que manifiestan los escritores del Boom sean familiares, extraños, ominoso, como parte de eso *"real ominoso*"[30].
>
> La convivencia con la muerte es particularmente un efecto de la violencia, que en nuestro país se retoma en la historia desde el momento de la Conquista en la extinta Tenochtitlán. La Ciudad de México, forjada en un cementerio posbélico, destruyó ese lugar para que los misioneros del Dios vencedor construyeran nuevos templos y edificios de gobierno. Así, con los restos de los dioses antiguos, las entradas de cuevas selladas han cerrado una entrada al inframundo. Esta descripción funciona como gran analogía del universo

[30] El neologismo es nuestro

simbólico, el sincretismo da cuenta de ello, se manifiesta en las tradiciones, y en la gastronomía; se vive con ella. De esta manera lo ultraterreno es un vecindario cercano con una frontera tan diluida como el tiempo. Borges apunta en sus *Nueve ensayos Dantescos*:

> Alcanzadas las páginas finales del Paraíso, la Comedia puede ser mucha cosas, quizá todas las cosas; al principio, es notoriamente un sueño de Dante, y éste, por su parte, no es más que el sujeto del sueño. Nos dice que no sabe cómo fue a dar en la selva oscura, «tant' era pieno di sonno a quel» [60]; punto el sonno es metáfora de la ofuscación del alma pecadora, pero sugiere el indefinido comienzo del acto de soñar. (211).

Esta dualidad, culpa-ensueño está presente en el "real maravilloso " de lo cotidiano en México, pues en su capital, tal como un centro de poder, todo gira concéntricamente, no sólo en la forma geométrica, sino también en lo imaginario. La culpa cristiana y la penitencia por los pecados conviven con la festividad colorida, la gastronomía gozosa entre el placer y el sufrimiento, que a su vez componen lo picante, lo agridulce, que es una aporía. Entonces, podemos inferir que el imaginario de lo mexicano es dantesco a partir de la idea que habitar es en parte vivir el ofuscamiento del alma pecadora en un entorno de ensoñación y magia.

Al parecer, *Pedro Páramo* reúne las características para ser tan mexicano como dantesco. Al igual que Dante, los escritores encasillados en realismo mágico, como Juan Rulfo y su obra *Pedro Páramo*, no buscaron establecer relatos en el orden del racionalismo europeo, más bien su esfuerzo estaba reformulando las ficciones desde una perspectiva mítica, emergida de la magia y la leyenda, de la religión y de su sincretismo, es decir, directamente del mito. En ellos, la realidad se acepta como mágica y, a pesar de cualquier esfuerzo racionalista, se retorna a lo mágico porque se habita y crea a partir del misterio de la realidad, con sus procesos psíquicos y sus intuiciones. Estas obras son un efecto directo del mito, de sus cuencas, pero también de su nombre.

En estos escritores, como es el caso de Juan Rulfo, existe una preocupación por los problemas sociopolíticos del momento, por ejemplo, *Pedro Páramo* se retrata con un México desolado por la Revolución y la Guerra Cristera, esta última con bastante acento infernal y condenatorio. Al igual que con Dante, la preocupación proporciona un vínculo solidario con la población y buscar una justicia de carácter moral. En su forma, Rulfo presenta sucesos de escenarios reales y sociales cuyas representaciones son producto de la imaginación, así, los sucesos posiblemente reales acceden al mundo onírico para transmitir una realidad humana.

3.13 De Pedro Páramo a otros infiernos

Al igual que sucede con Juan Rulfo y sus obras, la fascinación por el *Infierno* no escapa del imaginario popular que se alimenta de nuevas versiones con el mismo carácter. En el auge de los cómics en la década de los setenta y ochenta, Dante no tarda en aparecer en escena con publicaciones relacionadas con su biografía, mismas que, como se mencionó en el capítulo primero, son intentos editoriales por mantener y adaptar las obras literarias y la cultura universal al alcance popular y juvenil, Por otro lado, existe una influencia tanto católica como sincrética con el imaginario de Dante, el infierno y el más allá en la boca de cada educador familiar

3.13.1 Cultura y contracultura, expresiones del pecado y el averno

Gracias a la influencia y presencia, en muchas ocasiones, de los actores de la contracultura norteamericana, la sociedad mexicana puede adoptar y adapta ciertos estereotipos. Sus ideologías no siempre se permean y en ocasiones funcionaron como una moda, sobre todo en el sector de las clases medias; por su parte, en las clases populares las hicieron suyas y adaptaron dando una peculiaridad a la contra cultura.

Como toda revolución cultural, estos mecanismos emergen principalmente de las clases acomodadas, todo ello bajo la mirada de una consolidación estatal que se presenta institucionalizada. Desde tiempos de la Segunda Guerra Mundial, el *chicanismo* y el flujo de migrantes, han traído nuevas perspectivas y costumbres debido a la transculturación del intercambio cultural migratorio.

Mientras México entra en un proceso de industrialización y modernización, las contraculturas se hacen tan presentes como los movimientos literarios. Para la clase conservadora, estas expresiones en ocasiones estrambóticas han significado la otredad, los que están fuera de las buenas costumbres y, en cierta forma, alejados de la mano de Dios.

Este proceso de modernización trajo consigo un régimen prácticamente unipartidista donde gran parte de la sociedad se aferraba a los prejuicios nacidos en la colonia y afirmados en la guerra cristera. La clase media estaba atrapada por el miedo y la pretensión se enmascaraba de fingimientos que comenzaron a ser fracturados por sus vástagos. Las nuevas generaciones, inconformes con el sentido paterno, buscaron colectivamente pasar por un proceso de individuación, así la adolescencia y el rechazo al padre, la duda en la escisión del amo, se

hicieron colectivos y generacionales. José Agustín menciona en su libro *La contracultura en México* la forma en que pachucos, existencialistas y *beatniks* dejaron en el país gran influencia en sus rumores y en sus obras estéticas, pues el cine y la literatura nacional no tardaron en presentar a personajes estereotipados que en ocasiones minimizaban por medio de la parodia. Sin embargo, la literatura se tomó más en serio la idea y manifestó nuevas corrientes como la llamada "literatura de la Onda", a la cual también perteneció el *beatnick* mexicano, Parménides García Saldaña. Entre los existencialistas se encontraron figuras como Luis Villoro y Manuel Cabrera.

Esta contracultura que se remonta a la década de los sesenta con los asistentes a cafés existencialistas, presentando un híbrido de *beatniks* y existencialistas en transición; influenció a estudiantes de clase media, algunos con conocimiento de causa y otros más como una tendencia de moda juvenil y de identidad generacional. Tanto la literatura como la música fueron los vehículos de nuevas formas de diversión, de pensar y de ser; en el caso del cine fue en menor medida y la censurada televisión de cuando en cuando mostraba el asombroso mundo de las juventudes extranjeras que vivían a tope el estilo de rocanrol hasta la invasión inglesa. Todo ello con la crítica conservadora consabida por el conductor en turno.

En esta época, las portadas de los discos (la mayoría de importación) tenían más peso incluso que las líricas, pues ante una población joven no bilingüe, la imaginación a partir de los títulos traducidos, las imágenes del grupo y las portadas perpetraron más mitos que anécdotas provenientes de revistas importadas o traducción de algunos artículos. Un caso importante fue la revista *Conecte*, una publicación de baja calidad de impresión pero con una muy amplia distribución que se convirtió en la referencia del consumo de rock por parte de subculturas y contraculturas juveniles.

"El rock fue el vehículo expresivo por excelencia, emblema de liberación emocional, contemporaneidad y alta tecnología, y centro de toda una estética que incluyó iluminación de espectáculos, proyecciones de manchas, diseño de posters y programas, dibujos, etcétera." (Agustín, 133) Pero también ha sido en sus diversas corrientes un vehículo para transferir nuevos estilos de vida e ideologías. Desde la sospecha demoniaca en el *blues*, los mitos de mensajes ocultos en *The Beatles*, y la presencia de emblemas y conceptos paganos en los grupos ingleses; plasmaron en diversas manifestaciones de rock psicodélico y el naciente rock pesado una tradición literaria. Así, grupos abiertamente ocultistas como *Led Zeppelin* o *Coven*, o con

referencias al horror y cine de terror, como *Black Sabbath*, comenzaron a ser sospechosos de demoniacos y a ser censurados por las conciencias conservadoras y cristianas.

Esta forma de herejía fue también una adopción subversiva de jóvenes por independizarse de sus viejos yugos, dicho de otra manera, las representaciones del *Infierno* tan difundidas por el auge editorial y la creencia católica tomaron tres lugares en las clases medias de los años setenta: los que lo veían como una representación del castigo divino bien merecido para las ovejas que se salen del rebaño; los que ven la obra bajo la importancia cultural y el impacto literario, y los que lo toman como un referente de subversión en algún extremo ideológico.

El primer grupo puede pertenecer a las clases conservadoras, como es obvio; con su mirada crítica y estética a aquellas cuyo entorno es más cultural y literario, y en el que el arte no es una inutilidad sino una profesión digna de ejercerse a costos a veces elevados, por último está el grupo que lo toma como aversión a la maquinaria cristiana impuesta, ya sea en forma de comunismo o de verdadero paganismo, demonio e infierno juegan un papel ideológico cultural.

Dentro del grupo conservador , surgieron numerosas asociaciones católicas para jóvenes, desde coros, ensambles musicales y teatrales, cuya finalidad era evangelizadora, por ejemplo el caso de los grupos *scouts* quienes buscaron la formación de líderes cristianos bajo el auspicio de colegios y órdenes religiosas. El "Movimiento de Juventudes Cristianas" y sus grupos "Escuadrón" para varones adolescentes, y "Cadena", para las adolescentes fue uno de los más representativos en la transición de las décadas de los setenta y ochenta. A ellos acudían jóvenes de clases medias, la mayoría cursando escuelas católicas, de esta forma se completaba el círculo de adoctrinamiento. El origen de este grupo data de 1962, "El Movimiento de Juventudes Cristianas tuvo su origen en el grupo III de Scouts, uno de los más importantes y con mayor membresía de esa organización. El grupo estaba funcionando con un número excesivamente elevado de integrantes (alrededor de 120 personas) ya que el fundador de la agrupación Scout, había establecido un número máximo de 40 integrantes por tropa."(Historia, vivemjc.com) Tal como dicta su página su misión es "Formación integral de líderes cristianos en la acción propagadora de la palabra de Dios que se refleje en un compromiso de vida". (vivemjc.com)Esto da lugar para un perfecto campo para el adoctrinamiento, pero también para dar espacio a jóvenes con un alternativa acorde a las consciencias católicas de las familias de clase media. De este espacio ha surgido personajes importantes para las letras como lo fue Ignacio Padilla.

Según Federico Arana en su libro "*Roqueros y folcloroides*",· este fenómeno llevó a la formación de diversos grupos juveniles, ya que por un lado la izquierda buscaba sus raíces en el

folclorismo y el latino americanismo, dando lugar a peculiares concentraciones de consumidores de imagen y música folclórica, los cuales rechazaron el rock por considerarlo imperialismo *yankee*. Por el otro lado la derecha institucional miraba con recelo a todo movimiento juvenil. El extremo del desamparo se cobijó en las expresiones estética bajo el término de *underground* y presentaron una alternativa de identidad: el hoyo Funkie. Todas ellas fueron acusadas de cometer excesos, ser herejes o de malas costumbres, y se les miraba con recelo pero con cierta admiración.

Llegados los años ochenta, el fenómeno del *heavy metal* pronto se incrustó en la juventud y su imaginario. Por un lado, un par de años la estación de radio WFM, que pertenecía a un experimento con un proyecto a cargo de Manuel Lujan, tuvo una estación de rock que en su mayoría promovía a grupos ingleses emergentes de la *Nes Wave of British Heavy Metal* (NWBHM), cuya imaginería estaba plagada de paganismo, rebelión callejera, y rebeldía generacional.

Asimismo, se gestó un fenómeno contracultural que partía de las clases medias como moda, pero que se establecería en lo popular y conurbado como identificación rebelde. “Su primer contacto con el rock estuvo cobijado por la voz barítono de un joven llegado de provincia, no sólo para imponer el rock nuevamente como un producto aceptado, *mainstream*, de la radio en México (“En aquel momento todo lo que oliera a rock era mariguano, mal visto”, interviene)” (Lujan, *Radionotas*). Al parecer, la demanda de *heavy metal* por los grupos pandilleros de la época fue una de las decisiones que llevó a la estación a experimentar una línea más pop, dejando a Lujan fuera del notoriedad por varios años. Esta estación propiedad del grupo televisa era WFM, cuyo slogan dicataba “WFM, Es rock Estéreo”, un experimento que sólo se mantuvo tres años, mismos que permitieron la popularización de la música pesada en la ciudad de México.

Cabe mencionar que en una entrevista que realizamos para fines de este escrito, José Agustín no menciona a *punks*, ni *darkis*, pero al público del *heavy metal* lo mira peyorativamente, como compuesto por limítrofes. En su libro *La contracultura en México* esto es por demás evidente como acto de omisión, pues su generación siempre los miró con recelo y menosprecio.

3.13.2 Subculturas y arte popular: el diablo ronda

Alighieri logró proyectar en cada verso connotaciones melancólicas y formas de goce que constituyeron el imaginario moderno de lo ultraterreno. Su obra es tan poderosa en contenido simbólico que trasciende de la literatura al mito, y retorna a nuevas formas literarias. Como oralidad, sufre de morfologías que se extienden afirmándose en nuevos discursos culturales. Esta obra literaria goza de popularidad en México por la afirmación de las creencias populares y los mitos que constituyen nuestra cultura, así como el discurso expiatorio que posee: culpa, castigo, goce y subversión se entrelazan en el idilio neurótico, el deseo, el fantasma de lo imposible.

La obra acaba transfiriéndose como relato oral e icónico desde su función poética original. En esta transmisión intervienen diversos sectores, la obra compendiada en donde el papel ilustrativo de Gustavo Doré articula de forma icónica y codificada la visión de los paisajes poéticos; o bien el caso del escolar instituido que conoce la obra, por lo menos de forma compendiada, y muestra un nivel de mito-aspiración al llamarla "obra maestra de la literatura universal", pero que no implica una sensibilización al goce de la lectura.

Este hecho radica en que la obra se encuentra sintetizada en monografías y formas educativas; pero además está recreada mediáticamente desde el cine, el cómic, los dibujos animados, los videojuegos y la imagen de la música, en especial el rock pesado, llamado *heavy metal*. En esta cultura internacional los sujetos adoptan roles épicos de los cuales se desprenden los subgéneros y discursos. En México esta circunstancia señala formas en donde los relatos se entrelazan con los imaginarios otorgados desde tiempos de la Colonia, afirmando su carácter melancólico y la culpa como lugar de goce.

La circunstancia globalizadora en nuestro país tiene distintos matices; sin embargo la ilusión teórica de un imperialismo cultural no es tan plana, lineal y evidente. Las formas culturales se negocian y se aceptan de acuerdo con los discursos que la cultura configura, desarrolla y preserva de un modo diacrónico. El olvido parcial da lugar a nuevos simbolismos que se asimilan de la misma manera, parcialmente, o mejor articulados metonímicamente.

Dentro de la cultura de la urbe podemos observar multiplicidad de formas entrelazadas para algunos, como Michel Maffesoli y su planteamiento sobre las sociedades hispanas en *El tiempo de las tribus*: "Las sociedades hispanas repartidas en un vasto mapa cultural, no sólo han encontrado en el tribalismo la metáfora de su contemporaneidad, sino que han podido describir

por medio de ésta la dinámica arcaica del tribalismo, es decir, su dimensión fundamental y primera" (Maffesoli, *El tiempo de las tribus*, 5).

Se puede observar que la cultura contemporánea en la Ciudad del México está pintada a través de un paisaje múltiple, en el que lo popular se entrelaza con lo mediático. Algunas son modas que pasan a lo ordinario y se integran en este paisaje tan churrigueresco, como la arquitectura colonial; o bien, terminan extinguiéndose y se vuelven identificables para unos pocos que quedaron con algún clivaje obsesivo y no se pudieron desprender del *momentum* que los identifica y construye, como personajes de su propia trama.

En la urbe podíamos encontrar aisladamente danzoneros, chicos disco de seis décadas, licenciadas "flans" que dejaron sus ilusiones en posibilidades de éxito onírico bajo las promesas de la década de los años ochenta, donde todo parecía ligero si se lograba la apariencia.

Las circunstancias actuales no son menos amedrentadoras en lo que representan los consumidores de la música de banda, interrelacionada con la idea de poder-misoginia-riqueza, o el ya tan discutido tema del *reggaetón* y su cosificación femenina. Muchas de éstas parecen pasajeras y producto de una psicopatía de acuerdo con las circunstancias genocidas que conforman al paisaje de lo ordinario. En algunos casos el consumo será pasajero; en otros, cuyas concordancias significantes amplíen la cadena, se establecerán y poco a poco se irán asimilando hasta formar parte de lo ordinario.

Pareciera que el discurso originario es la rebeldía o la oposición como una nueva perspectiva de mirar el mundo guiado sobre todo por géneros musicales. Muchos de éstos se generan desde lo marginal o lo emergente como interpretación de un discurso particular, la oposición a una guerra, la circunstancia obrera, el consumo de drogas para abrir una perspectiva que encierra una narrativa, un discurso para ver o sentir el mundo; pero siempre en oposición al *mainstream*, a la canción *bubble gum*, y todo lo que la gran mayoría consume ávidamente.

El movimiento *hippie* y la liberación sexual disco han tenido una presencia asimilada a la vida cotidiana que algunas de estas contraculturas se establecen en una relación opositora a las formas del discurso instituido asimiladas con particularidades ideológicas impuestas desde la jerarquía. Este aspecto, visto en América Latina, en apariencia tiene tintes del llamado imperialismo cultural; sin embargo, en las contraculturas determinadas a partir de géneros musicales de "culto", se establecen por medio de un discurso de colonias donde la jerarquía se disputa entre lo criollo y lo mestizo, lo hispano como aspiración y lo prehispánico como pérdida. En suma, sólo lo que es pertinente a este discurso de ambivalencias y de negaciones de cierre.

Es lugar común decir que la mitología cristiana se entrelaza con las huellas mnémicas del panteón prehispánico, se impregna en la gastronomía, en la arquitectura (institucional y espontánea) y en casi todas las formas de manifestación cotidiana. A esta cadena de significaciones se suman también los legados de la extranjerización del cine y la música, la literatura popular y la televisión, sin dejar de lado las redes sociales y el ciberespacio. Dentro de esta multiplicidad de sabores transculturales existen algunas zonas que, desde hace más de treinta y cinco años, se han establecido a nivel global como comunidades identitarias que incluso mantienen una comunicación internacional, y cuyo objeto es la ideología, la imagen y el estilo de vida representado y desprendido de géneros musicales.

De este modo, se puede considerar al *hipismo* y la literatura *beatnick* así como el surgimiento de la "new age", el punk y sus ideales anarquistas evolucionando al anarcoprimitivismo, el veganismo, el activismo ecológico, el feminismo y demás banderas de libertad; el post punk o gótico con los temas vampíricos y un visión fatalista del mundo se aproxima a un embelesamiento de lo mórbido, siendo la fatalidad trágica su identidad, el reggae siempre revolucionario, místico y compareciente de las minorías étnicas; pero quizá lo más extendido, al menos en números de mercado, es el Heavy Metal y sus derivaciones.

Al parecer el paganismo y el oscurantismo, herencia de una vertiente hippie y carente de una ideología identitaria sin otro origen que la mitología, comienza a establecerse como un sistema a finales de la década de los setenta. El discurso temático es acompañado de la iconografía, oscura y apocalíptica, así como guerrera, urbanamente hablando. El código del *heavy metal* radica en las fantasías paganas o caballerescas, en la influencia británica del oscurantismo, la nórdica de los vikingos, hasta llegar a formas cristianas que actualizan la visión del góspel. Su melodía es identificable por la hipérbole sónica, los solos de guitarra estruendosos y caprichosos montados en bases rítmicas machacantes que exageran a partir de una ráfaga de distorsión de los sentidos.

La versión "kitsch" de Wagner exalta el espíritu combativo y los códigos corteses se manifiestan en distintas circunstancias. De esta forma, los seguidores de este género pueden ser discretos o totales, para ellos la imagen y estilo de vida son uno.

El establecimiento de este estilo de vida en México tiene ya largo tiempo, desde el inicio de los años ochenta con contracultura de una época donde el rock era mal visto desde el Estado por ser de jóvenes peligrosos y herejes; hasta el desprecio de la izquierda por considerarlo producto del "imperialismo yanqui".

Desde la contracultura hasta la asimilación cotidiana en conjunto hay una apertura por lo comercial. Por ejemplo, las asistencias multitudinarias a ceremonias-conciertos de grupos anglosajones con más de veinte mil asistentes, o bien, grupos más especializados con no más de cien participantes. De esta adoración se desprenden grupos nacionales. Sin embargo, no todos los subgéneros se han establecido, sólo aquellos que se relacionan con lo demoniaco, lo pagano, lo épico o lo apocalíptico, se subraya en distintos tintes.

Existen tiendas de música, lugares especializados, centros de reunión y conciertos por toda la urbe, en su mayoría de clases medias que rozan lo popular, pero en cuyo panorama se escapan miembros de otros sectores socioeconómicos, casi siempre marcados por la diferencia y la aspiración de recuperar la pérdida. El discurso incluye una categoría de consumo en la industria discográfica y, por supuesto, en la mercancía: revistas, blogs, programas de televisión especializados, conciertos y películas de los conciertos, todos suman elementos simbólicos a un imaginario épico e identitario.

El elemento cristiano y la purga por los pecados cometidos son la mirada de esta intrusión a la industria cultural recreada con los tintes particulares de la cultura, la estructura o base rizomática, que se entremezcla con lo antes mencionado para ofrecer una visión épica del discurso cristiano mitificado y culpado. Esta forma de socialización se ha transmitido y ha mutado por generaciones, las cuales se disputan sutilmente su autenticidad mitificada. Desde una mirada sociológica se convierten en una tribu que se allana como clan.

Desde la fundación de México como Colonia hasta los múltiples devenires de una nación independiente, se ha establecido un discurso de un país de catolicismo arraigado que, gracias a la iconografía sacra, se entremezcla con la épica de la *Commedia*, pues su visión cosmogónica de un más allá greco-islámico guarda relación con el imago del catolicismo.[31]

La popularidad de esta obra no se ha extendido necesariamente por quienes la han leído completa, sino por lectores de versiones resumidas, la enseñanza básica, las reseñas, una iconografía comparada y asimilada en los cómics, novelas gráficas compendiadas y, ya en tiempos contemporáneos, los videojuegos. En general se puede pensar que obedece también a un fenómeno transmediático.

Desde este punto, la obra sufre una nueva morfología, pues su oralidad se transforma y dimensiona como relato popular, del cual suponemos se deprenden nuevas textualidades

[31]Derivado de las ilustraciones de Gustav Doré en donde se observa una visión material del *Infierno*, *Purgatorio* y el *Cielo*.

representativas en un código de vida que establecen la representación del mito, tal como lo menciona Vladimir Propp: “Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folklórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas.”(Propp, 13)

Esta afirmación implica que estudiar los cambios y las ausencias u olvidos en la narrativa de *La Divina Comedia*, así como el énfasis en ciertos pasajes del *Infierno* de forma explícita, puede dar cuenta del discurso, la significación del deseo y los motivos de goce que en colectivo se encuentran en la cosmogonía épica del *heavy metal* en México. Además se muestran a los sujetos desde antes que habiten este paisaje, uno donde la fantasía del amor cortés se manifiesta en toda su potencia, y una épica en la cual el amor tiene que ver con la sublimación del objeto femenino.

Si nos basamos en la idea metapsicológica de un inconsciente personal, atravesado por el discurso del *Otro*, anudado en lo simbólico, lo imaginario y lo real; el discurso del */Otro*, el goce y el deseo enlazan el nudo borromeo que constituye en estos tres registros la estructura del inconsciente de un sujeto deseante cuyo deseo es deseo del */Otro.*

Desde este sentido, lo estético es el enlace fundamental que lleva a asumir y asimilar en distintas formas el discurso predominante, bajo el marco de la intuición y el delirio inconsciente. En este sentido la literatura escrita, icónica y oral es el campo manifiesto de las fuerzas pulsionales donde el sujeto se identifica y se proyecta. El concepto de tribus no es pertinente, como tampoco la clasificación taxonómica de cultura, subcultura y contracultura, pues se concibe al *corpus* cultural como un órgano homeopático que tiende a la autorregulación a partir de que se discursa.

Este discurso cobra dimensiones míticas en sus connotaciones ideológicas y sufre de una morfología en el devenir de nuevas oralidades e intromisiones simbólicas que permanecen en un constante suceder entre lo diacrónico y la forma que muta como sincrónico. De esta forma, podemos concebir a la cultura mexicana no como prehispánica, sino como colonial o nu-colonial, excusando por el neologismo, en la que la visión religiosa del cristianismo y sus íconos prevalecen tomando distintas formas de acuerdo con la influencia mundial expresada en los medios de comunicación. Se propone que el discurso del *Amo*, el imperativo ideológico génesis mítico y de carácter autoritario, toma multiformas.

3.14 El infierno, el orden y la parodia en el rock

Cualquiera que sea la forma o manifestación del rock en los tiempos contemporáneos es un sinónimo de rebeldía, pues tal pareciera que éste es el significante del rock que remanifiesta en diversos contextos con distintas formas de sublevación.

Así pues, dentro de los derivados del *blues* (rock, sic.) la figura del diablo siempre ha sido una sombra que se presenta al margen de los contenidos. La presencia de la música y su relación con el sujeto está vinculada al "mito" afirma Levi- Strauss en "Lo crudo y lo cocido", dichas vinculaciones parecen estar más cercanas incluso que la escritura occidental, pues lo crudo y lo cocido de las mitologías siguen una estructura de temporalidad circular tal como una estructura musical. Se puede inferir que se conservan características dialógicas, polifónicas (polisémicas) y carnavalizadoras.

La moral cristiana, que funge como un amo que dicta una "Ley Universal", ha encontrado escabroso el tema de la música por su ambivalencia a natura: dice sin decir. Mientras una canción alentaba a la sumisión del señor y sus mandamientos, al mismo tiempo sus cadencias y formas podían sembrar la duda. Desde esta postura, en el folclore popular el maligno y la musa danzan tomados de la mano (ebriedad, lujuria y placer en contraposición de alegría, sensualidad y música).

El proceso sincrético siempre ha acompañado a la música, así, la música sacra tiene sus orígenes en las artes paganas de la Europa antigua; y el rock tiene un contenido diacrónico cargado de sensualidad y sexualidad proveniente de los pulsantes ritos africanos en donde la separación de cuerpo y alma (véase por lo tanto sexualidad) son parte de un todo místico. En ambos casos es congruente que, ante los ojos cristianos, los restos antiguos cargados de necromancia, sensualidad, magia y superstición se encuentran tanto la historia antigua y se conjugan de forma natural en el rebelde rock, siempre rebelde, siempre irónico y trasgresor el juguete favorito del ángel caído.

4 Capítulo IV. El Infierno trascendido

Y ¿qué es eso del Infierno?
me dirás.
Es el revés de lo eterno,
nada más.
Que yacer en el olvido
del Señor
es el infierno temido
del Amor.
Miguel Unamuno, *¿Qué es eso?*

En este capítulo se analizará a modo de ejemplo dos obras que en apariencia son inconexas al pertenecer a autores diferentes; sin embargo, en ambos casos se trata de pioneros en sus estilos: la música y literatura.

A continuación se presenta un análisis formal para lograr una aproximación hermenéutica que permita compenetrar el sentido mítico de ambas obras. La canción *La gran ciudad*, y la novela *La Gruta del Toscano* serán los causes que debemos navegar en esta aventura de arqueología del imaginario, cuyos tesoros serán los mitemas planteados anteriormente.

4.1 La ciudad como infierno dantesco

"En ciertas naturalezas el sonido sin significado tiene un excitante efecto casi intoxicante, como colores y perfumes fuertes, la visión de la carne o el sádico placer de la sangre. Para tales naturalezas la música de jazz es una delicia…"
Stanley Both

Dentro de las múltiples manifestaciones del rock se encuentran diversos tipos de rebeldías, desde las sociales, parentales, políticas y religiosas; hasta las más simples donde una moda se opone a otra. Dicha rebeldía se entiende como el significante primordial de esta música que se manifiesta

en varios contextos con distintas formas de sublevación. El hijo ilegítimo del Jazz, el rock ha arrastrado su lado maldito y ha jugueteado cimbrando las conciencias de las juventudes del globo, en este género se abren las puertas para adentrarse en la filosofía y en las letras. La literatura ha motivado e inspirado al rock, la fantasía y la rebeldía se han sumado al constituir las muchas variantes que lo componen.

4.2 Del dominio de rock como infernal

Desde la prehistoria del rock con el *blues* de Memphis a principios de los años 20, Robert Johnson, un hombre afroamericano, huyó de la ley por la imputación de un crimen y regresó meses más tarde a la incipiente escena de este *blues* con sus formas imposibles y según él "demoniacas", como lo constata la canción "Crossroads", en la cual él afirma que hizo un pacto con el demonio.

Así, en muchas canciones de *blues* y de sus derivados, el imaginario ocultista y demoniaco ha sido una sombra presente al margen de los contenidos, aun cuando éstos tengan un carácter religioso y se opongan a ello, como sucede en el *góspel* o el *rock cristiano*, entre otros estilos. Esto se debe en gran parte a prejuicios sobre las religiones africanas y sus ritos en combinación con un xenofóbico rechazo a la "negritud". Un ejemplo es el origen del *blues* como una música emergente de esclavos negros acompañada de elementos occidentales considerados pecaminosos o incitadores al pecado. La razón de esto es la vinculación de los ritmos cadenciosos con una sensualidad corporal a raíz de su escucha.

La presencia de la música y su relación con el sujeto está vinculada con "el mito", afirma Levi- Strauss en *Antropología Estructural*, y dichas vinculaciones parecen más cercanas incluso que la escritura occidental, pues lo crudo y lo cocido de las mitologías siguen una estructura de temporalidad circular muy similar a una estructura musical; sin dejar de tomar en cuenta que ritualidad y música son una práctica conjunta.

Para la cultura de occidente, en la cual el cristianismo es la fuente ideológica, la figura de la música ha tenido una sospecha sobre todo por su mensaje sensible y estético que dice sin decir. Por un lado, un canto puede hablar sobre las virtudes celestiales o la obediencia y alejamiento del pecado, pero por otro los ritmos y cadencias que movilizan al cuerpo llaman a una sensualidad. De esta forma, las antiguas musas y faunos se asoman en las sensaciones que la música atañe al cuerpo.

> Durante la Edad Media, Guido de Arrezo fue quien tuvo las contribuciones más destacadas para el sistema musical que conocemos hoy en día. Creó el sistema de entonación nombrado 'solmización', actualmente conocido como solfeo, desarrolló la escala diatónica y perfeccionó la escritura para la generación de partituras con pentagramas. También fue ordenado cautivar, por disposiciones de la iglesia, la armonización tritonal; es decir, utilizar 3 notas separadas por un tono entre ellas, ya que se consideraba un sonido diabólico, impuro, maléfico, venido de los mismos cantos del diablo, incluso fue nombrado 'El Acorde del Diablo' (Ramos, *Diablo y música*, libertimento.com.mx).

Posteriormente el acorde de la cuarta aumentada o tritono, que en su función desafía los establecimientos griegos como bello, fue prohibido al atribuírsele sentidos malvados, pues el intervalo siniestro y discordante se oponía a lo que el clero establecía como equilibrado y sacro, evocando al cuerpo y a lo concebido como impuro.

Las percusiones y el ritmo no escaparon de este escarnio, pues al inferir en el movimiento del cuerpo se consideraban concupiscentes. Las voces se privilegiaron como plegarias y gradualmente mientras más percusivo, más sospechoso resultaba de ser un instrumento del diablo. Después del periodo medieval, el Barroco incluyó a la cuarta aumentada como pasaje a un cambio de armadura, sin embargo también surgió el mito bajo el concepto de *Diabolus in música* (atribuido por Joseph Fux), y al intervalo disonante de segunda disminuida se le otorgó el término de "Satán".

Beethoven jugó con el diablo, pues se atrevió a poner en primera fila al tritono en un encuadre orquestal de progresiones de un mismo motivo, y Vivaldi dejó un antecedente pues en su obra no tardó en utilizar el recurso para añadir dramatismo a sus obras. Desde estos tiempos el mito de los músicos y los pactos demoniacos no se hicieron esperar, el más famoso de ellos fue Guiseppe Tartini, de quien se decía intercambió en un sueño con Lucifer su alma por la más grande composición que jamás haya escrito. Al despertar, el músico con violín en mano estaba listo para escribir la música de dictado avernal, pues la composición acude a varias disonancias que dan un tenor oscuro, digno de acompañar un paseo dantesco en su obra "*Sonata del diablo*". Este tritono fue, por una característica de sincretismo con la música africana, un acompañante

esencial del *blues* y del *jazz*; mientras que en el rock ocurrió con mayor frecuencia en tiempos *hippie*.

El sincretismo siempre ha constituido a la multiplicidad musical, de esta forma la música, por muy sacra que sea, siempre tendrá una diacronía que se remonta a tiempos paganos. El rock en su diacronismo mantiene desde formas barrocas, hasta las más insólitas fusiones de músicas regionales y una de las más notorias proviene de las culturas africanas, en donde la sexualidad es parte de la sacralidad y el binomio en oposición cuerpo y alma, carece de concepción. Así, la sensualidad, el hedonismo y un "neo dionisismo" componen el juguete infernal que llamamos rock, el cual con mitemas dentro de los antiguos mitos europeos llenos de necromancia, superstición y magia, adopta como contracultura posiciones incomodas para las consciencias conservadoras.

El siglo veinte es considerado el fin de la modernidad y de las ideologías del deber como discurso imperativo, frente a esto las fracturas contra el discurso impuesto se instauraron después de la devastadora Segunda Guerra Mundial y uno de los cambios culturales fue la percepción de una alteridad esclavizada es mirada con recelo por su origen en otras religiones paganas.

Aun cuando el *blues* y el *jazz* fueron protagonistas de películas y obras teatrales, se asociaron al pecado dionisiaco, pues desataban pasiones concupiscentes y pecaminosas sobre la gente blanca. De acuerdo con Peter Bebergal esta situación connotaba el antiguo temor de la mezcla interracial, del otro afroamericano que pudiera ser deseado por una mujer blanca, cuestión que se persiguió hasta la muerte. La lucha por la interracialidad se abanderó del jazz y sus derivados, se conforma así la antesala del *Rock and roll*: el *rythm and blues*.

> También hubo un subtexto profundamente racista en el reinado de los líderes cristianos contra la música rock. Las primeras manifestaciones de Rock se basaron directamente en el blues, el góspel y los espirituales afroamericanos, todo esto visto como encantamientos de la barbarie y la impiedad impuestas por los estadounidenses negros, muchos de los cuales se creía que tenían intenciones siniestras con respecto a las hijas blancas de América (Bebergal, xxiii)[32].

Esta bandera contracultural está adherida al barco en que navegaron existencialistas y *beatniks*: el exceso como apertura a las puertas de la percepción, como lo establece Aldos Huxley, fue un rasgo característico que el LSD ofreció a la cultura *hippie* en su búsqueda pacifista, pero que también cambió los motivos de hacer y tematizar al rock. Las experiencias

[32] Traducción propia.

psicodélicas, la búsqueda de sentido, el acercamiento al pensamiento oriental, y el retorno a las religiones paganas fueron los discursos contraculturales de un mundo en tensión por los efectos de la guerra fría.

El tiempo de grandes festivales y nuevas experiencias sónicas comenzaba. El volumen y las nuevas tecnologías permitieron la posibilidad de hacer conciertos masivos, y así el rock, que trascendió al *jazz*, fue satanizado también por el volumen, al considerarse antinatural. Pero más que el *jazz* o el *soul*, la característica de rebelión radica en el *blues* con canciones como "Me and The Devil" o "Route 66" plagadas de metáforas sobre libertad sexual y con continuas alegorías a la idea del diablo. Vender el alma a cambio de fama, ha formado parte de la mitología de rock como herencia maldita.

El rock ha generado fenómenos de fama internacional, los cuales llenaron los bolsillos de la industria. Casos como *The Beatles* y *Elvis Presley* trascendieron la fama momentánea de las modas, un tanto por su adaptabilidad a las nuevas tendencias musicales, y otro por los mitos alimentados por los medios de comunicación que, con suspicacia, señalaron sus vínculos pecaminosos y relacionados con el ocultismo. Esta satanización postergó su popularidad e influencia.

Por su parte, *Elvis Presley* manifestó una connotación de formas usadas por una negritud sexuada, la cual se figuraba encarnada en la satánica posesión de un cuerpo joven y anglosajón. *The Beatles* han estado en la mira de las sospechas a causa de su popularidad global, su capacidad creadora y, en su última etapa, por sus relaciones simbólicas con la cultura psicodélica, el misticismo y el ocultismo.

Aliester Crowley[33] entró en escena directa al rock y a partir de ahí la mirada luciferina se apoderó del imaginario de lo pesado y lo oscuro. Él tuvo discretas apariciones como en la portada del álbum *Sgts Pepper and The Hearts Club Band*, y también estuvo presente directamente en los simbolismos y canciones de *Led Zeppelin*, cuyo guitarrista, incluso, compró el castillo donde supuestamente Crowley practicaba sus ritos. En una forma más inclinada a un mensaje de rebeldía juvenil, *The Rolling Stones* abrieron las puertas del inferno para dejar explícitamente la figura del diablo. En el disco *Beggars Banquet* aparece la canción "Sympathy

[33] "Aliester Crowley, nombre real Edward Alexander Crowley, (nacido el 12 de octubre de 1875, Royal Leamington Spa, Inglaterra, fallecido el 1 de diciembre de 1947, Hastings), ocultista, escritor y montañista británico, practicante de "magia" (como él lo deletreó) y se llamó a sí mismo Bestia 666. Fue denunciado en su momento por su estilo de vida decadente y tenía pocos seguidores, pero se convirtió en una figura de culto después de su muerte." (Británica, Aliester Crowley) La traducción es nuestra.

for The Devil" la cual es personificada en su concierto *Circus* en tiempos de la emergencia *hippie*.

> Durante su interpretación en el concierto *Circus*, filmada ante una audiencia en vivo, Jagger se convierte en un hombre poseído. Su físico es todo Lucifer, ardiendo sexualmente con un toque de locura. En el punto álgido de la canción, cuando Jagger grita una y otra vez en dirección a sus rodillas, se inclina y lentamente se levanta la apretada playera roja por la espalda, por encima de la cabeza, y luego se la quita por completo. La cámara se acerca a sus brazos, revelando un tatuaje de demonio, y luego se retira para mostrar una cabeza de demonio que llena el pecho lampiño de Jagger. El luego se postra, figurando rezar al inframundo. El público vitorea salvajemente mientras los tatuajes hacen saber exactamente a quién está personificando Jagger en la canción: Lucifer- Eyacula - Satán, el orgulloso y hermoso ángel caído que convierte el infierno en un reino, arroja sus alas de plumas y dobla su halo en cuernos (Bebergal, 78)[34].

The Rolling Stones se convirtieron paulatinamente en un vehículo luciferino, pues representaron lo callejero, pecaminoso de lo urbano y "sus satánicas majestades", como se les reconocía, manifestaron una sensualidad cruda y vulgar. Curiosamente la misma canción *Simpatía por el diablo* representó el final de la era *hippie* y el sueño de paz y amor durante el concierto de *Altamont*, en 1969, donde un "Hell Angel" asesinó a un afroamericano (un supuesto "Black Panter") con lo cual se avivaron las llamas de un añejo conflicto interracial creando una lucha civil.

La figura de "Satán continuó siendo la musa espiritual para aquellos que buscaban un símbolo espiritual de rebelión, no por su reputación como entidad anti cristiana, pero sí como representación del sexo, el poder y el éxtasis" (Bebergal, 86)[35]. En el mundo del rock pesado inglés se encuentra la imaginería pagana, la cual se entremezcló con su propio *folclore* y supersticiones locales. Con esta característica particular existieron dos grupos considerados fundacionales para el hoy llamado *heavy metal*, aunque ellos se consideran a sí mismos como una forma de *blues* pesado, y gran parte de los riffs de las guitarras provienen directamente del *blues*, pero un *blues rock*, eléctrico, denso, obscuro y pesado que logró adoptar formas de la

[34] La traducción es nuestra.
[35] La traducción es nuestra.

tradición musical británica proveniente del medievo. Estos grupos son *Led Zeppelin* y *Black Sabbath.*

Por un lado, *Led Zeppelin* constituyó su imagen a partir de simbolismos oscurantistas, y su fundador y guitarrista, Jimmy Page, fue el que influyó en el resto del grupo. "La creciente curiosidad de Page con Crowley coincidió muy bien con el amor de Robert Plant por el *folclore* y la fantasía celta" (Bebergal, 95)[36] De esta forma, un misterio parecía rodear a este grupo que manifestaba ideas del satanismo de Aliester Crowley por medio de antiguos símbolos celtas. Aunque ellos no fueron iniciadores de la idea, son el grupo más representativo que parecía estar involucrado en la práctica ocultista y que definieron un camino que muchos otros tomaron en la conversión de este rock pesado al denominado años más tarde *heavy metal*.

Por otro lado *Black Sabbath* es la mirada de terror frente a los seres de lo oscuro, ya que ellos se basaron en una película de terror de Boris Karloff: *Black Sabbath,* y esta película fue también la inspiración para componer una canción con el mismo título, la cual dio carácter, personalidad y nombre a la agrupación. El grupo a sí mismo no se considera practicante, como lo fue *Black Widow* y con quienes *Black Sabbath* evitó tocar en vivo.

En su autobiografía, John Mitchell Osbourne narra que las intenciones del grupo no eran ser practicantes, más bien buscaban una forma de ser tan atractivos a los adolescentes como lo era el cine de terror. Asimismo, afirma que

> Hoy escuchas a la gente decir que inventamos heavy metal con la canción 'Black Sabbath'. Pero siempre he tenido que criticar el término 'heavy metal'. Para mí, no dice nada musicalmente, especialmente ahora que tienes heavy metal de los setenta, heavy metal de los ochenta, heavy metal de los noventa y heavy metal del nuevo milenio, que son completamente diferentes […] (Osbourne, 83).

Sin embargo, esta canción apoya una estética basada en el tritono como figura o motivo central y da lugar a la imaginería demoniaca en la cual la lucha celestial, el demonio y el pecado estarán presentes. Ambos grupos representativos dan lugar a lo que Durand denominó "la división de las aguas", el *heavy metal* comenzó a dar el espacio para que se manifestaran las narrativas ocultistas, paganas, épicas, folclóricas, o bien, vinculadas al terror, en combinación

[36] La traducción es nuestra.

con la ya establecida rebeldía del rock. Desde entonces, el *heavy metal* ha buscado sostenerse en esas temáticas para llevar a una hipérbole de lo que entonces heredaron del rock post *hippie*: lo pesado y la relación con lo oculto y místico.

Esta postura se ha ido internacionalizando a través del tiempo, por un lado, pero por el otro ha cobrado un carácter regional en donde los grupos vierten elementos del *folclore*, mitos y supersticiones locales. En México su llegada dejó lugar en algunas de las "divisiones de los ríos" para el imaginario local, más aun tomando en cuenta la barrera del idioma, pues era una época dónde el dominio del idioma inglés no estaba extendido, pero la juventud fantaseaba con los títulos de las canciones y las portadas ilustradas de los discos. Estas ilustraciones provocaban la imaginería y dejaron listo el espacio para que una antigua cuenca infernal cristiana tuviera un espacio de contracultura, dando lugar a la manifestación de un tipo de *heavy metal* a la mexicana, con fuerte carga de catolicismo y que, como hemos sostenido a lo largo de esta tesis, emergió del imaginario dantesco del infierno como mitema.

4.2.1 Metal caído del cielo

Entre 1984 y 1985 se creó y se editó el primer disco de *heavy metal* con realización mexicana. Aunque antes de esto ya existían grupos de rock pesado o *hard rock* con toda la influencia de la década de los setenta, el disco *Metal caído del cielo* del grupo *Luzbel* tiene un trasfondo histórico importante para los fines de esta investigación.

El fundador del grupo es Raúl Fernández Greñas, a quien se debe la formación, concepto y música. A pesar de que interviene en las letras de las canciones, en su mayoría éstas han sido elaboradas por los cantantes que el grupo ha tenido.

Raúl Fernández Greñas nació el 27 de julio de 1958 dentro de una familia en la cual la música y las artes no eran ajenas. Inspirado por su hermano mayor, comenzó a tocar guitarra a los 11 años, y durante su adolescencia en los años 70 se adentró en la música rock de aquel tiempo, que en su mayoría era dominada por grupos de *heavy blues* con bandas como *Alice Cooper*, *Led Zeppelin*, *Black Sabbath*, *Johnny Winter*, entre otros. Debido a las circunstancias político sociales de la época en México no existía una actualidad en este género musical y tampoco habían espacios de expresión; mucho menos grabaciones con la calidad de los ponentes internacionales del género. Ante estas circunstancias, el compositor, apoyado por su familia,

decidió aventurarse a probar fortuna en el Reino Unido. En una entrevista que realizamos, Raúl Fernández dijo:

> "A los doce años, mi hermano, según él, me martirizaba poniéndome a todo volumen a Jimi Hendrix, mientras me decía:- ¡tienes que oír esto! ¡Mira como el requinto pasa de acá para allá! ¡Órale! Me fui empapando de esto, desde entonces supe qué quería hacer. Yo no era muy bueno que digamos para la escuela, le insistía a mi mamá que yo quería ser músico. Ya por ahí de los dieciséis años me dijo: -Bueno, ya que quieres ser músico, métete a estudiar música-. Estudié año y medio, pero como te comento, nunca fui buen estudiante. Yo quería ser callejero, autóctono, me daba flojera la partitura, entonces decidí ser músico de 'colmillo'. Empecé a tocar con todos. Tenía como veinte o veintiún años cuando voy a Inglaterra ¿A qué? a probar fortuna. Aquí en México no se hacía nada serio, no podías confiar en la gente. Desilusionado en eso, de repente mi madre me dijo: -Oye, te puedo apoyar. Te puedes ir a Estados Unidos o Inglaterra-. Mamá, hasta la pregunta ofende, y decidí irme a Inglaterra. Y fui muy afortunado, desde que llegué me empecé a probar con bandas."

Después de varias audiciones, el músico logró formar una banda llamada *Red;* quienes grabaron un E.P. de cuatro canciones que fue inédito hasta 1997. Por razones migratorias Raúl tuvo que abandonar Inglaterra y regresar a México con una fuerte influencia y aprendizaje de los grupos emergentes de la *New Wave of British Heavy Metal*[37], es decir, con una escuela empírica adquirida en Inglaterra. Así, decidió formar un grupo que llamó *Luzbel*, siguiendo la tendencia contracultural.

Después de un proceso de conformación del grupo y una grabación demo traída de Inglaterra, se prepararon para su grabación inicial. Su hermano Leopoldo Fernández Greñas, quien lo inició en el mundo del rock y que también fue músico, compuso la primera canción de la banda "La gran ciudad", la cual también pareciera ser la primera canción, del género antes mencionado, compuesta y grabada en México.

Leopoldo Fernández Greñas nació en 1953 y falleció en un accidente automovilístico el 26 de agosto de 2014. Su carrera musical no fue tan conocida, pero en 1988 editó un disco de canciones "rupestres", es decir, letras de carácter urbano con un acompañamiento de guitarra, y en pocas ocasiones algunas canciones se acompañan de un grupo. La estructura musical se

[37] Su apócope es NWBHM.

encuentra entre la trova, el *folk* y el *blues*. El disco se llamó *¿Qué pedo?* bajo el sello independiente "Otro tipo de Rock Mexicano". Con mucha influencia de Rockdrigo González y Allan Zimmerman, mejor conocido como Bob Dylan. (Figura 1)

El disco con un carácter letrístico popular utiliza en algunas canciones el caló mexicano, sin embargo hay otras más que tienen un carácter trovador y hacen gala de letras inteligentes y profundas, siempre con un carácter melancólico. El disco tiene las canciones "Jugar", "Atardece", "Fuerza loca", "¿Por qué?", "Ella", "Burrito", "Pasajera", "¿Qué pedo?", "Corazón fosforescente", "Parece", "Sol", "Fantasía", "Soñé" y "Sonso"; en ellas el trovador aficionado plasmó sus inquietudes tanto pícaras como melancólicamente poéticas, dejando clara la influencia de imaginario mexicano de los años setenta y la bohemia trovadora, el rock libertario de finales de la década de los sesenta, el boom latinoamericano como esperanza perdida en una década de represión juvenil.

Para muchos artistas frustrados la apertura de la segunda mitad de los años ochenta fue al menos un escaparate para que, al menos, de forma modesta pudieran plasmar sus creaciones. Finalmente perteneció a una generación que vivió el terror por el genocidio del 1968, y la represión juvenil por los "Halcones".

En entrevista para el *Telégrafo* en la sección "Cartón Rock", un diario de Ecuador, se narra el "infierno" en que Raúl Fernández Greñas estuvo por su extremo alcoholismo, mismo que en la década de los noventa lo llevó a desbandar a *Luzbel* como grupo, poco tiempo después de haber compartido escenario con *Deep Purple* en el Auditorio Nacional en la Ciudad de México. En la entrevista resalta como subencabezado un comentario del entrevistado: "El fundador de Luzbel dice que volvió del infierno del alcohol para reafirmarse en la música" (Fonseca, Entrevista Cartón Rock, www.eltelegrafo.com.ec/).

Irónicamente, *Luzbel* es quien los saca del infierno y este regreso comienza con una nueva versión y video de la canción "La gran ciudad". En la misma entrevista Raúl comenta acerca de su hermano:

> Fue una lástima que mi hermano (Leopoldo Fernández) no se dedicara a la música. Era muy buen compositor, hemos incorporado algunas canciones suyas a mis proyectos, como esa canción ya clásica, del disco Metal caído del cielo (1985). Él hacía su música y escribía sus letras, también pintaba, pero el único de la familia que se dedicó verdaderamente a esto fui yo. Les hacía

> un arreglo a las canciones de mi hermano, les daba ese toque pesado (Fonseca, Entrevista Cartón Rock, www.eltelegrafo.com.ec/).

Los miembros del *Luzbel* grabaron *Metal caído del cielo* entre 1984 y 1985, y la grabación constó con cuatro canciones. Este fue un momento coyuntural en que las disqueras transnacionales se interesaron por producir rock en México. Tomando en cuenta el éxito de *La movida* en España, la empresa *Warner Brothers* decidió lanzar un subsello llamado *Comrock*, precursor de lo que años después se denominaría *Rock en tu idioma*. De esta forma, el demo de cuatro canciones fue editado oficialmente en los formatos *long play* en vinyl y *casete*.

Las canciones de este primer álbum son en esencia *heavy metal*, muy acorde a los tiempos en que se produjo, excepto "La gran ciudad" que cierra el lado B del disco con un carácter mucho más cercano al rock pesado de los años setenta, y en tono con los estílos de *Black Sabbath*, *Budgie*, *Led Zeppelin*, *Mountain*, y *UFO*. Las canciones que forman el lado A son "El ángel de la lujuria", seguida de "El loco" y están compuestas musicalmente por Raúl Fernández Greñas con letras de Arturo Hernández Huizar; éstas tienen un tono de reclamo y controversia con respecto a la iglesia católica lo cual da al grupo *Luzbel* ese carácter de ángel caído, un ángel rebelde como representación que causó recelo en algunas familias católicas y los llevó a ser un culto en la contracultura latinoamericana.

El lado B tiene una canción con un tema más sexual y festivo en tono de un *hard rock* más digerible. Ésta se titula "Esta noche es nuestra" y sus autores son los citados en el lado A. El disco cierra con la autoría de Leopoldo Hernández Greñas, dejando al escucha en una posibilidad reflexiva.

Dos años antes, en 1983, *Warner Brothers* en su "Serie Rocker" había editado el disco *Pacto con el diablo* de los *Ángeles del Infierno*, pero debido a que la portada española mostraba una fotografía de una mujer vestida al estilo "sado" enseñando sus senos mientras abraza una guitarra, y con el grupo detrás de ella mirando desafiante, ésta fue censurada y en su lugar se utilizó una reproducción de los grabados del *Infierno* realizada por Doré.

El disco fue un éxito en ventas, por lo cual y siguiendo la misma fórmula, *Metal caído del cielo* tuvo una portada de Doré aunque no de la *Commedia*, sino una imagen de "El juicio Final" en la cual aparecen ángeles que bajan de una apertura en el cielo a un sitio lleno de cuerpos desnudos y sufrientes. Uno de los ángeles en descenso al centro de la imagen tiene una espada, y otros tantos en los extremos del cielo tienen trompetas que anuncian el apocalíptico juicio final. (Figura 2)

En la contraportada del disco se pueden apreciar las letras de las cuatro canciones contenidas y en el fondo difuminado se encuentra el logotipo del grupo. El fondo gris permite resaltar las letras en rojo, aunque esto implique mayor esfuerzo para la vista.

En la parte inferior se encuentran los créditos de los integrantes del grupo, el estudio y la grabación, así como las cláusulas legales y de marca. Consideramos estos elementos los paratextos de "La gran ciudad", canción que nos compete al análisis por sus elementos dantescos. (Figura 3)

La letra de la canción que está escrita en la contra portada dicta:

"*La Gran Ciudad*"
Sólo estoy soñando
En un río de muertos
Me atrapa en sus adentros
La gran ciudad

La carne de mis ojos
El oro de tus templos
Los hijos de la ausencia
La gran ciudad

Y si te acercas al fuego verás
Salamandras volar
Vienen sangrando recuerdos y así
El sueño llega a su fin

Y si le temes al fuego
Y si no entiendes el juego
Y si no quieres morir
Te dolerán las estrellas
Y pedirás a los cielos
Una oportunidad

Sólo estoy soñando
En un río de muertos

Me traga en sus adentros
La electricidad

El polvo de mi cuerpo
Flota frío a lo lejos
Es el viento de la ausencia
Yo en la gran ciudad

Y si te acercas al agua verás
Una barca venir
Viene gritando tu nombre y así
El juego llega a su fin

Y si te escondes del agua
Y si te escondes el alma
Y si no quieres morir
Verás la risa del loco
Cómo se come tus ojos
Cómo te da eternidad"
(Leopoldo Hernández, *Metal caído del cielo*, 1985)

4.2.2 Estructura musical

La música de la canción se encuentra en una armadura de mi mayor, E en la notación inglesa, y tocada en el modo griego eólico, por lo que se puede decir que la cadencia armónica se centra en el sexto grado, que es do sostenido menor, se puede anotar como do#men, o en el sistema inglés C#min.

La canción fue instrumentada como cuarteto de rock y predomina la guitarra, el bajo, la batería y la voz con coros, a su vez se suma un sutil quinto elemento, se trata de un sintetizador que construye atmósferas orquestadas. "La gran ciudad" sucede en 10 partes y dan lugar a las 8 estrofas de la lírica:

El tempo de la canción es a 100 bpm[38], oscilando en *Moderatto*, y los compases de la canción son de 6/8 que, para acentuar una aparente resolución *Andante*, la métrica cambia a 4/4 dando lugar a las voces en coro.

La introducción compuesta por el motivo o *riff* principal, inicia en C#min resolviendo en una cuarta aumentada o tritono, una disonancia que le otorga el estílo misterioso dentro de la melancolía menor del modo eólico y de inicio indica el carácter de la canción del tritono como diabólico. El inicio es un semi obligado entre el bajo y las percusiones, y después de 8 compases (luego de repetir dos veces el motivo principal) la guitarra realiza un arpegio en C#min que resuelve con una alteración de quinta aumentada. La guitarra es limpia y genera un espacio un tanto misterioso gracias al soporte de un sonido de flauta reverberante que canta el sintetizador, la melodía en su carácter es menor disminuido.

En la siguiente parte de la canción comienza acompañada de un efecto de reversa sónica aplicada con el volumen de la guitarra que deja sonar la resonancia de la secuencia de acordes en descendente de C#min a B, previo a A y resuelve de regreso con una apoyatura en E, según la notación inglesa. Esta secuencia se presenta en la estructura de la primera estrofa donde la voz actúa tenue sugiriendo, más que un susurro, una petición de clemencia: “La gran ciudad”.

En la segunda estrofa, las percusiones, el bajo y la distorsión acompañan a la voz, que entra con más potencia, impostada y con un acento desgarrador. La canción hace énfasis en la frase “la carne de mis ojos” para resolver con un coro armonizado a tres voces en su quinto y octavo grado formando un acorde que canta: “La gran ciudad” duplicando el tiempo del coro.

La tercera estrofa continúa en su carácter desgarrado y la letra toma un tono de advertencia apoyado en la progresión de acordes de la estructura que se desplazan del C#min, a B, F#, G#, E, y termina en el lamento “el juego llega a su fin”.

Sin pausa alguna, continúa el compás en una métrica de 6/8, pero la armonía se extiende entre el juego de dominante y sexta menor, E y C#min. La melodía de la voz se acorta a octavos de tiempo, dando la impresión de acelerar sobre una base rítmica más tenue para denotar desesperación, la cual se advierte con la aliteración “Y sí”, al final se “pedirá una oportunidad”.

Después de esto, sucede un puente donde la guitarra, aunque distorsionada, mantiene una rítmica en octavos de tiempo sosteniendo la tónica en E; el bajo y la batería acuden al silencio mientras unos coros cantan “ah” en una forma menor y disminuida, acompañados por un *path*

[38] Bits por minuto.

del sintetizador que crea la atmósfera misteriosa. Cada cuatro compases, el bajo y la batería acentúan con un obligado la secuencia armónica. Un extenso redoble permite un cambio dramático al sexto grado menor donde la atmósfera puede percibirse fatalista. El espacio queda listo para el *riff* principal ubicado en la introducción, pero en su segunda repetición la guitarra es armonizada en su octava natural. El *riff* es acompañado por acentos de sintetizador con sonido de coros que pudieran simular ánimas o fantasmas que pasan repentinos.

El segundo puente ocurre cuando la guitarra obtiene su lugar preponderante como solista. La melodía del solo es trágica y misteriosa por las alteraciones *mixiolídias* que le permiten apoyarse en formas pentatónicas provenientes del *blues*, con resoluciones exóticas. El solo culmina en un deceso de intensión y se desplaza melancólico hacia unos armónicos que cierran cual lamento.

Un redoble con tambores en la medida de medio compás permite el retorno de la voz que vuelve al primer verso de la primera estrofa con un cambio en *affrettando*, la cual, además de alargar los tiempos vocales, produce un efecto de lentitud y lamento por el acento en "sólo estoy soñando" donde cambia de cadencia dentro de la escala. El cierre de este quinto verso consta de un ligero optimismo por el cambio de métrica de las percusiones.

Durante la sexta estrofa las percusiones regresan a la métrica de 6/8, permitiendo que la melodía de la voz lamente "el polvo de mi cuerpo". Este mismo recurso se utiliza en la estrofa que regresa con el optimista cambio de métrica en el verso "Yo en la gran ciudad".

En la séptima estrofa la armonía se torna mayor a pesar de que la melodía de voz se encuentra en su relativo menor. Las percusiones tienen una intención en *piano forte* que enfatiza un espíritu *andante* y cierra dramáticamente apoyando el verso "el juego llega a su fin".

Sin descanso, el siguiente compás es la entrada de la octava estrofa con la que culmina la canción. Éste repite la forma armónica de la cuarta estrofa, pero culmina con coros que retoman la melodía inicial. Como una despedida, después de "Te da eternidad", se escucha el coro "ah, ah, ah" como canto de lamento en la lejanía que se detiene de repente para acabar al termino del último compás.

4.2.3 Estructura de la letra

La letra de la canción cuenta con ocho estrofas, todas con cuatro versos a excepción de la estrofa cuarta conformada por seis versos al igual que la estrofa octava. Los versos son irregulares entre

sí y no hay métricas justas a pesar de que algunas coinciden en su extensión. La forma en "verso libre" da cuenta que fue diseñada para concordar con la métrica afín a las cadencias de la música, de esta forma, a pesar de ser verso libre, coincide con la estructura musical que le permite ser bastante recordable. La excepción se encuentra en la estrofa octava constituida de versos octosílabos.

Dentro de la canción, la frase "la gran ciudad" que se encuentra en los versos primero, segundo y sexto juegan el papel de coro. Algo similar sucede en el verso quinto, pero la frase cambia a "La electricidad" como una paranomasia de "Ciudad".

La estrofa cuarta y la estrofa octava utilizan el recurso retórico de la aliteración. La octava estrofa contiene "Y sí" y aparece cuatro veces al inicio y concluye con "Como", repetida dos veces. En la estrofa cuarta "Y sí" se repite en los primeros tres versos y en el quinto, de esta forma la canción cobra sentido con las partes musicales repetidas lo cual permite los espacios instrumentales en la introducción y en el justo medio.

En la siguiente tabla, dentro de un análisis formal, se señalan las formas métricas, la extensión silábica y las figuras retóricas, tanto de las estrofas como de los versos.

	Formas Métricas	Extensión silábica del verso	Figuras Retóricas
"La Gran Ciudad"			Alegoría
Estrofa 1			
Só - lo _es-toy so-ñan-do 1 2 3 4 5 6	Sinalefa	Hexasílabo	Aliteración
En _un – rí_o- de- muer-tos 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Metonimia
Me_a-tra-pa_en -sus –a-den-tros 1 2 3 4 5 6 7	Sinalefa	Heptasílabo	Prosopopeya
La gran –ciu-dad 1 2 3 4 5		Pentasílabo	Alegoría
……..			
Estrofa 2			
La car-ne- de- mis- o –jos 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Elipsis, Metonimia

El- o-ro- de- tus- tem-plos 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Elipsis, Metonimia
Los- hi-jos- de –la_au-sen-cia 1 2 3 4 5 6 7	Sinalefa	Heptasílabo	Sinécdoque
La gran –ciu-dad 1 2 3 4 5		Pentasílabo	Alegoría
Estrofa 3			
Y- si- te_a-cer-cas- al- fue-go- ve-rás- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 -12	Sinalefa	Dodecasílabo	Aliteración
Sa-la-man-dras- vo-lar 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Metáfora
Vie-nen- san-gran-do- re-cuer-dos- y_ a-sí 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Sinalefa	Endecasílabo	Prosopopeya
El- sue-ño- lle-ga_ a- su- fin- 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinalefa	Octosílabo	Metáfora
Estrofa 4			Aliteración
			Expolítio, Deprecación
Y- si- le- te-mes- al fue-go 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Metáfora
Y- si- no_ en-tien-des- el- jue- go 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinalefa	Octosílabo	Metáfora
Y- si- no- quie-res- mor-ir 1- 2- 3- 4- 5- 6- 7 8		Octosílabo	Antítesis
Te- do-le-rán- las- es-tre-llas 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Metáfora, Prosopopeya
Y- pe-di-rás- a- los- cie-los 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Sinécdoque, Deprecación
U-na o-por-tu-ni-dad 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	
Estrofa 5			Metáfora
Só - lo _es-toy –so-ñan-do 1 2 3 4 5 6	Sinalefa	Hexasílabo	Aliteración, en 5
En _un – rí_o- de- mu_er-tos 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Metonimia
Me- tra-ga_en- sus- a-den-tros 1 2 3 4 5 6 7	Sinalefa	Heptasílabo	Prosopopeya
La_e-lec-tri-ci-dad	Sinalefa	Pentasílabo	Metáfora

1 2 3 4 5			
Estrofa 6			
El- pol-vo- de- mi- cu_er-po 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Metonimia
Flo-ta- frí-o _a- lo- le-jos 1 2 3 4 5 6 7	Sinalefa	Heptasílabo	Prosopopeya
Es- el- vien-to- de- la_ au-sen-cia 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinéresis, Sinalefa	Octosílabo	Metonimia, Metáfora
Yo_en- la- gran- ciu-dad 1 2 3 4 5 6		Hexasílabo	Elipsis
Estrofa 7			
Y- si te_a-cer-cas- al- a-gua ve-rás 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Sinalefa	Eneasílabo	Hipérbaton
U-na- bar-ca- ve-nir 1 2 3 4 5 6 7		Heptasílabo	Prosopopeya
Vie-ne gri-tan-do- tu- nom-bre- y_a-sí 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Sinéresis, Hiato	Eneasílabo	Prosopopeya
El- jue-go- lle-ga_a- su- fin- 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinéresis. Hiato	Octosílabo	Metáfora
Estrofa 8			Aliteración
			Expolítio, Deprecación
Y- si- te_ es-con-des- del- a-gua 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinalefa	Octosílabo	Elipsis
Y- si- te_ es-con-des- el- al-ma 1 2 3 4 5 6 7 8	Hiato	Octosílabo	Metáfora
Y- si- no- quie-res mor-ir 1 2 3 4 5 6 7 8	Sinéresis	Heptasílabo	
Ve-rás- la- ri-sa- del- lo-co 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Elipsis, Metáfora Simbolismo
Có-mo- se- co-me- tus- o-jos 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Metáfora
Có-mo- te- da_e-ter-ni-dad 1 2 3 4 5 6 7 8		Octosílabo	Metáfora

4.2.4 La ciudad como infierno

La canción narra primordialmente en primera persona la experiencia de contemplar la ciudad en la soledad; describe las sensaciones que le produce la ciudad y después cambia a una segunda persona, el lector, en tono de advertencia. Desde el título "La gran ciudad", el lector tiene la posibilidad de situar a que se referirán los tropos que compone cada verso.

Comienza por dejar un lugar onírico con el primer verso de la primera estrofa "Sólo estoy soñando" e inmediatamente el segundo verso "En un río de muertos" convierte en ominosa la situación. El narrador sugiere a la soledad con una posibilidad fonética que arroja la palabra sólo y puede escucharse como solo. En estas dos posiciones se sueña en "Un río de muertos", donde se imagina que la ciudad "Atrapa en sus adentros" como devorando, o bien, retornando al útero en simbolización de la muerte.

El río de muertos puede referirse al río por el cual navega Caronte en la *Commedia*, un lugar donde recolecta a las almas pecadoras para llevarlos a su destino eterno: "Así que la ocupamos ambos, se ahondó en el agua la vieja quilla más de lo que hasta entonces acostumbraba mientras íbamos surcando aguas muertas" (Alighieri, Rossell, 46-47) dictó dante en el Canto Octavo, escena que también representó Doré en su grabado *Se ahondó en el agua la vieja quilla* (Alighieri, Rossell, 46). Así como los mitema, existe la ciudad de los ríos, como la Ciudad de México.

La segunda estrofa comienza diciendo "la carne de los ojos", los ojos que aún no se corroen por los gusanos de la muerte y pueden ver en la gran ciudad "el oro de tus templos" y a "los hijos de la ausencia". Unos ojos que miran el exceso en los templos frente a una sociedad huérfana, en la que la falta acontece a una orfandad y pobreza. El verso "el oro de tus templos" puede referirse a la quinta fosa, donde están los que tomaron ilícitamente provecho material, y a la sexta fosa en la cual los hipócritas marchan con una pesada vestimenta de plomo dorada (como el oro) en representación de los miembros del Sanedrín que Jesús reprendió severamente irrumpiendo en el templo.

Dante menciona "Estas capas doradas están llenas de plomo, que su peso hace crujir la balanza que sostienen…" (Alighieri, Rossell, 151), mientras se encuentra a uno de los hipócritas condenados en el foso. Eso es lo que, aún con vida, mira el autor en "La gran ciudad".

Una tercera estrofa advierte "Y sí te acercas al fuego", figurando al fuego como elemento transformador, pero también como algo infernal conocido desde las visiones de San Pablo.

Posteriormente afirma “Salamandras volar” en simbolismo alquímico que se conoce como “Espíritu del fuego, figurado en forma de lagarto mítico que se creta puede vivir en ese elemento […](57, 8). En el simbolismo gráfico, la salamandra significa el fuego; lo mismo en la alquimia. Por consiguiente, su significado recae en el del fuego” (Cirlot, 396). El fuego es un arquetípico de lo fenoménico, pero también de lo transformador, esto implica que transforma los recuerdos que “sangra”, figuradamente como un gran dolor que no cesa en el recuerdo y la posible culpa. Entonces “El sueño llega a su fin” muestra la realidad cual es soñada en referencia al infierno, una realidad de condenado.

La cuarta estrofa advierte sobre el temor al fuego, es decir, a lo inevitable de ser condenado, “y si no entiendes el juego” (en el segundo verso) implica no entender el juego de la muerte, la vida y, en dado caso, la eternidad del alma; por ello hay un tercer verso que menciona “y si no quieres morir”.

En el siguiente verso la frase “Te dolerán las estrellas” se hace una referencia especial a la *Commedia* pues al final de cada parte su última palabra es “estrellas” que señalan cada avance en las regiones del más allá. Este verso implica que será doloroso no ver las estrellas, o bien, las salidas. En ese momento el sexto verso afirma el exploítio y se convierte en una súplica extendida y exagerada a la divinidad: “y pedirás a los cielos” para cerrar en algo que en el destino figura como perdido “una oportunidad”.

La quinta estrofa tiene las mismas características que la primera, solamente que “la gran ciudad” se sustituye por “la electricidad” para mostrar la gran urbe en una visión nocturna donde las luces eléctricas señalan pasos y asentamientos dentro de una inmensidad de estrellas eléctricas en tierra.

El primer verso de la sexta estrofa reza “El polvo de mi cuerpo” como referencia al polvo del que hemos venido y al que hemos de volver después de fallecer; es el polvo de un cuerpo que, como dicta el segundo verso, “flota frío a lo lejos” como si se viera desde fuera o como si el alma viera un cuerpo que desaparece y muere. Ese polvo es el paso de la soledad o “el viento de la ausencia” y aparece en el tercer verso en primera persona para afirmar que es él y cómo se siente: “Yo en la gran ciudad”. Una ciudad que, al igual que la del Dite descrita por Dante en su *Infierno*, está amurallada y contiene a las almas penantes de los peores pecados.

Nuevamente, la barca de Caronte descrita en la *Commedia* toma lugar en la estrofa séptima y muestra la visión de Dante al acercarse al río y ver la barca que porta las almas venir. “Jamás cuerda alguna lanzó de sí saeta que al cruzarse el aire con tanta velocidad como una

pequeña barca que al mismo tiempo vi venir por el agua hacia nosotros. Manejábala un solo remero, y empezó a gritar '¡Con que al fin vienes, alma proterva!'…" (Alighieri, Rossell, 46) escribió Dante en el canto VIII del *Infierno*, siendo un intertexto que bien puede interpretarse con el tercer verso en segunda persona "Viene gritando tu nombre y así", y para estar a punto de ser embarcado para siempre "El juego llega a su fin" figura a la ciudad como una trampa eterna.

En último lugar, y de forma similar a la estrofa cuarta, la octava estrofa acude al expolítio y a la deprecación específicamente cuando convierte el verso en súplica o plegaria para logar un fin, ya no se trata de tener "otra oportunidad", como dicta la estrofa cuarta, sino aceptar la condenación. Comienza con las mismas aliteraciones en las palabras "Y sí", y se refiere a la imposibilidad de esconderse o escapar del destino que "La gran ciudad" depara, el destino de la eternidad; no se puede esconder del agua y del llamado a ser embarcado. Tampoco se puede huir u ocultar los pecados "Y si te escondes el alma" "Y sí no quieres morir", es decir, si se niega el destino que la ciudad depara, entonces verás la risa siniestra, "verás la risa del loco".

El loco al que se hace referencia se encuentra más allá de los sistemas de realidad y en el tarot es representado como un devenir del cambio. "Corresponde este arcano a lo irracional en sí, al instinto activo y capaz de sublimación, pero también a la ciega impulsividad y a la inconsciencia" (Cirlot, 280) y que en palabras de Frazer tiene el carácter de la víctima de la sustitución. Ese loco se come "tus ojos", tal como lo menciona en la segunda estrofa, y sustituye al vivo por un alma condenada a la eternidad, "cómo te da eternidad". Otra posible figuración del loco tiene que ver con una posesión demoniaca, pues en la antigüedad se creía que los psicóticos estaban poseídos.

Si bien la percepción de la ciudad como condena infernal es evidente, también pueden hallarse restos antiguos de la Ciudad de México, cuna del autor, la cual estaba rodeada de ríos y lagos inundados por la mortandad durante las batallas de la Conquista, haciendo de este escenario un río de muertos equiparable a los pasajes dantescos.

4.2.5 La ciudad, la ausencia y la falta

La canción enmarcada en arreglos típicos dentro del rock pesado muestra dentro de su rebeldía la manifestación de un /Otro que dicta una ley y condena por la soledad y los recuerdos, por el remordimiento y la ausencia a sufrir la eternidad como un condenado habitante de la ciudad. Esta

ley manifestada y condensada en la portada, así como en el arte del fonograma que, acompañada por la lírica, remonta a visiones cristianas y también paganas.

Esta es una idea de terror bíblico frente a un pasado inquisidor que data desde las ideas implantadas en el Virreinato, un horror al infierno por la culpa, la demanda a las injusticias clericales y el abandono en una gran ciudad, cuya soledad puede devorar al individuo. Detrás de la letra se connota una religiosidad, pero también un conocimiento de elementos simbólicos que atraviesan desde la religión hasta la poesía.

El juego de mirar y ser mirado, es decir, mirar con los ojos y que alguien más devore con lo que se mira, da cuenta de la presencia de otro imaginada como si se viera por el Amo, por el Otro. Esto transfigura un deseo imposible, una pérdida de promesas y esperanzas que, en pensamientos lacanianos, aplica la metáfora paternaque aparece en un segundo tiempo de la formación infantil, el padre sustituye el significante del Deseo de la Madre por el significante del Nombre del Padre mediante la operación metafórica que le permite la función paterna. “El padre entonces, es el significante que prohíbe, frustra y priva.” (Lacan, *Escritos 2*, 161). En la canción podemos obsevar que se trata de la imposibilidad de satisfacer un deseo imposible, de la fuga de promesas caídas en un moral que impera, y del deseo neurótico manifestado como el acto perverso, el de la “risa del loco” que se come los ojos y te condena a la eternidad.

Tomando en cuenta la musicalidad de los versos, la música puede conducirse como una pulsión que invoca. Tal como lo menciona Didier-Weill, autor de la obra de teatro patafísico *Memorias de Satán*, “hacer bien el mal y mal el bien” se introduce en el embrollo del arte en relación con su espectador. Desde este punto de vista “La gran ciudad” pone en juego las realidades de una moral cristiana llena de imaginería infernal para designar el desconsuelo de la culpa y la melancolía.

Didier-Weill se preocupa por la música, por la relación pasional y deseante que el sujeto enfrenta al asombrarse durante su escucha. Por ello, propone que “en la articulación del tiempo en que se engendra el objeto de goce que aparece en la intersección del sujeto y el Otro, dentro de la experiencia musical. Goce que no se inhibe en la escritura para hacer instancia de la mirada radicada en la imagen poética, rompiendo la intuición que pone reservada al espacio donde la plástica impera” (Didier-Weill, 19).

El autor da énfasis a lo corporal o lo físico planteando lo pulsional como frontera de la vida y la muerte, todo en relación con el problema de la percepción, con la cual el receptor de la

música se regocija, pero al mismo tiempo confronta sus vacíos. La música puede dar una respuesta momentánea a una pregunta que no se conoce, o que inconscientemente se articula, y otorga un pequeño "si" a la pulsión invocante, la cual es capaz de mostrar parcialmente al Otro como completo, no escindido, un mandato eterno y universal.

Cuando la música se manifiesta con letra, entra en juego la función poética del lenguaje y se produce una especie de "encanto" que puede llegar conmover en lo profundo del ser, sobre todo cuando las manifestaciones simbólicas en los versos atañen a discursos ideológicos en la cultura del sujeto receptor. Este receptor es "encontrado por la música" y figura el efecto de un sujeto que descubre en él un vacío desconocido que por medio de la canción escuchada le permite "sea escuchado", de tal modo que se evidencia la discontinuidad freudiana entre el interior y el exterior.

La canción "La gran ciudad" se presenta como un lugar del goce eterno. En ella se hace énfasis en los elementos que la cultura ha proporcionado y utiliza alegorías infernales para tratar de expresar los sentimientos de soledad que produce la ciudad. La melancolía connotada en sus letras a partir de la representación de la soledad en la ausencia de deseo se fracturan al imponer una ley como destino. Además la canción señala una función *superyóica* en el cual el receptor entiende el mandato y lo retiene como una colección de mandamientos o senda para caminar en la vida. La letra, en combinación con la música, deja ver una melancolía, pero también la compasión frente a otro que narra y hace que el receptor se narre a sí mismo para compadecerse por la condena a la eternidad infernal de vivir en una ciudad eléctrica.

A "*La gran ciudad*" la compone un mitema antiguo, un viejo caudal que se remonta a "La gran Tenochtitlan" que da paso a la Ciudad de México luego de los ríos que comunicaban y rodeaban a la ciudad se llenaron de muertos tras las batallas de invasión y conquista. El autor la percibe como una ciudad que desde siempre vivió el sentido del sacrificio y la mortandad, y vivió los estragos, terrores y paranoias en la masacre del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco.

La ve crecer inmensa, sumergida en una cuenca entre montañas que sigue siendo una ciudad de muertos de ambulantes en la pobreza frente a otros prisioneros acaudalados. Es una desesperanza frente a un no futuro que, al parecer hoy en día, se precipita en una ciudad llena de asesinatos, crímenes y feminicidios que otorgan vigencia a la canción. Esta poesía pareciera es un destino para las formas y maneras habitantes de la ciudad.

Como se mencionó en el tercer capítulo, la relación de la angustia frente a la pulsión de muerte conduce al deseo de que ella esté próxima, creando una fascinación ominosa y deseando que el destino se aproxime para dar cuenta de una verdad única: el morir.

La canción también proyecta una cierta melancolía, una pérdida de deseo y de retorno a la fosa uterina final que, de acuerdo con la descripción de los muertos y de la separación del cuerpo que flota hecho polvo, hace de la ciudad – infierno una madre terrible.

4.3 Novela y Dante: La Gruta del Toscano

La Gruta del Toscano es una novela escrita por Ignacio Padilla en el año de 2006 y relata la forma en que tres investigadores compiten por publicar la verdad sobre los hallazgos de una peculiar gruta en Himalaya, la cual parece ser la descrita por Dante en su *Commedia*. Estos descubrimientos se hicieron tomando como pauta un video donde se entrevista al Sherpa Passang Nuru, quien, al narrar su historia, devela diversas imposturas y aventuras atroces que culminan en el asesinato del mismo.

La novela se compone de tres grandes secciones, señaladas como tres libros: *La poética del infierno*, *El gusano que horada la tierra*, *La impiedad de la gangrena*, y una sección escrita a posteriori en la edición de Editorial Océano.

4.3.1 La aventura de las profundidades

La narrativa se compone de varias historias contenidas dentro de gran cantidad de detalles, intertextos, referencias geográficas e históricas que, en conjunto, se complementan con la introspección de los personajes. Debido a estas circunstancias fue necesario hacer una reseña detallada para evidenciar el manejo de los tiempos que, en suma, se observan complejos y al final convergen cerrando la historia y la implicación de los personajes.

Libro I: *La Gruta del Toscano*

El narrador es testigo de un video que comienza a conjeturar, desde el primer párrafo, el final de una historia sobre la muerte de Passang Nuru, un sherpa vinculado a las expediciones de *La*

Gruta del Toscano. Desde este momento se suponen dos posibilidades, fue asesinado por Jarek Rajazarov[39], o murió dentro de la gruta.

La muerte del sherpa es desenlace de una serie de expediciones vinculadas a esta gruta, así como a las verdades y mitos alrededor de su descubrimiento, exploración y conquista.

El video es filmado por Milena Giddens, una periodista comprometida con la BBC y quien se cree la causa de su muerte y por lo tanto su responsabilidad. Durante el video se empieza a revelar la misteriosa personalidad del sherpa Pasan Nuru que posee un escepticismo por las ambiciones occidentales y una cierta actitud entre mística y pragmática. "Quizá por eso renunció desde muy joven a entender a sus patrones, y prefirió vivir a expensas de ellos con el desdén de quien se sabe muy por encima de la ambición humana" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 16). Lo cierto es que tenía un dominio de diversas lenguas como un inglés clásico y perfecto, razón por la cual sus entrevistadores se asombran.

El narrador cuenta que en 14 de Octubre de 1922, el ordenanza Beda Plotzbach, quien servía al capitán Reissen Mileto comandante de la "Quinta Compañía de Fusileros" de Ruritania, orientó la misión para descubrir la Gruta del Toscano bajo el pretexto de una expedición al Himalaya con el fin de descubrir el "legendario paso de Ibn Margar" con recursos obtenidos en gran parte por la duquesa Tibia Grics.

El sherpa se dedicó a la ayuda y exploración desde temprana edad, por ello fue él mismo quien descubrió la entrada a la gruta y logró leer la inscripción en su vestíbulo. Ahí se identifica la primera referencia dantesca, pues corresponde a los versos descritos en el canto tercero de la *Commedia*:

> Per me si va ne la città dolente,
> per me si va ne l'etterno dolore,
> per me si va tra la perduta gente.
> Giustizia mosse il mio alto fattore:
> fecemi la divina podestate,
> la somma sapienza e 'l primo amore.
> Dinanzi a me non fuor cose create
> se non etterne, e io etterno duro.

[39] El protagonismo de este personaje se manifiesta con mayor acción en el libro tercero.

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate (Dante, 16).

De esta forma, la presencia del sherpa es importante para que el capitán Reissen Mileto tuviera un testigo del hallazgo y la expedición a la gruta, ya que sólo fueron pocos hombres, entre ellos el teniente Ehingen de Granz, mientras el resto de la compañía quedaba en espera acampando. Se sabe que a su regreso las cosas permanecieron intactas, pero la compañía había desaparecido.

La deshonra por la desaparición de los miembros y por no poder comprobar su acceso a la ruta llevaron a juicio y condena mortal al el capitán Reissen Mileto y sus dos suboficiales, sin embargo, esta pena se condonó cuando ejército de Ruritania fue expulsado de Bombay. Por esa causa Einghen Granz se suicidó y el capitán Mileto enfermó de la vejiga lo cual lo mantuvo impedido a cualquier intento de exploración.

Apasionado de la cartografía, este personaje era miembro de la Real Sociedad Geográfica de Ruritania, lugar hasta donde llegó su descrédito. Sin importar su deshonra, dedicó sus esfuerzos a lograr una expedición definitiva pese a los muchos objetores que incluso ponían en duda la existencia de un lugar como la gruta. Por esa razón, el lugar fue bautizado como la Gruta del Toscano, a manera de sorna y deshonra negando cualquier posibilidad de patrocinio para un regreso.

Es difuso lo que se sabe del sherpa y cómo éste pasó desapercibido casi hasta el día de la entrevista con Milena Guidens en su tendejón. También se explican los efectos del mito generado a partir de la especulación del descubrimiento, y el interés que en su mayoría causó en Estados Unidos, mientras la Segunda Guerra Mundial seguía su curso en Europa.

En América el prestigio de la exploración se vio mermado por el interés de "magos, rosacruces, teósofos y miembros de oscuras sectas milenarias" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 27), pues estos personajes eran despreciados por el capitán Mileto, quien perdía esperanzas hasta que se presentó el jesuita Mario Gudino. Él conocía la variante cuneiforme del sánscrito grabado en la entrada de la gruta, y conocía la obra de Dante tan bien como para apostar a su existencia real en el descubrimiento del Himalaya.

El jesuita no tenía apoyo suficiente de la orden, sin embargo el conocimiento del capitán Reissen Mileto pudo ayudar a solucionar la carencia de recursos. En un principio, mantuvieron una relación epistolar con diversidad de enfoques alrededor del tema, y las

cartas se conservaron en la *Sociedad Dantesca Italiana*[40]. Al final, el capitán Mileto recomendó escepticismo: "abra bien los ojos, olvídese de Dios y entre allí como si nunca hubiera leído la poesía de Dante" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 29).

Para este tiempo, Passang Nuru abandonó su pueblo y se instaló definitivamente en la Montaña en una edificación abandonada por la *Gran Incursión Trigonométrica*. Poco después de su llegada, el Padre Gudino es recibido en el tendejón. Durante ese tiempo (la segunda década del siglo veinte), existió un auge occidental por la conquista del Himalaya, así las cordilleras se llenaron de exploradores experimentados e ilusos mostrando la arrogancia conquistadora de la época. La mayoría de esas incursiones terminaron en tragedia. El sherpa se entusiasmó con los llegados a conquistar las cimas, sin embargo despreciaba a quienes retornaban a la tragedia, "cada año Passang Nuru los veía llegar con la misma intransigencia y la misma estúpida fruición por matarse en la montaña" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 30)

En otoño de 1935 Mario Gudino y sus tres expedicionarios, unos misteriosos monjes sombríos de cuyos nombres sólo se sabe una letra: P, F, y S. Al sherpa Passang Nuru aparecieron con el sherpa solicitándole guía, pero a éste le parecieron demasiado dogmáticos en su fe, muy devotos e intelectuales y poco prácticos, "No estaban preparados para la improvisación" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 31). Para él se creían predestinados por Dios, de esta manera el sherpa los miró como soberbios e intuyó un mal final para ellos.

La expedición se logró por el necio apoyo y guía del capitán Reissen Mileto, pues no se tenía confianza en la expedición, incluso la Condesa Tibia Grics desconfiaba también de sus capacidades, contaba Beda Plotzbach a Passang Nuru. También le explicaba de una intensa relación de carácter sadomasoquista en la cual la duquesa lleva las riendas. "…El capitán Reissen Mileto sólo deseaba dos cosas: el amor de Tibia Grics y la conquista de la Gruta del Toscano" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 32), bajo esta influencia, la duquesa trató de persuadir al capitán llevándolo a una cena en la casa de Streslau, Ruritania. En esta cena logró un encuentro forzado con el general Massimo Sansoni, un fascista converso de las huestes de Mussolini. Mileto consiguió el desencuentro demeritando el discurso del Duce haciendo tensa la relación, pues no confiaba en los italianos y predicaba: "nunca confíe en un pueblo capaz de dar al mundo

[40] Se hace referencia a la *Società Dantesca Italiana*, la cual se ha encargado de recopilar el patrimonio cultural y artístico relacionada con Dante y su obra.

tan buenos poetas" (Padilla, *Toscano*, 34) dijo a Plotzbach mientras recitaba a Dànunncio, poeta representante del decadentismo italiano.

En octubre de 1935 comenzó la expedición jesuita donde la comunicación con Mileto fue por correspondencia. Los jesuitas exploran la gruta con la intención de probar la existencia real del infierno dantesco. En su correspondencia resalta la participación del sherpa, quien lamentaba no haber podido catequizar al equipo expedicionario compuesto de lugareños. La expedición fracasó (sólo sobrevivió Gudino) pero lograron llegar a la gruta, encontrar las inscripciones en sánscrito y penetrar en su interior donde solamente encontraron murciélagos y un panal gigantesco de avispas. Continuaron hasta el río sulfuroso, construyeron unas balsas y trataron de cruzar las aguas; se divisaba una arboleda que "bien podía estar anunciando los linderos del limbo".

El río consumió los amarres de las balsas y los tres monjes murieron consumidos por el calor de las aguas. Gudino logró sobrevivir con quemadas mortales pues fue rescatado por el sherpa a quien contó toda la historia durante sus delirios. El sherpa narró la historia y casi lo culpan de la muerte del jesuita. El Jesuita no solicitó apoyo religioso pues "No me interesa el perdón de un dios capaz de inventar un lugar así" (Padilla, *Toscano*, 38), dijo al sherpa desencantado y éste pensó que el fracaso se debía al exceso de fe. La historia fue relatada al capitán Mileto por el "provincial de la Compañía en el occidente francés" (Padilla, *Toscano*, 35) pidiendo discreción y finalmente resguardando los documentos, mapas y bitácora del viaje en la mayor secrecía.

La geografía real en este capítulo abarca Francia, Italia y la cumbre Himalaya, entre Neopal y la India, lugares que se entremezclan con la geografía dantesca centrada en los mismos escenarios del capítulo anterior. La expedición avanzó hasta el Aqueronte, donde hay una balsa para transportar a vivos que mueren, contrario a la lógica dantesca en la cual un espectro de muerte lleva almas de difuntos. Esto coincide en que es un lugar para los muertos, pero con la diferencia de que el calor y el azufre se atribuyen en la novela a fenómenos geológicos, más que telúricos.

"Y al final de una espesa selva reconocieron la caverna y las palabras de color oscuro que decía haber hallado el capitán trece años atrás" (Padilla, *Toscano*, 37) dicta la novela con relación a la exploración del jesuita e indica que utilizaron lámparas Malkof.

[41] "Siguieron su camino hasta toparse con un amplio rio de aguas sulfurosas que bañaba en sus riveras una arena menuda y negra semejante al polvo de grafito" (Padilla, *Toscano*, 37). En este punto, el río Aqueronte descrito en el canto III obtiene una explicación geológica y contemporánea, muy a pesar de que el personaje que intenta cruzarlo, el padre Gudiono, espera encontrar los linderos del limbo en la otra orilla.

Según narra el sherpa, la Segunda Guerra Mundial interrumpió las expediciones en 1941 y hasta ese momento todos los intentos de conquista fueron fracasos. Posteriormente, la expedición del General Massimo Sansoni, con la infraestructura del ejército del Duce, tuvo un avance en las profundidades de la gruta "franquearon el Aqueronte, exploraron los primeros círculos infernales y sólo se detuvieron en el cuarto (círculo), donde una inmensa formación rocosa les cerró el paso" (Padilla, *Toscano*, 41). Intentaron dinamitar lo que parecían ser las "murallas de la ciudad del Dite", pero se vieron obligados a volver por la escases en provisiones, oxígeno y alumbramiento. Según el sherpa, la expedición fracasó por mala suerte y el exceso de confianza; detonado por el adoctrinamiento en los ideales de Mussolini.

Durante la pausa provocada por la Segunda Guerra Mundial, la disminución de exploradores llevó al Passang Nuru a permanecer en su tienda con una vida, en gran medida, contemplativa. "Atendía regularmente a mercaderes de ganado y contrabandistas […] A veces venía tras ellos hordas de refugiados, pueblos enteros abandonados por sus guías o desviados de la ruta" (Padilla, *Toscano*, 43), prófugos de los terrores de Stalin, comerciaban sus pocos bienes por insumos de supervivencia.

Durante otro tiempo, narra el sherpa, el tendejón se vio asediado por jaurías de lobos, y Passang Nuru tomó la rutina de exterminarlos y cazarlos pues eran una amenaza depredadora. En esos momentos solitarios el sherpa se vio acorralado por visiones y pesadillas ominosas relacionadas con la montaña donde la percibía como un arrogante y supremo ser vivo. Las montañas se componían de rocas y sus voces se asemejaban a las de los caídos en la exploración de la gruta. Lo más perturbador para él era soñar con el encuentro de un zapato femenino de color rojo.

---

[41] Este tipo de lámparas son la ambición de campistas y alpinistas, lo cual da cuenta de la experiencia campista del autor.

Durante el periodo de la cacería, el sherpa, confundiéndolo con un lobo al cual casi aniquila, conoció al corneta Marcus Gleeson[42]. Éste llegó abruptamente una noche de verano cuando ya no se acercaban los lobos, pero Passang Nuru estaba a la espera de un nuevo ataque y a la vez en una especie de limbo entre "que se iba a la cama convencido de que, a estas alturas de su vida, se había ganado a pulso el derecho a perder su tiempo y la razón como le viniese en gana" (Padilla, *Toscano*, 47). Esa noche había cambiado el clima y estaba alerta, como esperando, en eso el sherpa golpeó un cuerpo creyéndolo un lobo pero resultó ser el Corneta Gleeson. Al darse cuenta, atendió su herida mientras el otro trataba de narrarle entre delirios qué hacía ahí.

El Corneta Gleeson es un sujeto de gran peso y volumen, blanco y bigotudo, ya entrado en edad. Él buscaba al sherpa para conquistar la Gruta del Toscano y el gordo dijo haber nacido en Belfast, aunque se creía con raíces en Nueva Eyre (Nueva Zelanda) lugar que describía como paradisiaco. Narró haber estado en diversos presidios, en Nueva Zelanda, en Tasmania e Indonesia, incluso en la legión extranjera y en Indochina, con las tropas de Pancho Villa. También contó cómo murió con la "Quinta Compañía de Fusileros" y la manera en que el capitán Jan Reissen Mileto era admirado y querido al partir a la gruta con el pretexto de localizar una guarida de partisanos obsoletas. La compañía quedó a cargo del Alférez Aibel, quien ejercía autoridad más no liderazgo.

De repente saltó la plática a diversas resoluciones sobre la escucha y el silencio hasta recordar el tiempo en que estuvo en un presidio en Auckland, donde conoció a un sabio portugués que tenía conocimiento sobre muchas especies del globo terráqueo y sabía que en el Kurdistan existía una especie de lémur "que almacena luz solar y emite por las noches un fulgor a tan intenso" que podría ser usado para explorar profundidades.

En los estudios de la BBC de Londres, Milena Gidens dio seguimiento al filme de la entrevista con el sherpa Passang Nuru y en su proyección aparece sutil el nombre Eddie Haskins como alguien a quien debe mostrarse ese video. En él, el sherpa habla del simurg de plomo que se le aparece oníricamente para aconsejar o dar advertencias, de repente queda en silencio e inmóvil en foco de la cámara. En ese momento, había dejado de hablar para traer una jaula de carrizos con un animal albino, una zarigüeya de caverna

[42] Coincide con el nombre del montañista y documentalista, explorador del Himalaya Miguel Gleason Berumen. Amigo personal del autor.

disecada, o lémur de montaña como otros le llaman, y explicó que en vida son capaces de alumbrar hasta cincuenta metros.

Estos animales fueron utilizados en la expedición a Italiana de 1937 a cargo del general Sanssoni y se cuenta que en ella aprendió que "tratándose del infierno no hay animal ni hombre que no merezca ser temido como un monstruo" (Padilla, *Toscano*, 68). En efecto, fueron más eficaces que los jesuitas, conocían la ruta que éstos tomaron y venían sobrados de provisiones, equipamiento, orgullo y soberbia fascista.

El absurdo por la conquista de la gruta era entonces el modo de subsistencia del sherpa, en esta ocasión el ejército fascista le otorgó un contrato y pagó bien sin importarle realmente el dinero, pues había planeado y cronometrado cada detalle de la expedición. En un vehículo oruga este ejército llevaba cientos de zarigüeyas de caverna, las cuales eran criadas y aprovisionadas por el extraño y siniestro Dr. Lothar Seignerus, un científico nazi en alianza se prestaba al servicio de la expedición. Su carácter frío y hermético lo hacían incalculable y no mostraba una expresión afectiva ante nada que no fueran sus animales, con los que se tornaba un sujeto amoroso y tierno.

Cuenta el sherpa que de todos los personajes que conoció ninguno le pareció más inquietante, pues no había vista a nadie "contener tanto odio y tan bestial dulzura" (Padilla, *Toscano*, 64). Las zarigüeyas eran una creación por una alteración biológica realizada en el laboratorio de Ingostaldt, en ella se convirtió a hurones en seres capaces de resistir bajas temperaturas e iluminar el camino. En esos tiempos de guerra, las conquistas naturales también se tomaban como parte del orgullo nacional y la misión era que "los superhombres del Duce vencieran a los dioses dantescos de la oscuridad" (Padilla, *Toscano*, 65). Por la importancia de la misión, al Dr. Seignerus se le concedieron las condiciones que pedía, sin embargo, su desacuerdo con el uso de los animales en la expedición permanecía en silencio.

El doctor Signierus le provocaba tal terror al sherpa, que incluso era parte de sus pesadillas de carácter circense y temía llegar a parecerse a él. El Dr. Signierus participaba en lo mínimo durante las reuniones de alto mando para comandar la expedición, sólo intervenía cuando se trataba de sus animales. Esto generaba un temor en los militares y una tensión en el General Sansoni.

Finalmente, en los planes "los oficiales italianos franquearon mentalmente el Aqueronte, descendieron uno a uno en los círculos infernales, traspusieron la ciudad de Dite, trazaron puentes sobre los Malebolge y se abismaron por último en la Fosa de Los Gigantes hasta clavar

la bandera italiana en la superficie helada del Cocito" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 69). Lo peor para Signierus vino al enterarse que para lograr el ascenso sus cincuenta zarigüeyas debían ser abandonadas, ante esto el doctor murió asesinado cuando trató de envenenar con mercurio a los animales.

El narrador de este capítulo señala lo que pasa en un video que aún no ha visto, esto quiere decir que escribe en retrospectiva y alguien (otro) señala que se le debe mostrar el filme. Es interesante pues en ese momento el lector no conoce el nombre del narrador con lo cual de alguna forma toma ese rol y se convierte en un narrador testigo de todo lo que le sucede, incluso antes que él lo sepa.

En la cabina de edición en Londres, Seamus Linden[43] observaba asombrado a su compañera de reportaje Milena Gidens por su carácter "insoportable, radiante en el mal humor que la invadía cando empezaba a sentirse harta". Mientras tanto, discutían sobre las escenas que deberían estar en el documental y el acento que tendría pues todo era un cuento desordenado que requería armarse coherentemente.

La claridad del relato del sherpa se pone en duda debido a su avanzada edad y por lo joven que había comenzado la aventura. Sin embargo, también se consideró que él era uno de los mayores secretos guardados con respecto a la exploración a la gruta. Milena estaba preocupada por el resultado del documental, en eso da cuenta que lo "caótico es hipnótico" (Padilla, *Toscano*, 74).

Posteriormente, el sherpa habló de la figura del Gleeson como alguien caótico, con un parloteo imparable que saltaba de una historia a otra y era difícil de seguir pues hablaba hasta el aturdimiento. Su monólogo se tornó hacia las prodigiosas zarigüeyas, sociedades perfectas, exploradores y aborígenes sabios, hasta sabios encarcelados. En especial el sabio del presidio de Auckland al que consideraba su "Virgilio en el viaje" para descubrir la verdad de la gruta, pues él afirmaba que el confinamiento en Auckland no se trataba de una cárcel, sino más bien un manicomio.

El sherpa no comprendía a Gleeson a pesar de sus capacidades natas de intérprete, un don que tenía desde temprana edad, sólo le costaba trabajo asimilar el idioma inglés y no comprendía por qué era poco capaz entenderlo. Sin embargo, este idioma le generaba

[43] Este personaje era nombrado como "el otro" y se sabía era parte del equipo documentalista, pero es hasta este capítulo que es nombrado. De esta forma, al inicio de la novela no se conocen los nombres de los dos escritores de *La Gruta del Toscano*.

una cierta admiración. “Le gustaban los ingleses porque en el fondo le parecían sumamente contradictorios, porque eran capaces de reírse de sí mismos, por su frágil equilibrio entre la absoluta barbarie y la extrema civilidad” (Padilla, *Toscano*, 79). Desde temprana edad le asombraba la frase “*Thus comes the English with full power upon us*” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 80).

Esta situación era considerada por el sherpa como una especie de premonición que anunciaba la llegada de los ingleses y su poderío, una llegada que esperaba por lo que él imaginaba debía ser un británico, su ideal de héroe. Esta esperanza estaba en Gleeson, quien narraba había muerto con la “Quinta Compañía de Fusileros” y recordaba incluso las penurias que le habían hecho pasar su ropa y en especial las botas, por ello, durante un tiempo robaba ropa de mujer hasta que fue sorprendido y encerrado.

El tormento del malestar de las botas en sus pies causó un alboroto en los soldados y se pusieron incontrolables y dementes. Todo esto sucedió en el “valle del silencio” en el Himalaya, donde aguardaban al capitán Reissen Mileto. Ante la insubordinación, algunos de los miembros de la “Quinta Compañía de Fusileros” fueron fusilados sin piedad por el alférez Aibel. Mientras el Corneta Gleeson tenía problemas en la letrina, los miembros de la Compañía enloquecieron a causa de los aullidos de la jauría de lobos, así que se desnudaron y montados en cólera devoraron a las bestias que los acompañaban.

El simurg del sherpa advertía sobre la incongruencia del Corneta Gleeson, sin embargo y extrañamente él le creía pues le parecía honesto y digno de confianza. El ave siguió avisando sobre la locura de Gleeson comparándola la locura de los lobos con la loba poética de Dante. El simurg, al ser ignorado, prometió volver y castigar al sherpa por su insolencia.

El gordo Gleeson lamentó el abandono en la letrina debido a la locura de los compañeros, cuando logró salir de allí no encontró a nadie. Él contó que abandonó el presidio de Auckland en 1940, la noche de San Eustaquio y con la promesa de no volver a robar ropa femenina, así que decidió comprarla. Un día no se resistió a la noticia de un embarque de lencería y ropa fina de mujer, así que logró colarse y se disfrazó. Lo peor para Gleeson fue ser sorprendido por marinos que lo humillaron, golpearon y ultrajaron haciéndolo vivir y sobrevivir a un infierno. Ese mismo día, se enteró que su mentor en la cárcel había muerto y cuando regresó a despedirse del difunto encontró entre sus pertenencias y los muros de la celda “mapas, versículos bíblicos y pasajes íntegros de Swedenborg. En el mismo lugar encontró un cuenco de madera, dentro de él le

heredaba los diagramas de la gruta y el plan de conquista en globo aerostático."(Padilla, *Gruta del Toscano*, 93) Esta herencia le da destinó final al Corneta Marcus Gleeson: terminar la misión.

Para el sherpa esto era algo diferente y se encontró admirado por la locura y determinación del Corneta, pues sabía que "no hay proeza sin delirio ni locura que no parta de una especie de suprema claridad" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 93). La fascinación que el sherpa tenía por el Corneta Gleeson, lo llevó a un aprecio que involucró un afectivo que no había tenido con los miembros de las expediciones anteriores. Él pensó que era el inglés ilusorio que siempre había esperado que llegara, uno de voluntad indomable y ambivalencia en su carácter.

El sherpa accedió a llevar la guía hasta el vestíbulo de la Gruta del Toscano, juntos revisaron los planos y planes del viaje y prepararon el globo aerostático con el que supuestamente debía regresar el Corneta. Dentro de los planos se encontraba un "diagrama minucioso de los nueve círculos y las incontables fosas, ríos y lagos que formaban el infierno de Dante Alighieri tal y como alguna vez se lo había mostrado el jesuita Mario Gudino" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 97).

De forma sorprendente las provisiones llegaron a la montaña que habitaba el sherpa y un ejército de trabajadores portaban incluso zarigüeyas de montaña que obedecían al ímpetu y precisión del Corneta. Este cambio repentino acentuó aún más el respeto y admiración del sherpa, sobre todo porque para Gleeson el significado y simbolismo de la Gruta del Toscano importaba poco, sólo atendía la misión a raíz de una extraña gratitud de los pioneros de la "Quinta Compañía de Fusileros". Después de varias pruebas con el aerostático, el Corneta Gleeson partió a las profundidades no sin antes decir al sherpa que a los de la Quinta se los llevó el demonio.

Tratando de enmendar el no haber muerto con los demás fusileros, el delirante Gleeson emprendió la aventura con la idea de entrar volando a la profundidad, aunque volar en un globo aerostático para explorar profundidades y terminar la misión del capitán Mileto era una aparente contradicción.

Libro II. *El gusano que horada la tierra*

Milena Gidens y Seamus Linden se encontraban editando el filme tomado al sherpa y discutían acerca de la cámara que él mismo le dio como encargo a la periodista, como liberándose de un peso, pero que se trataba del hallazgo más importante en los misterios de la conquista de la gruta. De esa forma, se desenmascararía el fraude de la publicación del primer libro *Las entrañas del mundo*.

El sherpa narra que pasó 40 días esperando el regreso de Corneta, pero sólo volvió una de las zarigüeyas refulgentes. Decepcionado por la pérdida de lo que él consideraba un verdadero "inglés", Marcus Gleeson encarnó su obsesión con la frase shakespeariana *Thus come the English with full power upon us*, y su pérdida lo alejó de todo lo relacionado con la Gruta el Toscano. Refugiado en su cabaña, comenzó a tener pesadillas que simbolizaban su muerte. De forma impulsiva abandonó la llanura y del Tíbet se dirigió a Delhi para llegar hasta Bombay y al final se dirigió al desierto de Kalahari.

Posteriormente, comenzó a trabajar con un traficante de joyas de nacionalidad Belga y del cual se volvió su confesor, pues después de un regreso de fiebre, abandonó al traficante en una cruel circunstancia.

Luego de esto, la historia retorna al momento en que Haskins, el narrador e investigador de las historias de expedicionarios, conoce a la duquesa Tibia Grics quien ya se encontraba en una edad avanzada. Para ese tiempo China había conquistado la Gruta del Toscano, treinta años después de la muerte del pionero de esta aventura, el capitán Reissen-Mileto.

A su vez, se entrevistó a Beda Plotzbach, mayordomo y principal ayudante del capitán. Este hombre manifestó su desprecio por la duquesa, debido a que la relación que tenía con el difunto capitán era muy dominante. En contraste, la duquesa fue la única que apoyó, y creyó que la gruta descubierta era el infierno descrito por Dante.

Beda narró también cómo el capitán Reissen Mileto revivía al estudiar a Dante ya en su retiro como explorador. Contó historias sobre los fracasos de la expedición jesuita, y del alcance del general fascista Massimo Sansoni, quien logró llegar al círculo cuarto del abismo. Además conoció la forma en que se gestó la "Cofradía del Zenda" en Ruritania y las omisiones en los libros para ocultar a personajes clave en las exploraciones, incluyendo a Beda Plotsbach.

Werner Ehingen fue nombrado el superior de la cofradía y reclutó a seis jóvenes, los cuales juraron obediencia firmando un contrato de discreción que les impedía revelar o contradecir lo que se reportara de la gruta. A pesar de que Beda Plotzbach reclutó a los

exploradores de frentes de guerra revolucionarios, sótanos de la Gestapo, y de situaciones inverosímiles, nadie registro su participación.

Beda Plotabach intentó incluir al sherpa en la expedición de 1949, pero éste ya no estaba en la llanura y jamás pudo localizarlo. A su vez, el sherpa confesó en entrevista le hubiera gustado conocer a la "Cofradía del Zenda", pero esta expedición tuvo resultados fatales, pues en ella desaparecieron Ulises Stachbak y Nestor Rivatz, y sólo quedó un testimonio fotográfico de los exploradores dispuestos a despeñarse en la "fosa de los gigantes".

Mientras tanto, en Malawi, el sherpa descubrió fascinado el cine y se empleó en una agencia de turismo a cargo del matrimonio Al Yahawi, quienes se dedicaban a inventar historias para avivar el turismo en el Sahara. Ellos vivían de esto y aprovecharon la capacidad poliglota del sherpa para emplearlo como guía. Por su parte, el sherpa tomó una postura nihilista al narrar este episodio, por esa razón el invento de un "Tombuctú" en el Sahara como atractivo turístico no le importó mucho. Durante ese trayecto, decidió regresar al Himalaya, no sin antes guiar por última vez a un joven matrimonio norteamericano, al cual observó con curiosidad por el exceso de candidez que expresaban.

Entre tanto, durante enero de 1950, regresaron los sobrevivientes de la "Cofradía del Zenda" sin Nestor Rivatz y Ulises Starbach. La revista *Odisea* obtuvo la exclusiva y publicó una fotografía de todos ellos al borde de la "Fosa de los Gigantes", la cual se aseguraba había sido alterada con fines mercantiles. Gracias a este medio, la expedición se popularizó.

Ehingen también publicó su testimonio en el libro *Las entrañas del mundo*, aunque con un enfoque heroico pese haber fracasado en la conquista de la gruta. "Como Orfeo, dijo Ehingen en las últimas líneas de su libro, resurgimos de los infiernos en calidad de hombres renovados, fortalecidos y dispuestos a enfrentar el juicio de la historia con la consciencia del deber cumplido y la convicción de que en la vida siempre quedan muchas otras cumbres y muchos otros abismos por vencer" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 151).

Este libro se convirtió en todo un referente para la literatura de viajes, y a partir de ello, Einghen se encumbró en puestos políticos y dirigió La Real Sociedad Geográfica de Ruritania. El narrador Haskins se vio muy influenciado y motivado por el libro razón por

la cual lo colocó a la altura de cualquier historia de Julio Verne, incluso escribió un artículo en 1975 sobre el tema.

En 1979, Robert Seize desmitificó para Haskins el libro en cuestión, resaltando que había algo bastante oscuro con la muerte de los dos expedicionarios, y además dio cuenta de que los éstos habían un firmado un contrato de discreción. A estas alturas, ya era muy tarde para validar esa información, pues el casi todos los participantes habían muerto.

Por otra parte, la viuda de Nestor Rivatz logró que se publicara el diario de su marido en un libro llamado *La memoria de Orfeo*, sin embargo, éste fue editado por Werner Ehingen quien alteró el título por *La soberbia de Orfeo*. Esta revelación orilló a Haskins a investigar sobre la gruta y la expedición de 1949.

El señor Yahawi, encargó un último *tour* para los jóvenes norteamericanos Cathy y Ben Bateson, cuyo destino era un nuevo invento: un Timbouctou saharaita, que más bien era un montaje realizado en contubernio con algunas autoridades corruptas. A pesar de lo extravagantes e inocentes, los turistas lograron ganarse el afecto del sherpa. Entretanto, Passang Nuru pensó en retirarse del país africano aceptando esta misión como la última.

Ben Bateson cayó enfermo de disentería y durante su recuperación leyó el libro *Las entrañas del mundo.* Este fue el medio por el cual el sherpa se enteró de lo que ha sucedido en la Gruta del Toscano en su ausencia, así que decidió regresar, en parte fastidiado porque para él "los occidentales estaban condenados a vivir en un mundo de utilería emocional" (Padilla, *Gruta del Toscano,* 162). Los turistas recuperados retomaron el viaje, dando cuenta de la variedad de timbuctues de los que tenían conocimiento por lo que no les importaba la falsedad del lugar, sino la experiencia viajera.

Werner Ehingen pagó el precio de su aventura y la publicación falseada con la gangrena. El sherpa se dio cuenta de que era una apología de una expedición fracasada y, por esa razón, tomó un tren a Casablanca mientras leía atónito el libro que exaltaba virtudes del líder de la exploración. En él se describe el clima glacial de la caverna, el agotamiento, el hambre, la falta de luz y su acercamiento al séptimo círculo, mostrando a Ehingen como un héroe que toma fuerzas de una voluntad extraordinaria para salvar al resto de la cofradía de un final fatal.

En su trayecto a Casablanca el sherpa tuvo alucinaciones febriles mientras leía el libro y se dio cuenta de que había detalles del entorno que no se mencionaban, incluso, no aparecían su participación y nombre en las historias dentro del libro.

Mientras tanto, Haskins decidió retomar la historia acontecida 30 años atrás para descubrir y publicar las omisiones, incluyendo el triunfo de la expedición China de 1965. Sin embargo, las entrevistas buscadas con los miembros y participantes de la "Cofradía del Zenda" le fueron negadas y resultaron imposibles de averiguar a causa del deceso de los participantes.

El narrador apenas logró leer cuatro páginas originales de *La soberbia de Orfeo*, en las cuales se constató la tergiversación de lo contado por Ehingen.

Beda Plotzbach, ya retirado como archivista, reconoció a Haskins y después, sentados en una banca del parque Masarik, en una epifanía dice que: "Perder la vida no era un acto debiese atribuirse a las personas, sino a las ciudades, las montañas, los astros, a todas las cosas que cotidianamente con la extinción de cada hombre, pierden una porción de su existencia" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 190), es decir, se da cuenta de la importancia de develar los sucesos.

Haskins se dio cuenta de que debió investigar en otras fuentes. Beda Plotzbach, en estado de ebriedad, contó que Eneas Molsheim fue acusado del fracaso de la expedición tras perder en los veneros de la Estigia la mitad del carbóxido para la iluminación. El libro *Las entrañas del mundo* narra discretamente este hecho, pero enfatiza la apuesta que se hizo al explorar la fosa en plena oscuridad. Beda Plotzbach cuenta finalmente que Eneas Molsheim no había extraviado las piedras, más bien Ehingen las había usado para poder regresar salvo.

Libro III *La impiedad de la gangrena*

Haskins logró entrevistar con mucho esfuerzo al manco Werner Ehingen, y durante su encuentro llegó a notar un desprecio o anulación sobre el tema de los sherpas, y también le preocupó el posible hallazgo de la cámara perdida de Ulises Sttachback. Haskins afirmó que estaba en manos de sus colegas y que probablemente había sido entregada por Passang Nuru, pero Eddie narra cómo Seamus Linden le contó lo acontecido con la cámara tras una entrevista de ocho horas que tuvo con Passang Nuru por teléfono. El narrador sentía envidia, pero reconocía la tenacidad y valentía de Linden al plantearse retos imposibles en aras del periodismo. "El mundo de la literatura de viajes y el cine documental es aún demasiado estrecho para ignorar a hombres como

Seamus Linden" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 213), pues le atraían las expediciones con riesgo de ser desastrosas y a las que nadie más se atrevía a atestiguarlas.

Un 15 de septiembre se encontró al tendajón del Passang Nuru en cenizas, mientras se editaba el video tomado al sherpa. Simultáneamente, Seamus Linden y Milena Guidens discutían acerca de la inclusión de Eddie Haskins en el proyecto del documental, dejando en claro la aversión que Milena sentía hacia Haskins por un pasado no resuelto.

En 1965 el ejército maoísta conquistó la Gruta del Toscano por una ruta inédita, y meses después el sherpa regresó al Tíbet en donde descubrió con sorpresa un creciente turismo de alta montaña, pero la gruta estaba casi en el olvido. Al regresar a la llanura, sólo encontró las ruinas de su historia y los restos del equipamiento de las viejas expediciones. Este regreso a su tendejón le proporcionó tranquilidad.

En su retorno, el sherpa buscó distintas formas de subsistencia y terminó involucrándose con el tráfico de indocumentados de la República Popular de China. Todos eran intelectuales y artistas perseguidos por la "Revolución Cultural", contó a Milena Guidens.

En tiempos de Mao Tse Tung se le acercó al tendajón el ruso Jarek Rajzarov, un hombre tosco que solicitó la guía del sherpa para reanimar, atender y guiar a prófugos que recibiera en el "valle del silencio". Jarek había sido sicario y traficante en la Guerra Franquista Española de 1940, después de ello viajó a México con el fin de eliminar a León Trotsky, pero cuando llegó a Veracruz el político soviético ya había sido asesinado. Al mismo tiempo explotaba la segunda guerra mundial, de ello se lamentaba el sicario, sentía que desperdiciaba su talento.. Descansando en el puerto de Acapulco, el mercenario recordaba "la voz de su madre cuando le decía no creas en nada, hijo, no creas en nada ni en nadie" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 234), posterior a ello, en ese lugar asesinó a su contacto soviético, una hermosa mujer que le resultaba muy atractiva.

Haskins finalmente logró entrevistarse con Seamus Linden en Inglaterra, ahí le dio la noticia de que la cámara de Ulises Stackbach había sido robada. Las pistas se dirigían a unas personas pequeñas que habían logrado penetrar sin ser vistos los aposentos de Milena Guidens, y su baja estatura los había escudado en el anonimato. La autoría del robo señalaba directamente a Ehingen.

El sherpa también narró en el filme cómo el ejército chino encontró un cadáver colgando en la fosa de los gigantes, lo cual dejaba ver que este hombre había logrado llegar al fondo de la

fosa. Parecía ser Ulises Stachback, quien entonces fue abandonado cruelmente. Un alpinista chino le dio la cámara al sherpa.

Linden había estado preparando una biografía del Passang Nuru. Este libro tenía características noveladas y su primer capítulo fue entregado a Eddie Haskins. Parte de lo que narra el sherpa era la fascinación que tenía por el osco y gigantesco Rajzarov, en oposición a una filosofía adquirida durante sus aventuras de vida. “Si algo le había enseñado la Gruta de Toscano era que nada envenenaba más el alma que pensarse elegido de los dioses o destinado a grandes cosas para granjeárselos” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 248). Entretanto, el sherpa escuchó y aprendió medicina de los prófugos a los que ayudaba en su huida a Pakistán o India, por ejemplo, sabía sobre gangrena y cómo ésta era “la hermanastra del cáncer, pues este mata por exceso de vida, mientras que aquella es la muerte en plenitud” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 251).

El médico que instruyó al sherpa también le contó que, en el museo dedicado al montañismo en Beijing, existían fotografías de los alpinistas chinos que conquistaron la gruta, así como los objetos hallados en las expediciones anteriores, siendo un zapato femenino de color rojo el objeto más extraño.

Al final de la década de los sesenta ya no había muchos fugitivos que traficar, pues Rajzarov y su pandilla de enanos enfrentaban el ocio y la ebriedad. En ese punto, decidió traficar con dos últimos grupos, en donde encontró al alpinista chino al que el sherpa terminó aliviando del dolor pues su tejido muerto a causa de la gangrena ya estaba agusanado. Cuando se analiza este pasaje, Guidens y Linden se mostraron incrédulos ante lo narrado y partieron del Himalaya a Derjeeling. Ang Xian, es el nombre del chino rescatado que logró sobrevivir tras abandonar a algunos de sus compañeros en la infernal Gruta del Toscano; él no estaba de acuerdo pero obedecía órdenes y amenazas.

En Londres, Milena Guindes tenía paranoias hipocondriacas en su caótico departamento y, en medio de ese caos, se percató de que alguien de tamaño pequeño había entrado a su hogar. En un principio, no pensó que fuera la cámara y la policía acudió sin hallar algo contundente, pero interpretando sus propios sueños, Milena se dio cuenta que el pequeño hombre tenía rasgos orientales y recordó que ya lo había visto en la estación de trenes.

Mientras tanto, Seamus Linden disertaba sobre la idea obsesiva del alpinista chino, Ang Xian, quien llegó más allá del octavo círculo de la Gruta del Toscano. En el

año 1969 este alpinista descubrió en una galería de cadáveres a aquel portador de la cámara en cuestión y recordó que, después del séptimo círculo, sus compañeros presentaron alucinaciones en las que aseguraban haber visto demonios y que los llevaba a pensar se encontraban en el infierno, tal y como lo describieron los europeos.

A pesar de ese miedo, ellos estaban obligados por el régimen Maoista y no podían fracasar aunque su vida y la de los suyos estaban en riesgo. Asimismo, recordó cómo días atrás cruzaron las aguas del Leteo y alcanzaron una formación rocosa blanca, la cual había sido confundida por los europeos con el esqueleto del monstruo Gerior (que combate Hércules, según la mitología helena). Esta roca resultó ser el cadáver de un ser que al parecer había muerto con las explosiones emitidas por la expedición roja.

Ang Xian también contó que, una vez regresando de la fatídica expedición, se dedicó a dar conferencias sobre su aventura y elogiando al gobierno comunista, hasta que un día, aterrado por sus recuerdos, no pudo emitir por completo su oratoria. En pleno delirio y también aterrorizado en el tendajón del sherpa, narró su encuentro con una gran bestia parecida al demonio en la Gruta del Toscano y a pesar del miedo su comandante Yin Hua los obligó a seguir *so* pena de ser asesinados ahí mismo.

Asimismo, relató que sus pánicos eran una amenaza para el estado maoísta y por esa razón tuvo que huir del país antes de ser eliminado o enviado a trabajos forzados. Con una última inyección de adrenalina, Ang Xian, recuperó la conciencia para decirle al sherpa y Jarek Razarov dónde estaba la cámara a cambio de que salvaran a su familia. “Les cambio a mis vivos por sus muertos” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 285), replicó.

Posteriormente, Haskins platicó con Linden y detalló que los chinos no lograron llegar al fondo del abismo porque la expedición ruritana provocó cambios de temperatura causando un descongelamiento que inundó el fondo. También discutieron que en la expedición de 1949, Ehingen traicionó a sus compañeros escondiendo para sí las luminarias y provisiones que le permitieran salir con vida de la expedición, y al parecer, eso podía ser descubierto si la cámara contenía una película que se aproximara a la verdad y contradijera su testimonio escrito en el libro.

Otra parte de la charla se situó en la geografía de la gruta y dedujeron que tenía las características que Dante describe en su *Commedia*, pero con rasgos más terrenales. “Nada de eso, sin embargo, era suficiente para asegurar que la Gruta del Toscano era perpetua e inmutable.

Si aquel era el infierno en la tierra, entonces debía por fuerza sujetarse a las leyes de la tierra" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 290).

Linden sostuvo la teoría de que si el chino había hallado un cadáver ruritano en la Fosa de los gigantes existía la posibilidad de que Ulises Stachback y Nestor Rivatz hubieran conquistado el fondo de la gruta desde la primera inmersión. Además, planeaba pedir a los ruritanos patrocinaran una nueva exploración, pues sabía que éstos tenían la cámara robada, lo cual fue confirmado por un informante de Milena: "El topo".

El espía dijo que probablemente la película se encontraba en manos del mercenario Jarek, quien había estado buscando que Kim Ashram para que revelara la película. Este último y los enanos cómplices de Jarek murieron en un zafarrancho con la policía londinense y posteriormente Razarov fue arrestado. Antes de ser liberado, éste contó a Milena la razón por la cual el sherpa no le entregó la cámara, éste no tuvo más remedio que encerrarlo en su tienda e incendiarla.

Haskins y Linden lograron, finalmente, entrevistarse con los dirigentes de la Real Sociedad Geográfica de Ruritania. Con ellos se estableció un trato en el que, a cambio de la exclusiva de la nueva exploración para dar cuenta de la teoría de la conquista de la gruta, firmarían un contrato donde se sometían "al escrutinio de su director los documentos resultantes de la expedición, particularmente a las alusiones al papel de Werner Ehingen en el descenso de 1949" (Padilla, 308) Todo ese precio era para demostrar que Stackbach y Rivatz habían logrado no sólo conquistar el fondo de la gruta, sino salir por el extremo opuesto, donde fue hallado el cadáver. No obstante, Linden se negó agresivamente a aceptar ese trato.

Posteriormente, Haskins y Linden discutieron en el parque Masaryk lo sucedido en la negociación, ahí Seamus mostró una fotografía donde aparece un lejano Ulises Stackbach en el fondo de un lago congelado y a sus espaldas está el cadáver de una enorme bestia devorada por las zarigüeyas lumínicas de la primera inmersión. Mientras tanto, Linden se ocupó del rescate de la familia de Ang Xien de forma obsesiva.

Finalmente en Querétaro del 2015, Haskins reflexionó sobre los hechos de la gruta y la expedición del año 2001, en la cual Geoges Mallory III encontró el cadáver de su abuelo. Debido al poco éxito de su libro publicado *La Gruta del Toscano*, Seamus Linden jamás lo publicó.

4.3.2 Versiones y redundancias

La primera edición estuvo a cargo de la editorial Alfaguara y la segunda fue editada por Editorial Océano con un apartado extra en la colección "Hotel de Letras", está última edición agregó un capítulo al que llamaron "Apostillas: Mis vivos por tus muertos". En éste, el narrador Eddie Haskins, reflexiona acerca de los sucesos en torno a la publicación.

Situado en Querétaro, la figura del narrador se entrelaza con la del autor, en el mejor estilo cervantino. El autor, un gran conocedor de la obra cervantina, utiliza el mismo recurso que Cervantes Saavedra en su obra *Don Quijote de la mancha*, pues al final de la historia recupera su cordura y dicta: "Yo fui loco, y ya soy cuerdo: fui Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno" (Cervantes, 890). A su vez, Padilla también recupera la idea de otras escrituras sobre el tema, de libros falsos, como es el caso de la historia no publicada por Seamus Linden, o bien, de historias falsificadas en *Las entrañas del mundo*.

Cervantes señala que existió otro autor que inventó historias acerca de Don Quijote, "y que tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente e hiciese inacabables historias de sus hazañas" (Cervantes, 891).

Una situación similar sucede en *La Gruta del Toscano*, en la que la historia de las exploraciones del Himalaya se relaciona con una falsedad. El capítulo póstumo, agregado en la última edición, señala irónicamente lo sucedido con el libro, pues aunque en primera instancia fue promovido en las tiendas especializadas para el montañismo, posteriormente fue retirado de los puntos de venta a razón de su contenido. Padilla condena las obsesiones por las conquistas del mundo al precio de cualquier vida.

La última parte, la configurada como "Apostillas", trasciende a la historia de los personajes narrados, es decir, el autor a través de Haskins reflexiona acerca del destino de la publicación. Entremezcla la situación real del libro en su primera edición y lo mezcla con las conclusiones de la aventura leída en los capítulos anteriores. En este pasaje, con un estilo cervantino, el escritor ficticio reflexiona sobre la escritura del libro que el lector lee, creando una confusión entre el personaje que escribe el libro, y el escritor real.

Con ello, queremos decir que la escritura de un libro se reconforma como parte de la ficción de novela, un libro que lector tiene en sus manos, y de esta forma trastoca la realidad mediante un *mise an abyme* de las hazañas periodísticas. Esto puede colocar a la novela en una

especie de novela de aventuras, con características contemporáneas, pues es una publicación que relata cierta competencia de ediciones: una original aceptada y dos más por realizarse relatando los hechos trágicos implicados en la conquista de la gruta.

La novela narra un conjunto de historias sobre exploraciones y viajes a América, Europa y Asia entrelazados con el fin de conquistar la Gruta del Toscano. El Himalaya es el lugar donde la novela pone en duda la ambición por conquistar los confines de la naturaleza a toda costa, y por lo tanto, connota la obsesión por ir más allá de los límites humanos sin importar el precio a pagar. Bajo este principio, la novela apuesta por la ironía y el oxímoron, sin dejar de lado la analogía como herramienta de transposición de personajes y geografías, o bien, la resolución de situaciones con parodias, algunas tan sutiles como situar geografías de cuentos infantiles en circunstancias aparentemente serias.

En lugar de "alcanzar la gloria a partir de la conquista de las más altas cumbres del planeta", como sucede en la ambición de conquista de montañas, el autor pone en duda todo tipo de motivación que bien puede ser descrita como "vehículo de la obsesión" mediante varias oposiciones de conceptos. Por citar la oposición básica de la novela, de la cual se extienden el resto, ésta se puede sintetizar como: No se trata de alcanzar la cumbre sino la profundidad.

Con estos recursos el autor utiliza la *Commedia* para narrar una serie de tragedias, de la misma forma se invierten valores del orden común: en el alpinismo la cima no es todo el trayecto, el descenso tiene un riesgo más grande y se logra la conquista cuando se regresa vivo. El infierno, al ser terrenal, obedece a ciertas leyes físicas y, por ende, sus habitantes son perecederos. Éste pierde entonces su dimensión de vida para los muertos pecadores mediante el tormento adecuado de sus penas, por el contrario, la gruta es un infierno para sus invasores vivos, donde los más desafortunados perecerán y dejarán sus cadáveres como testimonio.

En la novela hay que ascender para bajar a las profundidades de la gruta y ascender para alcanzar la "gloria". La historia gira en torno de un abismo ubicado en una famosa y mitificada montaña, el Himalaya en el lejano Nepal, donde el autor se inspiró en las tragedias sucedidas durante las expediciones a las cumbres, así como en su clima frío con extremos letales y, por la dificultad del ascenso, en circunstancias que hacen de la ruta de subida un mausoleo congelado de fracasos alpinos.

El texto conserva varios rasgos distintivos de la novela de aventuras, como el misterio, el peligro y los lugares. En este caso se cuenta con tres relaciones geográficas:

a) La geografía real: ubica distintas ciudades y regiones silvestres con diversidad de climas y naciones. No sólo las fronteras del Himalaya, sino las ciudades en las que los protagonistas se desplazan.

b) La geografía ficticia intertextual: centrada en dos lugares primordiales para la novela, las profundidades del *Infierno* descrito en la *Commedia* de Dante y el país Ruritania, un lugar ficticio de las novelas de Anthony Hope.

c) La geografía ficticia de la obra: ubica lugares no existentes pero que en su forma remontan a sitios exóticos o inventados con un cierto humor fonológico.

Mediante estas tres geografías se establece el juego que permite desdibujar las fronteras: la geografía real se mezcla con la imaginaria y la intertextual, en la gruta los mismos elementos están en juego y así se produce una tensión en la verosimilitud. La novela, barroca en cuanto a detalles y referencias, permite al lector caer en trampas que ponen en duda la información, pues es difícil saber cuáles son datos históricos o intertextuales provenientes de otras ficciones.

4.3.3 El laberinto de los tiempos modernos

La novela se ubica en el siglo veinte, y son diversos los fenómenos sociopolíticos que se tejen en su trama y afectan directamente el devenir de la aventura narrada: la Segunda Guerra Mundial, el fascismo de Mussolini, la revolución de Mao, la URSS stalinista, el asesinato de Trotsky en México, por mencionar algunos de los fenómenos que se entrelazan con la Gruta del Toscano y sus preparativos, conquista y consecuencias.

Estos hechos no sólo se relacionan con el aspecto político, también con el religioso, y la crítica se manifiesta de forma sutil en los encuentros interculturales o de forma directa a partir de una expedición jesuita que partió con la obsesión teológica de hallar un infierno para validar la fe cristiana. Las aventuras de los diversos personajes de la novela se encuentran relacionadas con los principales sucesos históricos del siglo XX, ya sea como motivaciones o como enlaces. Esta circunstancia permite a la novela suceder con diversas partidas y ubicar muchos viajes para vincular a las aventuras.

Asimismo y de una forma sutil, hay influencias literarias que se asoman, desde Alejandro Dumas, Julio Verne, Emilio Salgari, Robert L. Steveson y Anthony Hope; hasta Miguel de

Cervantes, William Shakespeare, Jorge Luis Borges e inminentemente Dante Alighieri. En la novela, " la aventura y la política van integrando encuentros y desencuentros entre diversas culturas provenientes de varias geografías y credos" (Pacheco, *La novela de aventuras (una aproximación)*, 20).

Este sentido, la veracidad da lugar a la credibilidad de los mitos que ahí se encierran, contenidos mitológicos antiguos y contemporáneos conviven, en el sentido más Barthiano, y se encuentran los mitos contemporáneos como los heroísmos de conquistas del siglo XIX y XX.

Para Padilla, el infierno es más cercano al lugar de mitos griegos que al de los castigos cristianos, lo cual se puede pensar como una actualización del inmenso poder de la naturaleza indómita. Este infierno obedece a esas leyes físicas, es decir, pierde la eternidad, y es un infierno mortal que castiga a quienes lo desafían con su misteriosa composición natural. Con base en este planteamiento, encontramos que en la narrativa un jesuita intenta conquistar la Gruta del Toscano y sobrevive poco tiempo aunque incrédulo de los horrores que atribuye a la creación divina: "El padre Gudino murió inconfeso y renegando de Dios" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 36).

4.3.4 Las aventuras extraordinaria

Para Emilio Pacheco, la novela de aventuras se encuentra en una vinculación muy cercana con el mito y existen en las aventuras diversidad de formas preexistentes, Isis, Horus, Zeus, Arturo, por citar algunos ejemplos. Pacheco la considera un

> Género dentro de otro género, terreno inexplorado e impreciso, en él la antigua épica encuentra su necesaria continuidad. Porque en cierto modo, toda novela es de aventuras: Mito en su origen, fábula que pasó por las generaciones […] sólo aquella capaz de recaer dentro de la denominación que dio Julio Verne al conjunto de sus libros: Viajes extraordinarios (Pacheco, Novela de aventuras (una aproximación), 1).

La Gruta del Toscano es una secuencia de viajes extraordinarios con la particularidad que culminan en el fracaso, por decirlo tenuemente. Diferentes personajes intentan su conquista bajo el ordenamiento de diversos motivos, algunos de carácter nacionalista, político, moral e incluso

religioso. La ironía se manifiesta en la conquista de la gruta, pues el triunfo tiene razón más por un mandato nacionalista que por una necesidad de ego, por ello, los conquistadores pasan sin pena ni gloria, siguiendo las órdenes del partido comunista chino.

Lo original de esta narración consiste en el tejido de dos tipos de testimonios, uno dentro de otro: Se trata de una investigación periodística cuyos objetivos son tres: publicar el reportaje en la BBC de Londres, y la publicación de dos obras que desmientan el libro publicado con la versión oficial. El eje de la investigación, en un principio, se centra en un guía y testigo de diversas expediciones fracasadas, quien a pesar de haber descubierto la entrada a la gruta no fue testigo de su conquista. Se trata del sherpa Passang Nuru, descubridor de la entrada de la gruta, guía de las primeras expediciones, proveedor, curandero y, en ocasiones, testigo mortuorio de aquellos que osan la conquista espeleóloga.

Éste es el personaje principal de las historias, más que por su osadía, por su constancia, testimonio, y su misteriosa muerte. Funciona como un enlace único en las primeras expediciones narradas y su destino está vinculado a la gruta, pues a pesar de que decidió alejarse y vivir aventuras exóticas en países lejanos, el sherpa fue llamado por la montaña para regresar a ella aceptando su destino.

Así, este hombre cuenta su vida en una entrevista filmada a través de la narrativa de una investigación periodística que lo pone al centro de la historia como un personaje misterioso, inexplicable con una psicología extrema: entre el delirio, los sueños premonitorios y un escepticismo radical. “La novela característica, "psicológica", propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad...” (Borges, Prologo a la invención de Morel, 16)

En la novela jamás se explican sus dones, como el de dominar casi cualquier lengua, tener premoniciones o delirios mostrados como visiones, y apariciones de seres mitológicos, pero se muestra cómo un personaje fronterizo en tres mundos: el mitológico, el montañés y el citadino. De esta misma forma, él se presenta en los límites de encuentros y desencuentros culturales, entre un mundo intrépido y racional, y un pensamiento mágico; que conviven en el personaje equilibradamente.

Ante esto, llama la atención que el sherpa tuvo a su vez sus propias mitificaciones, como el caso de la figura del “caballero inglés”, que muestra a un tipo admirable, heroico y poderoso. Ningún personaje encaja con el ideal de su obsesión y su frase favorita Thus come the English

full power upon us, proveniente de la obra Henry V de Shakespeare cuando el rey de Francia se expresa acerca del ejército británico.

En el texto los personajes se desenvuelven en distintos escenarios y tienen varias partidas de tal forma que ellos, junto con las geografías y culturas, se entrelazan en una realidad añadida como fruto de la imaginación autoral.

Para José Emilio Pacheco la novela de aventuras guarda en muchos casos una relación con la fábula44 la cual explica en sus dos categorías renacentistas: fábulas milesias y fábulas apólogas "Entre las que deleitaban al enseñar y entretenían al tiempo que educaban" (Pacheco, Novela de Aventuras (una aproximación), 1).

En este análisis, la novela tiene algo de fábula apóloga, aunque no pretende educar o enseñar alguna moralidad establecida, por el contrario, parece poner en duda las obsesiones morales del siglo veinte para mostrarse como un juez que descalifica el arriesgar la vida por cualquier conquista. En un modo dialéctico, se ve a un hombre civilizado capaz de domesticar la naturaleza salvaje, en cierta forma como los estándares establecidos por Robinson Crusoe de Daniel Defoe, pero de manera invertida para dar cuenta de la futilidad de la ambición de conquista; no es el hombre quien domina y evoluciona a la naturaleza salvaje, es él quien está a su merced.

A nuestro parecer, es una novela de aventuras repleta de personajes mostrados como antihéroes; el hombre no triunfará invariablemente sobre la naturaleza, pues cualquier triunfo es producto más del azar que de su heroicidad y tenacidad dominadora. En este sentido, la narrativa tiene un lugar más cercano a Los viajes de Gulliver de Jonathan Swift y se muestra la amarga satirización del devenir humano.

Al igual que en novela Viajes maravillosos, los personajes en cuestión parecen asexuados y tienen otras pasiones y obsesiones: la conquista, el honor, la gloria, y la trascendencia se enlazan con la arrogancia, la avaricia y la falta de escrúpulos; importa más la conquista que la muerte de los participantes de la exploración.

En el relato apenas se sugiere algunas relaciones amorosas, la primera y por demás tormentosa, es entre la duquesa Tibia Grics y el capitán Rissen Mileto, y otra (proveniente de un pasado no contado) entre el narrador Eddie Haskins y la periodista Milena Guidens, a quien

---

44 Existen excepciones como *Robinson Crusoe* o *Los viajes de Gulliver*, cuya finalidad es la vivencia de lo extraño y lo inhóspito, se puede pensar como un prefacio a los estudios de orientalismo de Said.

promueve y patrocina en la exploración. Este detalle da cuenta de aspectos ominosos que sutilmente se asoman en la historia, pues la mayor femineidad está contenida en la idea de la "madre tierra" que gesta en sus profundidades las tragedias contadas.

La narrativa describe y adapta los paisajes geográficos elaborados por Dante, sin embargo, no todos los castigos y monstruos son llamados a esta aventura. Un aspecto que también llama la atención es que el círculo del Infierno de Dante, perteneciente a los "lujuriosos" arrastrados por fuertes vientos, no se menciona ni surge. Al igual que Julio Verne en sus novelas de viajes maravillosos, el texto no se deja atrapar por el romance o la intriga amorosa, es decir, no cede ante la tentación de la pasión carnal; sin embargo marca una diferencia: Padilla entrelaza la ciencia y la razón a la posibilidad mística, lo sobre natural e inexplicable aunque sea en pequeños matices como la aparición del simurg45, como consejero moral del sherpa, y cuya inserción queda entre el misticismo y la alucinación .

Se puede pensar el texto en cuestión como una posible novela de aventuras posmoderna46 , pues en ella se conserva el predominio de la acción, la violencia, la intriga y el peligro constante, pero invirtiendo el sentido de solidaridad entre los protagonistas que fractura la mirada típica del héroe en oposición al villano (ambos compuestos de una sola pieza) y que en La Gruta del Toscano aparecen con dualidades, dudas, e incluso divididos en su devenir psíquico.

Todo esto, denota que no es el hombre el centro de la creación predispuesto a nombrarla, clasificarla y dominarla; por el contrario, la novela muestra al hombre como parte de azar y arrastrado por las leyes de la tierra. Es posible que esta sea la razón por la que La Gruta del Toscano, obediente a las leyes terrenales, está sujeta a los fenómenos y vulnerabilidades le conllevan.

Se trata de un infierno que obedece a leyes físicas terrestres, con monstruos y demonios perecederos inspirados en el estilo homérico, pero sin deidades en tanto que no existen héroes para lograr la gloria completa, por el contrario, quienes consiguen el triunfo en la gruta son militares del ejército de Mao que no tienen interés alguno en una gloria personal porque para ellos el individuo se anula frente al partido.

---

[45] El simurg es un ave de la mitología persa que anida el árbol del conocimiento. Se le considera mensajero divino. Amaru Pinkham Mark, L*os guardianes del Santo Grial,* ROBINBOOK, 2006 (pags, 191)

[46]Término que propongo fundamentado en la idea de Michel Maffesoli sobre su concepto de imaginación posmoderna.

De esta forma, se pone en cuestión mediante la ironía el concepto de Julio Verne sobre "todo lo que está en el límite de lo posible debe cumplirse y se cumplirá" (Pacheco, Novela de aventuras (una aproximación), 5), y en efecto así es con la variante de Padilla la cual añade el terrible precio de esos cumplimientos reduciendo los ideales al absurdo. Bajo esta estructura, los personajes pasan a ser cuestionados por su tenacidad sobre humana frente a una obsesión patológica, y se transponen de una heroicidad solidaria a una egolatría maniaca y perversa.

Sin embargo, a nuestro parecer, el texto conserva elementos de un Julio Verne póstumo, quien, en veinte mil leguas de viaje submarino, muestra a un atormentado capitán Nemo, decepcionado de la humanidad y fascinado por los maravillosos seres de la superficie marina. Estos dos elementos ponen en crítica al concepto de civilización.

En la novela se muestra un culto hermoso hacia la creación natural (que sirve como plataforma para la ficción) pues añade a la taxonomía zoológica nuevos y maravillosos seres, como el caso de los marsupiales luminosos o las zarigüeyas de caverna, también llamadas lémures de montaña, los cuales "emiten un efecto de brillo equivalente a trescientos vatios" (Padilla, La Gruta del Toscano, 58) y se convirtieron en un elemento de exploración indispensable para la segunda expedición patrocinada por el fascista Mussolini.

La gruta del Toscano también conserva elementos de Verne mediante una posición que juzga al conocimiento como un mal que conduce pecado de avaricia y muestra a la civilización con la capacidad de conseguir maravillas o destruirlo todo, incluso a sí misma. Este espíritu como la moraleja de Padilla es adaptado a las condiciones del siglo veinte y el autor se deja ver un tanto nietzscheano, con ironía, articulando un sutil pensamiento: si Dios ha muerto, el demonio también porque obedece a las leyes terrenales, al mismo tiempo que muestra la ambición de conquista como una fatalidad que dará cuenta de la "muerte del hombre". "Nada de eso, sin embargo, era suficiente para asegurar que la Gruta del Toscano era perpetua e inmutable. Si aquel era el infierno en la tierra, entonces debía por fuerza sujetarse a las leyes de la tierra" (Padilla, La Gruta del Toscano, 290).

Un elemento muy evidente es el estilo de romance ruritano, del cual padilla extrae elementos geográficos para desprender y ubicar a los personajes de las expediciones, las confabulaciones y conspiraciones. Es importante mencionar que este estilo de narrativas, centradas en el imaginario y utópico país de espíritu victoriano, no eran muy comunes en la literatura, pues el género literario que se extendió al cine y al teatro enmarcaba las típicas historias de aventuras, romance e intriga centradas en las aristocracias.

Autores como Robert L. Stevenson y su novela el Príncipe Otto, Anthony Hope y la Prisionera del Zenda, hasta la novela escrita por Churchill Savrola, en este tipo de relatos de romance aristócrata. En algunos casos, fueron parodiados, como el caso de los hermanos Marx en Duck Soup o en El juego pálido de Naobokov, a pesar de ello las publicaciones forman parte de las colecciones de literatura juvenil.

Tal como se mencionó, la narración de La Gruta del Toscano tiene un estilo propio de novela de aventuras e intriga, pues cada párrafo revela algo inconcluso que invita a seguir su lectura. Poco a poco, los personajes se van revelando, y estas revelaciones se conjeturan en un ajetreado siglo veinte transformando la tónica de la lectura mediante enlaces y enfoques a otros estilos literarios, como la novela de investigación periodística, la literatura de viajes y la novela de aventuras, principalmente.

La antítesis se presenta como motivo del desarrollo general de la novela: ascender para descender y colocar en tensión la ambición de conquista figurada como "alcanzar la gloria" se convierte esencialmente en una "ambición infernal".

4.3.5 La estructura Toscana

Como su título indica, La Gruta del Toscano es una novela inspirada en la geografía imaginada por Dante Alighieri, y aunque el autor, como buen literato, la aprovecha dentro de la aventura, también dota de estructura dantesca a su novela.

En primer lugar, la novela se divide en tres secciones denominadas libros, y cada uno mantiene un capitulado marcado por espacios en blanco y saltos de página, así como la narrativa cambia de escenario. Por su parte, La Commedia también tiene tres grandes libros, Infierno, Purgatorio, y Paraíso, de esta forma la novela de Padilla conserva sutilmente este rasgo.

El libro primero, La poética del infierno, consta de seis subdivisiones capitulares sin título, sólo separadas por una página en blanco, además muestra una composición barroca con distintas melodías que se desprenden de un motivo principal enlazando la forma de Fuga, su tempo Andante discurre rápidamente ante la cantidad de sucesos, pero no llega a ser triunfante o Allegro. De esta forma, la lectura intrincada y dinámica logra establecer una situación de conflicto.

El libro segundo, El gusano que horada la tierra, tiene once capítulos similares y su constitución sigue siendo barroca, pero desenlaza en decrecendo, es decir, al final del capítulo la lectura se hace más lenta, dando pie a un puente en rubato que culmina en un Adagio.

El tercer libro, La impiedad de la gangrena, consta de catorce capítulos similares y añade uno más en forma de apostillas. Al igual que La Commedia, tiene treinta y tres secciones; aunque se agrega una más una en la edición de Editorial Océano. Asimismo es similarmente es más lento, abstracto y la resolución de las historias son entrelazadas hasta lograr una tranquilidad. Se mantiene el Adagio, pues la lectura es lenta y a veces un poco pesada con Dolo.

Como se puede notar, ni el tiempo rítmico ni el tiempo cronológico en la narrativa es lineal, apropiado de un viaje épico. Esta estructura se mantiene en las historias secundarias emitidas por el sherpa, pero desde la mirada del narrador principal donde con ayuda de recursos como la analepsis, la historia se va descubriendo al mismo tiempo que el narrador conoce periodísticamente los sucesos acontecidos en la conquista de la gruta. Éstos son vistos desde un presente que camina hasta alcanzar el momento inicial de la lectura para, a partir de ello, concretar la historia.

Este tipo de manejo del tiempo es apropiado para narrar una investigación y cómo suceden los descubrimientos para que el lector pueda tener una noción de la distancia en el transcurrir de los hechos mediante los datos históricos plasmados en la novela.

Estos tiempos se pueden ver en los libros clasificados por sucesos en la siguiente tabla:

Fechas
2000 Londres. Inicio dela narración.
1922, 14 de octubre: se descubre la gruta
1922, 14 de noviembre: se enjuicia y se condena a muerte al capitán y sus dos suboficiales, la pena se condona al ser expulsados de Bombay.
1923, mayo: muere por una riña el suboficial explorador.
1939,1º de septiembre a 1945, 2 de septiembre: Segunda Guerra Mundial
1935 octubre: expedición jesuita. Octubre de 1935 otoño: Mario Gudino llega al Himalaya con el sherpa.
1937 Expedición italiana. Dos años después de la jesuita.
1941 Segunda Guerra Mundial. Se impiden por esa causa las expediciones.
1940 El Gleeson abandona el encierro en Auckland, la noche de Eustaquio. 5 fechas imprecisas.
14 de abril San Eustaquio, mártir.
16 de julio San Eustaquio, obispo.
7 de septiembre San Eustaquio, abad.

	20 de septiembre San Eustaquio, mártir.
	12 de octubre San Eustaquio, presbítero.
	1940, el Corneta Gleeson llega al Himalaya, explora la gruta y no regresa.
Libro II	
2000 Londres. Lugar de las investigaciones-	
	1949 segunda expedición ruritana.
	1944 febrero: el sherpa abandona la llanura.
	1947 Dehli, masacre de Laore: el sherpa pasa para ir a Bombay y a los países Sauditas.
	1981 Eddie Haskins, narrador, conoce a Tibia Grics y descubre nuevos hechos referentes a la gruta.
	1951 Muere Reissen Mileto.
	1949 Se embarca una segunda expedición ruritana a la caverna.
	1944, 15 de agosto: los nazis desocupan Ruritania. Desembarque de los E.U. en Normandía, y trasladado en el texto al desembarque de E.U. en Francia.
	1948, febrero: juran obediencia a Werner Ehingen, jefe de la Cofradía del Zenda.
	1949 No se incluye al sherpa en la segunda expedición.
	1947 Beda Plotzbach se entera que el sherpa partió de la montaña.
	1949- 50: el sherpa lleva dos años de guía de turista en Marruecos.
	1950 Regresan los sobrevivientes de la Cofradía del Zenda.
	1970 Ehingen se retira a su finca.
	1975 Haskins publicó un artículo en la revista *American Explorer* apologizando a *Las entrañas del mundo*.
	1979 Haskins conoce a Robert Seize y desmitifica *Las entrañas del mundo*.
	1967 Se publica *La memoria de Orfeo* bajo el título alterado *La soberbia de Orfeo*.
	1965 La expedición China del ejército maoísta conquista la gruta.
Libro III	
	1965, agosto: el sherpa regresa al Tíbet.
	1969 La expedición China conquista la gruta.
	2015 Haskins reflexiona en Querétaro sobre su aventura y su escritura.
	2001 George Mallory III explora la gruta y encuentra el cadáver de su abuelo.

Como se puede observar, no existe un solo tiempo lineal, pues éstos son parciales en tanto los narradores secundarios cuentan su historia, como el caso de Passang Nuru o el Corneta Gleeson. Los capítulos póstumos muestran a la historia narrada en analepsis, a pesar de que los relatos enlazados que cuentan los testigos tienen una prolepsis.

4.3.6 Narradores y personajes

El narrador principal, Eddie Haskins juega varios papeles al contar la historia. En un principio, es un narrador testigo que habla en primera persona, sin embargo, a partir del quinto apartado del primer libro se convierte en uno extradiegético que observa a través de la investigación y análisis periodístico con el fin de escribir un libro para plasmar la historia verdadera del ascenso, descenso y asenso de la gruta en cuestión; pero también sabe de los pensamientos de otros personajes, como el caso de su colega Seamus Linden.

Haskins conoce todo de su sentir y sus pesares psicológicos: “Encabalgado en esa luz, Seamus Linden sintió que también Milena brillaba… Y miró a su compañera esperando de ella un aprobación, la señal de que aún podían recuperar su antigua complicidad de viajeros himalaicos sin suerte” (Padilla, 74).

El narrador no tiene un posición única, pasa de ser narrador testigo o intradiegético, a uno extradiegético, por lo tanto podemos afirmar que se trata de un estilo indirecto libre.

La historia se centra en la figura guía del sherpa Passang Nuru, quien narra su historia en un video. Es un muerto que aparece fantasmagóricamente en el video, y aunque narra aventuras insólitas, es de carácter ominoso. Dentro de los testimonios recabados hay narradores testigos y protagonistas que toman parte en la aventura de las exploraciones, muy al estilo directo y casi siempre mantenido la primera persona del singular. El sherpa se encuentra dentro de esta posición.

Por otro lado, encontramos diversas voces narrativas que no son las del periodista narrador. El narrador cuenta la historia a partir de los testimonios del sherpa, quien ocupa en su historia dos recursos de tiempo, uno cronológico relacionado con los diversos grupos de exploradores, y otro subjetivo con las alucinaciones y sueños del guía en cuestión. Finalmente, el relato se completa a partir de voces narrativas no oficiales: el capitán Rissen Mileto, Milena Gidens, Beda Plotzbach, el trompeta Marcus Gleeson, y el provincial jesuita que describe la aventura del padre Gudino, por citar los más importantes.

Es importante mencionar que el libro tiene en su inicio dos epígrafes, los cuales son la clave o señal para que el lector sepa el objeto de la historia: poner en duda la ambición de conquista a través de dos enfoques antagónicos acerca de la conquista de las

cimas: el primero atribuido a George Mallory en su carta a Ruth Turner *El juego amerita perder un dedo* (Padilla, *Gruta del Toscano*, 10) , frase que lo llevó al extremo para entregar su vida en la conquista del Himalaya; el segundo a cargo del alpinista Gastón Rebuffat, quien estableció diversos métodos de conquista de cimas velando por la seguridad del escalador, el epígrafe en oposición al primero dicta: *"*Lachenal tenía razón: ¿de qué sirve conquistar la cumbre si para ello hay que perder los dedos?*"*. (Padilla, *Gruta del Toscano*, 4)

4.3.7 Intertextos de alta montaña

El Himalaya es el principal escenario en el que diversos intertextos se anidan durante la narrativa, algunos de ellos tienen lugar en Nepal, otros en algunas cumbres como Nanga Parbat. Éstos son lugares que han cobrado vidas y bajo el frío los cadáveres conservados dan cuenta de la dificultad y riesgo en los intentos de ascenso.

El monte Everest es conocido como la cumbre más alta de la tierra y centrada en Asia establece una frontera natural entre China y Nepal, dejando al Tíbet como la zona en conflicto. El Everest se conoce en Nepal como "Frente del Cielo", en Tíbet como "Madre del Universo", pero su nombre original fue otorgado por los británicos y la *Royal Geographical Society*, sociedad que la novela retoma y transforma en la Real Sociedad Geográfica Ruritana, de la cual emerge la "Cofradía del Zenda".

Su altura no deja de causar ambición pulsional en muchos escaladores, los cuales han dejado a su paso dos rutas de ascenso, la ruta estándar que se encuentra en el lado de Nepal y la ruta norte del lado del Tíbet. La primera ruta es conocida por la presencia de cadáveres congelados y conservados que han servido como referencia y advertencia de los peligros que tiene esa montaña.

Entre los diversos sucesos y obras, la novela está inspirada en diversos libros, documentos, artículos y documentales que tratan el tema del montañismo y la exploración. Dentro de los principales intertextos destacan las siguientes obras, en algunas es necesario explicar su contexto, pues se verá integrado dentro de *La Gruta del Toscano*.

- *Travesía de la obsesión*

Documental que sirvió como tesis de licenciatura de Miguel Gleason Berúmen, dirigida y producida por él y su hermano Eduardo Gleason Berúmen. El autor e investigador fue guía y

líder de Ignacio Padilla (ambos miembros muy activos y comprometidos) y ejercieron posiciones de liderazgo durante la década de los ochenta dentro de un grupo campista, egresado del movimiento *scout* y al que se denominó Escuadrón como parte de una asociación más grande llamada Movimiento de Juventudes Cristianas (MJC). Como puede constatar en su artículo póstumo José Manuel Ruiz Regil:

> Recordé la vez que me perdí en medio del bosque en un campamento nacional del MJC (Movimiento de Juventudes Cristianas). Llevaba cargando un tambo de gasolina y un hacha de leñador. Caí en una zanja. Tenía como catorce años y lloré porque estaba solo rodeado de campamentos ajenos y pensé que tú eras grande porque ya habías pasado por todo esto y eras el jefe de mi escuadra, Cosacos y si quería ser como tú tendría que salir de esa solo. (Ruiz Regil, *La última ascensión*).

Como se puede notar, los lazos fraternales entre los miembros de este peculiar grupo llegaron a tiempos mucho más lejanos que sólo la adolescencia. Compartir experiencias de supervivencia en un entorno campista, con una estructura similar a la militar y con un ideal religioso, como guía ideológica, generó lazos cercanos en sus participantes. Cabe recordar que este movimiento se sustentó con la particularidad de ser un grupo de prácticas campistas y evangelizadoras con carácter católico, protegido e impulsado por diversas iglesias y órdenes, tal como se menciona en secciones anteriores.

Los miembros más activos y compenetrados en el movimiento guardan lazos fraternos y sólidos, sobre todo aquellos pertenecientes a estos grupos en la década de los ochenta. Tanto Miguel Gleason como Ignacio Padilla mantuvieron una estrecha relación durante los años ochenta y noventa, pues además eran alumnos de la misma licenciatura.

El grupo siempre tuvo un espíritu conservador porque la mayoría de miembros, estudiantes de escuelas privadas y religiosas, ostentaban ser bien portados y de buena familia. En este entorno, los aventureros pertenecían a una cultura alternativa (como Miguel Gleason y su familia) en la que se podían hallar toreros, exploradores y artistas, todos vistos con recelo o admiración. La noticia de la partida al Himalaya para filmar un documental causó críticas y preocupaciones.

A pesar de todo esto, el documental se estrenó en 1991 (con un regreso de los productores sanos y salvos) y sirvió como tesis para el obtener la matrícula de la licenciatura en Comunicación en la Universidad Iberoamericana siendo en 1992 con el

premio Ariel al mejor mediometraje documental. Este trabajo es una narración de la expedición mexicana de los hermanos Gleason al Broad Peak[47] que no pudo ser conquistada sino hasta 1957 por la expedición austriaca compuesta por Marcus Schmuck, Fritz Winterstellar, Kurt Diembeberger y Herman Buhl.

La relatoría muestra los eventos necesarios para realizar la travesía, aunque esto sólo era un pretexto para presentar la cultura, costumbres y religión de los habitantes de las cordilleras. Se trata de una mirada antropológica a la vida de los sherpas, ya un tanto mitificados a partir de la popularidad de Tenzig Norway.

- *Los fantasmas del Everest*

Este libro fue publicado por Plaza y Janés, y escrito por los tres periodistas que se embarcaron a la aventura de rescatar el cuerpo de George Leigh Mallory. En él se relata la obsesión por la conquista del Everest en la década de los veinte, misma que se encuentra documentada en múltiples libros y artículos periodísticos, que cuentan sobre las diferentes expediciones y la conquista de su cima, y conforman intertextos fundamentales en la novela.

Es importante mencionar que la BBC de Londres patrocinó a los realizadores, y además existe un documental sobre la expedición de 1999, año en que los medios anunciaron el hallazgo del cuerpo de Mallory en el sitio *mountainzone.com* el cual recibió gran cantidad de visitas a causa del descubrimiento.

La historia sobre los ascensos de Mallory se manifiesta en tres episodios. Impulsados por la ambición de ser los héroes capaces de cartografiar hasta el último rincón de los dominios de la Reina Victoria, alpinistas residentes en los colegios de Oxford y Cambridge mantuvieron un impulso a la cultura cartográfica y alpina.

En la década de los años veinte, Nepal prohibió el acceso a los extranjeros, por lo cual ese lado de la cima quedó vedado para occidente. En consecuencia, la primer expedición por el collado norte, patrocinada por sir Francis Younghusband, alcanzó un carácter de orgullo nacional. Su ascenso tuvo un avance de 7000 metros porque el clima les impidió proseguir con la aventura.

El punto de partida de esta primera caravana fue Darjeeling, India, con el permiso del Dalai Lama quien buscaba alianza con occidente. En esta expedición falleció Alexander Kellas,

[47] Nombre otorgado a la cumbre por William Conway en 1892.

el único miembro del grupo que tenía la experiencia de haber visto el Everest. El grupo presentaba una cierta división a causa de la antipatía entre sus comandos, por ello, la campaña se fraccionó en tres equipos. Esta primera exploración dejó al descubierto la cascada de Khumbu, el Valle del silencio y la boca este del glaciar Rongbuk, por cuyo paso norte quedó abierta la ruta hacia la cima.

La segunda expedición en el año 1922 fue más importante porque se quería escalar la cima con 8,848 metros sobre el nivel del mar. En la expedición se volvió a utilizar el paso por el Tíbet, pero esta vez llevaron unas muy primarias botellas de oxígeno, pues su objetivo subyacente era consumar la conquista que Cecil Rawling no pudo concluir a causa de la Primera Guerra Mundial. El fotógrafo de esta aventura fue John Noel, quien portó cámaras de cine, cinco cámaras de mano Kodak y una cámara estereoscópica. Todo su trabajo fotográfico prevalece aún y da testimonio de la ascensión.

A pesar de haber llevado las botellas de oxígeno, a recomendación del hombre de ciencia Alexander Mitchell Kellas a partir de su experiencia en 1921, el peso el equipo sumaba quince kilos más. Y aunque la expedición se conformaba por más de ciento sesenta elementos, el núcleo explorador era mucho más reducido.

El jefe de la expedición era Charles Granville Bruce, un militar con mando de Brigadier, y su ayudante a Edward Lisle, militar con el grado de teniente coronel, además de George Leigh Mallory, un profesor que subcomandaba informalmente el viaje.

La tercera expedición se realizó en 1924 y en ella se encontraron con un obstáculo más difícil de franquear, el ahora denominado segundo escalón que daba paso a una pared vertical. Esta ruta fue utilizada posteriormente por Reinhol Messner en 1980, en una expedición que emprendió solitario.

El primer intento de escalada fue realizado por Mallory y Norton el 19 de mayo, luego un segundo intento el 20 de, y un tercero el 27 de mayo, pero en todos fracasó su objetivo de conquistar la cumbre. Su descenso fue complicado y le causó accidente de deslice del cual logró sobrevivir.

En la tercer expedición del año 1924, George Mallory y Adrew Irvine realizaron un intento de escalada del que no regresaron. Se especula sobre su éxito en alcanzar la cumbre antes de la conquista oficial a cargo de Edmund Hillary y el sherpa Tenzig Norgay. El cadáver de Mallory fue encontrado por los periodistas mencionados

con anterioridad en el año de 1999, sin embargo aún se ha buscado el cuerpo del compañero de ascensión, Irvin, pues era él quien portaba la cámara que podría esclarecer si se logró o no llegar a la cima.

Para la realización de esta expedición se requirió del financiamiento del *Mount Everest Commite*, formado por la *Royal Geographical Society* y el *Alpine Club* además de fondos extras provenientes del militar y fotógrafo Jhon Noel. Las estrategias de ascenso siempre tuvieron un ordenamiento militar y la expedición quedó a cargo de nuevamente del General Granville Bruce. El equipo de escaladores lo conformaron Mallory, Somervell, Norton y Geoffrey Bruce, excluyendo a Ingle Finch, uno de los más experimentados.

Entre los miembros del equipo había quienes no tenían experiencia alguna, o sólo en exploraciones que no implicaban la alta montaña. La expedición contó con tres intentos, siendo el tercero a cargo de Mallory y de Irvine. El testimonio del ascenso resta en cartas previas enviadas por los exploradores y el testimonio relatado por Noel Ewart Odell, geólogo de profesión quien en su diario acotó las últimas vistas de los alpinistas en el paisaje montañés. Odell, en sus levantamientos topográficos, advirtió la llegada de una tormenta y tuvo que refugiarse, pero luego de que pasara esperó hasta que no hubo más remedio que abandonar la base y dar por muertos a los exploradores.

La aventura del libro *Los fantasmas del Everest* tiene como antecedente y motivación el misterio del ascenso de Mallory y habla sobre una expedición programada para buscar su cuerpo en las cordilleras del Himalaya. Jochen Hemmleb, Larry Jonson y Eric Simon utilizaron su habilidad y larga experiencia de montañista para la realización de reportajes y documentales.

Ahora, la misión en el Everest no es la conquista sino la búsqueda de Mallory y de la cámara perdida para resolver si es que llegaron a la cumbre. De esta forma, el viaje se emprende con el fin de descifrar el misterio de esta tragedia en 1924 en la que fallecieron Leigh Mallory y Comyn Irvine.

El libro *Los Fantasmas del Everest* está hecho en forma de bitácora y con muchos detalles, lo cual permite entender el asombro de la montaña y el esfuerzo que requiere ascenderla. En este libro se alterna la narrativa de las dos expediciones, una en 1924 y la de *Mallory & Irvine Research Expedition*, en 1999. A su vez, tiene un prólogo escrito por Clare Mallory, la hija del escalador que no volvió a casa en 1924, y la recopilación de tres testimonios a cargo de Bill Nothdrft.

El quinto capítulo del libro, debe su título a un intertexto muy evidente en la novela de Padilla, *Una novela Infernal*, y abre su lectura narrando la historia de Mallory cuando viajó al valle del Rongbuk el 28 de abril de 1924. Además pone en duda la incapacidad de Irvine, compañero de Mallory en quien depositaba una confianza no racional, así como la inclemencia del clima en la montaña y lo impredecible de sus cambios. "A pesar de carecer de experiencia en alpinismo, las aptitudes que había demostrado junto a su innegable capacidad mecánica y sentido práctico, por no hablar de lo idóneo de su temperamento, le capacitaban para formar parte de la expedición en mayor medida que otros de más edad y experiencia" (Hemmleb, 116) menciona el autor citando una carta de Mallory que relata el desastre para transportar el oxígeno.

Posteriormente, la narrativa se convierte en la aventura del año 1999 y describe los pormenores del campamento, la confrontación con el clima y la orografía. En esta sección, se describe cómo Somervell casi fallece a causa de una tos causada por una membrana reseca en la garganta. El libro está acompañado de fotografías que muestran a todo color los paisajes himalayos, el macabro camino de muertos, y el hallazgo del cadáver de Mallory, quien ascendió por una ruta no esperada.

Así, e observa cómo el estilo de la narración que desdibuja las dos expediciones, da la apariencia de formar una sola y esta es una herramienta que Padilla explota sutilmente en *La Gruta del Toscano*.

La expedición más contemporánea, en 1998, tuvo también como objetivo la búsqueda de Mallory y surgió cuando un experto por afición al Everest encontró poco congruentes los argumentos sobre la expedición inglesa de 1924, así que replanteó todos los argumentos a partir de cero para poder publicar su trabajo en *everstnews.*com, sin tomar en cuenta ninguna otra conjetura. Por su parte, Jochen Hemmleb había desatado una gran polémica y, en cierta medida, resucitó el enigma de la muerte de Mallory.

Este artículo desató el interés del alpinista Larry Johnson con quien, una vez que se contactaron, hicieron un plan de expedición para la búsqueda del pionero. Un descendiente de Howard Somervell también quiso participar pues uno de sus ancestros le había prestado una cámara a Mallory, de esta forma se fue haciendo una idea más concreta y se construyó una expedición con un carácter mucho más científico que todas las anteriores, una con arqueología montañista.

El investigador Jochen Hemmleb se quedó en el campamento base y mantuvo comunicación con los otros dos alpinistas más experimentados. Al recibir descripciones de los cadáveres hallados en el camino, él era capaz de reconocer de quien se trataba, incluso de saber las prendas llevaban. Gracias a su amplia experiencia y conocimiento en la cartografía y documentación pudo dirigir la expedición y ayudar a decidir qué y en dónde buscar.

Jochen contaba con la información de un escalador chino que, al guiar una expedición japonesa, hablaba acerca de un cadáver del inglés muerto a 8,100 metros de altura. El hallazgo del cuerpo de Mallory se concretó y fue así que se obtuvo mayor información sobre lo sucedido en la fatídica expedición del 1924, dejando como conclusión la alta probabilidad de que Mallory sí hubiera conseguido su ascenso.

En la historia resalta el acuerdo de la BBC de Londres, que al final causó más dificultades que ayuda pues en él se hace un descrédito de la hipocresía de la televisión. Al final, la pregunta sobre si consiguieron conquistar la cima o no, quedó abierta pues no se pudo hallar cámara alguna que diera testimonio del logro.

Cuando se hace referencia a todas las expediciones al Himalaya subyace el misterio de quienes habitan a sus faldas y cordilleras. Si bien el nombre sherpa cobra una connotación internacional hasta la década de los cincuenta, fue más importante la conquista oficial del Everest en donde el sherpa de la región nepalí, junto con Edmund Hillary, llegaron la cima un 29 de Mayo de 1953, bajo el mando del coronel John Hunt.

El sherpa fue el primero en ser adulado, incluso condecorado, y esta palabra pasó a ser del dominio mundial como sinónimo de indomables hombres de montaña, escaladores inverosímiles y hospitalarios. Sin embargo, “la historia del sherpa Nima Tendrup también estuvo en las otras tres expediciones, y luego, desaparecido ya Mallory, participó en la de 1933.” (Martin Paz, 49).

En la figura del sherpa ya mediatizado, como menciona Said en su ensayo “Orientalismo”, se observa una configuración fantástica que conduce a un imaginario. Los sherpas mantienen una ambición de inmortalidad física, muy similar al Taoísmo antiguo, mediante la práctica la filosofía de vida. La idea de inmortalidad, sumada al contexto de ser sujetos hospitalarios pero incomprensibles, se incorpora en la *Gruta del Toscano* con el personaje del sherpa Passang Nuru, un hombre que sirve sin ser servil, como las reglas de su cultura lo marcan, y que es capaz de mantener una fría calma dentro de condiciones de crisis.

Al hacer una revisión, la biografía de Mallory y el hallazgo de su cuerpo en 1999 en cierto estado de conservación puede dar cuenta de que esta historia es uno de los principales intertextos de la novela, sin dejar de lado por supuesto los la *Commedia*. El autor figura un infierno padecido en una vida de ambición y muerte singular. De esta forma, el relato se torna en una sutil crítica al desenfreno de la conquista de lo inhóspito, de lo inconquistable "[…] los muchos avatares del abismo son una interminable sucesión de actos bárbaros, misterios indescifrables, equivocaciones irremediables, pasajes heroicos, y simples golpes de mala suerte" ((Padilla, *Gruta del Toscano*, 20). Para Padilla la arrogancia, la obsesión y el antropocentrismo son pecados que la misma naturaleza se encarga de castigar.

- *Siete Años en el Tíbet*

La conquista de Nanga Parbat, la novena cumbre más alta del mundo, fue la obsesión alemana durante el siglo veinte. Esta montaña se encuentra en Pakistán, en la cordillera del Himalaya separada del resto del bloque de montañas y del paisaje, y se le conoce con el mote de la montaña asesina pues ha cobrado muchas vidas.

La montaña se intentó escalar desde la década de los veinte, pero fue hasta los años treinta cuando hubo una expedición financiada por el gobierno nazi y en la cual murió Alfred Drexel, pionero de la montaña. Al estallido de la Segunda Guerra Mundial las expediciones cesaron, a pesar de ello en 1938 otra expedición internó a sus miembros en la India, y ésta fue la historia que Heinrich Harrer escribió su libro *Siete Años en el Tibet*.

Al final, su conquista sucedió en 1953 a manos del austriaco Herman Buhl, quien logró vencer con gran dificultad a sus tres caras con enormes masas de hielo y roca, incluyendo la arista principal con una pared llamada la muralla de Mazeno.

En la década de los setenta, los hermanos Messner, unos experimentados alpinistas, emprendieron la aventura con el patrocinio del doctor Herligkoffer, quien también fuera su comandante y autorizó el ascenso de los hermanos. La desgracia sucedió cuando éstos se separaron, Günter, el menor, quedó aislado a causa de malestares; Reinhold, por su parte, desciende solo y llega al otro lado de la montaña. El campamento de la expedición se levantó dándolos por muertos. La responsabilidad de la muerte quedó

en duda, por un lado el comandante negó haber autorizado mostrando a Reinhold como negligente, pero éste tenía otra versión en la que se observa fueron abandonados sin tratar de recuperar sus cadáveres. Todo esto ocurrió en medio de decisiones donde se juega el prestigio por el dominio de dichas aventuras.

4.3.8 Los libros y la estructura dantesca

La *Commedia* de Dante es el intertexto clave, pues los lugares geográficos que se insertan en el paisaje himalayo, y que son el objeto de las diversas partidas, son parte esencial de la novela. No obstante, la estructura de la *Commedia* dividida en *Infierno*, *Purgatorio* y *Cielo*, también es primordial pues la novela se divide en 3 libros, en el primero se habla del descenso y ambición por la gruta con un ritmo rápido, de estilo muy barroco, lleno de intertextos y referencias. El segundo libro concreta estos viajes fracasados y expone los sucesos. El tercer libro es el desenlace que muestra las consecuencias del primer y segundo libro, así como el encuentro posterior de los escritores. Éste es el más alejado del infierno, de la misma forma que el paraíso.

Por medio del reportaje de un periodista frente a las diversas expediciones a la Gruta del Toscano, y a partir de un testigo que no completa su testimonio en la exploración espeleológica, la historia cumple con algunos elementos simbólicos de forma explícita y con connotaciones que pueden ser también referidas a la obra de Dante.

En el primer libro se narran básicamente los terribles acontecimientos en el intento de conquista de la gruta, desde su descubrimiento hasta su profundidad, dejando infernales castigos por las dimensiones de su naturaleza excepcional. El segundo se ubican detalles del sherpa lejos del Himalaya (en el oriente medio) y como comerciante al tiempo que se logra la conquista de la gruta sin el testigo guía, una especie de purgatorio para el personaje en las circunstancias. El tercer libro está centrado en la “gloria” fallida de la ambiciosa conquista.

El vehículo de la trama es discretamente una guerra editorial entre los libros que afirman una versión de hechos en la exploración y los que los desmienten, lo cual implica una carrera por ser la primera publicación.

En cuanto a la forma, el oxímoron, la parodia y la ironía juegan un papel estructural. Para dar cuenta de estos y otros simbolismos dantescos, en este análisis extraeremos geografías, simbolismos dantescos y fantásticos, así como la relación de los personajes que habitan y transcurren los territorios de la novela. Para ello, se elaboró la siguiente tabla que ordena la

aparición de los personajes, sus atributos, participación en la historia y la relación que guardan con las expediciones narradas.

Personaje	***Oficio***	***Características***	***Participación en la historia***	***Himalaya***
Eddie Haskins	Escritor, investigador y periodista.		Narrador escritor de *La Gruta del Toscano.*	
Pasang Nuru	Sherpa, guía y comerciante	Don de lenguas, pensamiento mágico en oposición a una objetivación felmática.	Es el testigo de las verdades de la cueva, no presencia su conquista, se embarca a otros lugares remotos del mundo antes de su vejez.	Pasang Nuru descubre la gruta. Testigo de las primeras expediciones.
Jarek Rajzarov	Asesino a sueldo	Impasible, imparable, obsesionado con el crimen. Perversión.	Posible asesino de Passang Nuru.	Trafica personas, intenta matar a Passang Nuru. No se sabe si lo logra.
Milena Guiddens	Carácter paranoide, voluble,	Periodista	Entrevista al sherpa, posee la cámara testimonio de las exploraciones.	Viaja al Himalaya a entrevistar al sherpa.
Seamus Linden	Escribe otro libro de la gruta, es un investigador aventurero de lo imposible y del fracaso de las expediciones.	Obsesivo, tenaz, embarcado siempre en misiones imposibles.	Compañero de Milena Guidens y amigo de Eddie Haskins, conjetura la falsedad de los hechos en *Las entrañas del mundo.*	Viaja al Himalaya a entrevistar al sherpa.
Capitán Riesssen Mileto	Comanda Quinta compañía de fusileros	Es romántico, admira más la exploración que las campañas militares.	Es el pionero de las exploraciones y descubridor de la gruta.	Reissen - Mileto Explora la cueva, hasta el río. Quinta compañía de fusileros muere.
Otro suboficial explorador	Muere alcoholizado después de una riña en mayo de 1923.		Pionero de las exploraciones.	Explora la cueva, hasta el río azufroso.

Ordenanza Bleda Plotzbach	Acompaña la expedición, narra 60 años antes.	Fiel mayordomo, guardián de los secretos.	Pionero de las exploraciones.	Explora la cueva, hasta el río azufroso.
Teniente Ehingen de Granz	Valiente explorador de la gruta de toscano, se suicida por la deshonra del viaje.	Vigila el honor y es fiel a la aventura	Pionero de las exploraciones.	Explora la cueva, hasta el río azufroso.
Duquesa Tibia Grics	Poderosa, manipuladora, pero a la vez solidaria y compasiva.	Dominante, pareja del capitán Resisen Mileto, relación dual entre el deprecio y la salvación.	Patrocina y promueve la aventura, es la única que realmente cree en la existencia de la gruta del Toscano	
Monjes Exploradores P,F, S	Son acompañantes misteriosos	No se sabe mucho de ellos más que de su discreta presencia misteriosa.	Mueren calcinados en el río.	Mueren cruzando el Aqueronte, poca experiencia expedicionaria.
Provincial de la Compañía de Jesús en el occidente francés	Jefe francés de los jesuitas		Narra el destino de la expedición jesuita y solicita discreción y olvido por el tema.	
Corneta Marcus Gleason	Corneta de la quinta de fusileros, delirante y osado.	Va a la letrina cuando llega han desaparecido los militares. Se siente culpable, le gustó vestirse de mujer y se redime. Desea limpiar el nombre de sus compañeros conquistando la gruta en globo.	Busca al sherpa para conquistar la gruta, se ventura en globo.	Se aventura a la gruta en globo, muere en el intento.
General Massimo Sansoni	General fascista, jefe de la expedición al toscano.	Muere en Montecassino en tiempos de “La segunda guerra mundial.	Comanda la expedición fascista.	Logra avanzar en la gruta, no termina la expedición, se detiene en la fosa de los gigantes.
Dr. Lothar Seignierus.	Científico nazi, trabaja con Sansoni como proveedor de las zarigüeyas para la iluminación.	Científico poco empático, prefiere a las zarigüeyas, se manifiesta misántropo.	Acompaña a la expedición fascista.	

Belga traficante	Es patrón del sherpa en Kalahari.	Lo respetaba para no abrumar, lo cura de la fiebre.	Salva al Sherpa, Siempre despierta sospechas en el mismo	
Dr. Klaus Rohem	Doctor y biógrafo de Reissen Mileto. Testigo de la salud y de las intimidades del capitán.			
Miembros de la cofradía del Zenda	Reclutados de en medio de la guerra mundial.			
Werner Ehingen	Jefe de la Cofradía, hijo del subteniente Ehingen de Granz.		Empecinado en completar la obra de su padre.	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Ulises Stackbach	Miembro de la Cofradía, se resistió al juramento.	Sin alternativa, con iniciativa.	Fallece en el trayecto, abandonado por las órdenes del comandante.	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Nestor Rivatz	Miembro de la Cofradía, se resistió al juramento. Contra de una ocupación lo rescata de una trampa de ametralladoras.	Sin alternativa, con iniciativa.	Fallece en el trayecto, abandonado por las órdenes del comandante.	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Kastor Jenbatz	El gemelo, miembro de la Cofradía, escribe 15 años después.	Recluta sin alternativa, fiel a la misión.	Sobreviviente	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Pollux Jenbatz	El gemelo, son guías de la resistencia Franco-Ruritana.	Recluta sin alternativa, fiel a la misión.	Sobreviviente	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Daniel Grinberg	Miembro de la cofradía, hijo del banquero Stresslau, vivía en Suiza.	Recluta sin alternativa, fiel a la misión.	Sobreviviente	Logran descender hasta la fosa de los gigantes.
Vion Ribentrop	Comandante de tropas, en realidad ministro nazi de relaciones exteriores.	Cruel y fanático de su credo.		
Esposo Al Yahawi	Dueño de la agencia de viajes.	Comerciantes sin escrúpulos mercantiles.	Son patrones del sherpa en el Sahara, inventan lugares turísticos y ficticios como Timboktú.	

Esposa Al Yahawi	Dueña de la agencia de viajes	Comerciantes sin escrúpulos mercantiles.	Son patrones del sherpa en el Sahara, inventan lugares turísticos y ficticios como Timboktú.	
Paola Jenbatz		Hija de Kastor Jenbatz.	Asegura que la fotografía de la Cofradía está alterada	
Cathy Bateson	Turistas norteamericanos	Simples, y cándidos.		
Ben Bateson	Turistas norteamericanos	Simples, y cándidos.		
Brigitte Skärup	Enfermera danesa	Compasiva y con entereza en su oficio	Supuestamente convence y redacta la historia de la gruta por Ehingen.	
Eneas Molsheim	Alpinista de la expedición ruritana.	Discreto, se le impide contar la historia verídica. Parco y osco.	Pierde en los veneros de la Estigia la mitad del carboxilo para la iluminación.	Explora la gruta como parte de la expedición ruritana.
Ang Xian	Alpinista chino, fugitivo del régimen de Mao.			Abandona a sus compañeros en la Gruta del Toscano
Corinne Dawkins	Oficial del noveno cuerpo de policía del Distrito de Richmond.	Policía del orden común, hace labores administrativas y de investigación.	Recibe el reporte de Milena Guidens tras el robo de la cámara.	
"El topo"	Informante del bajo mundo-		Descubre que la cámara robada salió de Inglaterra y se dirigió a Ruritania.	
Kim Ashram	Revela y procesa fotografías y películas.		Reveló la película contenida en la cámara perdida.	
Geoges Mallory III	Nieto del primer explorador, alpinista y explorador espeleológico.		Comanda la expedición del 2001.	Encuentra en la gruta el cadáver de su abuelo.

4.3.9 Las redes de los tejidos narrados

La historia es narrada por un periodista cuyo nombre no se mencionado hasta bien adentrada la novela, se trata de Eddie Haskins quien aparece en un momento en que el lector puede pensar se trata del autor narrando su aventura como escritor de un libro.

En la edición de la Editorial Océano existe un apartado o capitulado extra en el cual se asume está narrado por el mismo autor a pesar de saber que se trata de un personaje ficticio. La razón radica en que en dicho capítulo, el investigador reflexiona en retrospectiva las implicaciones del libro que publicó, y medita desde el espacio universitario en Querétaro, ciudad donde radicaba el autor. De esta forma, las figuras del autor y el personaje ficticio se entremezclan y desdibujan las fronteras entre ambos, lo cual coincide en que cada uno escribe un libro con la temática de *La Gruta del Toscano*.

Este narrador es un observador y, bajo este principio, también descubridor de los descubridores. Su papel existe por la relación entre la investigación que realiza para el libro de *La Gruta del Toscano* y todos los personajes que acuden a su conquista. En el primer libro, éste se muestra "en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado" (Pimentel, 136) el cual rodea la aventura montañista y espeleológica en busca de un infierno terrenal visto desde la mirada del periodista, el escritor y el investigador.

Así, lo entendemos como un narrador diegético y en ello se asoma la influencia cervantina, pues a veces el narrador es un personaje que escribe que está escribiendo, se entiende como homodiegético en términos de Gennette.

En el primer libro, *La poética del infierno*, puede pensarse en un narrador testigo pues, a pesar de que su participación se centra más en los desenlaces, "tiene el papel de mero testigo" (Pimentel, 137) aunque su posición cambia y se vuelve más activa en la historia durante los libros posteriores llegando a ser un narrador omnisciente.

En *La poética del infierno*, libro primero de *La Gruta del Toscano*, el narrador es testigo de una película filmada por sus amigos periodistas en un tendejón en el Himalaya. El dueño del tendejón, el sherpa Passang Nuru, cuenta su vida y los acontecimientos con relación al descubrimiento y exploración de la gruta. De esta manera, el narrador tiene un *yo*, "ese yo que se desdobla en dos: el 'yo' que narra, y el 'yo' narrado" (Pimentel, 136).

Asimismo, las voces secundarias pasan a ser en voz del Corneta Gleeson, del ordenanza Beda Plotzbach, e incluso, por un momento, del General Sanssoni. El narrador

toma el lugar de testimonial y, a partir de él, Passang Nuru relata en primera persona para el video, pero también a la figura de Gleeson.

Tal como menciona Pimentel, existe "una inestabilidad vocal que lo hace oscilar entre lo Heterodigético y lo homodiegético" (Pimentel, 138). Es decir, el narrador se va desdibujando o ausentando, al igual que pasa con Passang Nuru cuando habla del jesuita o de Gleeson. Por lo tanto, se puede decir hay tres niveles de locución.

Otra cuestión que se puede encontrar son las influencias de Rulfo como el relato testimonial mostrado en el cuento *Acuérdate*, o cuando se dirige a un usted como en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, que torna inestable a la figura de narrador y "El lector tiende a asimilarla a una tercera o primera persona" (Pimentel, 139).

A partir del segundo libro, poco a poco la narración se desarrolla en un "yo" que se desdobla en dos, parece omnisciente, "todo lo sabe" y puede, incluso, mirar los sueños, pasiones y sentimientos de los personajes en sus aconteceres. También puede pensarse en un narrador testigo que deduce y retrata lo que vive en la investigación mencionada, sin embargo, esta posición no es literal en el escrito.

En el tercer libro, hay un narrador "autodigético" que cuenta las peripecias que vive como investigador y escritor del libro, sin dejar de ser testimonial. El acto de narrar se convierte en un componente esencial de la novela pues se persigue la consecución de tres narrativas (dos libros y un reportaje filmado) y la comparación de escritura de ambos libros. Por el otro lado, en el tercer libro de la novela el narrador se muestra omnisciente, en tanto conoce el sentir y pensar de sus compañeros.

La suma de los tres libros mantiene un grado de subjetividad muy pronunciada ya que, además de dibujar la personalidad del narrador y del personaje principal, es posible hacer una lectura de su código moral según los juicios emitidos. Como narración homodiegética "ficcionaliza el acto mismo de la narración, dejado de ser una entidad separada … para convertirse en un narrador-personaje, y la narración se convierte en uno de los acontecimientos del personaje" (Pimentel, 140).

Debido a esta circunstancia en la que el narrador narra a otros narradores existe una "distancia temporal" (Pimentel, 141) y por ello es posible "Otra alternancia con los otros suceso ficcionales" (Pimentel 141). Eddie Haskins relata cómo construye un libro con la información obtenida por un reportaje de la BBC, y al hacerlo, su voz se coloca en la figura del sherpa, quien da lugar a las aventuras. La distancia temporal es muy clara, se trata de la captura de un video y

en él "el acto de la narración se instala, de entrada y sin que medie cambio del nivel narrativo, en el corazón mismo de la acción, alterando constantemente con él" (Pimentel, 141).

En este punto se puede notar la influencia de Cervantes en Padilla, pues en esta novela "ficcionaliza" el acto mismo de la narración, creando una especie de conflicto vocal entre los diversos narradores, autores y traductores, como lo hace Cervantes con el Quijote. De esta misma forma, Padilla logra un "efecto de relativización del mundo narrado, y por lo tanto crea una poderosa ilusión de la autonomía de los personajes" (Pimentel, 144). Passang Nuru y Beda Plotzbach, principalmente, se convierten en "narradores delegados" pues "la forma del discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo de la historia es mayor que la del propio narrador" (Pimentel 145). Al tratarse de una aventura centrada en una investigación, el narrador descubre las eventualidades al tiempo que los testigos cuentan su historia, así "el narrador no sólo es fuente de información narrativa sino que se nos presenta, al principio, como una especie de recipiente cognitivo vacío" (Pimentel, 145).

Muy a pesar de que la ambición de los escritores de *crack* fue en un inicio intentar alejarse del estilo del *Boom*, este estilo queda arraigado en las formas culturales de esta forma y, al estilo de *Pedro Páramo*, hay fragmentación vocal. Los personajes se llegan a confundir entre su historia y su delirio, entre sus actos y pensamientos. Esto sucede mucho con el sherpa, quien además aparece en los delirios de otros personajes exploradores, y también se puede leer una connotación ominosa que muestra sentidos siniestros en la vuelta al "yo", o bien, el retorno al mismo lugar de manera involuntaria, en donde algo permanece igual, pero es diferente de forma sutil.

La narración comienza con un estilo propio de la novela de aventuras, cada párrafo revela algo inconcluso que invita a seguirla leyendo y, poco a poco, los personajes se van revelando para conjeturar en un ajetreado siglo veinte de hervores bélicos y políticos. Algunos personajes demuestran su carácter en la forma de narrar su experiencia y cómo vivieron los sucesos.

Desde el primer párrafo, se anuncia la muerte misteriosa de un singular personaje, el sherpa Passang Nuru Sherpa, nombre completo que sólo aparece en pocos espacios del libro, pues normalmente se le denominaba Passang Nuru. Lo poco que se sabe de su muerte es que quizá fue a causa de haber revelado un secreto sobre las expediciones en la

cordillera del Himalaya, lugar en donde fue encontrada la Gruta del Toscano, dicho de mejor manera, el *Infierno* que Dante Alighieri menciona en su *Commedia*. Passang Nuru no es un protagonista, ni líder de las expediciones, no ambiciona gloria alguna por conquistar un territorio mítico; es sólo un guía, pero toda la historia gira en torno a la gente que conoce y se vuelve centro de la narración.

Se plantea que el sherpa Passang Nuru era un hombre montañés que estaba conforme con la vida, no obstante, fungía como guía de las múltiples expediciones a las sinuosas cordilleras y a las peligrosas inmersiones. (Oxímoron) Por alguna extraordinaria razón, Passang Nuru poseía el don de lenguas y dominaba varios lenguajes de forma natural, lo cual le facilitaba su trabajo.

Desde este comienzo, la novela cuestiona o da un sentido de juicio crítico a la ambición obsesiva de conquista, de aventura y allanamiento de los lugares más escabrosos y peligrosos del mundo. A pesar de ser una crítica al montañismo, la narración señala irónicamente el sentido inverso, el descenso a la gruta del infierno. (Oxímoron) El sherpa parece disfrutar de observar lo absurdo de la naturaleza humana. “Le gustaban demasiado las cosas del mundo, los objetos sin artistas y las preguntas simples. La inclinación suicida de los exploradores occidentales lo enervaba tanto como el candor supersticioso de los porteadores que durante años reclutó para asistir a aquellos en la conquista de la Gruta del Toscano”. (Padilla*, Gruta del Toscano*, 16).

El guía adoptó su oficio desde edad adolescente y siempre fue respetado por su capacidad de guiar a través del paso de Ibn Margaar, un lugar ficticio señalado por el autor. Este guía podía divisar a la distancia la entrada a la gruta en las primeras expediciones de búsqueda, a pesar del desfallecimiento del grupo que guiaba. Fue él mismo quien tradujo al alemán los versos que cita Dante en su canto III de la *Commedia*.

El narrador hace mención del ordenanza Beda Plotzbach, quien también relató todo lo que le ocurrió y conoció desde que el capitán Reissen Mileto (quien guardaba una peculiar relación con la duquesa Tibia Grics) descubre la Gruta del Toscano.

Para el capitán Reissen Mileto, la habilidad que el sherpa tenía con las lenguas era más que un don divino, lo consideraba un “arte del demonio” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 17). Passang Nuru desde temprana edad era respetado por los expedicionarios, tanto por su experiencia como montañés, como por el misterio que rodeaba sus facultades. Gracias a ello pudo descubrir la entrada de la gruta y descifrar los signos correspondientes a la entrada dantesca del infierno (escritos en sánscrito), otorgando un gran misterio al su personaje pues su don de lenguas “era para él algo tan natural como la respiración” (Padilla, *La Gruta del Toscano*, 18).

El capitán Reissen Mileto comandaba la Quinta compañía de fusileros, él y un puñado de hombres, entre los que figura el temerario teniente Ehingen de Granz, entraron a la gruta a pesar de no estar equipados para los descensos. En ella encontraron una geografía similar a la descrita por Dante su *Commedia* que también se precia en el texto de Padilla: "la cueva se ensancha y es cortada por un caudal sulfuroso que se anuncia infranqueable en la tiniebla. Un olor fétido se encabalga allí con ráfagas de aíre helado, zumbidos de invisibles insectos y rumores de aleteos que crisparían los nervios del más plantado" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 19).

Algo así como una especie de Virgilio escéptico, al que se le impide el paso al paraíso y habita los infiernos sin que estos le afecten, y que es capaz de ser guía en las profundidades del averno. Estos sucesos tienen una peculiaridad al transponer tiempos y sucesos y, en un análisis más profundo, se requiere un detalle secuencial que permita paso a paso dar cuenta del tejido del texto, sus implicaciones simbólicas y cuencas semánticas.

4.3.10 Aproximaciones e interiorizaciones

La épica integrada en la consecución de los libros, ayuda a tener un seguimiento ordenado que no dejará desperdicio para un libro tan lleno de intertextos, referencias literarias, mediáticas, análisis puntuales y referencias. En este análisis, que sintetiza la historia, se realiza la primera aproximación hermenéutica. En este libro la geografía de la gruta y su entorno himalayo, así como la mayor parte de expediciones y fracasos se manifiestan. Desde el primer capítulo comienzan a entretejerse dos intertextos, la *Commedia* y *Los fantasmas del Everest*, así, Padilla utiliza la tragedia para aproximarse a las tragedias.

De este último podemos destacar la transposición de personajes, Jochen Hemmleb, el experto en Himalaya, se integra en estructura a la figura del narrador Eddie Haskins, cuyo nombre aún no se menciona. Posteriormente, Larry Jonson y Eric Simonson son sustituidos por Milena Guidens como ela más audaz, e impaciente investigadora, y Seamus Linden tendrá la variante de estar escribiendo otro libro.

En *Los fantasmas del Everest* se trata de resolver el misterio del ascenso de Mallory, y la novela trata de reivindicar la expedición del capitán Reissen Mileto, en cuyo mando desaparece la Quinta compañía de fusileros, ofuscando su descubrimiento.

Sobre la Real Sociedad Inglesa que patrocinó a Mallory en el traslado, como sucederá también con las organizaciones germanas o austriacas, se centra en Ruritania y de esta forma la novela toma una relación de romance ruritano en donde el romance es la obsesión con la gruta.

La aparición del sherpa muestra de súbito sus peculiares características, en el video se observa tranquilo aceptando la muerte con una alegría y pasividad propia de los monjes orientales y lo que se conoce de los sherpas, que gustan de servir sin ser serviles. Su don por las lenguas, descrito como un "arte del demonio" por el capitán Reissen Mileto, le permitió no sólo hablar diversos lenguajes, sino leerlos.

Esa capacidad es una analogía de quien domina la poesía como intertexto indirecto de la *Commedia*, pero de este personaje se hablará más adelante. Lo cierto es que es capaz de leer la inscripción del Canto II de la *Commedia* con la particularidad de que en la novela se encuentra en una versión antigua del sánscrito.

En toda la narración, desde este comienzo, la voz del sherpa se percibe en el video o los testimonios de quien estuvo con él. Es entonces un guía muerto que descubre a los perdidos en las puertas del infierno, y por esta circunstancia, a pesar de tratarse de una aventura, es una historia siniestra, al mejor estilo de Juan Rulfo.

Como geografía real que se entrelaza se encuentra el "Valle del Silencio" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 21) el cual hace referencia a las expediciones a la cumbre del Everest.

Entre la geografía inventada por el autor se encuentra el paso *Ibn Margar*, que condensa los otros difíciles pasos descritos en las varias incursiones a los distintos picos del Himalaya.

Como intertextos directos con la *Commedia* en este apartado se entrelazan las dos geografías, la del infierno de Dante que en su profundidad es helado "Por el aleteo de Lucifer", y las condiciones propias del Himalaya. De esta forma, la "obscura selva", descrita por Dante en el Canto I, es la azarosa cordillera del Himalaya y el infierno se traslada de Jerusalén, un lugar con consideraciones místicas, a la montaña con consideraciones paralelas.

La entrada de la cueva da pie a estas descripciones: "La cueva se ensancha y es cortada por un caudal sulfuroso que se anuncia infranqueable en la tiniebla, un olor fétido encabalga allí con ráfagas de aire helado, zumbidos de invisibles insectos y rumores de aleteos que crisparían los nervios del más plantado"(Padilla, *Gruta del Toscano*, 19).

La cueva que se ensancha corresponde a la entrada del lugar de los apáticos, tibios y grises que circulan sin cesar perseguidos por avispas tal como lo describe el Canto III. Dentro del mismo canto, se encuentra el río Aquerón como intento de llevar el infierno a condiciones

terrenales; el olor a fetidez se puede vincular al azufre, y los aleteos de animales e insectos figuran la huida eterna de quienes no tienen lugar ni en el cielo ni en el infierno, perseguidos por avispas.

En este texto se entrelazan geografías descritas en la *Commedia* dislocando sutilmente algunos lugares infernales. El limbo, un lugar apacible, sin gracia, en donde todo pasa pacíficamente como si el tiempo no transcurriera; se traslada a la llanura donde habita el sherpa, mientras auxilia, guía o comercia con los aventureros y viajeros, cercana al valle donde se instala la Quinta Compañía de Fusileros que desaparece misteriosamente.

Resulta interesante ver cómo, de primera instancia, el autor condena aristotélica y dantescamente las ambiciones sin medida: “las campañas napoleónicas lo atraían mucho menos que la audacia de Marco Polo” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 23), describe el autor al capitán Reissen Mileto para referirse a su obsesión por la topografía.

Lo cierto es que muestra una condena más allá que, al ser napoleónica, implica una ambición de conquista y prestigio. El capitán busca limpiar su nombre a costa de su vida. Este rasgo obsesivo del personaje implica el refreno a un deseo perverso vinculado a su sumisa relación con la condesa Grics, la cual, aunque no se revela mucho, habla de un personaje masoquista. Por esta razón más adelante se pondrá en cuestión si él es quien persigue su tragedia.

Es curioso hacer mención que en este capítulo se nombra a la Gruta del Toscano con referencia a Dante, pero haciendo burla del personaje en descrédito, quien se ve perseguido por demostrar lo contrario, a pesar de que en su obsesión persiga aquello que lo humilla.

Continuando con los elementos intertextuales en este capítulo, al igual que el anterior, la historia vuelve a tener como centro la ambición Ruritana que representa a la ambición Europea en un país ficticio con un estilo muy victoriano. Dentro de este entorno de ficción, se vincula el fascismo de Mussolini encarnado en el discurso de Massimo Sanssoni, el cual se muestra impertinente y vulgar frente a la postura aristócrata Ruritana. Estos dos elementos políticos se integran y alcanzan a otorgarle veracidad a los elementos ruritanos.

La siguiente característica tiene un sentido religioso y está a cargo del jesuita, quien desea encontrar el infierno de Dante como prueba de la existencia de Dios. El autor

centra en la mirada en este personaje un juicio hacia la obsesión religiosa, pues, como menciona Freud, requiere de pruebas porque inconscientemente duda. El padre Gudino no duda en poner en riesgo a los misteriosos S, F y A, personajes sin nombre que silenciosamente acompañan la cristiana misión.

Sin embargo, este secretismo señala ciertas ambiciones del autor referentes a los misterios de las sociedades secretas o discretas, como el caso de la masonería y la orden jesuita. En ambas situaciones, se pone en duda la concepción de una paternidad divina que no es de un orden primigenio, más bien es una sustitución colocada por la cultura y adoptada por el sujeto con el fin de aminorar la angustia frente al vacío, un vacío originado en su mayor parte en el complejo de castración.

Se puede considerar el desplazamiento simbólico del amparo paterno que figura una clase de omnipotencia. La religión provee esta idea de completud, pero al mismo tiempo existe la duda inconsciente sobre su veracidad, por ello la religión neurotiza y manifiesta en el sujeto una necesidad de repetición y confirmación, junto con un narcicismo secundario, enmarcado en la lógica de que alguien es elegido por divinidad para tal o cual misión.

El padre Gudino muestra una arrogancia narcisista cuando asegura que su balsa es mejor que la de Caronte, y el autor emite un juicio ante tal actitud tomando la idea Dantesca para condenarlo a la tortura mortal, pues muere con extremo dolor, decepcionado de lo que encontró y de lo que ahora le representa la divinidad. Ahí el dolor es el castigo a la herejía, algo que Dante condena en el Canto X y es el agregado a los conceptos aristotélicos.

Es de llamar la atención que los discretos personajes que forman la expedición jesuita son condenados silenciosamente a las sulfurosas aguas del Caronte, como si fueran los violentos que hierven en la sangre del Canto XII de la *Commedia*, en lugar de ubicarlos en el quinto círculo donde se encuentran los iracundos, los acidiosos, los avaros y los envidiosos. Sin embargo, esta expedición tiene un intertexto fundamentado en la realidad: El autor del libro *Jesuitas, liderar talento libre*, Javier Fernández Aguado, promueve diferentes formas de liderazgo con visión cristiana, incluyendo el mundo del montañismo en donde ascendió tres veces el Everest.

Cabe agregar que al principio del capítulo se habla de que el sherpa por fin cobra visibilidad pública, un tanto como el caso del sherpa Nima Tendrup que acompañó a discreción en todas las expediciones de Mallory.

La novela define dos personajes intertextuales, la vida contemplativa del sherpa que parece una analogía del limbo, y a Virgilio como guía, quien más bien ve pasar almas hacia

diversos destinos. El tendejón del sherpa es entonces un lugar en la cual se entremezcla la idea del limbo y la selva negra, en la cual se hacen presentes las jaurías de lobos equiparables a las bestias que logran llegar al tercer círculo, tal como lo describe Dante en el Canto VI para referirse a Cerbero y el castigo de los derrochadores que son perseguidos y devorados por perras negras en el *Infierno* en el Canto XIII:

> Y cual perro que ansioso por la gola,
> sólo a tragar el alimento es dado,
> y acalla su canina batahola,
> así quedó el Cerbero endemoniado,
> que las almas aturde, con ladridos,
> que sordo ser quisiera el condenado
> (Alighieri, *Canto VI*, 33)

El autor incide en mostrar las leyes terrenales en la gruta sugiriendo explicaciones racionales. Bajo estas leyes fue posible incursionar de manera más profunda en la gruta, y explorar los primeros cuatro círculos hasta dinamitar las murallas del Dite. De esta forma, toda la profundidad descrita en el trayecto por Dante y Virgilio culmina con una ordenada y programada expedición impulsada por los ideales supremacistas del Gobierno de Mussolini. Tal como una metáfora, el autor parece indicar que un movimiento totalitarista, que busca mantener y demostrar su grandeza a toda costa para incrementar su permanencia, destruye todo tipo de creación divina, incluyendo el infierno.

A pesar de todo ello, la expedición tiene una arrogancia y exceso de confianza que también es catalogada como un pecado en todo montañés, pues arriesga no sólo su vida sino la de quienes lo acompañan. Este exceso convirtió en Europa en un gran cementerio y la novela narra cómo cesaron las expediciones rumbo a la gruta dando especial pie a establecer la extraña psicología del sherpa.

La situación estática y el incremento de los lobos llevaron al sherpa a un curioso fastidio que le daba pesadillas. Por un lado, existen tres simbolismos que hacen de este personaje algo espectral: se trata de un muerto que narra a través de un video los sueños que tuvo con respecto al Himalaya, el ordenamiento jerárquico de las montañas como seres vivos, y el fetiche del zapato rojo, un clásico en la psicoanalítica para representar la

fijación del horror del deseo sexual edípico en su plenitud o también como un regalo del diablo, de acuerdo con la imaginería de cuentos como las Zapatillas mágicas.

De estos tres elementos, el simbolismo de la montaña tiene una referencia maternal, al ser una protuberancia de la tierra que es representada como cuna de sabiduría, pues ha visto al mundo desde siempre. En la cultura tibetana la montaña está viva y es una especie de demonesa dormida, los templos están colocados de forma tal que la aprisionan y así cuidan al mundo. A pesar de todas las pesadillas por demás ominosas el sherpa decide seguir "convencido de que, a esas alturas de su vida, se había ganado a pulso el derecho a perder su tiempo y la razón como le viniese en gana" (Padilla, Gruta del Toscano, 47), o analógicamente visto, de permanecer en el limbo.

Como parte de la rutina de permanecer delirante en la llanura y cazar repetidamente lobos, el sherpa se topa con Corneta Marcus Gleeson, un personaje intertextual de Miguel Gleason, que es parodiado peculiarmente. Miguel Gleason se caracterizó por ser viajero y aventurero, actualmente se dedica a documentar el patrimonio cultural de México en Europa y recientemente en los Estados Unidos. Sus múltiples aventuras lo llevaron a viajar por África, Egipto y Asia, aparte de ir a la famosa expedición al Himalaya, documentada como tesis en la Universidad Iberoamericana con el título Travesía de la obsesión.

Siendo además un tipo delgado y dinámico, en la novela se muestra transformado y su apellido que varía en una letra. El autor deja ver su afición adolescente por el campismo, las impresiones y memorias que el grupo y su pertenencia dejaron en él. Es notable que la parodia está marcada con la crítica que se suma al juicio hecho por el dogmatismo y optimismo mostrados en el jesuita Gudino.

Tomando en cuenta que la inspiración de Gudino puede ser el jesuita Javier Fernández Aguado, promotor del liderazgo cristiano, la coincidencia con los objetivos del grupo campista Escuadrón, al que pertenecieron activamente Padilla y Gleason, es inminente. A partir del campismo, el Escuadrón articula la misión de adoptar "La formación integral de líderes cristianos" (Movimiento de Juventudes Cristianas, Web).

Los campamentos son muy similares a los de los scouts, pero con una "mística cristiana" que adoctrina a su allegados con el ideal de una aventura en Cristo, como camino para salvar sus almas del infierno. Frente a esto, el autor muestra a sus personajes entre la decepción y la parodia.

La relación que narra Corneta Gleeson con respecto al liderazgo es un intertexto muy peculiar relacionado la vivencia del escuadrón en la juventud del autor. “No hay lealtad de veras sin amor”, menciona el personaje refiriéndose al encargado de la Quinta Compañía de Fusileros en ausencia del capitán Reissen Mileto, quien se encontraba a cargo cuando éstos desaparecieron dejando Gleeson en la letrina48. Este es un objeto ideal que persigue al escuadrón en su formación de líderes, la gente que participaba en realidad tenía obediencia nacida del amor y, cuando un miembro de jefatura se despedía al cumplir su ciclo, había cierto duelo. Estas personas guardaban en su memoria a los jefes, como el caso de Miguel Gleason, líder de Padilla, sin embargo, su espíritu aventurero fue motivo de preocupación y después de parodia, como se mencionó anteriormente.

El autor usa una interesante forma para presentar al Corneta Gleeson, pues aparece mientras sostiene un diálogo con el sherpa quien le cura la herida que le hizo. El sherpa narra en la entrevista: “Luego volvió a ponerse serio, arqueo las cejas y declaró: ‘Yo Morí en el Valle del Silencio con los tristes de la Quinta Compañía de Fusileros’”. (Padilla, Gruta del Toscano,59)

Aquí, el adjetivo de tristeza cambia el contexto; es una tristeza por el infortunio, por la pérdida de su guía como padre y por su desaparición. La voz de un vivo que asegura murió con otros, es una voz de tristeza muy similar a la del hijo de Pedro Páramo cuando descubre los sucesos en el pueblo natal de su madre, donde todos están muertos. De este modo, la inferencia dantesca se manifiesta “de segunda mano”, como si estuviera en su imaginario y fuera mostrada de manera inconsciente.

Gran parte del texto se centra en el sherpa y lo que dice en el video. En él habla sobre un personaje imaginario que le habla y le advierte. Se trata de un simurg, el cual, según el *Bestiario Mitológico* (*Bestiario Mitológico*. https://mitosyleyendas.idoneos.com) es un ave de la mitología persa, muy presente en las fábulas de la tradición zoroastrista, que anida en el árbol del conocimiento y su labor es esparcirlo a la hora de batir sus alas, por lo tanto se le consideraba un mensajero divino.

---

[48] Este detalle en la novela tiene una raíz anecdótica de los campamentos cuando una vez un subordinado de Padilla fue olvidado mientras estaba en la letrina, y tuvieron que regresar a su rescate.

La presencia del ave ficticia que se manifiesta como real, se trata de una entidad mitológica con el añadido del peso, es decir, del estado físico del plomo, que además haría imposible que emprenda el vuelo, se manifiesta como una máquina que, por su característica metálica, puede ser una metáfora del encuentro de la civilización con los mitos. Esto hace que el sherpa se vea de la misma forma en dos mundos: el de la razón y el pensamiento mágico, un espacio en el cual lo consciente y lo inconsciente oscilan, propiedad de algunos psicóticos o místicos. Así, la presencia en el texto varía entre la muerte como vida, tomando en cuenta que para el momento de la historia el sherpa ha muerto[49].

Aludiendo a una sentencia mística, el sherpa presenta el cadáver de una zarigüeya albina disecada, una especie fantástica diseñada por el autor al mejor estilo de la novela de aventuras, la cual muestra especies exóticas por descubrir en mundos de ensoñación en tierras lejanas, tal como señalaría Said con su temática de orientalismo. Asimismo, connota una nostalgia por la novela de aventuras, cuyas ediciones alcanzaron un alto nivel de ventas en México durante la década de los setenta y ochenta con ediciones juveniles y económicas.

Estas novelan eran de un tipo que, para la generación del autor, fueron clásicas y daban cuenta de que había un mundo de sentencias contemporáneas o posmodernas, donde existe un narrador aferrado a los clásicos que no pretende abandonar la narración de historias y viajes, una fijación plasmada desde el manifiesto del *crack* que no cesó a pesar de sus retracciones.

Volver a traer a la imaginación del lector un personaje fantástico en una aventura que gira en torno a una competencia mediática por develar los fraudes de una peculiar gruta inconquistable, permite la traslación de tres posibles realidades en donde las formas clásicas se encubren de contemporaneidad.

El juicio moral no escapa de la narración y es metaforizado en la frase: “tratándose del infierno no hay animal ni hombre que no merezca ser temido como un monstruo” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 68) para hacer referencia a la avaricia y soberbia que transforman a la gente en seres infernales. También habla sobre las condiciones catastróficas que se presentan en la gruta. De la mejor manera dantesca, como se muestra en el Canto XI de la *Commedia*, el autor enjuicia y condena por malicia o mal uso de la facultad humana del raciocinio condenándolos a los tormentos infernales.

[49] Lamentablemente para el momento de este escrito la fortuna del autor, Ignacio Padilla, corre la misma suerte, está vivo en sus textos.

El sherpa continúa narrando cronológicamente los sucesos de las expediciones, hasta llegar a la del general Sanssoni[50], quien tuvo una estrategia militarmente más eficaz y con mayores recursos, pues en este derroche se involucraron los gobiernos fascistas y nazis, como proveedores de tecnología.

En este punto, la referencia histórica de búsquedas místicas como una ambición nazi se hace presente implicando un imaginario de conspiraciones ya bastante mitificado por los medios: desde la ficción cinematográfica, hasta los libros seudocientíficos, los documentales, videos y blogs que circulan por internet. Desde Indiana Jones, hasta los documentales de *History Channel*, este ha sido un tema que despierta intriga e imaginería en el público. El autor no deja de haber sido uno de su tiempo y esta característica lo puede sumar a la novela posmoderna con elementos de una "metaficción historiográfica".

> Lo sublime posmoderno no solo aparece en novelas que tematizan teorías de la conspiración que se desarrollan en el presente, como las anteriores, sino también en el pasado: es lo que se viene denominando 'metaficción historiográfica'. Este tipo de narrativa es revisionista en dos sentidos: con respecto al contenido de la historia oficial (de la versión ortodoxa del pasado), y en relación con las propias normas y convenciones de la novela histórica misma (Lozano Mijares, *Conspiración*, https://www.eldiario.es).

La figura del doctor Signierus, un personaje macabro, se ensambla al estereotipo del científico al servicio del mal, el cual tiene una ética diferente a la convencional que lo hace monstruoso y terrible. Su dualidad entre la ternura que profesaba a sus criaturas y el desprecio a la humanidad, lo hacen un doctor Frankenstein o un doctor Mengele, aunque también es un demonio que, como ángel caído, profesa antipatía, recelo y desprecio por la debilidad humana.

Este personaje causaba en los militares italianos reserva, recelo y temor, pues tenía privilegios y a su vez misterios. Signierus era tan demoniaco que atormenta al sherpa en pesadillas porque temía llegar a ser como él, un tanto por la indiferencia ante la

[50] El nombre del general Sansoni coincide con el P. General Sansoni de la orden jesuita por el año de 1477, sin embargo, esta casualidad no implica que sea intertexto de la novela pues no se ha podido conjeturar alguna otra relación.

humanidad, y otro por su prevalencia en el limbo como habitante de la cordillera del infierno.

Cuando el doctor se enteró del abandono, tal como lo hizo Medea, trató de envenenar a sus criaturas antes de abandonarlas en el infierno, motivo por el cual fue asesinado siguiendo la línea clásica de la literatura de aventuras. La presencia de este sujeto indica la temeridad a la ciencia, un prejuicio cristiano antiguo como al que se enfrentó Galileo o Copérnico, y un temor de la modernidad como muestra Shelley en su novela *Frankenstein*.

Un averno es descrito sintetizando todo el viaje de Dante con Virgilio: descendieron uno a uno en los círculos infernales descritos en la *Commedia*, desde el Canto IV hasta VIII, traspusieron la ciudad de Dite ubicada en el Canto IX; trazaron puentes sobre los Malebolge causantes de las fetideces en el Canto XVIII, y se abismaron por último en la Fosa de los Gigantes descrita en el Canto XXXI, hasta clavar la bandera italiana en la superficie helada del Cócito, en el Canto XXXII.

Cuando el sherpa se enfrenta a estos eventos, por los cuales le pagaron sin que el dinero tenga mucha importancia, reflexiona sobre el suceso y esto da paso a la síntesis de la filosofía moral en esta novela:

> Al contrario, su convivencia con ellos lo había llegado a concluir que algo debía de andar notablemente mal en el mundo cuando se dedicaban tantos recursos a semejante empresa. Alguna vez, atrapado por azar en una charla del jesuita con sus hombres, había entendido que para ellos la caverna era el infierno en la tierra, lo cual sólo sirvió para acendrar sus dudas sobre la sensatez de esa o cualquier otra expedición al abismo (Padilla, *Toscano*, 61).

La frase tiene connotaciones de crítica al derroche por la avaricia y egocentrismo occidental, pero también a una vivencia de aventuras, pues existe en ello una decepción y un juicio por el riesgo en *pos* de una gloria ficcional y que nadie otorga. Frente a esto, el sherpa se muestra atemorizado, al igual que Virgilio en la huida de los demonios del Canto XIII.

La carencia de personajes femeninos en la aventura de la novela muestra, por un lado, el estilo clásico y victoriano del romance ruritano típico en la juventud del autor. En este capítulo se muestra a una mujer cambiante, malhumorada, en pocas palabras insatisfecha, como un discurso de la histeria: “algo no es suficiente en el Amo”.

Un personaje bien planteado que muestra una sensualidad a la lejanía, como imposible de alcanzar, y una posible analogía al primer círculo del infierno en el cual los amantes no se consuman o no se alcanzan, es la periodista Milena Gidens. Ella se muestra "radiante" en el texto, como una heroína capaz de saltar obstáculos e incluso de cometer desobediencias a causa de su ética periodística y su ambición profesional, pero sin ningún sentido afectivo o amoroso con algún personaje; toda esa vida se omite porque no hay sexualidad activa en el personaje femenino, apenas un cierto deseo hacia su compañero de trabajo, Seamus Linden.

Esta descripción en boca de Seamus Linden es contada por el narrador, quien en este punto se comienza a mostrar omnisciente, pues conoce el sentir y pensar de Seamus Linden que "sintió también Milena brillaba. La vio espléndida en su hartazgo de noctambula" (Padilla, *Gruta del Toscano*, 73).

De nueva cuenta, la parodia se centra en la figura de Corneta Gleeson, como antítesis del documentalista Gleason, el personaje se muestra parlanchín de manera muy neurótica, rayando en la psicosis, sobre todo en la relación monologa donde el otro es el mismo y el imaginario se desdibuja con lo real porque el sujeto no está anudado. Dicho metafóricamente, tiene un pie fuera de la cultura, y de igual forma mantiene una especial fijación y mirada mística, como sucede con el prisionero de Auckland, quien revela los secretos de la gruta en las inscripciones de su celda, al mejor estilo de *Montecristo* o del *Marqués de Sade.*

Esta sin razón encuentra complicidad en el sherpa, que admira a partir de una frase shakesperiana y premonitoria *Thus comes the English with full power upon us* (Padilla, *Gruta del Toscano*, 80) un misterio indescifrable, fundamentado en que, a pesar de su don nato por las lenguas, le impedía comprender el inglés, una posible una referencia al humor inglés pronunciado en su literatura[51].

Le asombraba la capacidad de autoparodia y al mismo tiempo la seriedad. También como intertextos muestra la tenacidad inglesa por la conquista de los límites, cuestión muy usada en los tiempos de la gran guerra. Esto llevó al sherpa a idealizar a los ingleses como poca cosa debido a sus fracasos en las excursiones. También hay

[51] El autor tuvo una beca y residió en Inglaterra por un tiempo, empapándose de la literatura inglesa.

posibilidad en proponer al sherpa como una especie de Virgilio con un carácter tan latino que nunca llega a conocer a un clásico como Shakespeare dando un giro a la comedia.

La esperanza de conocer al británico idealizado se aposentó en la figura de Corneta Gleeson y por esta razón además de auxiliarlo lo considera simpático y sutilmente le brinda afecto. Una especie de relación como la que guardaron Tenizg Norgay y Edmund Hillary, o Virgilio y Dante.

Algo que sí es inminente es el pasaje en el cual se narra la forma en que la Quinta Compañía de Fusileros está a punto de la insubordinación después de que algunos fueron fusilados. El estado de desesperación que causó la monotonía, el aislamiento y el sin sentido del atemorizante mando del alférez Aibel, provocó que los militares se devoran a sí mismos, tal como sucede con los penantes del quinto círculo del infierno en la laguna Estigia, donde los perezosos se golpeaban y se arrancaban pedazos de carne con los dientes.

Entre los intertextos vivenciales están la desesperanza, desesperación y sufrimiento por la botas en una experiencia que se dio en el campamento nacional del Escuadrón de 1983 en valle de bravo cuando la lluvia no cesó. En ese campamento Ignacio Padilla era liderado por Miguel Gleason, y ese sufrimiento se incrementó en el autor, pues dos años después sufrió una fuerte fractura en la pierna, la cual reincidirá después en una actividad similar causándole un especial temor por el dolor, que es otra obsesión en sus textos.

La figura del simurg como portador de la verdad tiene la misma forma fantástica descrita en el capítulo anterior, se trata de una advertencia y también una sentencia que enlazará eventos en los libros siguientes. El carácter nostálgico y la forma ominosa en mostrar lo ordinario como un sueño dan cuenta de una particularidad donde se traslapan realidades y emergen ciertas decepciones ocultas en lo no descrito, la sensualidad, la idealización cristiana, y la modernidad destructora del siglo XX. Se dejan ver promesas caídas de un mundo que no llegó.

Existe algo sorpresivo dentro de la parodia del personaje Gleeson, una especie de Glen o Glenda en el filme de Ed Wood, narrado por Bela Lugosi, muestra la vida de un sujeto en apariencia ordinario pero con la filia de vestirse de mujer. Este capítulo sugiere una sexualidad brutal al mostrar cómo Gleeson es sorprendido, golpeado y ultrajado.

Aunque su violación no se muestra literal: “El gordo fue arrancado del éxtasis para entrar en un infierno donde un demonio de infinitas cabezas, manos y bocas lo sometió a un prolongado ultraje de caricias, golpes, beso de aguardiente y sucesivos empalamientos” (Padilla, *Gruta del Toscano*, 93), el hecho de mencionar sucesivos empalamientos sugiere no sólo una violación,

sino una muerte brutal al estilo Vlad Tepes. Esto, bien puede ser una referencia que lleva a Gleeson a un infierno fuera de él, mayor que el que encontrará en las profundidades.

Con una moral florentina y conservadora, la filia del Gleeson es condenada tal como sucede en el Canto XVI dónde se encuentran los violentos contra la naturaleza y contra Dios, es decir, a sodomitas condenados a correr por el fuego y que acosan a Dante y a Virgilio. Esta referencia se nota más en el Canto XXVI, pues se medita acerca de la sodomía como representación de todos los vicios que dañan la naturaleza humana y se ubican en la figura de los malhechores del ultraje; Dante también condena la homosexualidad asumiéndola como un empalamiento bestial, el pecado hermafrodita:

> Hermafrodita fue nuestro pecado;
> y pues que no observamos ley humana,
> siguiendo el apetito como bestias, 84
> en nuestro oprobio, por nosotros se oye
> cuando partimos el nombre de aquella
> que en el leño bestial bestia se hizo.
> (Dante, *Commedia*, Canto XXVI)

Gleeson pagó el precio de cumplir su promesa hecha el 14 de abril, día de San Eustaquio Mártir, y martirizado fue señalando un dura ironía en una especie de juicio. Su dolor fue mayor es su dolor al saber que ese día murió su figura en la cárcel de Aukland.

El presidiario de Aukland se muestra como un sabio oriental que viaja en la mendicidad, sabe de la biblia, pero también de la configuración del cielo y el infierno de Swedenborg. El autor se percibe conocedor de la temática y de la visión teológica, pues de alguna forma muestra lo que pregona Swedenborg: un equilibrio entre el cielo y el infierno para la libertad en la vida humana, muy paralela a la visión Daoista.

Asimismo, da cuenta de un sentido ético en la lectura que se demuestra a partir de la renegación del jesuita Gudino. Un infierno creado por Dios reza el escrito *El cielo y el infierno*, en el cual "589. En todo debe haber equilibrio a fin de que algo pueda existir; sin equilibrio no hay acción y reacción porque el equilibrio existe entre dos fuerzas, impulsando una y repulsando la otra" (Swedenborg, 213). Esta idea de equilibrio justiciero está presente en la novela, y así los intertextos infernales van más allá de la

figura de Dante, porque también las miradas teológicas y esotéricas forman parte de una obsesión y duda religiosa.

Tratando de enmendar el no haber muerto con los demás fusileros, el delirante Gleeson emprende la aventura con la idea de entrar volando a la profundidad, una aparente contradicción de usar algo dedicado a las alturas como lo es un globo aerostático para explorar profundidades y terminar la misión del capitán Mileto. Entre tanto en el Sherpa se deposita la mirada filosófica del escrito, la necesidad de equilibrio, en este caso entre cordura y locura.

De esta forma, el cornete tenía en su psicótica mente un halo del saber algo que es diferente a los demás, el psicótico saber del lenguaje, pero que está desanudado de su polo metafórico, de esta forma, el significante causante de sus penas o síntoma pierde lazos con la cadena significantes, aislado como un significante en lo real, y se desentiende de la realidad que otorga la cultura creando otra paralela, según los estudios de Lacan en su seminario tercero dedicado a la psicosis.

Frente a esta nueva realidad, Corneta contaba con el saber real de un mapa que describía los pasos, círculos y fosas de la gruta, pero ese conocimiento se construyó en otra realidad, la de volar con la imaginación y volar literalmente.

El sherpa se muestra ilusionado con su ideal del inglés, como otro que acepta una particularidad del ideal del yo. También ve en la sencillez de Corneta un halo de heroísmo pues él solo logró lo que compañías completas intentaron. Tal como el primer alpinista que asciende al Everest en solitario, en la década de los ochenta, fue Reinhold Messner después de la pérdida de su hermano en la discutida Nanga Parbat. Éste tuvo un sueño que le revela la forma de ascender y gracias a eso logró consumar esa expedición en 1980.

De esta forma, cuando Corneta pierde a sus “hermanos” de compañía trata de completar la misión más allá de lo impuesta por el orden militar, pues nace un espíritu de reivindicación que el autor encuentra tanto en Messner, como en las aventuras de su líder juvenil Miguel Gleason Berumen.

El Corneta Gleeson cierra el capítulo explicando el destino de la Quinta Compañía de Fusileros, ubicándose en la imaginación teológica y, por lo tanto, dantesca: “se los llevó el demonio”. Esta frase es también popular en México y se usa para indicar que alguien cayó en desgracia. Se puede encontrar en varias ocasiones en *Pedro Páramo*, dejando notar un arraigo de la creencia de ultratumba y del castigo eterno para los pecadores, aun cuando su pecado sea de nacimiento.

4.3.11 Conjeturas y relaciones míticas

La novela es ominosa, sutil, y nos hace ver a los muertos como vivos gracias a su forma de narrar: es macabra la compañía de muertos. Esta relación de un cercano más allá, tiene una constante en las obras mexicanas donde el grupo del *crack* no logra escapar a este fenómeno. El punto coincidente en la variedad de este grupo de escritores es la descentralización geográfica de las narrativas. Sin embargo, persiste un sentido central, nacionalista, connotado pero impregnado de imaginarios colectivos. La forma de imaginar lo infernal, como un comercio de virtudes y pecados, es dantesco, pero como hemos visto, su nivel de cuenca semántica es inframundano y precolombino.

En Ignacio Padilla, la obsesión por lo prohibido y oculto forma gran parte de sus creaciones, así como la relación con el catolicismo y el deseo de lo prohibido en las obsesiones, se encuentra en su estilo y su contexto. Como lo menciona Freud en su célebre escrito *Los actos obsesivos y las prácticas religiosas*, de 1907, el sujeto trata de confirmarse a sí mismo con la repetición y la negación de la duda, pero Padilla deja presentes sus dudas religiosas relacionadas con el entorno en que creció y se desarrolló.

A pesar de que el autor en algún momento manifestó su rechazo al *Boom*, argumentado que estaba llevado hasta su límite, en el manifiesto del crack *Crack. Instrucciones de uso* sustituyó el término de "realismo mágico" por "tragedia magicista". A pesar de ello, en *La Gruta del Toscano*, el autor narra una serie de tragedias inspirado en una comedia.

Tal como se mencionó con anterioridad, el paisaje central de la Gruta del Toscano se centra en el Himalaya como el centro de un mundo exótico e incomprensible. La selección de países orientales ubica al escritor en una paradoja, pues por un lado, se escribe desde un país que mediáticamente presenta su exotismo, y en el que gran parte de la literatura es catalogada como "realismo mágico"; pero por el otro, con una pretensión de autoría global se mira al oriente como orientalismo[52]para plantear un discurso de carácter eurocentrista que relaciona y justifica en gran medida al colonialismo,

[52] De acuerdo con el concepto de Said en su libro *Orientalismo*.

produciendo una idea política, bélica, ideológica, científica a través de una imaginería exótica y sensual en tiempos que suceden a la ilustración.

En el caso de la novela parece como si el orientalismo se estableciera en segunda mano, digerido a través del consumo mediático de tiempos de un imperialismo cultural rampante. Es importante señalar que se trata de un escritor latinoamericano que ve al oriente por medio del filtro de la literatura europea, y esto connota una relación de imperio y colonias como relaciones asimétricas, permitiendo que se conceptualice la visión del mundo eurocentrista como universalista.

Esta mirada parece oponerse a la del mundo prehispánico, sin embargo, de acuerdo con lo descubierto en los capítulos anteriores, el objeto de una gruta como entrada al inframundo, cual entrañas de un ser vivo que alberga fenómenos que sobrepasan lo ordinario y natural, tiene un origen de cuenca semántica en los inframundos prehispánicos, pues en ellos también se emprenden incursiones sagradas dignas de héroes y dioses.

Por ello, desde un lugar exótico Ignacio Padilla escribió demostrando una simpatía por el otro similar, un oriental que se materializa en la figura de Passang Nuru. Finalmente, el autor siguió un camino trazado por Borges, usando la geografía a su alcance con el fin de tener mayor presencia en los lectores, tomando al mundo como recurso literario.

Se puede pensar que el autor, cuya infancia se desarrolla en la década de los setenta, y como ávido lector desde temprana edad, tuvo a su alcance no sólo literatura juvenil, sino también acceso a comics, historietas, dibujos animados y cine, lo cual mantiene un concepto de ese oriente común en la novela de aventuras. Estos elementos se encuentran presentes en *La Gruta del Toscano* y, de forma muy sutil, los rasgos orientales rigen, tal como si fueran un discurso del Otro que mantiene acertijos y paradojas para conducir a una sabiduría del todo.

La lectura a pesar de estar tan llena de referencias, historias cruzadas e intertextos, carece de sensualidad y muestra una cierta moral o represión. Es importante decir que el erotismo, común en la mirada europea denominada orientalismo, no se manifiesta de ninguna forma. Por el contrario, las mujeres presentes en la escritura se encuentran en medio de un orden imperante, un dominio manipulador y en relaciones tormentosas o fracasadas. De esta forma, como represión obsesiva, se escurren relaciones macabras.

Siguiendo el recurso mitocrítico, la mayor feminidad se centra en la gruta y en la entrada a la gran madre, fracturando un tabú edípico que la vuelve de carácter ominoso; la gran madre terrible de los estudios de Blanca Solares se manifiesta en la novela: se encuentra ahí para

castigar los excesos de la era del racionalismo. La tierra con una gruta vengadora castiga impunemente a aquellos que osan conquistarla, aun cuando destruyan parte de la misma.

En la novela se puede leer que el autor manifiesta una cierta nostalgia por su adolescencia y recrea fantásticamente sus experiencias campistas y lectoras iniciáticas. Sin embargo, éstas se envuelven en tragedia y dan razón al derrumbe y fracaso de los ideales y promesas de los años setenta, los cuales eran ficciones que la posmodernidad colocó como fantasías utópicas: un México progresado, la aldea global, la paz mundial, y la bondad, se disuelven. En el camino, la angustia se apodera de los personajes narrados y éstos se desmoronan con la pérdida de las ideologías.

Finalmente, la culpa es un recurrente en el sufrir de los personajes, en ellos se pone en duda cualquier orientación evangelista como parte de la pérdida de promesas que se desmoronan frente a las realidades de la política y la religión.

Conclusiones

El trayecto de para realizar este escrito ha sido un tanto sinuoso, debido a que investigar sobre los viajes míticos al inframundo, implica, sin duda alguna, una exploración al interior de uno mismo.

La confrontación de la vida a partir de la confrontación de la muerte fue parte del camino en la elaboración de la tesis, cuyo proyecto original, en un inicio, se encontraba bajo la dirección del doctor Ignacio Padilla. La pérdida de un director y un amigo de la infancia fue por decir poco: complicada. Desde aquel momento la tesis ha pasado por tres direcciones. Finalmente, la doctora Rosa Duran quien ha sido una Beatriz que con su guía ha sido posible "salir del infierno" añadiendo una luz en contra de los bloqueos de escritura, algo común en el mundo del psicoanálisis, sucede cuando uno explora el inconsciente. Añadido a esto la situación de pandemia apareció al ir finalizando el proyecto, esto implicó una reflexión añadida, debido a que la muerte resonaba más presente que nunca. El hallazgo de las huellas míticas de la *Commedia* en la cultura mexicana y su reconocimiento, obligan a mirar en los símbolos que uno mismo participa.

Si bien los conflictos delictivos en este país, los hallazgos terribles como las fosas, y los cadáveres expuestos a flor de tierra, muestran el horror que se imaginaba y se manifestaba en el inframundo, ahora están en la superficie. El mito alcanza la realidad, apostamos a que el infierno regrese al inframundo y que vuelva a poblar la literatura, tal vez su pérdida en las nuevas obras se deba a que ya habita en la realidad. Este trabajo trata de la frontera entre estas concepciones de existencia, la vida y la muerte; la última funcionando como una aporía.

Durante la elaboración del primer capítulo, nos encontramos con algunos elementos que afirman parte de nuestra hipótesis, pero también con otros que poco sospechaba nuestra intuición. Contrario a lo que esperábamos, la mirada popular de la *Commedia,* no comienza con el tiempo de catequesis en la Colonia. Si bien, las cuencas míticas aparecen desde tiempo prehispánico y se asientan posterior a la conquista, mostrando una cosmogonía cristiana que, sincréticamente, empata con algunos elementos precolombinos. Paraíso, purgatorio e infierno pueblan de imágenes las tradiciones y ritos.

La popularización de la *Commedia* corresponde a un auge editorial, y en la actualidad podemos dar cuenta de que el fenómeno de *Infierno* se antoja transmediático. Cine, música, televisión, videojuegos son parte de este fenómeno, a pesar de que la lectura de la obra en su

forma poética parece estar en el olvido. Sin embargo, de tantas obras que se popularizaron en este auge, emerge la pregunta, ¿por qué es tan influyente el *Infierno* de la *Commedia* sobre otras obras? Las razones se hayan resueltas en los capítulos anteriores, en los que podemos vislumbrar que hay antecedentes antiguos que permean el imaginario, desde lo prehispánico hasta lo colonial, la idea de inframundos que coinciden en sus geografías constituyen una cuenca para el imaginario colectivo y las explicaciones metapsicológicas.

En el primer tiempo nos dimos a la tarea de analizar la Commedia y extraer de ella los elementos simbólicos descritos en cuanto a las zonas geográficas del infierno, el purgatorio y el paraíso, y su relación con los pecados, los arrepentimientos y las virtudes. Encontramos como un lugar una geografía moral, en la cual el paganismo habita el *Infierno*, y la teología tomista el *Paraíso,* quedando de paso, como una purga de lo pagano a lo divino: el *Purgatorio*.

Resuelto este tema obtuvimos una topología simbólica, alegórica y moral, adecuada para corroborar que estos elementos del *Infierno* se encuentran presentes en la cultura citadina, en la oralidad y en las obras literarias.

Por ello, hicimos una exploración sobre la *Commedia* y su presencia en la cultura mexicana, ya que al entrar en el campo de la historia editorial encontramos, que la obra ha inspirado a otras artes desde tiempos antiguos. Su presencia se encuentra desde las obras musicales, el cine, la televisión, los videojuegos y diversos formatos literarios. En congruencia con las obras escogidas profundizamos en la estructura y contenido en la música.

Contrario a nuestra intuición inicial, nuestro hallazgo sorpresivo nos llevó a la conclusión de que la popularización de la *Commedia* en México, es un fenómeno centrado en el siglo XX, y cuyo resultado es producto del auge de la industria editorial y del esfuerzo por extender la lectura a lo popular. Aunado a este fenómeno, encontramos que existe un arraigo en la creencia del infierno, un tanto impuesta por el cristianismo, extendido en tiempos virreinales y que, además, sincréticamente empata con elementos simbólicos del inframundo prehispánico. En efecto es un fenómeno mediático, sin embargo, este no sería posible sin el poder de la oralidad, y el mito, es decir de las oralituras, que implican una literatura de carácter tradicional, que se transmite de una generación a otra y que el pueblo hace suya. La diferencia radica en que el autor no es

anónimo: Dante se convierte en una referencia de cultura e intelectualidad, a su manera, ha sido una figura mediática que no perece en el tiempo.

Al estudiar diversos inframundos, encontramos que en diferencia de un infierno compuesto de ausencia de gracia, como lo propone la filosofía tomista, hallamos que el inframundo azteca se manifiesta en representaciones geográficas, cuyas zonas tienen nombres y funciones específicas para las almas de los penantes. Numeradas en nueve regiones, el inframundo prehispánico, muestra razones que coinciden más con el *Infierno* de Dante, que con la visión teológica cristiana. En efecto, dos visiones paganas se encuentran tardíamente: los restos del inframundo prehispánico permanecieron en las creencias populares, en los aparecidos, en las almas en pena, en los castigos y encuentros con el diablo. Seguido de los elementos paganos que provienen desde la cultura helénica, hasta la literatura de visiones, tan amplia y dispersa que Dante tuvo a bien darle un ordenamiento.

En la modernización del siglo XX estas creencias se materializaron editorialmente, tanto en libros recopilatorios como en historietas; observamos que desde el virreinato hay una fascinación por las imágenes inframundanas, un tanto por el legado de los códices y otro tanto por el imaginario que remite a mirar en lo profundo. Finalmente, el *Infierno* dantesco tenía una cuenca perfectamente delineada para formar parte de la creencia mítica del infierno popular. En ambos casos librar el infierno es un acto destinado a los héroes, ya que, para el individuo común, la llegada al infierno tiene un carácter de eternidad. Otro elemento importante a resaltar es la relación con la geografía terrenal mediante la cual los vivos pueden tener encuentros con las almas de los no vivos.

En el segundo capítulo planteamos los elementos críticos mediante los cuales es posible realizar un análisis exhaustivo y una aproximación hermenéutica del *Infierno* y su presencia en otras obras como intertexto. La problemática de análisis se desprendía de varias necesidades adecuadas a los hallazgos de imaginería infernal en lo popular. El fenómeno de la *Commedia* apunta a la relación con el mito, su impacto en el inconsciente individual y su manifestación en la cultura, ya sea por transmisión oral, por manifestaciones gráficas, folclóricas, representaciones audiovisuales y su recreación en la literatura.

Como pilar teórico, hallamos pertinente tomar como principio la mitocrítica propuesta por Gilbert Durand. Mediante su metodología pudimos abordar a los elementos simbólicos, que nos permitió hacer una arqueología mítica de los símbolos infernales; la tarea fue la ubicación de los ángulos dimensionales en lo cósmico, lo onírico y lo poético. Debido a que Durand toma

como principio la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur, decidimos tomar como modelo de análisis de las obras el método desarrollado por Gloria Prado Galán, el cual adapta los postulados de Ricoeur a un método completo de observación y disertación, de esta forma la aproximación hermenéutica brinda un método que precise el análisis y permite la interpretación.

Para fines interpretativos nos tomamos dos licencias que trascienden la plataforma freudiana propuesta por Ricoeur, para de esta forma desarrollar un método particular de interpretación. La primera licencia consiste en tomar elementos de la vuelta a Freud que propuso Jaques Lacan, camino que invariablemente nos llevó a una segunda vía al pensar en elementos semiológicos y lingüísticos que son pertinente para una aproximación a los símbolos inframundanos y su relación con las profundidades del inconsciente.

Este segundo capítulo, aunque arriesgado, plasma un aporte teórico para la aproximación hermenéutica y el análisis literario. En el campo de la mitocrítica, extender su alcance con conceptos metapsicológicos nos permite mirar desde otro ángulo el hallazgo de la cuencas míticas, lo cual permite entender el impacto inconsciente en los receptores y lectores, es en sí mismo, un capítulo que elabora una propuesta teórica trabajada minuciosamente.

El tercer capítulo, por su parte, nos llevó a postular una “teoría del infierno”. En un principio, nuestro aporte teórico permitió profundizar en el psiquismo de los símbolos infernales y establecer un vínculo con los fenómenos del inconsciente y la consciencia humana. Encontramos que fenómenos como la melancolía, el sadismo, el goce y el tabú están directamente relacionados con las representaciones inframundanas. Exploramos las raíces o cuencas míticas que componen el *Infierno* de Dante, tomando en cuenta las tradiciones infernales antiguas, tomando los mitos de las civilizaciones que aportan a la idea del mito contemporáneo del infierno.

El hallazgo de <la mortalidad del cuerpo, pero también un siniestro retorno a la paz uterina> nos remonta a una cierta maternidad vengadora, tal como lo plantea Blanca Solares en su libro *Madre Terrible*. Pareciera que el concepto de *Infierno* es un útero vengador, que espera el retorno de sus productos renegados. Para este efecto también nos dimos a la tarea de puntualizar en las imágenes de la obra, y encontramos que gran parte del imago popular dantesco está relacionado con los grabados de Gustave Doré, a partir de estas imágenes se materializan formas reconocibles en el imaginario popular.

Buscando antecedentes en obras mexicanas que consten de intertextos dantescos dimos con la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, a la cual consideramos medular en las expresiones literarias que se han producido en la contemporaneidad mexicana. También exploramos los efectos del simbolismo infernal en la música y en las contraculturas juveniles, que mucho se han aproximado al ocultismo, la literatura fantástica y las mitologías. Así mismo exploramos y ejemplificamos ediciones populares de la *Commedia,* expuestas durante el siglo XX y mostramos un panorama cultural en dos extremos sociales. De estos emergen los autores cuyas obras nos dimos a la tarea de analizar y aproximar hermenéuticamente.

Como cuarto y último capítulo, nos dimos a la tarea de analizar, después de una larga selección, dos obras que fueran representativas para nuestro tema. Tomamos una canción popular: *La gran ciudad.* Originalmente escrita por Fernández Greñas en un estilo de trova rupestre, y posteriormente adaptada por el grupo Luzbel, el cual dio origen a todo un movimiento musical en América Latina de heavy metal con temáticas católicas y enfocadas en el infierno, ahí Dante ha estado presente como fuente de inspiración; muy a pesar de que el poeta seguramente no tenía la intención de destapar este tipo manifestaciones subculturales.

Por último y como manera de homenaje elegimos *La gruta del Toscano,* novela de Ignacio Padilla, quien fuera el primer director de este proyecto, y al que se le debe gran parte de la configuración del mismo. La novela de Padilla es exageradamente rica en detalles intertextuales, y su narrativa guarda una línea de tiempo por demás compleja. Como gran conocedor literario, utiliza las geografías dantescas para acercarnos inconscientemente al horror de las ambiciones de conquista de la humanidad moderna. Su obra llena de detalles referidos a anécdotas personales, y el gran conocimiento literario configuró una novela de aventuras, con un carácter bastante complejo, y en ocasiones tan irónico como siniestro.

Los autores citados, provenientes de entornos sociales citadinos diferentes, nos llevaron a conjeturar que el *Infierno* juega un papel homeopático en una moral espontánea citadina, que la ciudad es vista como un infierno, pero que este presenta una opción de justicia no encontrada en la vida terrenal. Los habitantes del infierno tienen deseos, pulsiones y tentaciones mundanas y se dejan llevar por ellas, algunos son ejecutores, otros penantes en un "Comala" que mantiene a sus habitantes atrapados en medio de la aplicación de una justicia divina, pero que de ella emerge la esperanza.

En efecto en las obras *La gruta del Toscano* de Ignacio Padilla, y la canción *La gran ciudad* de R. Fernández, encontramos elementos narrativos y simbólicos del *Infierno* en *Commedia* de Dante Alighieri. Por lo tanto, el imaginario simbólico del infierno en la Ciudad de México está impregnada de elementos dantescos que sobresalen y se entremezclan con el imaginario impuesto por las doctrinas religiosas, pero también por la influencia del cine y de la música, así como de las tradiciones heredadas desde la antigüedad mexicana.

Sin duda alguna la figura de Dante, como personaje, da lugar a pensar en un tipo de héroe diferente, el héroe intelectual, el filósofo, el poeta que a partir de simbolismos y alegorías da cuenta de una iniciación mística. La *Commedia* es un viaje de renovación y de esperanza justiciera, al mismo tiempo habla de una renovación y renacimiento con base en un amor ideal, el amor de la beatitud. De esta manera alcanza el nivel mítico al ser una obra, que, a pesar de no siempre ser leída, es una referencia para el cambio, para la revolución y para la oposición a las formas sociales que se encuentran en descomposición. Siempre que sus elementos y trayectorias épicas se manifiesten como intertexto, existirá una relación de justicia y de ética personal en la cual el lector podrá sublimar sus figuraciones ominosas y su salvación, funcionando como una homeopatía cultural.

Leer y reflexionar en la *Commedia*, implica que esta experiencia forme parte del imaginario colectivo e individual, como parte de un patrimonio estético, pero también psíquico. Al ser narrarada en un estado onírico, se aborda desde el inconsciente, señalando una voz del /Amo, que puede ser tomada desde perspectivas de afirmación y negación del dictado. Puede existir una identificación con Dante como protagonista, pero también con el resto de personajes, los cuales cobran carácter mítico al pertenecer al más allá.

En un país con una constante ruptura social, agobio y violencia, el mito del *Infierno* se convierte en un modelo esperanzador, no solo para la composición y adaptación, sino como fuente de nuevas narrativas y nuevas obras artísticas. En la obra existen descripciones y lugares en donde los personajes son visionarios y visionados, en ellos se cobra una función pedagógica. Razón por la que sus adaptaciones casi siempre vienen cargadas de contenidos morales, un viaje en el cual el trascender el sufrimiento

conduce a la salvación, la transformación y la sanación. *La Commedia* nos confronta con el misterio de vivir y de morir, dejando como legado una meditación sobre la existencia.

Nuestros descubrimientos nos llevan a una profunda reflexión sobre Dante y su obra, la *Commedia* es una obra literaria que ha sido fuente de inspiración y hallazgo en el mundo occidental de la modernidad y actualidad de la misma forma que lo hicieron los poemas de la religión homérica en la antigüedad, prevaleciendo por siglos y dando paso a la elaboración de la obra dantesca. Más allá de las inferencias religiosas de la Baja Edad Media, nos encontramos con una obra alegórica y simbólica que manifiesta un viaje místico a las profundidades del ser; lo cual permite un conocimiento prudente para la realización espiritual en el mundo material. Es una obra irreemplazable cuya lectura invita a la reflexión profunda, y, en suma, a ser mejores humanos.

Las alegorías del autor florentino son correspondientes a su época, en ella se asoman los dejos de una modernidad que se aproximaba; se estaban acercando y entrelazando diversas mitologías sobre una base cristiana. Dante fue miembro de una familia güelfa, en oposición a los gibelinos, cuyas formas políticas asomaban los venideros conflictos dialécticos de la política de la modernidad; una especie de izquierda y derecha postmedieval. Los güelfos se postulaban en apoyo a la orden papal y los gibelinos al sacro Imperio Romano. Eran dos facciones extremas, en oposición, y que no permitían otro tipo de libre pensamiento, razón por la que mucho de lo que Dante plasma en su obra es encriptado en lo simbólico: en lo que toca lo profundo del ser humano. Dante fue un pensador particular, que, a pesar haber sido güelfo, se permitió la crítica a la cúpula papal. Dentro de los güelfos existieron dos facciones: los blancos o palomas, y los negros o halcones. Al pertenecer a la sección blanca, Dante fue exiliado de Florencia, esa expulsióno le permitió ver otro ex -sistir, que, en pensamiento heideggeriano conoce el “ser arrojado ahí”, frente a la vida. Todas estas circunstancias, entre el exilio y el amor imposible de Beatriz, pudieron ser las circunstancias que dejaron que Dante creara una obra cumbre. En México, la razón de ser exiliados interinos en una sociedad dividida en clases y cultos, unos sobrepuestos sobre otros, permite mirar de forma muy particular la vida y la muerte, y también, encontrar identificaciones con lo sutil en la obra dantesca: exiliarse a la muerte no es tan lejano.

El viaje místico e iniciático que narra la *Commedia* nos confronta con la dualidad de los símbolos místicos, nuestra cultura los asimila desde su perspectiva mestiza, en la cual la dialéctica hegeliana de amo y esclavo parece encontrarse más bien sobrepuesta.

A pesar de partir de una simbología católica, Dante reimagina los reinos del más allá, algo muy similar sucede en nuestra cultura: reimaginamos estos reinos con elementos del paganismo local. Al igual que Dante, reinventamos los signos de ultratumba, encontrando más coincidencias dantescas que canónicas. Podemos pensar en Dante como el más católico de los poetas paganos, entendiéndolo como politeísta, al igual que nuestra cultura, la más católica de los cultos mexicas o prehispánicos, o quizá la más prehispánica de los cultos católicos.

La lectura de la *Commedia* puede hacerse de forma literal, política, simbólica y anagógica; esta última es un misterio, tal vez por su aspecto inconsciente, donde hace mella, y taladra lo profundo. Las claves numerológicas en donde el siete y el diez son recurrentes, los espacios geográficos se organizan dentro de los múltiplos del tres, que, como mencionamos, hacen sentido en los cauces mitológicos de nuestras antiguas civilizaciones; esas que de forma sutil nos atraviesan como sujetos de la cultura. La simbología del número tres que incluye al seis y al nueve forma la arquitectura de la obra que es un gran número tres. Todas sus partes forman un equilibrio, aun cuando a veces parezca fracturarse, en realidad siempre está marcando una transformación. Desde nuestra perspectiva, la asimilación de esta numerología coincide con tres elementos que se anudan en forma borromea, se encuentran en la obra lo católico, lo grecolatino y lo prehispánico, formando una unidad interpretativa asimilada por los literatos nacionales. Por ejemplo, el uso que la *Commedia* da al número diez es concretamente pitagórico y en otro sentido, asoma la cabalística cristiana: tres veces tres más el uno representa el camino de ascensión del ser, al igual que el árbol de la vida de diez puntos, o mejor aún: como la Tetraktis cuya forma piramidal se convierte en una forma reconocida en el imaginario colectivo mexicano.

Si bien, infierno, purgatorio y paraíso son fácilmente comparables con las fases del proceso alquímico: nigredo, albedo y rubedo. Para Jüng, los dos primeros son trayectos mentales, y el último equivalente al paraíso es espiritual. El *Infierno* se centra en nigredo, en lo profundo e intraterreno del proceso mental, en el inconsciente permeado y conformado por el imaginario colectivo.

La *Commedia* consta de cien cantos, es decir, noventa y nueve, más uno, treinta y tres multiplicado por tres más la unidad. Al *Infierno* se le otorgan treinta y tres cantos más uno introductorio, dado que este representa el punto de partida en el viaje de

transformación del protagonista. En este punto se encuentra perdido, dormido y alejado del camino correcto, punto de partida del viaje arquetípico del ser y su alma. Esta requiere un esfuerzo en lo esencial, un trabajo en lo invisible para buscar la perfección del humano a partir de la imperfección. Dicho ideal se manifiesta en la base de lo trágico, de lo doloroso, lo atemorizante y lo triste. Al final del canto del *Infierno,* y, al igual que en los dos restantes, se culmina con la palabra estrella, como una esperanza en la tierra de la desesperanza, del abandono, y de la muerte. Se llega a una selva oscura sin recuerdo por estar dormido, por no dar cuenta de la vida, que al llegar a su punto medio se confronta con lo amenazante de las tres bestias: la lujuria, la soberbia y la codicia que no dejan salir de la selva oscura, así nuestras obras desde lo literario hasta lo cinematográfico narran la desesperanza en la perdición de una vida errada y confusa.

Esto mismo sucede al escalar la montaña, alegoría muy marcada en la obra de Ignacio Padilla, pero puede ser referente de ascensión social, política o bien existencial. La ascensión como lucha por la existencia, por tratar de salir de lo oscuro, hacia dónde se vislumbran los rectos rayos de luz; sin embargo, en la *Commedia* para salvarse hay que hacer lo contrario: viajar a lo profundo, a lo misterioso del humano que es su inconsciente, y esto solo puede lograrse con un aliado: Virgilio, el poeta pagano que conoce los recovecos de lo profundo, y que guiará al personaje encomendado por la representación del amor imposible y la beatitud, que se manifiesta en Beatriz. La sabiduría, la justicia y el amor leal son las luminarias esperanzadoras que suelen ser recurrentes en las narrativas. Beatriz, a su vez, es el arquetipo de lo femenino como potencia. Es la fe, el amor y la intuición, que se manifiestan sugerentemente y que son a su vez tres estrellas de esperanza que fácilmente se pueden hallar en las lecturas analizadas, muy a pesar de su sutileza en la escritura.

Virgilio, que es el poeta de la *Eneida*, obra en la cual Eneas viaja al inframundo, es un habitante que conoce el inframundo, él representa la razón y el conocimiento, y es quien guía a Dante en su visita al infierno, dando cuenta de que no es posible ver la luz sin conocer sobre el sufrimiento y la redención. Esta figura se manifiesta sutil en muchas obras como objeto de guía, el aliado que guía y sabe, pero que pertenece al submundo. Dicha alegoría puede ser encarnada en un personaje, en forma simbólica, o bien, como ideal.

Sufrir para alcanzar la redención es un discurso recurrente en el imaginario mexicano: conviene entrar en lo salvaje y doloroso. Dante da un paseo por las acciones corruptas del individuo, tendrá que enfrentarse a los vicios, a la enfermedad y a la oscuridad antes de poder dar

un paso en el purgatorio. El poeta indica que es el camino de iniciación a la vida verdadera, el camino a la luz comienza con un encuentro profundo en la oscuridad, salir de ella implica poder tener una guía más digna, la beatitud representada en Beatriz. Para ascender a la elevación espiritual se necesitará la inteligencia y la razón, pero más adelante se valdrá del amor, la fe y la intuición.

Nuestro escrito profundiza en la influencia del *Infierno* de Dante en el imaginario colectivo de México, explorando la forma en que los temas y el simbolismo de la obra han permeado la literatura, el arte y la cultura popular mexicana. El *Infierno* ha sido traducido a numerosos idiomas, lo que hace innegable su profunda influencia en la literatura mundial.

En México, el poema ha inspirado a innumerables escritores a explorar temas similares de moralidad, espiritualidad y condición humana. Autores mexicanos, se han basado en motivos dantescos en sus obras, utilizando el viaje alegórico a través del infierno como marco para examinar las luchas sociales e individuales. El rico tapiz cultural mexicano, tejido con creencias prehispánicas y del catolicismo, ha proporcionado un telón de fondo único para la asimilación de temas dantescos. La visión de Dante del infierno se alinea con ciertos aspectos de las creencias populares del país, contribuyendo a una fusión de las cosmologías cristiana e indígena. Este sincretismo es evidente en la literatura mexicana, donde los escritores a menudo incorporan elementos de ambas tradiciones para explorar paisajes espirituales complejos. Además de la literatura, el *Infierno* ha encontrado expresión en las artes visuales mexicanas. Desde murales hasta pinturas, los artistas han representado escenas dantescas, adaptándolas a los contextos nacionales. Las vívidas imágenes y el simbolismo presentes en la obra resuenan en los artistas mexicanos que buscan transmitir mensajes poderosos sobre la moralidad, la justicia y las consecuencias de las acciones humanas. Al observar lo político y social, vemos que la historia de México, marcada por períodos de conquista, colonización y revolución, ha proporcionado amplio material para que artistas y escritores establezcan paralelismos con la exploración de Dante, de las dinámicas de poder y los trastornos sociales. La naturaleza alegórica del *Infierno* permite a los creadores ofrecer comentarios sociopolíticos a través de una lente que trasciende el tiempo y la geografía. Su influencia se extiende hasta la cultura popular, donde se pueden encontrar elementos del *Infierno* en el cine y la música mexicana, incluso en las celebraciones del Día de Muertos, donde se

exploran temas de la vida, la muerte y el más allá de maneras que resuenan con la visión de la *Commedia*.

El *Infierno* de Dante se ha convertido en una piedra angular de carácter universal para explorar las complejidades de la experiencia humana. En México, un país con una rica herencia cultural y una historia de mezcla de diversas tradiciones, la visión de Dante ha encontrado un terreno particularmente fértil. El viaje alegórico a través del infierno continúa inspirando a pensadores y artistas mexicanos a profundizar en las profundidades de la existencia humana, utilizando temas dantescos como un recurso poderoso y duradero para la expresión y la exploración en todas las áreas del quehacer humano.

Bibliografía

Agustín, José. *La contracultura en México*. DeBolsillo. México, 2007.

Alighieri, Dante. 1265-1321. *La Divina Comedia*. Traducción directa del italiano por Rosell, Cayetano. Prólogo biográfico-crítico de Juan, Eugenio: Hartzenbusch. Edición bilingüe ilustrada con 135 láminas originales de Gustavo Doré. Barcelona: Océano, 1999.

Alighieri, Dante. *Carta XIII de Dante Alighieri a Cangrande della Scala*. Traducción Julián Barenstein. Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, núm. 10, 2018 (junio), Edición Electrónica.

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Prólogo y notas de Jorge Luis Borges. México: Océano Exprés, 2012.

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción por Rosell, D. Cayetano. Prólogo: Hartzenbusch, Juan Eugenio. México: UTEHA, 1967.

Alvar Ezquerra, Carlos. *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*. Centro de Estudios Cervantinos, España, 2010.

Amaru Pinkham, Mark. *Los guardianes del Santo Grial*. ROBINBOOK, 2006.

Amorth, Gabriele. Italo Sanini, Roberto. *Más fuertes que el mal*. San Pablo. España 2011.

Arana, Federico: *Roqueros y folcloroides*. México : J. Mortiz, 1988.

Augé, *Los no lugares*. España: Gedisa, 2002.

Azuela, Arturo, *El tamaño del Infierno*. SEP Cultura. Lecturas Mexicanas. 1986.

Bajtin, Mijail, *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus. 1989.

Barthes Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona. Paidos. 1995.

Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Argentina: Paidós, 1993.

Bebergal, Peter. *Season of the witch. How the occult saved Rock and Roll*. Jeremy P. Tarcher /Penguin. USA, 2014.

Benedict, Ruth. *El hombre y la cultura*. Sudamericana. Buenos Aires. 1964

Benítez Fernando, *Los primeros mexicanos*, Era, México, 1997.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad tecnológica*. México. Ítaca 2003.

Bergson, Henri. *Materia y memoria. Ensayo de la relación cuerpo y espíritu.* Trans. Pablo Ires. Primera. Buenos Aires: Cactus, 2010.

Boas, Franz. *Cuestiones fundamentales de antropología cultural.* Solar/Hachette. Buenos Aires. 1964.

Bordieu, Pierre, *La distinción. Minuit*, Paris. 1979.

Borges, Jorge Luis. *Nueve Ensayos Dantescos*. Selecciones Austral. Espasa Calpe. España, 1982.

Borges, Jorge Luis. *«Prólogo a La invención de Morel»*. En Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, Alianza editorial, Madrid, 1981.

Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. Epílogo de Roy Bartholomew. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Braunstein, N. (Coord), *El lenguaje y el inconsciente freudiano*. SXXI Editores, México, 1982.

Cabrera Quintero, Conrado Gilberto. *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX.* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento Editorial, México. 2005.

Careaga, Gabriel. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México. Ed. Cal y Arena, XXI . 2000.

Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Akal Ediciones. México. 2014.

Casirer, Ernest. *Antropolgía filosófica*. España: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Castañeda de la Paz, María, "*Tira de la Peregrinación. La ascendencia chichimeca de los mexicas"*, Arqueología Mexicana núm. 80: Artesanía en Mesoamérica, Editorial Raices, México, Julio-Agosto 2006. Edición electrónica.

Cervantes Saavedra, Miguel de. Don Quijote de la mancha. Alba Libros. Madrid 1996.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, España 1992.

Cohen, Stan*, Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, Londres, McGibbon y Kee. 1972.

Cortés, David /González Castillo,Alejandro, [coordinación]. *100 discos esenciales del rock mexicano :antes de que nos olviden*, México, Independiente, 2013.

Cortés, David, *El otro rock mexicano*, México, Times Editores/Opción Sónica/Tower Records, 1999.

Crespo, Ángel, *Dante y su ob*ra, Barcelona, Acantilado, 1999.

de Hojeda, Fray Diego. *La Cristiada. Vita Brevis*, Estados Unidos de Norteamérica, 2011.

De Sahagún, Fray Bernandino. *Historia General de las Cosas de la nueva España*, I. Dastin, S.L., España, 2003.

Deleuze, Giles. Guattari, Felix. *El antiedipo*. España: Paidós, 1998.

Derrida, Jaques*. Aporías*. México: Siglo XXI, 2005.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. España: Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges. "*Fasmas. Ensayos sobre la aparición*" Contracampo, núm. 14. Shangrila, Textos aparte.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo.* Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

Didi-Huberman, Georges*. Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* España: CENDEAC, 2016.

Didier-Weill, A.,Dreidemie, R.,Juarroz, R.,Millot,. *El objeto del arte. Incidencias freudianas.* Nueva Visión. 2008

Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Argentina: Amorrortu, 2007.

Durand, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

Durand, Gilbert. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitodología*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

Durkheim, Émile . *Las reglas del método sociológico*. Colofón. México. 1964.

Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. México, De Bolsillo. 2005.

Elizondo, Salvador. *Teoría del infierno y otros ensayos*. México: Colegio Nacional. Ediciones el Equilibrista, 1992.

Esquinca, Bernardo. *Inframundo*. Almadía México 2017.

Esteva Fabregat. Introducción en Fray Toribio de Benavente. *Historia de los Indios de la Nueva España.* Dastin, S.L., España, 2003.

Zapata ,Fernando, "*Reforma y educación*", en Escolano, Benito (coord.), *Diccionario de Ciencias de la Educación. Historia de la Educación I*, Madrid: Anaya, 1983-84, 148. En Martín Sánchez, Miguel A.. *Implicaciones Educativas de la Reforma y contraReforma en la Europa del Renacimiento*. España. Universidad de Extremadura. CAURIENSIA, Vol. V (2010) 215-236, ISSN: 1886-4945. Edición electrónica.

Fernández Aguado, Javier: *"Jesuitas, Liderar Talento Libre*". LID Editorial. Madrid, Bogotá. Edición electrónica. ISBN 9788417277192

Fernández Serna, Gabino. Vite Bonilla, Omar. *La evolución del libro : breviario histórico.* Instituto Politécnico Nacional. México. 1986.

Flóres Arzayús, Hernando. *Lo demoniaco. Psicología de sus manifestaciones.* México: Pax, 2000.

Foucault, Michel. *Estetica, ética y hermenéutica: Obras esenciales, volumen III*. (Á. Gabilondo, Trad.) Barcelona: Paidos. 2008.

Fray Toribio de Benavente. *Historia de los Indios de la Nueva España*. Dastin, S.L., España, 2003.

Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y Religión.* Tercera edición, primera reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Freeman, Steve y Allan Freeman. *A Crack inthe cosmic egg: Encyclopedia of Krautrock, Kosmiche Musik and Other Progressive, Experimental and Electronic Musics from Germany.* Reino Unido: Audion Publications. 1996.

Freud, Sigmund; *Conferencias de introducción al psicoanálisis Parte II. El Sueño. 10ª Conferencia. El simbolismo en el sueño.* Obras Completas Tomo V. Amorrortu. 2002

Freud, Sigmund. *"La interpretación de los sueños*". Obras Completas. Tomo V, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984.

Freud, Sigmund. *Los actos obsesivos y las practicas religiosas*;. Obras Completas. Argentina. Amorrortu. 2004

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con el inconsciente*. Obras completas. Tomo VI. Argentina. Amorrortu. 2004

Freud, Sigmund. *"Tres ensayos de teoría sexual".* Obras Completas Tomo VII. Argentina. Amorrortu. 2004

Freud, Sigmund. *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de Paranoia.* Obras completas. Tomo XII. Argentina. Amorrortu. 2004

Freud, Sigmund; *"Totem y tabú".* Obras Completas, Tomo XIII, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984.

Freud, Sigmund; "Pulsiones y destinos de pulsión". Obras Completas, Tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984.

Freud, Sigmund; *Introducción al narcisismo*. Obras Compeltas. Vol XIV. Amorrotu Editores, 2002.

Freud, Sigmund; *"Lo Ominoso".* Obras Completas, Tomo XVI, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984.

Freud, Sigmund; *"Lo inconsciente".* Obras Completas, Tomo XVI, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1984.

Freud, Sigmund. *"Más allá del principio de placer*". Obras Completas. Tomo XVIII. Argentina: Amorrortu, 1992. García Robles, Jorge .*¿Que_ transa con las bandas?,* México, Posada. 1985.

García Canclini, Nestor. *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?*, CLAEH, Montevideo, 1986.

García Canclini, Nestor. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*, Siglo XXI Editores. México 2008.

Garro, Elena. *"La culpa es de los tlaxcaltecas"*, Revista mexicana de literatura Núm. 3-4, marzo-abril de 1964, pp. 12-28.

Gerber Daniel. *Discurso y verdad*. México. Escuela Libre de Psicología, 2007.

Gerber, Daniel. *El psicoanálisis en el Malestar en la cultura*. Buenos Aires. Lazos. 2006.

Gerber, Daniel. *Ficciones de Verdad* en Morales, Helí. (compilador). *El laberinto de las estructuras.* México. Siglo XXI, 1996.

Girón Barthe, Nicole. *"El entorno cultural de los grandes empresarios culturales : impresores chicos y no tan chicos en la ciudad de México"* en: Suarez de la Torre, Laura Beatriz, Coord. *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México : UNAM. IIB, Instituto Mora, 2001. Edición electrónica

Gómezjara, Francisco A. *Las bandas en tiempos de crisis*, Nueva Sociología, México, 1987.

Graulich. Mitos y rituales del México Antiguo. Itsmo. México. 1990.

H. Toledo, Armando. *La Segunda Muerte*. 10.13140/RG.2.1.3274.0001. México (2015). Edición digital.

Hall, Stuart, *Los hippies: una contracultura*, Barcelona, Anagrama. 1997.

Hamlin, Cinthia M. *La transmisión textual de la traducción de la Divina Comedia (1515): ¿del impreso al manuscrito?*. Revista De Filología Española (RFE) XCIII, 2.o, julio-diciembre, 2013, pp. 273-289 ISSN 0210-9174, eISSN 1988-8538 doi: 10.3989/rfe.2013.09 . Edición digital

Harrer, Heinrich. *Siete años en el Tíbet*. Juventud. Barcelona. 2015.

Heidegger Martin; *Carta sobre el humanismo*. México, Peña Hermanos. 1998. .

Herrasti, Vicente; Chávez, Ricardo, Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Regalado, Tomás; Volpi, Jorge. Crack. Instrucciones de uso. De Bolsillo, España, 2006.

Hillman, James. *El sueño y el inframundo*. España: Paidós, 2004.

Hojeda de, Fray Diego. La Cristiada. Vita Brevis, Estados Unidos de Norteamérica, 2011. .

Hope, Anthony. *El prisionero de Zenda*. DeBolsillo. México. 2016.

Íñigo-Madrigal, Luis. Barrera, Trinidad. *Historia de la literatura hispanoamericana*, *Volumen 3*, Cátedra, 2008.

Jhonson, Larry A. Hemmleb, Jochen. Simonson, Eric R. *Los fantasmas del Everest. La búsqueda de Mallory*. Plaza y Janés. Barcelona. 2000.

Joaquín Pesado, José. *Los aztecas. La Serpiente Emplumada*, México, 2014.

Julien, Philippe; *Psicosis, perversión, neurosis*. Amorrortu editores. 2004.

Jung, Carl G. El hombre y sus símbolos. Buenos Aires: Kairos, 1998.

Lacan, Jacques, *Escritos I.* Siglo XXI, México, 2012.

Lacan, Jacques, *Escritos II.* Siglo XXI, México, 2012.

Lacan, Jacques, *Lo simbólico, lo imaginario y lo real* (1952) en: Saal, Frida., Braunstein, Nestor, *El lenguaje y el inconsciente freudiano -El lenguaje en la obra de Freud,* SXXI Editores, México, 1982,

Lacan, Jacques, *Seminario 1. Clase 21. Los escritos técnicos de Freud. La verdad surge de la equivocación.* Paidós. Argentina. 1995.

Lacan, Jacques, *Seminario 4. Clase 12. Del complejo de Edipo.* Paidós. Argentina.1995.

Lacan, Jacques, *Seminario 9. La identificación. Clase 3.* Paidos. Argentina.1995.

Lacan, Jacques, *Seminario 10: La angustia. Pulsión y fantasma.* Paidós, Argentina. 2010.

Lacan, Jacques, *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Paidós. Argentina.1992.

Lacan, Jacques, *Seminario 17: Los cuatro discursos que hacen lazo social.* Paidós, Argentina. 2010.

Lacan, Jacques, *Seminario 20. Aún,* Paidós, Argentina, 2012.

Le Golf, Jaques. *El nacimiento del purgatorio*. España: Taurus, 1989.

Lévi Strauss,Claude. *Mitologías I. Lo crudo y lo cocido* , México, F.C.E.

López Austin. *Tamoanchan y Tlalocan*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993.

Lotman, Iuri; *Estructura del texto artístico*. España: Istmo. 1982.

Lotman, Iuri; *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. España: Frónesis. 1996.

Lotman, Iuri; *La semiosfera II. Semiótica de la conducta y del espacio*. España: Frónesis. 1998.

Madrigal, Luis Íñigo. *Historia de la literatura hispanoamericana, Volumen 3*, Trinidad Barrera, Cátedra, 2008.

Maffesoli, Michel; *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas.* México. Siglo XXI Editores. 2004.

Maffesoli, Michel. La tajada del Diablo. Siglo XXI, México. 2001.

Malacara Palacios, Antonio.: *Catálogo subjetivo y segregacionista del rock mexicano.* México: CONACULTA ; FONCA, 2001.

Marfany, Marta. *La traducción del inferno de Pedro Fernández de Villegas: la huella de la tradición poética castellana y de los comentarios a la Commedia De Dante*. Anuario De Estudios Medievales 45/1, Enero-Junio De 2015, pp. 449-471 ISSN 0066-5061 doi:10.3989/aem.2015.45.1.15. Edición Digital

Maria Bertini, Giovanni, *Dante en América Latina*, STVDIVM Revista de Humanidades Tomo I , Universidad de Zaragoza, Bogotá Colombia, Mayo- Diciembre 1957. Edición Digital.

Martín Sánchez, Miguel. *Implicaciones educativas de la Reforma y la Contrareforma en la Europa del Renacimiento*. Universidad de Extremadura CAURIENSIA, Vol. V (2010) 215-236, ISSN: 1886-4945. Edición digital.

Martin Paz, Federico (Autor), Merlo Lillo, Vicente (Colaborador). *Sherpa. Ensayo Sobre La Inmortalidad.* Sabiduría Perenne. Kairos. España. 2013. v

Martínez Hernández, Laura: *Música y cultura alternativa :hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México, Libros Ibero Puebla. 2013.

Matos Moctezuma, E. *Muerte a filo de obsidiana: los nahuas frente a la muerte.* SEP, INAH: México .1978.

Mead, Margaret. *Educación y cultura*. Paidós. Buenos Aires. 1967.

Michael Moynihan & Didrik Søderlin, *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Under-Ground*, Feral House (Primera edición). Reino Unido. 1998.

Miller, Jaques Allan. *El partenaire síntoma*. Buenos Aires .Paidós. 2008.

Minois, George. *Historia de los infiernos*. España: Paidós, 1992.

Morales, Helí. (compilador). El laberinto de las estructuras. México. Siglo XXI, 1996.

Morales, Helí. *Sujeto y Estructura*. México Ediciones de la Noche.

Núñez de Arce, Gaspar. *La selva Oscura*. Quinta Edición. Librería de Mariano Murillo. Madrid 1880. Reedición Imprente de Portanet. 1929.

Ortega y Gasset, José. *El espectador*, Salvat. España, 1971.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: 1. De los orígenes a la Emancipación* (*El Libro Universitario* - Manuales) Alianza Editorial, Madrid, 2001. Impreso

Ozbourne, Ozzy. Ayres, Chris. *I am Ozzy*. Grand Central Publishing. U.S. 2010.

Pablo Ires. Las dos fuentes de la moral y de la religión. España: Ediciones Altaya, 1996.

Pablo Ires. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. España: Ediciones Altaya, 1996.

Pablo Ires. *Primera*. Buenos Aires: Cactus, 2010.

Patapievici, Horia-Roman. *Los Ojos de Beatriz*. España: Siruela, 2007. Impreso

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a El laberinto de la soledad.* Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

Phillipe, Julien. *El mano de Noé. Ensayo sobre la paternidad*: Alianza Editorial . Buenos Aires, 1993.

Pierce, Charles Sanders; *Escritos filosóficos. V. I.* México, El colegio de Michoacán. 1997.

Pompa y Pompa, Antonio. *450 años de la imprenta tipográfica en México.* México: Asociación Nacional de Libreros, 1998.

Prado Garduño, Gloria. *Creación recepción y efecto. Una aproximación a la obra literaria.* México: Universidad Iberoamericana, 2013.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Akal. España, 1998.

Ragot, Nathalie. *Les aúdelàs aztèques*. Paris Monographs in American Arqueology 7, 2000. Edición Digital.

Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura.* México: Siglo XXI, 2004.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido.* Siglo XXI; Universidad Iberoamericana. México. 2006.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico.* Siglo XXI. México. 2004.

Rivera Mir, Sebastián. *El expendio de libros de viejo en la ciudad de México (1886-1930). En busca de un lugar entre pájaros, fierros y armas*. Información, cultura y sociedad revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas. Universidad de Buenos Aires. Num.36 (junio 2017). SSN 1851-1740. Argentina. 2017. Edición Digital.

Rodríguez Alcalá, Hugo. *"Miradas sobre Pedro Páramo y La Divina Comedia*" en Juan Rulfo Toda la obra, Edición Crítica coordinada por Claude Fell. CONACULTA, Colección Archivos. México: 1992.

Rodríguez Sierra, Beatriz. *La industria editorial en México: su evolución y participación en el desarrollo de colecciones de bibliotecas.* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de ciencias de la información. Departamento de biblioteconomía y documentación . Madrid, 2009. ISBN: 978-84-692-7628-0. Edición Digital

Rueda Monreal, Roberto. *La cloaca*. México. Ediciones B. 2012.

Saal, Frida., Braunstein, Nestor, *El lenguaje y el inconsciente freudiano -El lenguaje en la obra de Freud*, SXXI Editores, México, 1982.

Said, Edward. *Orientalismo.* Libertarias, Madrid, 1990.

Sainz, Gustavo. *Fantasmas Aztecas.* México, Grijalbo, 1982.

Sapegno, Natalino. *Historia de la literatura italiana*, Trad. Juan Petite, Barcelona, Labor, 1964.

Sartre, JeanPaul. *El existencialismo es un humanismo*. México, Peña Hermanos, 1998.

Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Fontamara, México, 1998.

Shakespeare, William. *Henry V.* Oxford University Press. The Oxford Shakespeare. Gran Bretaña 1982.

Sibony, Daniel. *Perversiones*. Siglo XXI. 1990

Solares, Blanca (recop). *Madre Terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo.* Anthropos, México, 2007.

Stanley Booth. *Dance With the Devil: The Rolling Stones and Their Times.* Random House Inc. Estados Unidos.1984.

Strauss, Levi. *Antropología Estructural.* Paidos. España. 1987, Reimpresión 1995.

Taussig, Michael. *El Diablo y el Fetichismo de la mercancía en Sudamérica.* Nueva Imagen.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros.* Siglo XXI. México. 2009.

Torres Queiruga, Andrés. *¿Qué queremos decir cuando decimos <<infierno>>?.* Sal Terrae, Colección Alcance, 1995.

Urteaga Castro-Pozo, Maritza: *Por los territorios del rock :identidades juveniles y rock mexicano*, México : Culturas Populares ; Causa Joven, 1998.

Vicente T. Mendoza. *El plano o mundo inferior: Mictlan, xibalba, nith y hel*. Estudios de cultura Náhuatl. Universidad Nacional Autónoma de México. 1963. Edición Digital.

Vilches, María Francisca. Vilches de Frutos, María Francisca. Dougherty, Dru. *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición.* Editorial Fundamentos . Colección Arte. Madrid. 1997.

Von Wobeser, Gisela. *Cielo, infierno y Purgatorio durante el virreinato de la Nueva España.* Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2015.

Wunenburger, Jean Jaques. *Prologo* en Durand, Gilbert. *Lo imaginario.* Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.

WEB

Alighieri, Dante. La divina Comedia. Trad. Mitre, Bartolomé. Buenos Aires: Centro cultural "Latium", 1922. Web. 20 agosto 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-divina-comedia-2/>. Consultado el 02 de Mayo de 2016

Amancio Sabugo, Abril. Comala o una lectura en el infierno. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Otra ed.: Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 421-423 (julio-septiembre 1985), pp.417-432, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Comala+o+una+lectura+en+el+infierno

Castillo Pérez, Alberto. El Crack y su manifiesto. Revista de la universidad de México Nº 31. UNAM, México, 2006. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/76105bdc-ed36-47f1-8216-8e6e1e12d69d . Consultado el 3 de Junio 2016

Ensamble Moxos. La Música como herramienta de evangelización de los misioneros jesuitas. Freie Universitat. Berlin Conferencia brindada con motivo de la presenacióndel ensamble Moxos. https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/Ensemble-MOXOS/Lehrforschungsergebnisse/Investigacion-trasfondo-historico-Ensamble-Moxos-.pdf .Consultado el 20 de Agosto de 2018

Farinelli, Arturo, 1867-1948. Dante e Goethe. Publisher Firenze, Sansoni. Collection robarts; Toronto. Digitizing sponsor University of Toronto. Contributor Robarts - University of Toronto, Fecha de Publicación del Original 1900. https://archive.org/details/danteegoethe00fariuoft/page/n9 Consultado el 02 de Octubre de 2018

Hernández de Lamas, G. B. (2016). La educación de la justicia: el contrapaso en la comedia dantesca [en línea]. Prudentia Iuris, 82. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/educacion-justicia-contrapaso-comedia-dantesca.pdf . Consultado el 05 de febrero 2018

Hernández Monroy, Rosaura. José Joaquín Pesado. Frente al Discurso de la Modernidad. Artículo 2. Tiempo y Escritura. Universidad Autónoma de México. Edición web. https://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye11/art_lit_02.html Consultado el 02 de Octubre de 2018

Lozano Mijares, Conspiración. El diario. España 2013 https://www.eldiario.es/Kafka/teorias-conspiracion-novela-posmoderna_0_96590404.html

noviembre 2016. <http://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/images/umha.jpg>.

Oneil, Andrew. http://www.theconcertinconcert.com/libros-la-historia-del-heavy-metal-de-andrew-oneill/ .Consultado el 03 de Marzo de 2017

Pacheco, José Emilio. La novela de aventuras. (una aproximación) http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/8195/public/8195-13593-1-PB.pdf. Consultada el martes Ocho de mayo 2017, Número 11 de 1963. ISSN: 01851330

Ramos Jorge. El diablo y la música. http://libertimento.com.mx/main/el-diablo-y-la-musica/

Rubio, Salva. Metal extremo. 30 años de oscuridad. Web. http://www.librometalextremo.com/blog/?p=2989 Consultado el 30 de febrero de 2019

Ruiz Regil, José Manuel. La última asención. En memoria de Ignacio Padilla. WEB. https://www.sinembargo.mx/03-09-2016/3087206 LA ÚLTIMA ASCENSIÓN , Consultado 03 de septiembre de 2016,

S/A, "Gustave Doré (1832-1883). El imaginario al poder", Musèe d'Orsay, s/a. PDF. FALTA FECHA DE CONSULTA. <http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/article/gustave-dore-37172.html?print=1&>. Consultado el 02 de enero de 2016

S/A, "Ilustraciones de La Divina Comedia (Infierno) - Dante Alighieri (1861, Versión Completa)", La Exuberancia de Hades, s/a. Web. 11 de noviembre 2016. <https://laexuberanciadehades.wordpress.com/2012/04/20/gustave-dore-illustrations-of-divine-comedy-hell-ilustraciones-para-la-divina-comedia-infierno/#jp-carousel-17211>.

S/A, Biografía de Gustave Doré, s/a. Web. Consultado el 11 noviembre de 2016. http://www.laroda.es/cervantino/actividades/historicodeactividades/0000009a060b92101/0000009a9e08fd605.htm>.

S/A. "Imagen de los cuatro discursos de Lacan", El Psicoanálisis Ayer y Hoy,. Web. Consultado 18 de Abril 2017

S/A. Bestiario Mitológico. WEB. https://mitosyleyendas.idoneos.com/bestiario_mitologico/simurg/. Consulta el 10 de Mayo de 2018.

S/A. Biografía de Aliester Crowley. Enciclopedia Británica. WEB S/A. https://www.britannica.com/biography/Aleister-Crowley .Consultado el 30 de febrero de 2019

S/A. Dirección de Fomento Editorial, México. 2005. Fondo de Cultura Económica https://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_de_Cultura_Econ%C3%B3mica consultado el 2 de Octubre de 2018

S/A. Discografía de Tangerine Dream, Lìnferno. http://www.tangerinedream.org/ Consultado el 30 de Marzo de 2017

S/A. Entrevista a Víctor Manuel Lujan https://radionotas.com/2016/12/07/victor-manuel-lujan-siempre-he-estado-a-la-vanguardia/. Consulta en 23 Marzo de 2019

S/A. Fondo de Cultura Económica https://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_de_Cultura_Econ%C3%B3mica .Consultado el 2 de Octubre de 2018

S/A. Heavy Metal: Memoria de siglos. S/A. WEB. https://www.researchgate.net/publication/267719348_Heavy_Metal_Memoria_de_Siglos .Consultado el 30 de febrero de 2019

S/A. Le Lettere. Studi Danteschi http://www.lelettere.it/site/d_page.asp?IDPagina=35&Section= Consultado el 25 de febrero de 2017

S/A. Mitos y Leyendas. Bestiario Mitológico. https://mitosyleyendas.idoneos.com/bestiario_mitologico/simurg/ Consultado el 22 de febrero de 2016

S/A. Movimiento de Juventudes Cristianas. https://lauragc140b.weebly.com/conocimientos-del-mjc.html . Consultado el 22 de julio de 2017

S/A. Una Historia del Heavy Metal . WEB https://tiemposociedad.files.wordpress.com/2012/10/la-idea-de-historia-en-el-heavy.pdf

Sánchez Sánchez, Víctor. Dante en la música española:_la Divina Comedia de Conrado del Campo, del poema sinfónico a la ópera. Dante e l'Arte Numero 2, 2015,ISSN 2385-5355. http://revistes.uab.cat/dea .Universitat Autónoma de Barcelona. Institut d'Estudis Medievals. España. Consultado el 25 de julio de 2018

Sarabia, Adolfo. Del diablo, el rock y otras locuras. https://www.academia.edu/17014420/Del_diablo_el_rock_y_locura. Consultado el 25 de julio de 2018

Sarabia, Adolfo. El diablo como personaje; psicología de su atractivo. http://libertimento.com.mx/main/el-diablo-como-personaje-psicologia-de-su-atractivo-parte-2/. Consultado el 25 de julio de 2018

Sobre el fallecimiento de Leoplodo Fernández Greñas. Sobre el fallecimiento de Leoplodo Fernández Greñas.https://noticias.vlex.com.mx/vid/muere-hombre-carambola-358379746. Sobre el fallecimiento de Leoplodo Fernández Greñas. Consulta en 23 Marzo de 2019

Società Dantesca Italiana. https://dantesca.org/cms/storia-della-sdi/

Discografía

Angeles del infierno. *Pacto con el diablo*. Warner Music, México, 1983.

Hernández, Leopoldo. *¿Qué Pedo?.* Otro tipo de Rock Mexicano, México, 1989.

Luzbel. Metal *Caído del Cielo*. Warner Music, Comrock. México, 1985.

TransMetal. El infierno de Dante. Discos Denver. México. 1993

Fanzines

Banda Rockera, *Revista*, Varios Números.

Conecte, Revista, Varios Números.

Obion, Pilar. *Cantinflas Show Nº 5 "Dante"*. Revista quincenal. Editorial Provenemex, México

Rolling Stone Magazine Complete Collection - 1967-2009

Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

Alighieri, Dante. Adaptación: Gerardo E. Sandoval Pèrez; Fabiola Gonzàlez Mayón. *La divina Comedia*. Clío, 1996

González Cremona, Alonso juan. *Dante*. Comic Biografías, Serie Arte. Editorial Bruguera. 1983

Imágenes WEB

Botticello, Sandro. La mappa dell'inferno .C.A. 1480. L'exposition à Paris, Musée du Luxembourg, du 1er octobre 2003 au 22 février 2004 et à Florence, Palazzo Strozzi, du 10 mars au 11 juillet 2004. Milan Skira editore, Paris: Musée du Luxembourg, 2003. Web. https://spiffingprints.com/products/sandro-botticelli-la-carte-de-lenfer-world-map

Mictlancíhuatl, diosa de la muerte, (2019).

Michelangelo, Caetani. El mapa del purgatorio. La materia della Divina Commedia di Dante Alighieri. 1855. VI tavole da Michelangelo Caetani. Montecassino: Monaci benedettini di Montecassino. Plate IV. Web.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caetani,_The_Ordering_of_Purgatory,_1855_Cornell_CUL_PJM_1071_05.jpg

Escultura en el Museo Nacional de Antropología, México. http://3.bp.blogspot.com/-leLJ_DbNt0g/UnCNBzaWDDI/AAAAAAAADws/sPAiaH9AMEw/s1600/Cihuateteo+Pueblos+Antiguos+Foto.jpg.

Árbol nodriza. Códice Vaticano A 3738. (2019). Web. https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=006163R

Películas

Gleason, Eduardo. Gleason, Miguel. *Travesía de la obsesión (1992),* y Dirigido por Eduardo Gleason y Miguel Gleason. Universidad Iberoamericana, Producciones Mitla. 1992

Línferno https://www.filmaffinity.com/es/film509552.html

Vilsmaier, Joseph (Dirección) Kloos, Reinhard, Severin Sven (Guión). *Nanga Parbat,* Perathon Film, Alemania. 2010

Anexo: Imágenes

2. Capítulo I. El fantasma de Alighieri

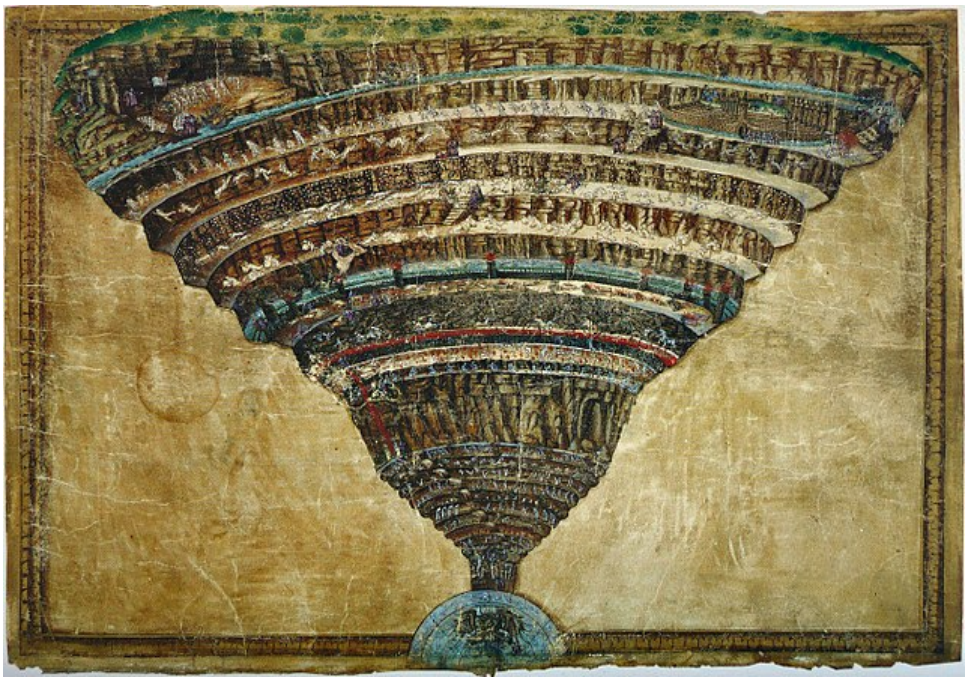


Figura 1. Botticello, Sandro. *La mappa dell'inferno .C.A. 1480.* L'exposition à Paris, Musée du Luxembourg, du 1er octobre 2003 au 22 février 2004 et à Florence, Palazzo Strozzi, du 10 mars au 11 juillet 2004. Milan Skira editore, Paris: Musée du Luxembourg, 2003. Web.

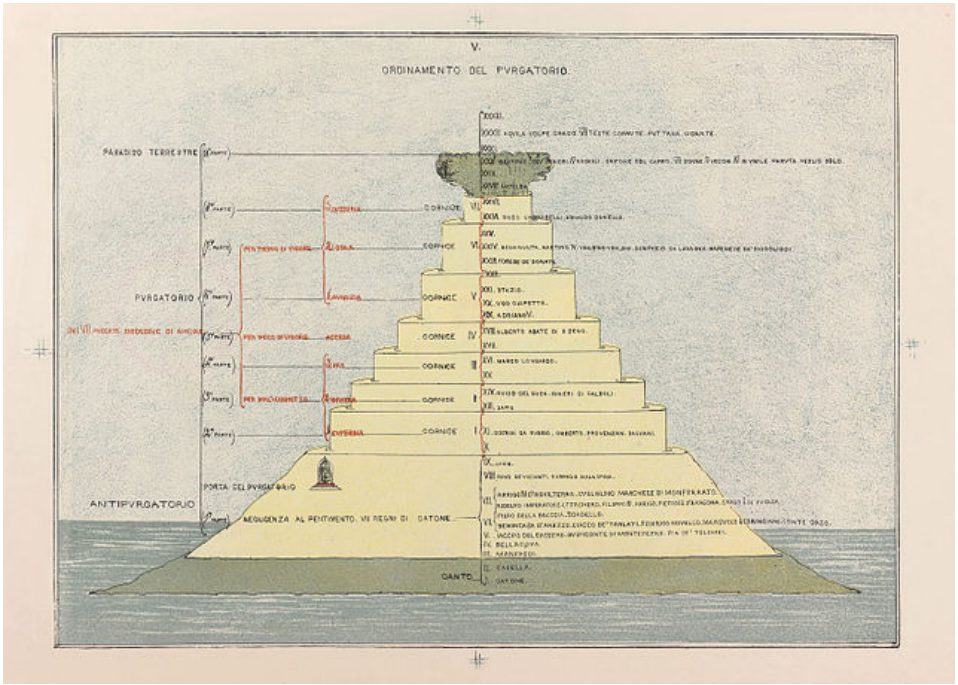


Figura 2. Michelangelo, Caetani. *El mapa del purgatorio. La materia della Divina Commedia di Alighieri Alighieri. 1855*. VI tavole da Michelangelo Caetani. Montecassino: Monaci benedettini di Montecassino. Plate IV. Web.

Figura 3. *Mictlancíhuatl, diosa de la muerte,* (2019).
Escultura en el Museo Nacional de Antropología, México. http://3.bp.blogspot.com/-leLJ_DbNt0g/UnCNBzaWDDI/AAAAAAAADws/sPAiaH9AMEw/s1600/Cihuateteo+Pueblos+Antiguos+Foto.jpg.

Figura 4. *Tlaloacan*. Mural dentro del palacio de Tepantitla en Teotihuacán. WikimediaCommons. (2019). Web.

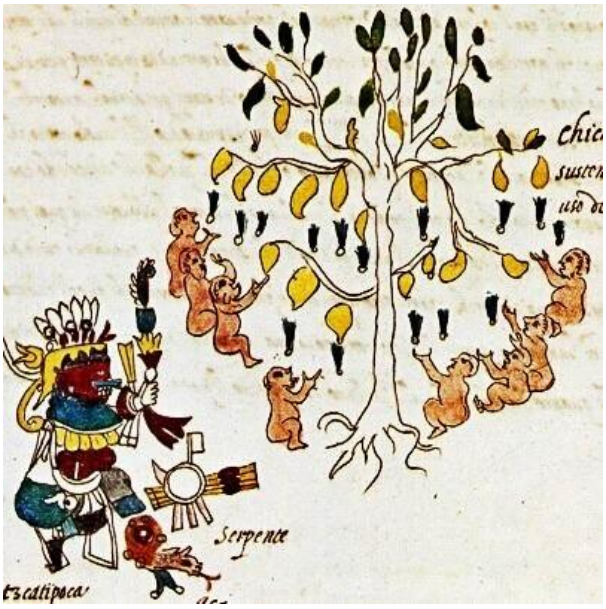


Figura 5. *Árbol nodriza*. Códice Vaticano A 3738. (2019). Web.
https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=006163R

Figura 6 . Miguel Correa. *Juicio final*. Pinacoteca de la Profesora, México Tomado de Von Wobeser, 26

Figura 7. Anónimo. *Infierno: idólatras.* Convento de San Nicolás Tolentino, Actopan, Hidalgo. Tomado de Von Wobeser, 41.

Figura 8. Anónimo. *Infierno: bebedores de pulque.* Visita de Santa María Xoxoteco, Hidalgo, en Von Wobeser, 41.

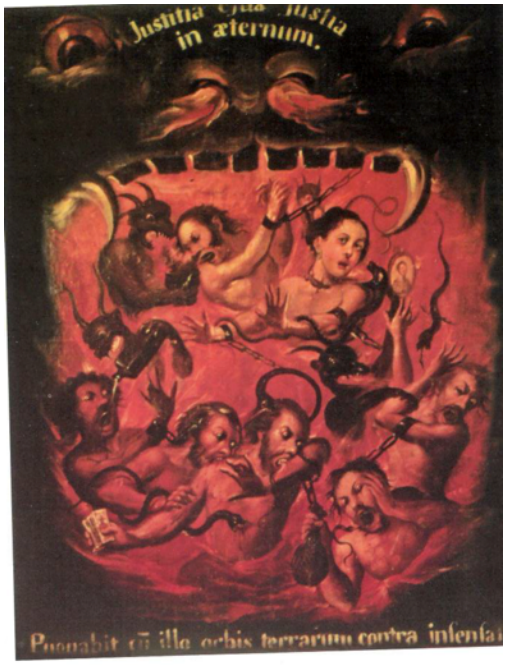


Figura 9. Francisco Jerónimo Zendejas (atribuida), Alegoría del infierno. Museo Nacional de Historia, México, D.F. , en Von Wobeser, 125.

Capítulo II. Al abordaje del mito

Figura 1

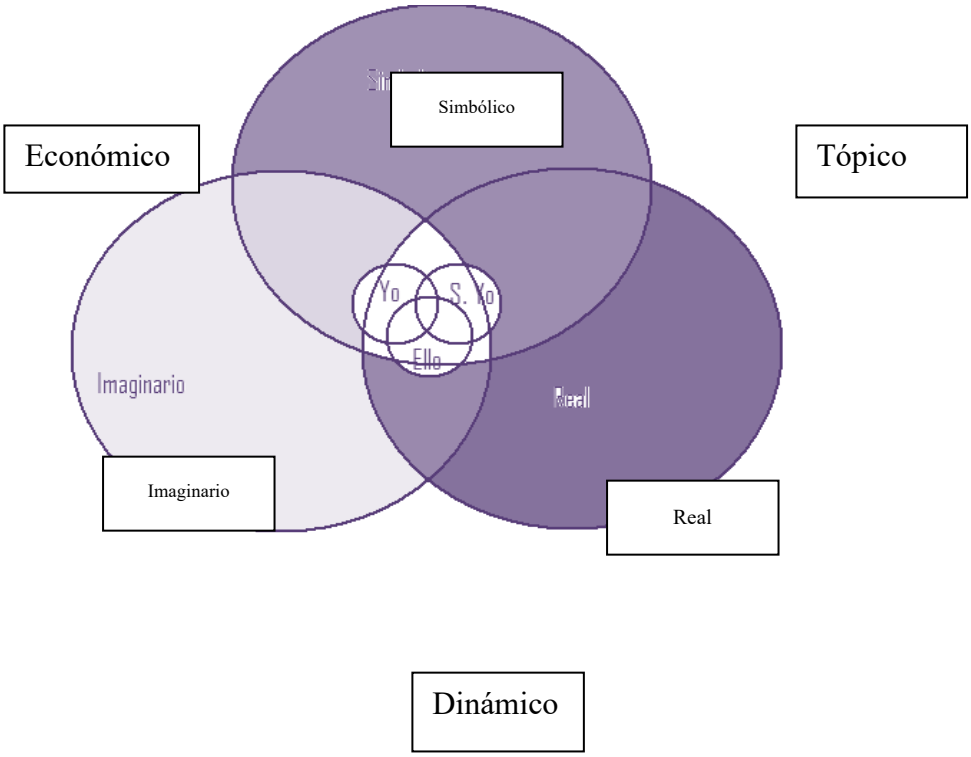
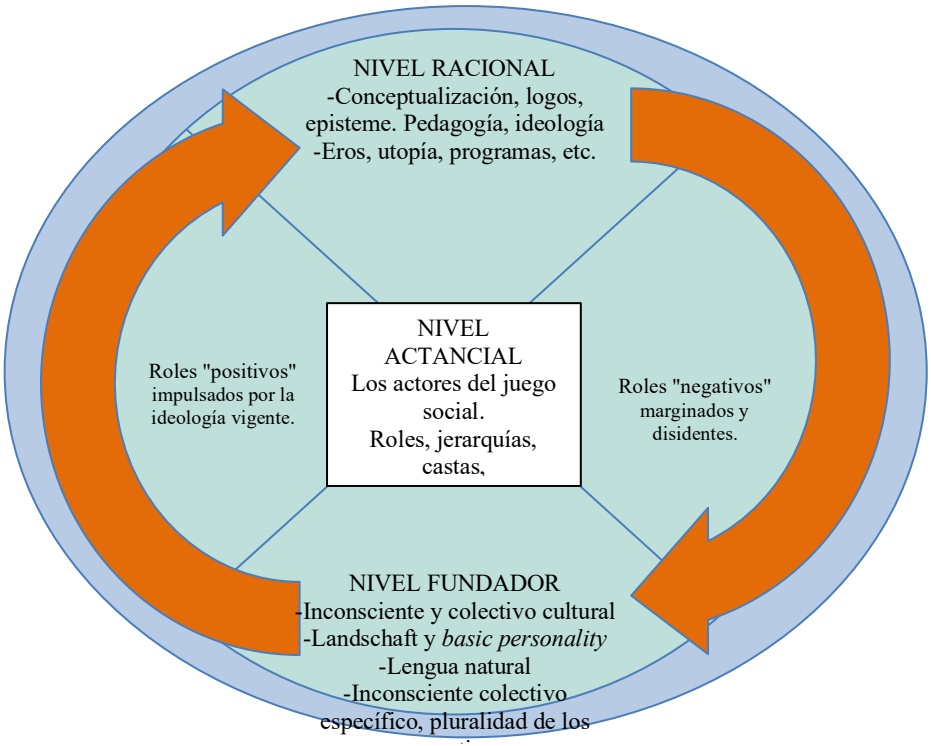


Figura 2



1. **Por una integración simbólica de los inframundos.**

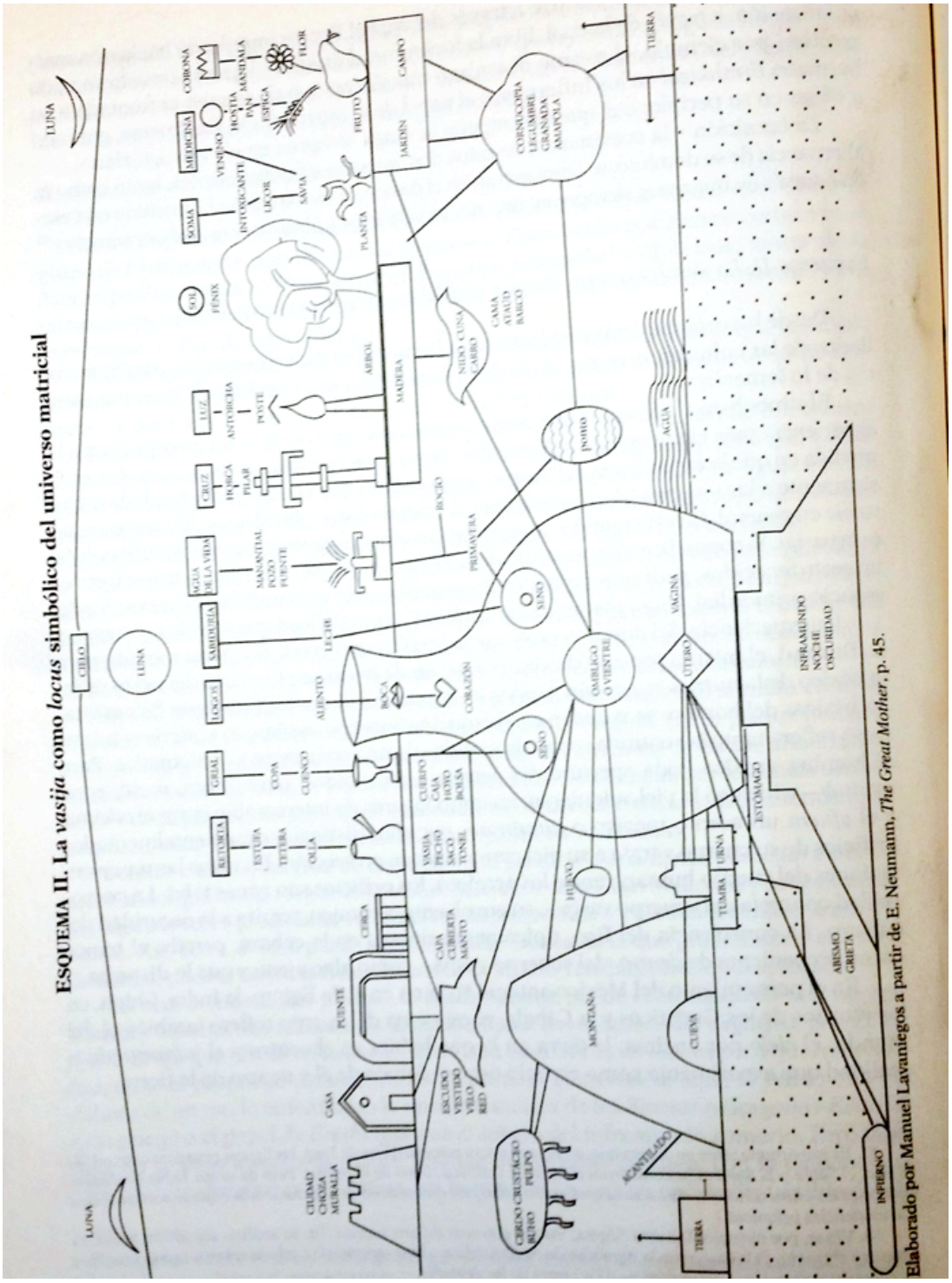


Figura 1. Lavaniegos, Manuel*, La vasija como locus simbólico del universo matriarcal*, en Solares, 60

Figura 2 (Anónimo, Parapievici, Imagen de un espiral, en Solares, 48)

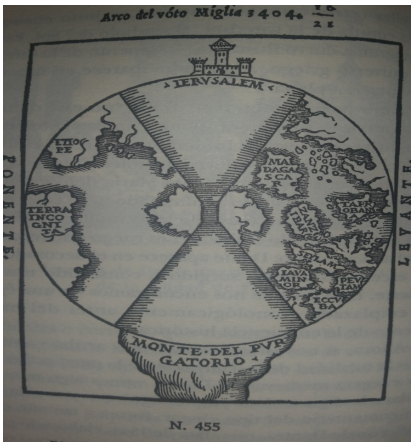
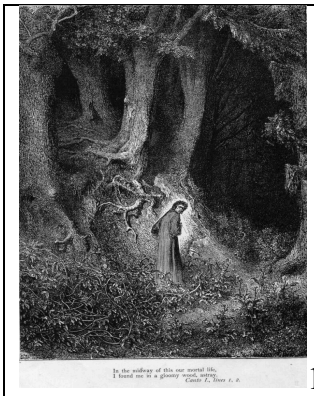
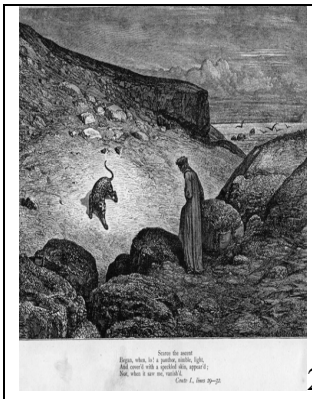
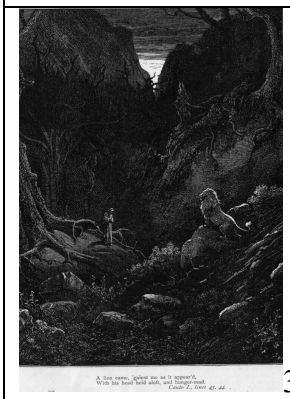
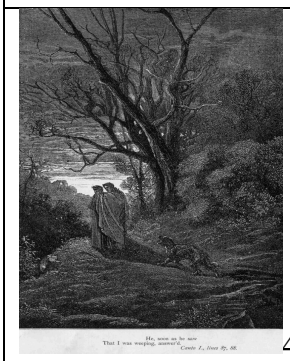
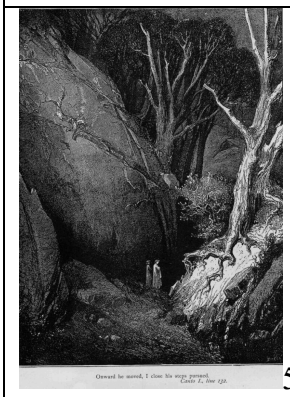
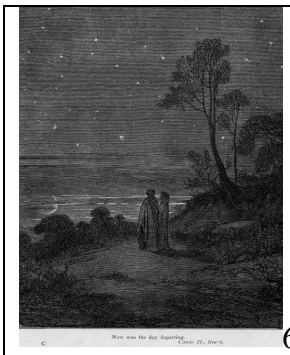
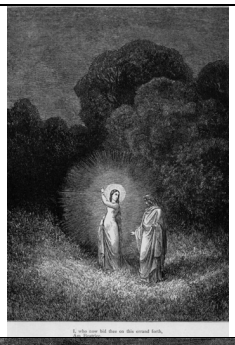
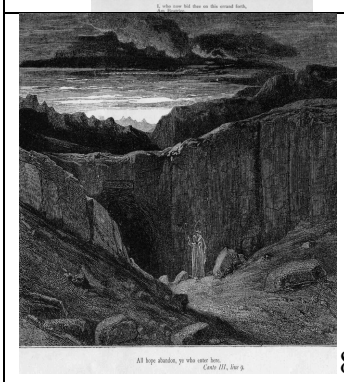
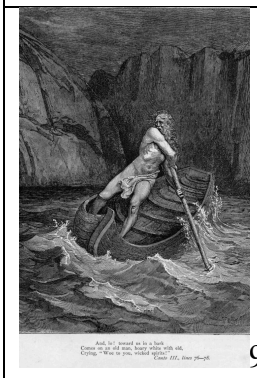
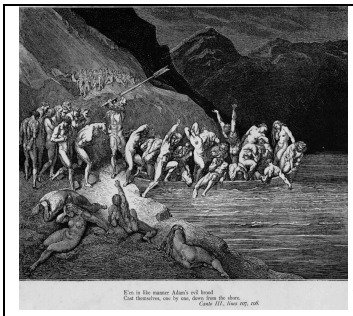


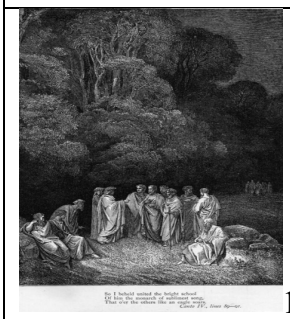
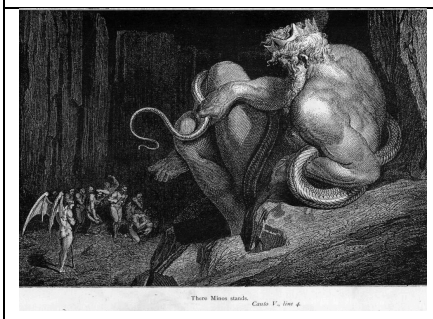
Figura 3 Mapa de geografías Alighieriscas en Patapievicci, 56

 1	A la mitad de la carrera de nuestra vida me vi en una oscura selva. (Infierno C. I)

 2	Salió una pantera veloz y en extremo suelta. (Alighieri, 3)
 3	Vino a darme un nuevo espanto el aspecto de un león (Alighieri, 5)
 4	A ti te conviene emprender otro rumbo, contestó. (Alighieri, 6)
 5	Movió entonces su planta y comencé a seguirle. (Alighieri, 7)

 6	El aire de la noche convidaba a descansar a los seres animados (Alighieri, 9)
7 	Soy Beatriz, y te ruego que marches pronto. (Alighieri, 10)
 8	Maestro, me espanta lo que dice ahí. (Alighieri, 15)
 9	Vimos venir un viejo de pelo blanco. (Alighieri 17)

 10	A la perversa prole de Adán se lanzaba sucesivamente desde la orilla. (Alighieri, 19)

11	Nuestra única pena es vivir con un deseo, sin esperanza de conseguirlo. (Alighieri, 23)
 12	Vi reunida la insigne escuela del príncipe del sublime canto. (Alighieri 25)
 13	Allí tiene su tribunal el horrible Minos (Alighieri, 27)

14	El infernal torbellino arrebataba en su furor los espíritus. (Alighieri, 29)
15	Poeta, de buena gana hablaría a esos dos que van volando. (Alighieri, 31)
16	Amor nos condujo a una misma muerte. (Alighieri, 32)
17	Aquel día ya no leímos más. (Alighieri, 33)

18	Caí desplomado, como un cuerpo muerto. (Alighieri 33)
19	Mi guía entonces extendió las manos. (Alighieri, 35)
20	Y añadió él: tu ciudad me tuvo por su habitante cuando vivía en el mundo.

21	Consúmete dentro de ti con tu propia rabia (Alighieri 40)

22	Todo el Oro que hay debajo de la luna no bastaría para saciar a una de estas inquietas almas. (Alighieri, 43)
23	Hijo mío, ahora ves las almas de los dominados por la ira. (Alighieri, 45)
24	Se ahondó en el agua la vieja quilla. (Alighieri, 47)
25	Por lo que el prudente maestro le detuvo rechazándole. (Alighieri, 47)

26	No pude oír lo que les dijo. (Alighieri, 50)
27	Mira, me dijo, las feroces erinas. (Alighieri, 53)
28	Llegó a la puerta y la abrió con una varita. (Alighieri, 55)
29	Esos son los heresiarcas y sus secuaces de todas las sectas. (Alighieri, 57)

30	Mira a Farinata que se ha levantado. (Alighieri, 59)

31	Guardo al papa Anastasio, a quien aparto Fotín del camino recto. (Alighieri, 65)
32	Y al borde de la caverna estaba tendido el que fue oprobio de Creta. (Alighieri, 71)
33	Uno de ellos gritó: "¿A qué lugar de tormento venís?". (Alighieri, 75)

34	Nos aproximamos a aquellos veloces monstruos. (Alighieri, 77)
35	Allí anidan las brutales arpías… (Alighieri, 79)
36	Y me gritó su tronco:"¿Por qué me rompes?". (Alighieri, 81)
37	"Acude ahora, ¡Oh muerte!", gritaba el que corría delante. (Alighieri, 83)
38	Las miserables manos apartaban el no interrumpido fuego. (Alighieri, 87)

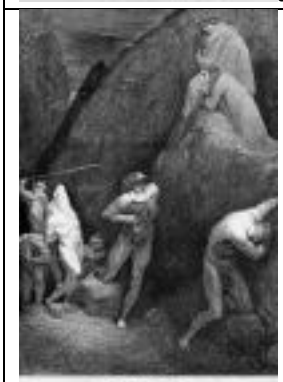
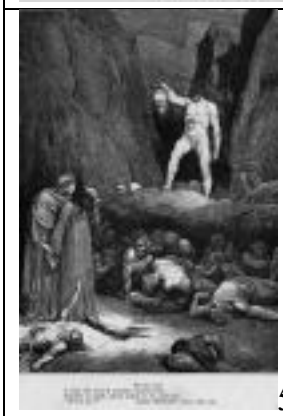
39	¿Estais vos aquí, Micer Bruneto? (Alighieri, 92)
40	Y la deforme imagen del fraude arrimó la cabeza y el cuerpo. (Alighieri, 109)

41	Intimidandóme entonces más el precipicio (Alighieri, 111)
42	Y ¡Como a los primeros golpes les hacían levantar las piernas!... (Alighieri, 115)

43	“El cuál me dijo: ¿Por qué ese afán de mirarme?” (Alighieri, 117)
44	Es Tais, la cortesana. (Alighieri, 119)
45	Yo estaba como el fraile que confiesa al pérfido asesino. (Alighieri, 121)
46	Y alcanzándole después con más de cien chuzos, le decían: (Alighieri, 134)

47	¡Que ninguno de vosotros se rebele! (Alighieri, 137)
48	Se lanzó traes él gritando: “Ya te tengo”. (Alighieri, 144)
49	El otro se mostró gavilán muy diestro en manejar las garras (Alighieri, 147)
50	Apenas tocaron sus pies el fondo del precipicio, aparecieron los diablos. (Alighieri, 149)

51	Y después me dijeron:"¡Oh toscano…"No tengas reparo en decir quién eres!" (Alighieri, 151)
52	Ese crucificado que estás mirando. (Alighieri, 153)
53	Corrían gentes desnudas y aterrorizadas. (Allighieri, 159)
54	¡Ay, Aniel, como te vas mudando! (Allighieri, 165)

55	Mi director dijo: Dentro de esas llamas están las almas.
 56	…ve cómo me desgarro; ve a Mahoma cuan despedazado está. (Alighieri, 185)
57	Acuérdate de Pedro de Medicina… (Alighieri, 187)
 58	5La cual nos miraba, exclamando: ¡Ay de mí! (Alighieri, 189)

59	Pero Virgilio me dijo: -¿Qué miras? (Alighieri, 201)
60	Y pude descubrir la profundidad donde se castiga a falsificadores. (Alighieri, 193)

61	Y se raían la sarna con las garras. (Alighieri, 195)
62	Este turbulento espíritu es Gianni Schicchi. (Alighieri, 197)

63	Es, repuso, el alma antigua de la malvada Mirra. (Alighieri, 199)
64	Alma Insensata, recurre a tu cuerno y ejercítate en él. (Alighieri, 207)
65	Ese soberbio quiso medir sus fuerzas contra el soberano Jove y ahí tiene su merecido. (Alighieri, 209)
66	Nos dejó en la profundidad donde se ven devorados lucifer y judas. (Alighieri, 211)

67	Oí que me decían: “pisa con tiento…” (Alighieri, 213)
68	Pues fuerza será que te nombres o que te quedes sin un cabello. (Alighieri, 215)
69	Con rabia roía aquél el cráneo por fuera y por dentro. (Alighieri, 217)
70	Me calmé entonces para no entristecerlos más.

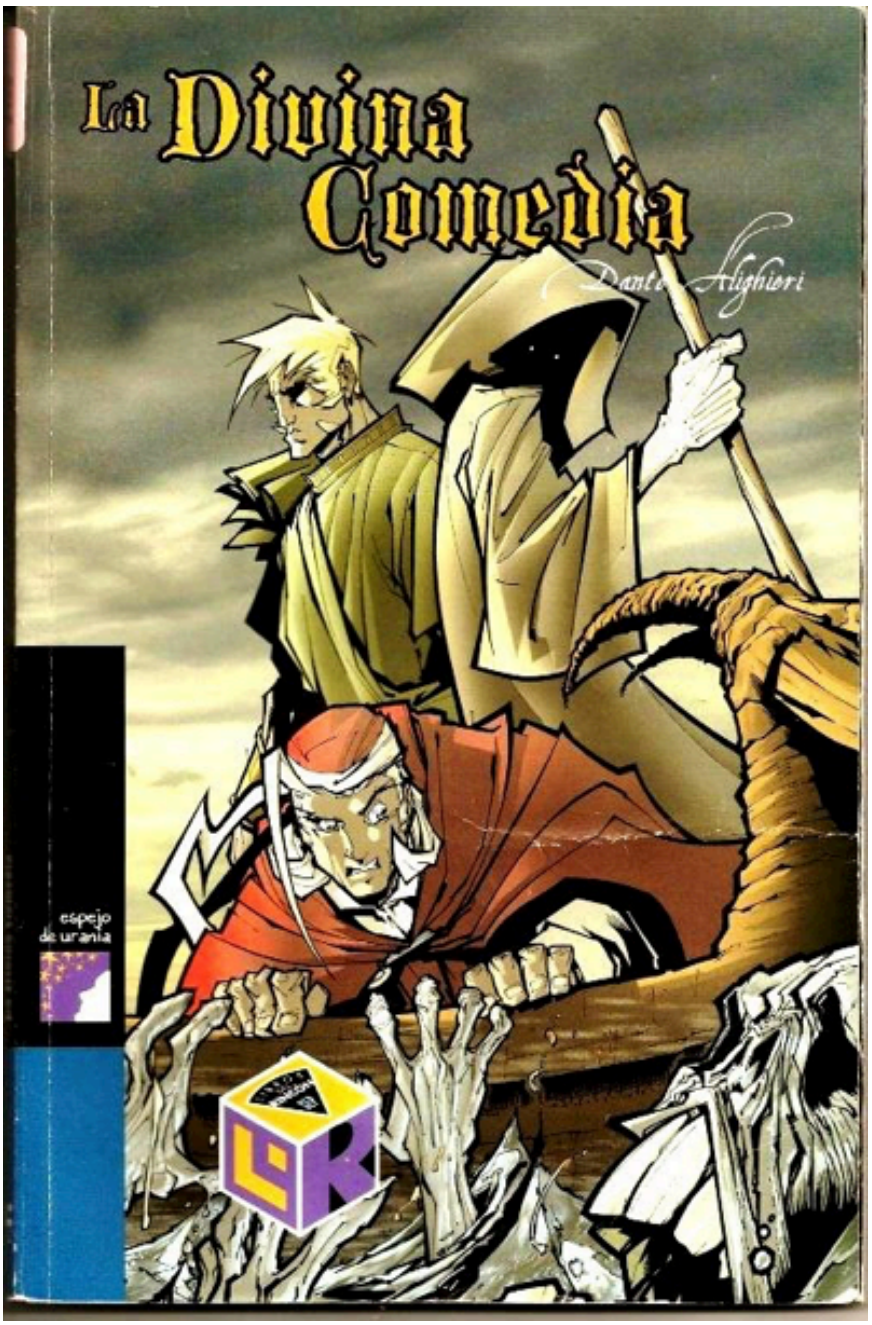
71	Padre mío, ¿Por qué no me ayudas?
72	Y dos días estuve limándoles después de muertos. (Alighieri, 221)
73	Mira el sitio donde debes armarte de fortaleza. (Alighieri, 227)
74	Por aquel camino entramos para volver al mundo. (Alighieri, 231)

75	Saliendo por fin a contemplar de nuevo las estrellas. (Alighieri, 231)

Figura 4

1. Dante: Cantinflas Show, Portada en Obion, Pilar. *Cantinflas Show Nº 5 "Dante"*. Revista quincenal. Editorial Provenemex, México

Figura 5



2. *La Divina Comedia* en Alighieri, Dante. Adaptación: Gerardo E. Sandoval Pèrez; Fabiola Gonzàlez Mayón. *Pörtada*

Figura 6

3. *La Divina Comedia* en Alighieri, Dante. Adaptación: Gerardo E. Sandoval Pèrez; Fabiola Gonzàlez Mayón. 7

Figura 7

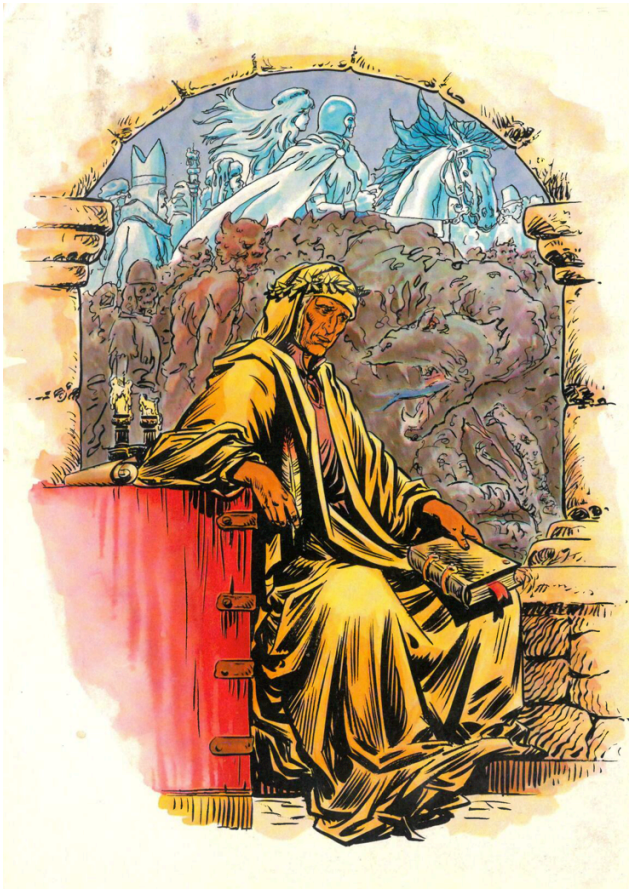


Figura 8

4. Dante, González Cremona, Alonso juan. *Dante*. Comic Biografías, Serie Arte. Editorial Bruguera. 1983

, 2

5. González Cremona, Alonso juan. *Dante*. Comic Biografías, Serie Arte. Editorial Bruguera. 1983, 16

Figura 8

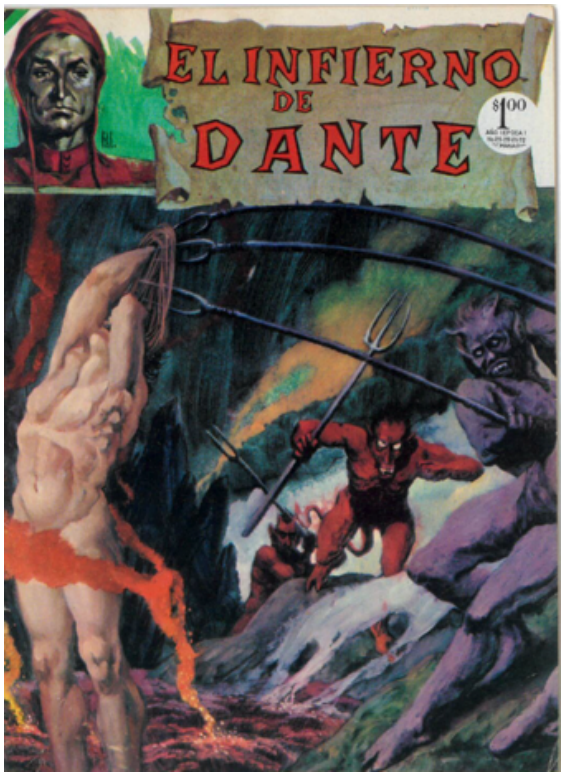


figura 9

Portada en Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

Figura 9

Págnia 3, en Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

Figura 10

Página 5 en Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

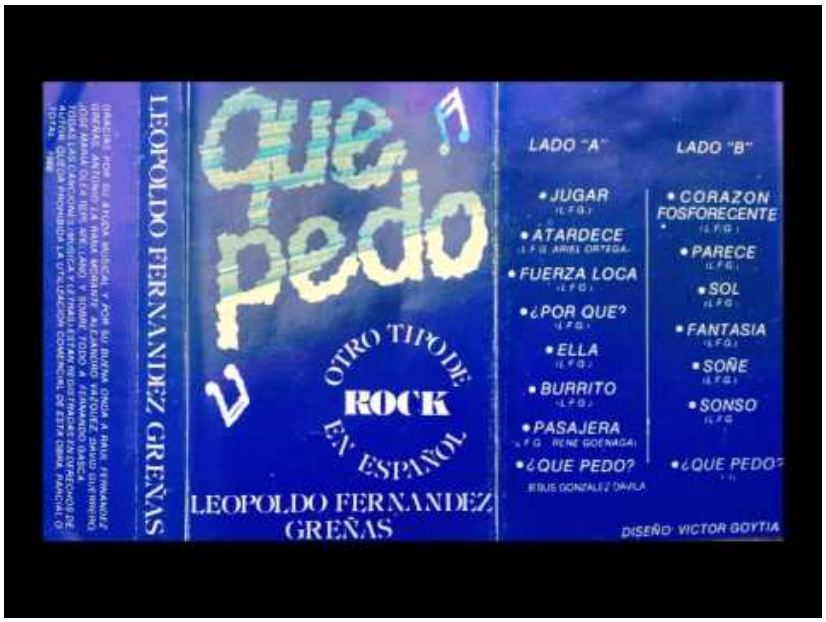
Figura 11

Pagina 28 en Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

6. Pagina 30 en Tovar, Jesús, Juan Tovar. *El infierno de Dante. Nº 26 "El estafador que no pudo estafar a la muerte".* Revista Semanal. Ediciones Latinoamericanas. México 1972.

4. El *Infierno* trascendido

Figura 1

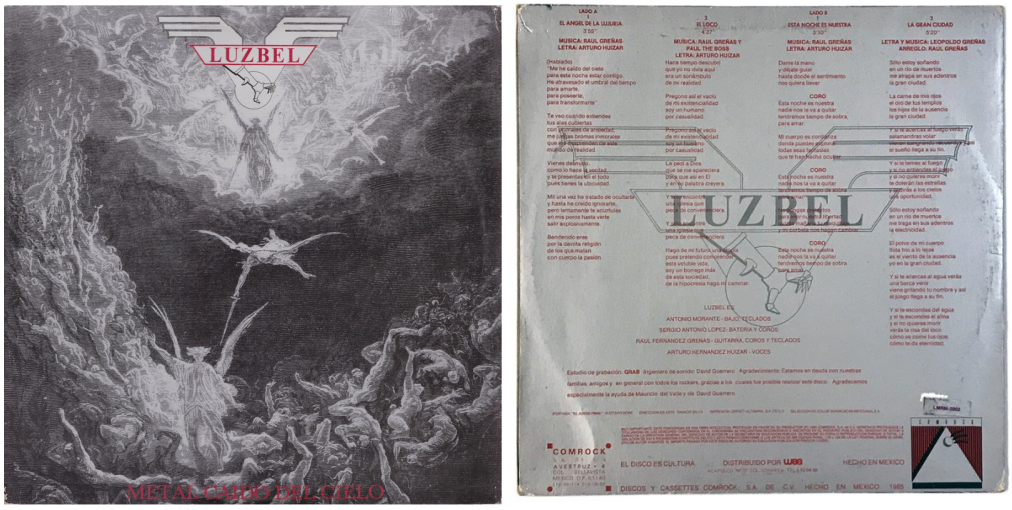


Fernández Greñas, Leopoldo. *¿Que pedo?* Otro tipo de Rock Mexicano. México 1989

figura 2

Angeles del Infierno, *Pacto con el diablo*. Warner Music, Serie Rocker.

Figura 3



Luzbel. *Metal Caído del Cielo*. Warner Music, Comrock. México, 1985.