

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y  
LITERATURA

Metáforica del inframundo y cronotopo: amor como núcleo inconceptual en *Adán*

*Buenosayres* de Leopoldo Marechal

EDMUNDO MANTILLA SUÁREZ

DIRECTOR: MSc. FERNANDO ALBÁN

QUITO, 2018

*Impenetrable, lo inexpresado formula preguntas cada vez más incómodas a medida que los astrónomos comprenden que tal vez jamás puedan dar con las respuestas.*

Thomas Pynchon, *Mason y Dixon*.

A Thomas Ruggles Pynchon y a William T. Vollmann

A todo aquel que lea esta disertación porque, como dijo Vollmann, «infierno es cualquier cosa que perdure lo bastante».

Agradezco a mi familia: a mis padres porque confiaron en que mi búsqueda no sería tiempo perdido y a mis hermanas por escucharme con paciencia.

Agradezco a mis amigos por su valiosa compañía: a Shungo por descender conmigo a las horribles visiones del averno y hallar belleza en las imágenes más ominosas, a Juan por maravillarse junto a mí con muchas historias y versos, a Lau porque sin saberlo me ayudó a comprender que si no terminaba la disertación seguiría en el infierno por siempre y a Diana por su amable presencia.

Doy gracias a Fernando Albán por guiarme a través de las espiras de Cacodelphia y a Myriam Merchán porque tuve que recordar todo lo que aprendí de ella (y porque además descubrí en el gabinete de maravillas que es su oficina *Historia de los infiernos* de Minois, texto imprescindible para este trabajo).

Agradezco a mis profesores.

Gracias a quienes me ayudaron: María Eugenia Lasso, César Chávez y Karina Sánchez.

## Abstract

El presente trabajo es un acercamiento desde la metaforología y la teoría del cronotopo a la metafórica del inframundo en dos momentos: un corte vertical en el que se revisan los complejos de imágenes en la *Odisea*, la *Eneida* y la *Divina Comedia* (primer libro: *Inferno*); un estudio horizontal sobre el desarrollo de las figuras infernales en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Puesto que se trata de una investigación de carácter metaforológico, se parte de un núcleo inconceptual, el amor, rodeado de un repertorio de elementos del mundo de la vida que intentan hacerlo visible. El análisis del cronotopo permite aprehender las distintas “imágenes del hombre” manifestadas en estos mundos de ultratumba. Así, se enlazan los horizontes de sentido con la materialidad de los textos literarios. Como objetivo del presente estudio se planteó identificar, construir y analizar el complejo metafórico que conforma el infierno en *Adán Buenosayres* con el amor como centro de inconceptualidad, desde sus vínculos con la tradición y con el *Lebenswelt* de su tiempo. En el mundo de la vida homérico, el amor se rodea de los valores que definen la “humanidad”; en la metafórica de Virgilio, se concentran en torno al núcleo inconceptual los sentidos de la patria; en el infierno dantesco, el amor se orienta hacia un trascender divino. Finalmente, la metafórica de Cacodelphia en la novela de Marechal busca responder a la interrogante por el amor desde la libertad, aunque desde una perspectiva moderna de negatividad.

Palabras clave: inframundo, Marechal, *Adán Buenosayres*, metaforología, cronotopo.

## Índice

Introducción.....	VII
Capítulo primero: Metaforología y metafórica del inframundo como cronotopo .....	14
1.1 La metaforología.....	14
1.1.1 El proyecto de Hans Blumenberg.....	17
1.1.2 La metáfora y su proximidad a lo impensado. ....	23
1.1.3 La metaforología y el cronotopo. ....	30
1.2 Imágenes, alegorías y narraciones .....	37
1.2.1 Tropos: imágenes, símiles y metáforas. ....	38
1.2.2 Símbolos y alegorías. ....	39
1.2. 3 Narraciones, anécdotas y parábolas. ....	40
1.3 Metafórica del inframundo .....	41
1.3.1 La catábasis. ....	42
1.3.2 El inframundo: cronotopo. ....	47
Capítulo segundo: Metafórica del inframundo y creación en tres umbrales .....	49
2.1 El mundo de la vida homérico sobre el amor en la creación de la metáfora del inframundo.....	52
2.1.1 El inframundo como metafórica del amor a la humanidad en Homero. ....	53
2.1.2 Las mansiones de Hades. ....	61
2.2 Averno y amor a la patria en el mundo de la vida de Virgilio.....	68
2.2.1 Metafórica de los infiernos y amor filial.....	70
2.2.2 El infierno virgiliano a manera de cronotopo.....	82
2.3 El amor en el <i>Infierno</i> de Dante .....	88
2.3.2 Política y justicia en la metafórica del infierno dantesco.....	91
2.3.3 El amor en el infierno de Dante. ....	98

2.3.4 Cronotopo del infierno dantesco y su relación con el <i>Lebenswelt</i> estético.....	101
Capítulo tercero: Amor en la metáfora del inframundo de <i>Adán Buenosayres</i> .....	106
3.1 Amor a la libertad o libertad en el amor en el mundo de la vida de Marechal .....	110
3.1.1 El abrazo combativo de la libertad en Saavedra. ....	112
3.1.2 Cacodelphia como metáfora de la libertad.....	120
3.2 El cronotopo de Cacodelphia en lo relativo a la libertad.....	133
Conclusiones y recomendaciones .....	137
Referencias .....	144

## Introducción

*Nuestro pasado no es un registro fiel. Es más bien una reconstrucción, y a veces bordea la mitología.*

David Eagleman, *El cerebro*.

Acaso lo que dice Schultze, tras responder con fábulas a las interrogantes del Juez antes de ingresar al Plutobarrio, defina las posibles aproximaciones críticas a la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal: «Los investigadores de mañana —sentenció al astrólogo con modestia— se pelarán el culo por desentrañar el sentido admirable que se oculta en esas fabulitas» (Marechal, 1997a, p. 392). En su obra *Ars Magna Lucis et Umbrae*, el erudito jesuita Athanasius Kircher explicó algunas prácticas de hipnosis con animales. Si se traza una línea en el suelo y se pone el pico de una gallina sobre esa línea, el animal o queda paralizado o camina por la recta en estado de hipnosis. Adecuar la obra literaria a la perspectiva teórica que se defiende es ceder a la sugestión de un camino que, siendo importante, no posibilita una mirada total. Heidegger analizó esta situación e identificó la siguiente antinomia: *Inständigkeit* (estar inmerso) y *Gegenständigkeit* (estar frente a). Este trabajo, por tomar las bellas palabras de Danilo Kiš (2016), no comienza *in media res*, «sino gradualmente, como cuando oscurece el bosque» (p. 371). Juega a estar inmerso en la experiencia del inframundo, pero también se sitúa frente a esta metafórica.

Debo al adjetivo “apotropaico” y al libro *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental* de Giorgio Agamben una luz en medio de las tinieblas, un hilo capaz de conducirme fuera del laberinto de la metafórica del inframundo. Comencé a indagar en las mansiones infernales con la pretensión de hallar las respuestas provisionales, a modo de imágenes del “otro mundo”, a las problemáticas de la creación y de la verdad. Mas la tarea se presentó superior a mis fuerzas y a mi capacidad intelectual. Decidí, por tal motivo, atenerme a las interrogantes sobre la creación, las cuales, aunque disminuyeron el número

de elementos del repertorio a considerar, resultaron igualmente arduas. Fue necesaria una mejor delimitación. En consecuencia, resolví analizar las relaciones entre los distintos mundos de ultratumba y la creación artística como un núcleo de lo no conceptual. En aquel momento parecía que el tema era definitivo, así como la pregunta de investigación y los objetivos. No obstante, persistía la sensación de que, por la amplitud del tema y por lo libre de la metodología aplicada, tan solo conseguiría repetir las conclusiones de algunas lecturas y acaso esbozar alguna hipótesis.

Una tarde, mientras vagaba por el vasto espacio cibernético a la busca de ritos, mitos, obras de arte o ensayos con algún rasgo apotropaico, un libro que tenía por tema la obra de Agamben me hizo conocer de *Estancias* y su argumento. Leí algunas páginas del filósofo italiano; sin embargo, no enseguida ocurrió en mí lo que Bernard Lonergan ha estudiado tan bien: el *insight*. Puesto que faltaba una perspectiva única, permanecía en la oscuridad a pesar de que disponía de todas las pistas para resolver el enigma. Echaba de menos un brinco de la inteligencia que revelase una porción hasta entonces oculta del *topoi* infernal, por ignorada o por sumergida en la indiferencia a la que es sometido lo múltiple como parte de los automatismos de la mente. Así, tras meditar sobre los pensamientos de Agamben en torno a la acedía y su relación con el amor, pude mirar de forma nueva los abismos donde habitan quienes alguna vez fueron. Sin embargo, esta disertación no propone un acercamiento conceptual al amor, no analiza los múltiples discursos que se han desarrollado alrededor suyo, sino que lo toma como núcleo inconceptual de la experiencia infernal. Por ese motivo, el primer capítulo está dedicado de forma exclusiva a explicar la metaforología, el concepto de cronotopo y a realizar un bosquejo de la metáfora del inframundo.

Los nuevos tropos que ingenia el autor son habitados por las presencias latentes de figuras heredadas. Por este motivo, para estudiar la metáfora moderna es necesario

conocer sus precedentes: la *Odisea*, la *Eneida* y la *Divina Comedia*<sup>1</sup>. De esto se ocupa el segundo capítulo. Para hallar con precisión los enriquecimientos que aporta la ficción de *Adán Buenosayres* a la relación del amor con el mundo de la vida que se evidencia en el inframundo, el presente trabajo concentra sus esfuerzos en las discontinuidades entre metáforas antiguas y nuevas (para el tiempo de la publicación de la novela: 1948). Así, son identificables traslados y modificaciones en el ámbito subterráneo de las imágenes<sup>2</sup>, giros también operantes en las expectativas de la época<sup>3</sup>. Un libro transporta metáforas de una temporalidad a otra, recoge preguntas antiguas como el mundo y esboza nuevas respuestas provisionales. Si para Descartes y Husserl el estado provisional del conocimiento era negativo, para la literatura es la condición misma de su existencia. En palabras de Claudio Magris (2000): «La literatura como mudanza; como en todas la mudanzas, algo se pierde y algo reaparece en los estantes olvidados» (p. 16). Por consiguiente, *Adán Buenosayres* y, sobre todo, los viajes a *Saavedra* y a *Cacodelphia* son depósitos de metáforas tanto como espacios de su invención.

En su conferencia titulada “La poesía”, Borges (1989) afirmó, al comentar un soneto de Enrique Banchs: «El poeta es el que quiere ver al Huésped, el amor» (p. 263). Sin embargo, cabe averiguar si deseaban contemplar el amor o asirlo quienes han creado con sus versos aquellos mundos de ultratumba que hasta hoy son espacios de imaginación activa. Ya en el contexto de la obra de Marechal, algunas críticas a su primera novela, *Adán Buenosayres*, señalaron «Cuaderno de Tapas Azules» y «Viaje a la oscura ciudad de

---

<sup>1</sup> Resulta curioso, como he llegado a conocer gracias a *Las semanas del jardín* de Sánchez Ferlosio, que para los egipcios Occidente era el lugar de los muertos.

<sup>2</sup> *La historia interminable* presenta una metáfora significativa para la comprensión del trabajo con metáforas: el Pozo Minroud, la Mina de las Imágenes, el depósito de los sueños olvidados. Toda búsqueda de imágenes es un descenso hacia su telúrica morada. Como se explicará en el “Enfoque teórico”, el presente trabajo utiliza de manera indistinta los términos imagen, símil y metáfora (Bousoño, 1985), mientras que sí separa símbolo de metáfora.

<sup>3</sup> Gran parte del valor de la metaforología reside en la reelaboración de las preguntas kantianas. Si antes la interrogante era *¿qué es lo que podemos saber?*, gracias al estudio de las metáforas surge una nueva duda: *¿qué era lo que queríamos saber?* También, de preguntar *¿qué nos está permitido esperar?*, la metamorfosis conduce a una incógnita distinta: *¿qué nos estaba permitido esperar?* (Blumenberg, 2000, p. 11).

Cacodelphia» como apéndices, como secciones prescindibles. Así reflexionaron, entre otros, Julio Cortázar y Noé Jitrik, pese a que sus recepciones rescataron muchos aspectos de la narración. El autor defendió la inclusión del séptimo libro como parte de su novela con un razonamiento débil: «Lo que podría parecer añadido es el infierno final [...] Pero es que no hay epopeya antigua sin un descenso a los infiernos» (Marechal, 2011, p. 31). Como escribe Ángel Núñez (1997), «En *Adán Buenosayres* el descenso es posterior a la culminación de la búsqueda de Adán [...]» (p. 661). ¿No es llamativo que la Solveig Celeste, la amada, desaparezca en la catábasis de Adán? Sin embargo, subyace a la ciudad de Cacodelphia una búsqueda de amor, tal como se analiza en el tercer capítulo.

El camino de la novela *Adán Buenosayres* inicia en un sendero lateral. En la periferia de la obra, el “Prólogo indispensable” relata el entierro del poeta. La muerte, la precariedad de la materia y la lectura de dos manuscritos originan en L. M., el narrador, una «política de la amistad»: desarrollar una semblanza que presente al amigo «en función de vida» (Marechal, 1997, p. 5). Tal finalidad determina la conformación del texto. Por una parte, cinco libros son escritos por el albacea del protagonista; a saber, un testigo que comienza su proyecto en el invierno de 1930, inmerso en la vida parisina, y que lo termina tras una «honda crisis espiritual» (Marechal, 1997, p. 5). Por otra parte, dos libros —*Cuaderno de Tapas Azules* y *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*— tienen por voz narrativa al vate Adán Buenosayres. A la manera de un viaje, la historia necesita de una secuencia, de una continua relación entre los episodios. Por consiguiente, los vínculos entre la biografía espiritual de Adán Buenosayres y sus dos escritos hológrafos deben ser adecuados para que suceda en el público «una intelección cabal»<sup>4</sup> (Marechal, 1997, p. 5).

---

<sup>4</sup> Por tanto, no es válido el planteamiento de Julio Cortázar (1997), que consideró como accesorios a los libros «Cuaderno de Tapas Azules» y «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia». Leopoldo Marechal, en una entrevista, consignó la necesidad de ambos libros para la comprensión de su postura estética, metafísica y política. Ver: “Conversación con Leopoldo Marechal” en el libro editado por Ernesto Sierra que lleva por título *Leopoldo Marechal* (2011), parte de la colección Valoración Múltiple.

De acuerdo con la percepción de Fernando Colla (1997), la recepción de la novela de Marechal se divide en a) estudios que estiman sus rasgos novedosos y desestiman los elementos anacrónicos y b) análisis que reivindican los discursos tradicionales y la resignificación de motivos clásicos. Al escindir la configuración de *Adán Buenosayres*, tales aproximaciones críticas niegan la comprensión total, que persigue el sujeto de la enunciación. Como primera diferencia respecto a la crítica precedente, esta investigación no separa aspectos formales y temáticos. El presente estudio tiene como finalidad desarrollar un análisis metaforológico del inframundo en *Adán Buenosayres* a partir de la pregunta por el amor, junto con las respuestas intuitivas que subyacen a la poética de Marechal. A manera de complemento, también se pretende investigar el cronotopo infernal para acceder a una visión más completa del mundo de la vida en que se desarrolla la propuesta estética del autor. La visita a *Saavedra* y el Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia son los núcleos de figuras que sustentan la «metáfora absoluta» del infierno creado por Schultze; ambos episodios conforman un «subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes» (Blumenberg, 2003a, p. 220) y conviene ser descritas desde el «mundo de la vida» en el tiempo del autor.

Para el recorrido analítico de la metáfora del inframundo y del conjunto de metáforas que son *restos* en relación con la «metáfora absoluta», rudimentos del camino del mito al logos, no se parte de un entendimiento dual de las imágenes<sup>5</sup> (Blumenberg, 2003a; Blumenberg, 2003b). Por el contrario, el desarrollo de una *metaforología* integra los componentes sensoriales y de sentido que participan en la constitución de todo lenguaje poético. De manera que el examen de la metafórica del inframundo se detiene en ambas

---

<sup>5</sup> Dicho entendimiento tiene su origen en la disputa entre Sócrates y los sofistas, que, en su metamorfosis histórica, se traslada a distintos espacios de discusión: la función ornamental de las figuras en la época en que *kósmos* y *lógos* eran términos correlativos, la duda de los Padres de la Iglesia sobre si “los adornos del lenguaje” son necesarios para la exposición de la verdad, el «mito moderno según el cual el lenguaje sólo es el instrumento dócil e *insignificante* de las cosas serias que suceden en la mente, el corazón o el alma» (Barthes, 1997, p. 53). (Blumenberg, 1999; Blumenberg, 2003a).

frecuencias y en su cruce para hallar respuestas que la lógica no puede contestar. La presente investigación se fundamenta en la capacidad de las metáforas —en este caso particular, en la cualidad de la imagen del infierno— para ser sucedáneos de la certidumbre que proporcionan las definiciones. Como no es posible acceder a una comprensión cabal de lo íntimo, de lo más profundo del amor, el ser humano necesita de mitos o de comparaciones, de relatos que proporcionen un marco de sentido. En el estudio de la metáfora del inframundo en *Adán Buenosayres* no se trata, sin embargo, de realizar una alegoresis, sino de reconocer la «verdad pragmática» —pues «la verdad de la metáfora es una *vérité à faire*» (Blumenberg, 2003a)— de aquella «metáfora absoluta» que, en la historia de la religión, de la filosofía y de la fantasía humana, ha recibido numerosas denominaciones: infierno, averno, orco.

Por consiguiente, la metafórica del inframundo en *Adán Buenosayres* es un rodeo al amor como núcleo innombrable, incapaz de ser dominado por las herramientas lógicas. Debido a la orfandad en que es arrojado el ser humano frente al «absolutismo de la realidad», y a manera de reacción contra la crisis espiritual, personal y general, Leopoldo Marechal pretende conformar en su novela un sistema conductor, destinado a revelar la plenitud de la existencia amorosa de su protagonista<sup>6</sup> y del resto de personajes. Hace de la libertad el valor guía de esa aproximación. No obstante, el camino queda incompleto<sup>7</sup> y dicha interrupción testimonia tanto la cosmovisión como los horizontes existenciales de la primera mitad del siglo veinte.

Pese a ese carácter de no finalización, en el catálogo invisible de preguntas que no nos planteamos, sino que están ya *planteadas* en el fondo de nuestra existencia, las interrogantes por el amor y por la libertad tienen una respuesta provisoria en la metáfora

---

<sup>6</sup> Proyecto que, con distintas herramientas y a través de nuevas formas discursivas, continúa en *El banquete de Severo Arcángelo* y en *Megafón o la guerra*.

<sup>7</sup> Al igual que sucede con la trilogía proyectada por Malcolm Lowry, pues solo pudo realizar *Bajo el volcán*, que corresponde al infierno.

del inframundo. Tanto el viaje a *Saavedra* como la exploración de *Cacodelphia* desarrollan intuiciones a manera de mundos de imágenes<sup>8</sup>. Más todavía, el filósofo Hans Blumenberg (1999) afirma: «Donde faltan las evidencias, la retórica crea instituciones» (p. 121). En esta relación metafórica del hombre con la realidad, del arte con aquello no susceptible de convertirse en un lema adicional dentro de la enciclopedia, la narración de Marechal es un momento transversal para el análisis de las problemáticas de la creación.

En *Adán Buenosayres*, como respuesta a la pregunta por el amor, de acuerdo con el mundo de la vida de su tiempo, se esboza un programa de libertad. La novela de Marechal, desde la construcción de una metafórica del inframundo, rellena los espacios vacíos sobre la significación del amor, los cuales no pueden ser conceptualizados, pero sí conjurados a través de un conjunto de imágenes. ¿De qué otra manera podría vivir el ser humano?

---

<sup>8</sup> «Un análisis tiene sin duda que interesarse por averiguar qué «carencia» lógica es esa para la que la metáfora hace de sustitutivo, y semejante aporía se presenta precisamente con la mayor claridad allí donde teóricamente nos está «permitida» en absoluto» (Blumenberg, 2003a, p. 44).

## Capítulo primero: Metaforología y metafórica del inframundo como cronotopo

*No solo somos los narradores de nuestras historias,  
somos las historias mismas.*

Jonathan Safran Foer, *Comer animales*.

El presente apartado se compone de tres partes. La primera introduce a la filosofía de Hans Blumenberg y a la metaforología, que será la analítica llevada a cabo en esta disertación. Dado que la exposición que Blumenberg hace de sus proyectos no es lineal, sino que se actualiza, revisa y complementa de forma dispersa, fue necesario integrar la lectura de varios de sus libros así como la de alguna literatura secundaria. Además, el método de estudio se profundiza y completa con el cronotopo, categoría que permite un acceso verificable al «mundo de la vida» en el que se inscriben las obras artísticas. En un segundo momento, se realiza una aclaración del uso de los siguientes términos: imagen, figura, metáfora, símil, parábola, anécdota, narración, alegoría y símbolo. Tal apartado se justifica por la singular manera de comprender dichos conceptos desde una visión «metaforológica», ejemplos de lo cual se pueden encontrar en obras como *La legibilidad del mundo* o *Salidas de caverna*. Finalmente, la tercera parte se ocupa de esbozar una aproximación teórica a la metafórica del inframundo desde tres ejes: la *catábasis*, el cronotopo del infierno y la relación que puede establecerse con el mundo de la vida artístico. Para cumplir con tal propósito se cuenta con la ayuda de las investigaciones llevadas a cabo por Rachel Falconer, Mijaíl Bajtín, Georges Minois, Warwick Frost, Jennifer Laing y Evans Lansing Smith.

### 1.1 La metaforología

Odo Marquard, entre los estudios sobre antropología filosófica que reunió y publicó bajo el título de *Filosofía de la compensación (Philosophie des Stattdessen)*, 2000, Philipp

Reclam; 2001, Ediciones Paidós Ibérica), incluyó su discurso “Descarga del absoluto. Para Hans Blumenberg, *in memoriam*”, pronunciado en Lübeck, ciudad donde Blumenberg nació el 13 de julio de 1920. Con el fin de resaltar la importancia del pensador al que rinde homenaje, Marquard recuerda: «“¿Qué filósofo actual considera usted significativo?”, se le preguntó a Hans Jonas, y respondió: “Hans Blumenberg”» (Marquard, 2001, p. 109). Por su parte, César Cantón (2004), en su excelente tesis doctoral, sitúa las reflexiones desarrolladas en libros como *La legitimidad de la edad moderna* o *La génesis del mundo copernicano* dentro de los escasos intentos por pensar una ontología desde posiciones modernas. Además, Cantón (2004) identifica el proyecto de una antropología que medita y entiende la condición simbólica del ser humano<sup>9</sup>. En el estudio introductorio que acompaña la edición española de *Paradigmas para una metaforología*, Jorge Pérez de Tudela (2003a) destaca, de igual manera, el reconocimiento alcanzado por los aportes «metaforológicos» de Blumenberg y presenta al estudioso de Lübeck en los siguientes términos:

Filósofo ante todo —y pese a todo— Blumenberg acumula conocimientos históricos, antropológicos, literarios, filosóficos, filológicos, astronómicos, musicales, teológicos; conocimientos que engarza con un arte secreto —y a las veces irritante— en crípticos textos nerviosos, lúcidos, tachonados de referencias sin aparente vinculación cuya unidad sólo el lector, si es que puede, está llamado a proyectar. (pp. 13-14)

Marquard (2001) considera que la idea fundamental de la filosofía de Blumenberg es algo que denomina «descarga del absoluto», que viene a revelar una condición antropológica: «Los seres humanos no soportan lo absoluto» (p. 113). De esa incapacidad para la resistencia nace la cultura, como recurso de autoconservación, como refugio sustentado en historias y mitos, a los cuales no podemos renunciar. En adición, Marquard

---

<sup>9</sup> Algo que Blumenberg recupera del parágrafo 59 de la *Crítica del Juicio* de Kant. Ver: Blumenberg, 2003a.

señala que esta idea se traslada al estilo de escritura, sustentando en la noción de que el lenguaje conceptual es insuficiente (no ha alcanzado el ideal cartesiano). Tal pensamiento puede rastrearse desde *Paradigmas para una metaforología* (1960) hasta el apéndice «Teoría de la inconceptuabilidad» en *Naufragio con espectador* (1979).

Ahora bien, ¿qué es la metaforología? Para Eckard Rolf (2005), la metaforología es «el aprendizaje del rol que juegan las metáforas en nuestro conocimiento de la realidad» (p. 244)<sup>10</sup>. Jorge Pérez de Tudela (2003a) considera que son las «investigaciones sobre la(s) metáfora(s) y la función que ésta(s) [sic] desempeña(n) en la vida del espíritu» (p. 14). César Cantón (2003c), por su parte, en el prólogo a la edición de Editorial Síntesis de *Conceptos en historias*, señala «el papel de la metáfora como “representación guía” (PM 69)<sup>11</sup> en la que “leer” los conceptos y enunciados de un época» (p. 11). Sin embargo, la metaforología no solo consiste en una forma de lectura, pues su objetivo fundamental es desenmascarar el «carácter contingente de cualquier medio» (Cantón, 2004, p. 279). Esto relaciona a la analítica de las metáforas con la *Destruktion* que proponía Heidegger: hacer ver lo evidente, no obviar lo que es tomado por obviedad, realizar preguntas en los ámbitos que las imposibilitan porque se han constituido en segundas naturalezas (Blumenberg, 1999; Cantón, 2004). No obstante, cabe notar que, como advierte Petra Gehring (2014), Blumenberg no ha presentado una «teoría de metáforas ni una metodología de investigación de metáforas» (p. 444)<sup>12</sup>. Por tal motivo, es necesario examinar con cuidado

---

<sup>10</sup> «Metaphorologie ist die Lehre von der Rolle, die Metaphern im Rahmen unserer Wirklichkeitserkenntnis spielen».

<sup>11</sup> Estas siglas quieren decir: *Paradigmas para una metaforología*.

<sup>12</sup> «[...] Blumenberg weder eigentlich eine Metapherntheorie noch eine Methodologie der Metaphernforschung vorgelegt hat».

Como resultado de esa indeterminación, son muchas las maneras de entender la metaforología. A continuación, dos ejemplos. Odo Marquard (2001) se ocupa brevemente del plano filosófico desde su experiencia hermenéutica; por tanto, atiende las reflexiones en torno a los conceptos y metáforas filosóficas, destaca el «historicismo» de tal analítica e insiste en la «descarga de lo absoluto». César Cantón (2004) vincula la metaforología con los aprendizajes fenomenológicos de la primera etapa de Blumenberg, la posibilidad de continuar el pensamiento ontológico, la distancia respecto a Husserl, las posibilidades que yacen en la filosofía de Heidegger y la transición de ontología a antropología.

su pensamiento filosófico y literario, a la vez que se conforma una base metodológica para el análisis de la metáfora del inframundo.

### **1.1.1 El proyecto de Hans Blumenberg.**

El capítulo catorce, “Signos frontales, signos celestes”, de *La legibilidad del mundo*, obra de gran erudición en la que Hans Blumenberg (2000) analiza la metafórica del libro, refiere un sueño del pensador alemán Georg Christoph Lichtenberg. También, la traducción de Juan Villoro de *Un sueño y otros aforismos* (2006), editada por la Universidad Autónoma de México, inicia con el episodio al que alude Blumenberg. Fascinado por los escritos de Copérnico y convencido de la importancia de profundizar en dicha posición teórica, Lichtenberg soñó: flota por encima de la tierra y un anciano sabio le entrega una «canica de color azul verdoso, con motas grisáceas» (2006, p. 9) para que, puesto que ama la investigación de la naturaleza, indague cuáles son sus propiedades. Pese a sus muchos esfuerzos, a la descomposición molecular de su objeto de estudio, a las numerosas pruebas y auscultaciones, el soñador no aprecia diferencia alguna entre esa canica y las que podría adquirir en la Feria de Fráncfort. Con bondad, el anciano le pregunta: «¿sabes, mortal, qué fue lo que estudiaste?». Cuando, apenado y avergonzado, el científico admite no saberlo, el espectro revela: «Debes saber que has estudiado, a escala, nada menos que la Tierra entera» (Lichtenberg, 2006, p. 11). Al someter a su curiosidad al objeto de estudio, el ansioso examinador ha dañado un planeta y a los seres que lo habitaban. Sin embargo, se atreve a requerir un segundo don. Y el sabio, si bien replica que de nada le servirá proseguir en su afán, entrega al soñador una bolsa. Mientras se aleja, dice: «analízalo *químicamente*» (Lichtenberg, 2006, p. 13). Dentro de la bolsa se encuentra un libro. Aunque desconcertado, el investigador reflexiona y una repentina claridad acude

a su cabeza: «Me conmoví hasta lo indecible. Luego desperté.» (Lichtenberg, 2006, p. 14).

Comenta Blumenberg (2000) al respecto:

La *revelación* del sueño consiste, precisamente, en hacer un cálculo suficientemente medurado del conocimiento posible, sin apostar por ningún otro, pero también haciendo sentir con fuerza, como fracaso en lo esencial, lo irrealizable de ese deseo de conocimiento más alto. (p. 213)

Así se puede caracterizar el proyecto filosófico de Hans Blumenberg: su enunciado principal es un cálculo del saber posible y un reconocimiento del fracaso en la persecución de una ciencia total (como pretendía Husserl) a partir de la constitución de un lenguaje puramente conceptual. Sin embargo, a diferencia de Lichtenberg, Blumenberg sí apuesta por algo: la metáfora. Pese a lo cual, realiza una aclaración: «como cultivadores de la metáfora nos hemos privado ya de la posibilidad de encontrar en las metáforas «respuestas» a esas preguntas incontestables» (Blumenberg, 2003a, p. 62).

#### 1.1.1.1 *El mito.*

Se ha citado ya *Trabajo sobre el mito*, uno de los tratados de mayor importancia en la reflexión sobre el «absolutismo de la realidad». Dicho absolutismo se define como la conciencia que tiene cada persona de su contingencia y de no poder controlar las condiciones de su entorno. Para Hans Blumenberg (2003b), el mito y la metáfora son necesarios porque distancian al ser humano del estado límite de su existencia. Frente a esa situación vulnerable y a manera de respuestas a preguntas que no pueden ser formuladas por la lógica, son necesarias las imágenes poéticas, cuyo carácter traslaticio las convierte en formas privilegiadas para la investigación metafísica y antropológica.

En *Salidas de caverna*, se recuerda e inspecciona el camino de la antropogénesis desde la parábola platónica que corresponde al libro séptimo de *La República*. De acuerdo con

Blumenberg (2004), el submundo cavernario no es un ámbito exclusivo de negatividad; su visión no enfrenta apariencias e ideas, sino que inspecciona la relación entre lo “real” y lo fantástico. Los seres vivos, en los sucesivos traslados que conforman sus procesos evolutivos, experimentan lo que podría denominarse como “traumas”. Pero es el ser humano, por encima de todos los demás organismos, quien tiene la vivencia más extrema de una separación. El salto que constituye una posibilidad de supervivencia (la marcha erecta, el abandono de la selva) es también origen de vulnerabilidades. Aunque sea una simplificación de la compleja historia, se podría decir que la especie ganó ventajas sensoriales y, a la vez que pudo ver mejor, se expuso a la vista de muchos peligros. Cuanto más ha avanzado la humanidad, más ha llegado a conocer cuán precaria es su situación<sup>13</sup> y más ha necesitado de mecanismos de protección, muchas veces de olvido (Blumenberg; 2003b; 2004; 2008; 2011).

Como señala el filólogo y especialista en literatura y mitología griegas Geoffrey Stephen Kirk (1973), «el mito no es una cuestión propia del saber y la razón, sino más bien de lo poético, lo simbólico y lo hermoso» (p. 16). Sin embargo, Blumenberg reconoce cómo las narraciones de carácter mítico perviven en todos los ámbitos intelectuales y sus estructuras orientan el pensamiento. Además, la teoría y sus contenidos de análisis no son diferenciables de forma clara porque forman parte de un mismo «proceso general de recepción» (Nicholls y Heidenreich, 2014, p. 473). Por ejemplificar, la separación de *mythoi* y *logoi* comienza con Jenófanes de Colofón y Hecateo de Mileto, pero se acentúa con Platón y la disputa con los sofistas. Es con el desarrollo de la filosofía platónica que la

---

<sup>13</sup> Un ejemplo al que Blumenberg acude con frecuencia es el del “cambio de paradigma” con el llamado “giro copernicano”. En el primer capítulo de su obra *Descripción del ser humano*, titulado “*Dasein* o conciencia”, incluye una cita de una conferencia de Ernst Mach, pronunciada el 16 de abril de 1886 en Dortmund: «Si no consideramos al ser humano como el centro del mundo, si la Tierra se nos aparece como un trompo lanzado alrededor del Sol, que vuela con él hacia la lejanía infinita, si en distancias de estrellas fijas nos encontramos por todas partes los mismos procesos, de los que la vida del ser humano sólo es una parte ínfima de igual índole, ¡también aquí se amplía la visión del mundo, hay una elevación, una poesía!» (En Blumenberg, 2011, p. 14). Dos movimientos pueden ser notados: el desplazamiento del ser humano en el interés general (Mach critica el humanismo) y la constitución de un refugio bajo el nombre de “visión del mundo”.

retórica y los mitos (es decir, desde una visión kantiana, el lenguaje simbólico y sus intuiciones) son considerados accesorios, elementos ornamentales. Lo cual no impide que el discurso platónico esté atravesado y muchas veces sustentado por numerosos mitos.

Blumenberg rescata mitos y metáforas; encuentra que su diferencia es tan sólo genética:

[...] el mito lleva la sanción de su procedencia antiquísima, insondable, de su legitimación divina o inspiracional, mientras que la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho de hacer legible una posibilidad de comprender. (Blumenberg, 2003a, p. 166)

Mito y metáfora cumplen una función similar, pues orientan al ser humano en cuestiones que no pueden resolver enunciados estrictamente conceptuales<sup>14</sup>. Ambos se configuran como sucedáneos de certezas lógicas a «preguntas que se sustraen a una respuesta teórica, pero que no por esta comprensión se hacen renunciables» (Blumenberg, 2003a, p. 166)<sup>15</sup>. Blumenberg hermana filosofía y mito —en tanto enfrentan lo *absoluto indeterminable*—, mito y metáfora —en tanto son rodeos que permiten decir lo *indecible* y resuelven las aporías del logos al precio de no poder ofrecer su certeza<sup>16</sup>—, mito y cultura —en tanto protegen al hombre del «absolutismo de la realidad»—, racionalidad e imaginación —pues ambas revelan en su hacer la soledad del ser humano y la indolencia de su entorno—<sup>17</sup>. Además, cabe ver la enorme influencia de Wittgenstein en la metaforología; sobre todo la última sentencia del *Tractatus logico-philosophicus*:

---

<sup>14</sup> « Auch wenn Mythos und Metapher sich also unterschiedlich legitimieren, erscheint ihre Funktion ähnlich: Sie geben eine allgemeine Orientierung, die nicht nur durch strikt begriffliche Aussagen geleistet werden kann» [Incluso si el mito y la metáfora se legitiman de manera distinta, su función es similar: ofrecen una orientación general que no puede ser alcanzada mediante enunciados estrictamente conceptuales] (Nicholls y Heidenreich, 2014, p. 483).

<sup>15</sup> Este es uno de los motivos por los cuales Platón recurre a los mitos de forma insistente. Ver: Blumenberg, 1999; Blumenberg, 2004.

<sup>16</sup> Cfr. Blumenberg, 2004, p. 97.

<sup>17</sup> Para un conocimiento más profundo pueden consultarse los siguientes artículos: “Sobre el concepto de metáfora y de metaforología de Hans Blumenberg” (Bermúdez, 2015), “Metáfora y antropología en Hans Blumenberg” (Ros Velasco, 2012), “Un sentir metafórico común: Vico y Blumenberg” (Marín-Casanova, 1998), “Hans Blumenberg: mito, metáfora absoluta y filosofía política” (Rivera García, 2010).

«Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen [De lo que no se puede hablar hay que callar]<sup>18</sup>» (Wittgenstein, 2009, p. 136). Mítica, metafóricamente, de lo que no puede hablar, habla la humanidad.

#### 1.1.1.2 *Memoria y metaforología.*

César Cantón (2003c), en el prólogo a la edición española de *Conceptos en historias*, identifica lo que para Blumenberg es el núcleo de la lucha contra la finitud de la existencia humana y contra la “indiferencia” (*Gleichgültigkeit*) de la realidad para con el *Dasein*: la memoria<sup>19</sup>. En la obra del filósofo alemán, Cantón encuentra dos maneras de acercarse al recuerdo, que es también historia y registro de la especie: por una parte, «mirar hacia el concepto»; por otra, «mirar hacia el mundo de la vida». Ambos caminos, el conceptual y el vital, pretender dar una «razón de la existencia humana desde sí misma». De allí que lo que en principio era reflexión ontológica se transforme en pensar antropológico. Se mantiene la comprensión *sub specie historiae* de las tesis primeras de Blumenberg, que suponen una distancia respecto a Husserl, pero se intenta un vínculo entre fenomenología y antropología<sup>20</sup>.

Parecería en este punto que la discusión se aleja de la analítica de las metáforas y se adentra en la filosofía y su devenir; sin embargo, es a través de la memoria que las metáforas se unen a la historicidad: «la comprensión de sí que es tarea artística de la metaforología, se constituye en la hermenéutica del recuerdo [sic]» (Cantón, 2004, p. 333). Bajo el predicado de que solo es posible conocer aquello que es creación propia<sup>21</sup>, las metáforas se convierten en un acceso a la dimensión simbólica del hombre. Para

---

<sup>18</sup> Traducción de Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez.

<sup>19</sup> «[...] es digno de recuerdo lo que los seres humanos hayan pensado alguna vez; leerlo cuando puede hacerse legible constituye un acto de *solidaridad* que trasciende todas las épocas» (Blumenberg, 2000, p. 413). Por este motivo, Blumenberg reivindica la *damnatio memoriae*, el «derecho al recuerdo», «la obligación, elemental, de no dar lo humano por perdido» (Blumenberg, 1999, p. 172).

<sup>20</sup> Algo que Husserl quiso evitar a toda costa cuando atacó la “antropología filosófica”.

<sup>21</sup> Ver: Blumenberg, 1999; Blumenberg, 2000; Blumenberg, 2004.

Blumenberg (1999), «la relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo, «metafórica»» (p. 125). Lo que implica este proceso no es tanto un conocimiento de lo “real”, como un saber de la existencia humana. Así:

Gracias a las metáforas como instrumentos de la conciencia el hombre va creando su propio mundo, que es un mundo artificial, en el que ya no es posible volver a la naturaleza, y lo único que le queda es comprenderse a sí mismo por la mediación de la memoria y del recuerdo. (Flórez, 2003, p. 268)

En palabras del estudioso Cantón (2004):

La metaforología es el arte de contar una historia en la que el mundo sea significativo, y de contar la historia de mi existencia de tal modo que permita la identidad de una comprensión de sí. (p. 18)

Los alcances de un examen de las metáforas, como aproximaciones preconceptuales y respuestas provisionales a hondas inquietudes, son extensos si se aventuran por el tiempo recorrido y limitados si escudriñan el tiempo por ocurrir.

Ahora bien, el proyecto que asume el nombre de *metaforología* se puede resumir en la siguiente consigna: «pensar de nuevo a fondo la relación entre fantasía y *lógos*» (Blumenberg, 2003a, p. 45). El filósofo nacido en Lübeck considera que el estudio de las metafóricas es un acceso al campo de lo «impensado» o lo «prepensado», como se verá en el siguiente apartado (literal 1.1.2.). Para el desarrollo de su programa analítico, considera que debe partir de las «transferencias» que ocurren en los elementos básicos de la tradición y llama a esos tropos «metáforas absolutas», las cuales responden a preguntas de carácter presistemático. Tales «metáforas absolutas» aportan una comprensión nueva de las «metáforas residuales», modelos más limitados e intuiciones parciales de lo *Unbegreiflichkeit* —lo inconcebible— (literal 1.1.3). (Blumenberg, 1995).

### 1.1.2 La metáfora y su proximidad a lo impensado.

*La realidad es tranquilidad, vacío, planicie. La realidad consiste en que no ocurre nada.*  
Graham Swift, *El país del agua*.

*Allí donde ni una teoría, ni una morfología, ni una clasificación tiene ninguna oportunidad de agotar lo dado; allí donde cada uno puede vincular su nombre a una nueva especie, y eternizarlo, allí es más intensa la experiencia de que, a pesar de todo, subyace un orden, allí se experimenta de modo inmediato la contingencia de lo no contingente.*  
Hans Blumenberg, *Conceptos en historias*.

Una de las reflexiones que se hallan reunidas en el libro *Conceptos en historias* de Hans Blumenberg (2003c) comienza con la sorprendente afirmación: «Tan bella puede ser la metaforología, que uno simplemente se olvida de preguntar cuánto de verdad hay en su objeto» (p. 94). El punto inicial de la analítica de Blumenberg, los *Paradigmen* de 1960, era la investigación de la legitimidad de las metáforas en el lenguaje filosófico, entendidas como respuestas provisionales a preguntas de carácter presistemático (Blumenberg, 2003a). Sin embargo, existe un giro en la metaforología, definido en gran medida por el apéndice de *Naufragio con espectador* titulado «Aproximación a una teoría de la inconceptualidad». Allí se elabora la concepción de la metáfora como «un caso especial de inconceptualidad [Unbegrifflichkeit]» (Blumenberg, 1995, p. 97). En este sentido, las figuras tienen la ventaja de operar en una «zona límite del lenguaje» (Blumenberg, 1995, p. 107)<sup>22</sup>. Por tanto, el conocimiento se calcula no tanto en el orden de las ganancias como en el de las pérdidas y en los intentos por expresar lo inefable a través del lenguaje.

Si bien tal orientación teórica se anunciaba en el capítulo final de *Paradigmas para una metaforología*, donde se afirma: «La metáfora absoluta, como hemos visto, irrumpe en un vacío, se proyecta sobre la *tabula rasa* de lo teóricamente incompletable [...]» (Blumenberg, 2003a, p. 257), las imágenes eran todavía un ámbito preliminar a los

---

<sup>22</sup> Ya se ha mencionado lo importante que es la última sentencia del *Tractatus* de Wittgenstein.

conceptos. Posteriormente, Blumenberg incorpora el término «mundo de la vida» para entender de forma más completa las conexiones que operan en las metáforas. Así, «En el mundo de la vida deben de haberse dado siempre relaciones de retroversión de la intuición, con las cuales pudiese soportarse el “forzar” de la consciencia obrado en la metáfora» (Blumenberg, 1995, p. 100). Se mantiene el carácter subsidiario de la metaforología en relación con la *Begriffsgeschichte*, pero la dirección de la mirada no se dirige hacia los juicios y definiciones, sino hacia los mundos de la vida culturales e históricos (Cantón, 2004). En palabras de Ros Velasco (2012):

A través de la metaforología, Blumenberg ha tratado de justificar y reivindicar el papel de las metáforas como instrumentos mediante los cuales el intelecto humano pone en marcha el proceso de ordenación del caos sensitivo, considerando estas no como meros estadios previos en el proceso formativo de los conceptos –como hubiese sostenido la filosofía cartesiana–, sino como unidades simbólicas cuya capacidad generadora de sentido llega incluso donde estos últimos resultan incapaces: a lo inconceptualizable. (p. 211)

#### 1.1.2.1 *Mundo de la vida.*

*Vivir es siempre vivir con la certeza del mundo.*  
Edmund Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental.*

Aunque de publicación póstuma, *Teoría del mundo de la vida (Theorie der Lebenswelt*, 2010, Suhrkamp Verlag) permite comprender el sentido de la metaforología en su aproximación a lo impensado; conduce de la fenomenología a la antropología. «El mundo de la vida es un mundo sin expectativas y sin desilusiones» (Sommer, 2014, p. 351)<sup>23</sup>. Blumenberg (2013) ve en el mundo de la vida un peligro para la filosofía y para toda labor crítica en tanto que impide preguntas, hipótesis y necesidades. Dicha preocupación

---

<sup>23</sup> «Die Lebenswelt ist eine Welt ohne Erwartungen und ohne Enttäuschungen».

también puede constatarse en *Las realidades en que vivimos*, donde la inquietud proviene de que la progresiva tecnificación constituye una segunda naturaleza de lo creado, un entorno de la obviedad. Existe, dice, una doble relación con lo «ya dado»:

No solo se da una naturaleza opuesta a la técnica, que la destruye y profana, una naturaleza que hace que la monstruosa inutilidad de los esfuerzos humanos resbale sobre ella y se deja sentir en la continua aniquilación de sus instrumentos; también hay una naturaleza que pide a gritos la rienda y freno del hombre, sus caminos y puentes, utensilios que la agarren y aparatos que la arreglen, sus juguetes y el placer de su consumo. (Blumenberg, 1999, p. 34)

Para la fenomenología es fundamental la intención de llegar a la realidad plena de los objetos. En la lectura de Blumenberg (1999), «La conciencia no se da nunca por satisfecha con tener algo, estáticamente, ante sí, sino que mantiene siempre su dirección, trazada según el diseño de las conexiones internas del objeto que puedan ser exploradas» (p. 43). A eso hace referencia la correlación hombre-mundo que Husserl intuyó en 1898, según el testimonio que dio al final de su vida. Husserl llegó a la conclusión de que el mundo construido por la ciencia moderna no correspondía con el mundo experimentado por el hombre de la calle (Herrera, 2010). Para el fundador de la fenomenología (2008), el concepto de *Lebenswelt* define el horizonte universal al ser «un reino de evidencias originarias» (p. 169), «campo universal de toda práctica efectiva y posible» (p. 184), el cual comprende todos los objetos y seres y se realiza en el «“vivir uno-con-otro”» (p. 150).

En contraposición con el estado provisional del conocimiento de las ciencias, y de la filosofía como guía de las ciencias, el *Lebenswelt* constituye el ámbito de la obviedad, una segunda naturaleza sin la cual todo esfuerzo humano sería inútil. Sin el «mundo de la vida», cada acción estaría abandonada a su contingencia espacial y temporal, de la cual es rescatada por la co-presencia histórica (Blumenberg, 1999). No obstante, para la existencia

del *Lebenswelt* es necesario el olvido. El proceso histórico se define por una paradoja: las actividades humanas descubren tanto como encubren. Para Blumenberg (1999), «El mundo de la vida es, justamente, aquel universo que no ha sido elegido, ni puede ser elegido gracias a una determinación libre, y del cual sólo se puede salir mediante una transformación» (p. 51). Dentro de esa esfera heredada, el individuo participa de una «ignorancia activa». Esto quiere decir que «El mundo de la vida es el mundo en el que hay una respuesta para todo y todo el mundo lo sabe, por lo que no hacen ninguna pregunta» (Blumenberg, 2003c, p. 205).

¿Cuán importante es el «mundo de la vida» para comprender la metaforología? Blumenberg responde a esta pregunta de dos maneras:

- 1) Comprende que la metáfora, al ser una construcción y, por tanto, en oposición a la naturaleza, supone de forma simultánea un «ropaje de ideas» para el «mundo de lo obvio» y un conocimiento de la relación del ser humano con dicho mundo y con lo que entiende por «naturaleza». Tanto para Gehlen como para Vico, el mundo de la cultura es el único mundo humano, pues se trata de un refugio que protege del «absolutismo de la realidad»<sup>24</sup>.
- 2) Su segunda respuesta es más arriesgada. Declara que el «mundo de la vida» se compone de todo lo inconcebible: es «pre-predicativo», «prológico» y «premodal». Por tanto, la metaforología reclama relaciones que forman parte del «inventario de un *Lebenswelt* en el que tienen «significaciones» no sólo las palabras y los signos, sino las cosas mismas» (Blumenberg, 1995, p. 100).

Lo sobreentendido es lo menos transparente y con el tiempo se convierte en límite de lo decible. También, lo que nació como un estudio ontológico de las «transferencias» en el lenguaje filosófico, «metáforas absolutas», termina como *descripción del ser humano*

---

<sup>24</sup> Cfr. Durán Guerra, L. (2010).

(título del libro donde Blumenberg esbozó su “antropología fenomenológica”)<sup>25</sup>. Ahora bien, tales consideraciones amplían el campo de ejercicio de la analítica a las anécdotas, parábolas, comparaciones, fábulas, historias, etc. La metaforología es una comprensión del hombre a partir de sí mismo; no tanto una aproximación a certezas absolutas sobre preguntas fundamentales como un acercamiento a la verdad pragmática de cada imagen (Blumenberg, 1995; 1999; 2013).

#### 1.1.2.2 *Lo Unbegrifflichkeit.*

En el seno de la cultura se crean metáforas a partir de una serie de expectativas y desilusiones, lo cual permite acceder de forma provisional al núcleo de una realidad que no se puede expresar más que por rodeos (Blumenberg, 2013). La metaforología llama a este núcleo lo *Unbegrifflichkeit* (lo no conceptuable, la inconceptuabilidad), que dirige la imaginación, posibilitado por intenciones no realizadas (Blumenberg, 1999).

El capítulo cuarto de *Las realidades en que vivimos* vincula la metaforología con la teoría literaria de Paul Valéry. Amparado en la idea de que el lenguaje es más potente que el pensamiento y en que existe una «pureza poética» de cuyos fragmentos se compone el poema, Valéry (1991) apuesta por la creación de nuevas significaciones y por lo improbable: «La poesía absoluta sólo puede proceder por maravillas excepcionales» (p. 19). Lo que la filosofía de Blumenberg y la poética de Valéry tienen en común es su intento de sacar al ser humano de la obiedad del mundo de la vida. En adición, las investigaciones de ambos tienen su punto de partida en el reconocimiento de un «acontecimiento límite» en la experiencia lingüística: falla el valor semántico del lenguaje, se da la inconceptualidad, pues

---

<sup>25</sup> El camino, sin embargo, estaba prefigurado desde el principio: «¿Qué le queda al hombre? No la «claridad» de lo dado, sino la de eso que él mismo ha producido: el mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su «fantasía», en ese nuevo sentido productivo desconocido por la Antigüedad» (Blumenberg, 2003a, p. 43).

[...] la palabra carga con el presentimiento de lo que no puede ser realizado ni consumado, pero que, precisamente en cuanto tal, como horizonte de intenciones no realizadas, hace que el sujeto experimentador sea consciente de sí mismo, apartándolo de la cotidianidad lingüística del mundo objetivado y por objetivar y dirigiéndolo hacia su propia omnipotencia imaginativa. (Blumenberg, 1999, p. 156)

Como señala Luis Durán Guerra (2010), cuando Blumenberg introduce el concepto de *Unbegrifflichkeit* conduce a la metaforología más allá de la esfera histórico-objetiva que caracteriza *Paradigmas para una metaforología*. En los *Paradigmen*, el núcleo de análisis era la «metáfora absoluta», una creación cultural que pretende satisfacer de forma total los vacíos que la experiencia y la lógica no pueden completar ni entender. La verdad de dicha metáfora es pragmática, por lo que en ella se dan a conocer horizontes históricos de sentido y formas de mirar (Blumenberg, 2003a). Así, la «metáfora absoluta» se convierte en «modelo implicativo» vinculado a conceptos fundamentales; modelo que estructura el mundo y «las certezas, las conjeturas, las valoraciones fundamentales y sustentadoras que regulan actitudes, expectativas, acciones y omisiones, aspiraciones e ilusiones, intereses e indiferencias de una época» (Blumenberg, 2003a, p. 63). Sin embargo, a partir de la publicación de *Naufregio con espectador* y sobre todo del apéndice “Aproximación a una teoría de la inconceptualidad”, son reconocidas las imágenes que no son reductibles de forma conceptual. Blumenberg desplaza la atención y, si antes la directriz de estudio era la carencia lógica del concepto, ahora lo que guía la investigación es la relación entre metáfora y mundo de la vida (Blumenberg, 1995).

#### 1.1.2.3 *En la zona límite del lenguaje.*

Las metáforas ya no se subordinan a lo conceptuable, sino que expresan conexiones inconceptuales y nacen del mundo de la vida. De esta manera puede resumirse el cambio

en la metaforología, pero tal reducción olvidaría las necesarias consecuencias metodológicas que implica dicho giro teórico.

La influencia de la teología negativa (sobre todo la de Nicolás de Cusa) y del llamado “giro lingüístico” (Rorty), desencadenado por Wittgenstein, será decisiva en la obra de Blumenberg. La exploración de los límites del lenguaje revela el escándalo de su pobreza y conduce a una teoría de la inconceptualidad. Esto, a su vez, ocasiona un abandono de la analítica subordinada a la historia de los conceptos. Lo cual no quiere decir que el concepto deje de tener lugar en la metaforología; por el contrario, Blumenberg enfrenta las dificultades de la elaboración conceptual, pues busca no solo sus traslados y modificaciones, sino además sus orígenes en el mundo de la vida. De modo que «la metáfora no es un dato describable, sino una historia narrable.» (Durán, 2010, p. 124). Como tal, la metáfora, al igual que el “mundo de la vida”, no puede ser descrita desde su interior<sup>26</sup>.

La modificación en el pensamiento de Blumenberg se traduce en la elaboración de una fenomenología histórica y, más importante para el pensador, en el desarrollo de una antropología fenomenológica<sup>27</sup>. Ambas disciplinas tienen su fuste en el concepto de historicidad, que, para Blumenberg, niega el triunfo absoluto de la ciencia (objetivo del cartesianismo) y afirma, como Valéry, la “probabilidad de lo improbable”<sup>28</sup>. Por consiguiente, la metaforología se convierte en una búsqueda genética de las metáforas y una narración de los traslados en las significaciones. Dado que ya no es posible una descripción (ni ontológica ni antropológica) de las metafóricas, el trabajo del investigador

---

<sup>26</sup> «Al final se verá que con el título de «mundo de la vida» se quiere ejemplificar, precisamente, lo que no se puede describir «desde dentro». La «postura» descriptiva habría tenido que destruir siempre lo que quería que fuera su aportación. No existen «historias del mundo de la vida». Hay que romper con ese mundo para poder decir algo sobre él, apenas recordando, más bien abriendo camino al recuerdo (remitiendo en último término a la anamnesis platónica)» (Blumenberg, 2007, pp. 22-23).

<sup>27</sup> Ver *Descripción del ser humano* (Blumenberg, 2011).

<sup>28</sup> Ver: Blumenberg, 1999.

se concentra en explorar las dificultades en la formación de una definición clara y distinta de los conceptos y en registrar las «formas degenerativas» que surgen dentro de la relación entre el ser humano, la cultura y el «absolutismo de la realidad» (Blumenberg, 1995; Blumenberg, 2003b).

La zona límite del lenguaje es algo que sería mejor no conocer. Sobre ella la cultura ubica múltiples ropajes. Pero, así como detrás del vestido se adivina la figura, así también las metáforas permiten intuir lo inefable. Esta es la paradoja que define al ser humano de acuerdo con Blumenberg (1999): por su debilidad, necesita dar un “rodeo” (*Umwege*), no puede aproximarse de forma directa a la realidad. Con prontitud, lo «real» desaparece a la percepción y lo que es sustituto suyo se transforma en lo «real». Finalmente, el único conocimiento posible viene de lo que era sucedáneo<sup>29</sup>. En palabras de Blumenberg (1999):

[...] la metáfora es, de hecho, no sólo un sucedáneo de un concepto que actualmente falta, pero que en principio es posible y, por ello, exigible, sino también un factor de proyección, que amplía y ocupa el lugar vacío, un procedimiento imaginativo que, en el símil, se crea su propia consistencia. (p. 139)

### **1.1.3 La metaforología y el cronotopo.**

Este apartado pretende justificar la investigación de las metafóricas como parte de un trabajo interdisciplinar entre filosofía y literatura a través de la analítica del cronotopo. Valga esta aclaración para no confundir ambos campos del saber. La metaforología de Blumenberg realiza preguntas distintas a las de Bajtín, a las de filólogos, críticos literarios, teóricos de lo literario y eruditos. Para el pensador nacido en Lübeck las preguntas que guían su hacer son: ¿qué es el hombre?, ¿qué es posible conocer?, ¿qué se puede decir?,

---

<sup>29</sup> Por tal motivo, *La legibilidad del mundo* inicia con un replanteamiento de las grandes preguntas kantianas desde la decepción proveniente del fracaso del proyecto ilustrado. A *¿qué podemos saber?* le corresponde la interrogante *¿qué era lo que queríamos saber?* (Blumenberg, 2000). De allí también la afirmación: «La retórica no tiene que ver con hechos sino con expectativas» (Blumenberg, 1999, p. 136).

¿cuál es la relación entre el ser humano y la realidad? Lejos de Blumenberg están interrogantes puramente literarias; sin embargo, nunca renunció a considerar poemas, novelas y ensayos dentro de sus libros y, como ya se ha mencionado (ver 1.1.1), dedicó muchos esfuerzos a la comprensión y al disfrute del arte. Al examinar las conexiones entre metaforología y teorías sobre la literatura se presentan valiosas posibilidades para indagar de forma histórica, fenomenológica y antropológica en las creaciones de la fantasía<sup>30</sup>; vale la pena explorarlas.

#### 1.1.3.1 *Analítica de las metáforas y cronotopo.*

Aunque Bajtín no tiene la intención de ocuparse en problemas histórico-genéticos, reconoce que no puede prescindir de un examen de los textos que han precedido a su objeto de análisis. En su estudio “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, el cual forma parte de *Estética de la creación verbal*, hace una lectura de la obra de Goethe; sin embargo, para efectuar su investigación necesita identificar los eslabones de la cadena comunicativa. Así, es posible leer en la memoria de la cultura a partir de la memoria de los cronotopos (Arán, 2006).

El cronotopo, de acuerdo con Bajtín (1989), se define como el conjunto de relaciones temporales y espaciales que se encuentran manifestadas de forma artística en la literatura. «Así, en consonancia con el materialismo dialéctico, Bajtín concibe al tiempo y al espacio vinculados a la materia y al movimiento» (Arán, 2006, p. 69). Tiempo y espacio se unen de forma indisoluble y sus influencias recíprocas constituyen un todo inteligible. Al igual que Blumenberg, Bajtín sigue parcialmente las reflexiones de Kant sobre el conocimiento. No obstante, lo que Bajtín opone al trascendentalismo kantiano es una forma de materialismo. Para él, espacio y tiempo son «formas de la realidad más auténtica» (Bajtín, 1989, p. 238), con lo cual hace objetivables a tales nociones. La diferencia entre el pensamiento de Bajtín

---

<sup>30</sup> «[...] pensar de nuevo a fondo la relación entre fantasía y *lógos*» (Blumenberg, 2003a, p. 45).

y el de Kant es que para el primero, aunque tiempo y espacio sean categorías, son independientes de la conciencia. Esta problemática puede ser resuelta con el «mundo de la vida» fenomenológico, que introduce la intersubjetividad como un ámbito intermedio, entre lo real y la conciencia. Cabe considerar que “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” fue escrito entre 1937 y 1938, casi a la par que *La crisis de las ciencias europeas* de Husserl, libro fundamental al que el fundador de la fenomenología dedicó sus últimos esfuerzos, cuya preparación comenzó en 1934 y finalizó en 1937, y que es fundamental para la comprensión de la antropología fenomenológica que proyectó Blumenberg.

Si bien gran parte del interés en el estudio del cronotopo se orienta hacia la definición de los géneros literarios, para Bajtín (1989) las relaciones espacio-temporales determinan también «la imagen del hombre en la literatura» (p. 238). Ese es el tema principal de las problemáticas que analiza, tal como afirma en “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. Por otra parte, aquel plan de ensayo sobre la *Bildungsroman* le sirvió a Bajtín para reconocer el valor de una tarea de carácter histórico-literario. Puesto que los fenómenos artísticos son extremadamente heterogéneos, pero también porque los enunciados forman una cadena comunicativa que a la vez que es transformada también es agente de cambio, es responsabilidad del investigador conformar una «poética histórica». Internarse en lo que Bajtín denomina «imagen del hombre», y que en una forma más amplia viene a ser el «mundo de la vida», corresponde con la analítica de las metáforas. Existe en la metaforología y en la indagación del cronotopo un mismo espíritu de ética de la memoria, una misma intuición de que no es en las formulaciones conceptuales donde hace posible un acercamiento a lo *Unbegrifflichkeit*, sino que son las narraciones, las imágenes y los universos ficticios los que más lejos llegan en sus intentos de respuesta a preguntas que nacen del interior de la existencia humana.

De allí que tanto el cronotopo como las metáforas<sup>31</sup>, para Bajtín y para Blumenberg de forma respectiva, participen del tiempo histórico real. La búsqueda del crítico ruso en el cronotopo puede sintetizarse de la siguiente manera:

Saber *ver el tiempo*, saber *leer el tiempo* en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). (Bajtín, 1995, p. 216)

La exigencia es planteada para el artista y para el teórico: aprehender la diacronía en los textos literarios, apreciar su vínculo con el pasado y los rudimentos del futuro que se forman. Pampa Arán (2006) resume la inquietud que motiva el trabajo analítico en profundizar «[...] cómo la temporalidad moldea la vida del hombre, del sujeto humano y su entorno espacial y cómo, a su vez, el hombre se lo apropia, le da entidad y lo historiza» (pp. 71-72). En consecuencia, trasladar el núcleo de la acción metaforológica al cronotopo es una vía adecuada de interpretar los enlaces simbólicos entre literatura y horizontes de sentido.

Con el fin de complementar el programa investigativo de Bajtín, Rachel Falconer (2010) argumenta sobre la necesidad de meditar sobre la heterocronía (*raznovremennost*), es decir, discurrir acerca de la manera en que entran en conflicto o en armonía distintas configuraciones espacio-temporales en un texto o en varios. Tal especulación concluye en un panorama de múltiples «visiones del mundo», análogo al que dibujan los trabajos metaforológicos cuando rastrean y delimitan el *Lebenswelt*. Ya no se concentran los

---

<sup>31</sup> Por resumir el amplio campo de análisis al que conduce Blumenberg su mirada curiosa.

esfuerzos en construir una tipología de los géneros, sino en la «forma semiótica» que da materialidad a las significaciones socialmente y, por tanto, históricamente construidas.

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción de los oyentes-lectores. (Bajtín, 1989, p. 404)

#### 1.1.3.2 *Procederes metaforológicos.*

A lo largo de su extensa obra y del heterogéneo desarrollo de la metaforología, Blumenberg esbozó distintas maneras de acercarse a las figuras. Ya se ha descrito el cambio operado en su filosofía con la introducción de lo *Unbegrifflichkeit* como horizonte que escapa a la objetivación teórica y que amplía el campo de análisis a las diversas manifestaciones del «mundo de la vida».

En un comienzo, el núcleo de las investigaciones de Blumenberg era la metáfora absoluta, que era entendida como un medio privilegiado para la inspección y descripción de las variaciones o traslados en las significaciones, un «rodeo» en la relación con lo absoluto, una guía de sentido, un sustitutivo de lo conceptual, una respuesta provisional a preguntas incontestables (Blumenberg, 2003a). Responden a dicha actitud textos de tanta importancia como *La legibilidad del mundo*, *Salidas de caverna* (en menor medida) y *La risa de la muchacha tracia*. Los procedimientos que Blumenberg (2003a) desarrolla en este dibujo inicial de la metaforología se alejan de la alegoresis, pues el filósofo entiende que «La verdad de la metáfora es una *vérité à faire* [verdad por hacer]» (p. 64). Sigue a Vico al pensar que existe una «lógica de la fantasía» y, al dar preeminencia a los tropos, busca en estos las carencias lógicas en los horizontes de sentido y las elaboraciones

conceptuales. Por tal motivo, realiza cortes longitudinales (*Längsschnitte*) para aprehender las representaciones de varias épocas y cortes transversales (*Querschnitte*) para destacar el uso de una figura en un momento determinado. Así distingue con mayor claridad entre «metáforas absolutas» y «metáforas residuales», que surgen como imitaciones o recreaciones de las «metáforas absolutas». Este modo de mirar e inquirir las imágenes, César Cantón (2003c) lo define como «mirar hacia el concepto». Al servicio de las exigencias conceptuales, Blumenberg agrupa las figuras en metafóricas, conjuntos de metáforas similares, a la vez que clasifica dichos símiles de acuerdo con su naturaleza: visuales, hápticos, espaciales, entre otros.

Cuando Blumenberg dirige su mirada hacia el problema de la «inconcepción» y del «mundo de la vida», la metáfora absoluta es absorbida en un espectro más amplio de manifestaciones. En ese sentido, un proceder metaforológico es la cavilación (*Nachdenlichkeit*), que consiste en someter a libre variación una vida, lo que se sabe de ella (Cantón, 2004). Las anécdotas e historias dan visibilidad a los límites que ciñen la existencia humana, son un acceso al asincronismo entre tiempo del mundo y tiempo de la vida (Blumenberg, 2007). Su “verdad” proviene de su significatividad, por lo cual es irrelevante su grado de realidad. De allí que César Cantón (2004) afirme: «A mi juicio, la literatura fantástica sería el modo más adecuado de laboratorio antropológico, porque en ella aparecen aspectos del hombre en estado puro» (p. 321). La cavilación consiste en aproximarse a través de narraciones a los «temas vitales» (*Lebensthemen*) que no son susceptibles de trabajo conceptual. Como analiza Blumenberg (1992) en *La inquietud que atraviesa el río*, «Sólo podemos existir si tomamos rodeos» (p. 116). De esta manera

adquiere sentido el mundo porque se vive en la posibilidad (que es la verdad de acuerdo con Valéry<sup>32</sup>). Por consiguiente,

[...] la posibilidad de comparación entre metáforas no descansa tanto en dependencias que pueda comprobar la erudición cuanto, precisamente, en la afinidad entre determinadas necesidades expresivas y determinadas configuraciones imaginarias. (Blumenberg, 2004, p. 179)

Es cierto que así se transforma la filosofía en una disciplina de hipótesis no demostrables sino aceptadas de acuerdo con su rendimiento<sup>33</sup>; sin embargo, resulta una actitud válida porque hace abordable lo incomprensible. Luciano Espinosa Rubio (2010) afirma:

La experiencia de la vida, siempre tan escurridiza, accede con más facilidad a ser tratada mediante metáforas, bien por la potencia elocuente de éstas [sic] para apuntar a lo indefinible o bien porque generan zonas de convergencia para diferentes miradas gnoseológicas. (p. 109)

Debido a esa potencia de la narración y de las metáforas de hacer probable lo improbable<sup>34</sup>, los enunciados metaforológicos asumen la paradoja como parte de la ampliación de significatividad (Cantón, 2004). A esto lo ha denominado Blumenberg (1995), «procedimiento de inversión» (p. 91): cuando la metáfora tiende a significar lo opuesto de aquello que era su patrimonio imaginario. De una inversión o trasposición (*Gegenbesetzung*)<sup>35</sup> radical puede generarse una “metáfora explosiva” (*Sprengmetaphorik*)

---

<sup>32</sup> Ver: Blumenberg, 1999.

<sup>33</sup> «[...] un compendio de afirmaciones improbables e irrefutables que se han escogido mirando a su rendimiento» (Blumenberg, 2004, p. 25).

<sup>34</sup> «Lo que enriquece la significación del lenguaje poética es lo *improbable*» (Blumenberg, 1999, p. 157).

<sup>35</sup> Ver: Blumenberg, 2004, p. 155.

o “metafórica negativa”<sup>36</sup>: «la metáfora se anula a sí misma por contradicción cuando trata de alcanzar lo inalcanzable» (Cantón, 2004, p. 325).

Para Blumenberg, el cambio en los horizontes de sentido dentro del «mundo de la vida» se puede analizar a través del reconocimiento del fenómeno de reocupación (*Umbesetzung*). En *La legitimación de la Edad Moderna*, plantea que en todo proceso histórico hay una «identidad subyacente» (Blumenberg, 2008, p. 70), que no es de contenidos, sino de funciones. Con el fin de acceder a las transformaciones históricas se exige un «mito fundamental» (*Grundmythos*) o una «metáfora absoluta» y elementos variables, que pueden ser «mitos artísticos» (*Kunstmythos*) o «metáforas residuales». Es en los «umbrales de época» (*Epochenschwelle*) donde las visiones del mundo que habían tomado carácter de absoluto son problematizadas y, por tanto, permiten ver con mayor claridad los elementos variables y sus conexiones con el *Lebenswelt*. Reocupación, dice Blumenberg (2008), significa la «sustitución de determinadas posiciones, que han quedado vacantes, por preguntas cuyas respuestas correspondientes no podían ser eliminadas» (p. 71). En consecuencia, «los diferentes enunciados pueden ser entendidos como respuestas a preguntas que son iguales» (Blumenberg, 2008, p. 464). La polisemia de las metáforas no viene dada por su constitución interna, sino por su historicidad, por las variaciones de las que forma parte. (Blumenberg, 2003b; Blumenberg, 2008; Cantón, 2004).

## 1.2 Imágenes, alegorías y narraciones

... *negare vane imagini, le più volte, significa negare se medesimo [... negar vanas imágenes significa, las más de las veces, negarse a sí mismo].*

Carlo Emilio Gadda, *El aprendizaje del dolor*.

Una vez explicada la metaforología como proyecto filosófico —fenomenológico y antropológico— y, puesto que sus procedimientos ya son familiares, es necesario realizar

---

<sup>36</sup> Ver: Blumenberg, 1995, p. 106; Blumenberg, 2003a, p. 216.

una aclaración terminológica. Al no ser trabajos sustentados en teoría de la literatura, sino en fundamentos ontológicos, historicistas y gnoseológicos, las obras de Blumenberg realizan divisiones menos tajantes entre figuras retóricas y géneros literarios. Estudiar tales singularidades previene una confusión en el análisis de la metafórica del inframundo.

### **1.2.1 Tropos: imágenes, símiles y metáforas.**

De acuerdo con lo planteado por Carlos Bousoño (1985) en *Teoría de la expresión poética*, la diferencia entre metáfora, imagen y símil es puramente cualitativa, según «la mayor o menor intensidad de la trasposición» (p. 191). Lo que une a estas figuras retóricas es su carácter comparativo. Allí reside el especial interés de Blumenberg para la elaboración de la metaforología en sus dos momentos: los tropos como sucedáneos de lo conceptual y como expresiones de una red de sentidos en el «mundo de la vida».

Ahora bien, en la poesía contemporánea, Bousoño identifica tres especies de metáforas: «imágenes visionarias», «visiones» y «símbolos» (1985, p. 192). La imagen visionaria se caracteriza por expresar una semejanza emocional: irracional y subjetiva, «su plano evocado B sirve para destacar las cualidades  $a_1 a_2 a_3$  del plano real A, no de un modo «racional», como ocurre en las imágenes tradicionales, sino de manera «irracional», esto es, sin que esas cualidades  $a_1 a_2 a_3$  asomen conceptualmente en nuestra conciencia» (Bousoño, 1985, p. 202-203). La visión consiste en la «simple atribución de cualidades o de funciones imposibles a un objeto, las cuales, eso sí, significan, bien que «irracionalmente», algo de ese objeto o de otro, relacionado por mera contigüidad con el primero» (Bousoño, 1985, p. 233). Finalmente, según Bousoño (1985), el significado del símbolo no aparece en la intuición, sino en el análisis extra-estético de la intuición. A saber:

Ante un símbolo B nos conmovemos, sin más, de un modo Z, y solo si indagamos Z [...] hallaremos el conglomerado significativo a1 a2 a3 (al que en el símbolo podemos llamar plano real «A»), que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto por la emoción Z de que hablamos. (p. 261)

Esta clasificación es importante porque permite apreciar los diferentes usos terminológicos en la obra de Blumenberg. Tanto «imagen visionaria» como «visión» forman parte de lo que el pensador de Lübeck suele denominar metáfora, símil e imagen. El acento se halla en el carácter traslaticio: “estar por” es ya manifestación de lo que el ser humano pone en lugar de la experiencia de finitud (Blumenberg, 1999). Sin embargo, hay discrepancias alrededor del concepto de «símbolo».

### **1.2.2 Símbolos y alegorías.**

Al examinar la posible interpretación de las sombras como símbolos en la parábola de la caverna de Platón (libro séptimo de la *República*), Blumenberg (2004) afirma:

El símbolo se cierra a su procedencia, también y precisamente a la de ser copia. Se hace emblema, hasta volverse formalmente irreconocible, para poder servir a su función de referencia: referencia a lo que él no es ni puede ser, ni es permisible que sea. (p. 140)

En este sentido, los símbolos pierden todo su carácter traslaticio porque se constituyen ellos mismos en realidades, cuya distancia respecto a las ideas, por expresarlo acorde con el hilo de pensamiento de *Salidas de caverna*, es igual a la separación que existe entre la luz y las sombras. Por tanto, el conglomerado significativo, el cual, de acuerdo con Bousoño, constituye al símbolo a través de la emoción Z, no tiene otra referencia que sí mismo. De la misma manera que los productos de la técnica, más que dar conocimiento de algo exterior, es camino de acceso a la conciencia del enfrentamiento entre el ser humano y

la naturaleza. Lo que el símbolo pone frente al ser humano es el mundo cultural, el «mundo de la vida», no la realidad. (Blumenberg, 1999; Cantón, 2004).

Para resumir, metáforas, símiles, imágenes y símbolos son objetos de la metaforología. Las alegorías no lo son. Para Blumenberg (2004), «La alegoría es propensa a reunir meramente representaciones aisladas de otras cosas» (p. 199). Esto quiere decir que existe un solo significado, invariable en la historia. Una alegoría se convierte en un “concepto disfrazado” y es obsoleta para descubrir los distintos horizontes de sentido en la historia. Por tal motivo, Blumenberg rechaza todo intento de alegoresis en su trabajo. Descifrar el sentido profundo detrás del contenido semántico literal no forma parte de las intenciones de la metaforología en tanto ese ejercicio acaba con la polisemia de las manifestaciones retóricas. Una exégesis alegórica conlleva una comprensión del mito, la narración, la metáfora o el símbolo como formas prototípicas del *lógos*. (Blumenberg, 2003a; Cantón, 2004).

### **1.2. 3 Narraciones, anécdotas y parábolas.**

Desde el giro en la concepción de la metaforología enunciado en “Aproximación a una teoría de la inconceptuabilidad”, Blumenberg incorporó a sus trabajos la investigación de anécdotas, historias y parábolas. Así, en *Salidas de caverna* el núcleo de la metafórica de la caverna está constituido el relato platónico del libro séptimo de la *República*, que es tanto mito como parábola. La inclusión de todo tipo de narraciones en el desarrollo de la metaforología se comprende por sus metas: explorar de forma nueva las relaciones entre *fantasía* y *lógos* y hacer de la memoria el centro de la resistencia humana contra la finitud. Para Blumenberg, como ya se expuso, no es tan importante el grado de verdad de una historia como las conexiones que tiene con el «mundo de la vida». De allí que, según su perspectiva, la anécdota de la caída de la manzana de Newton sea válida para dar cuenta de

la construcción del conocimiento científico. Las narraciones que sirven para el estudio de la formación de significados en el *Lebenswelt* incluye pasajes de diarios, cartas, fábulas, escenas ficticias, movimientos de una composición musical, biografías, tradiciones populares. (Cantón, 2004; Zill, 2014).

### 1.3 Metáfora del inframundo

*En la metrópolis del Infierno también existen los días de fiesta, durante los cuales los hombres se regocijan.*  
Dino Buzzati, “Viaje a los infiernos del siglo”.

*Q. What are the four last things to be ever remembered?*

*A. The four last things to be ever remembered are Death, Judgement, Hell, and Heaven.*

*The Penny Cathecism.*

Resultaría errado construir una metáfora del inframundo a partir de las siguientes afirmaciones que Georges Minois (2005) elabora en su *Historia de los infiernos*:

El infierno es el espejo de nuestra vergüenza, de nuestros remordimientos, del mal extendido por doquier. El infierno se nos pega a la piel como túnica indestructible, como piel de camaleón, adoptando los colores de la angustia de nuestro tiempo. (p 16)

Fundamentar un estudio metaforológico del averno a partir de tales consideraciones sería desconocer el mismo trabajo histórico de Minois y arrojar sobre el mito y la metáfora una sombra de carácter alegórico. Por una ética de la memoria, es preciso rescatar de la prisión de obiedad en el que se encuentran las historias de Orfeo, Heracles, Odiseo y Eneas. Basta con esas cuatro figuras para reconocer que el espacio infernal no es tan solo lugar de castigo, ámbito de la culpa y de la condena, sino también mundo de la paz, de la gloria y de la dicha, pozo de la cultura, zona del recuerdo y de la profecía. Con el tiempo,

el infierno se ha convertido en catacresis que designa un sufrimiento insoportable o una situación de extrema dificultad; así en el habla cotidiana y en la literatura<sup>37</sup>.

La reciente película de Darren Aronofsky (2017), *Mother!*, comienza con un primer plano de una mujer en llamas. Tal es la representación que persiste del inframundo: un reino de fuego y dolor, de castigo y de sufrimiento. En el cuento “Viaje a los infiernos del siglo” de Dino Buzzati, un periodista explora un bátraro que le resulta confuso. Su desconcierto proviene de la no existencia de fuego eterno alguno. Contra toda la tradición, este infierno es uno de calles y automóviles, de personas con un cuerpo consistente. Se trata, en gran medida, de la modernidad como pesadilla. Mas, en palabras de Buzzati (2008): «No todo es infernal en el Infierno» (p. 955). Allí también se desarrolla una existencia que, según permite intuir, no es más terrible que la terrenal. Por otra parte, si hay una cuestión que haya suscitado polémica entre poesía y filosofía en Occidente es la del inframundo<sup>38</sup>. De modo que, aunque sean muchas las narraciones, diversos los mitos, varias las metáforas, heterogéneas las imágenes, realizar la pregunta *¿qué es el inframundo?* significa escrutar nuevamente las relaciones entre fantasía y lógos.

### 1.3.1 La catábasis.

*... facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet  
atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque  
evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est. [... hacia  
el Averno / fácil es la bajada: noche y día / patente  
está la puerta que da paso / al negro Dite; el ápice, la  
empresa, / está en retroceder, y al aura viva / hallar  
franco el camino].*

Virgilio, *Eneida*, VI.

---

<sup>37</sup> Un ejemplo es el cuento de Juan Carlos Onetti: *El infierno tan temido*.

<sup>38</sup> Sigo en este punto el análisis llevado a cabo por Georges Minois en el capítulo segundo de su *Historia de los infiernos*: «El infierno popular desarrollará en imágenes concretas los temas espirituales del infierno de los filósofos, y éste profundizará en el sentido de los mitos aparecidos en su equivalente popular. Esta evolución no se producirá sin tensiones y sin excesos, por tender el infierno popular a caer en la pura imaginación pintoresca o sádica, y por ceder a veces el infierno de los filósofos a la tentación de la nada, a la negación de sí mismo» (Minois, 2005, p. 69).

Aunque *katabasis* significa de manera literal ‘descenso’, su comprensión desde los mitos griegos implica un proceso más amplio: viaje de ida y de regreso del inframundo<sup>39</sup>. Pilar González (1999), no obstante, rescata la diferencia entre *catábasis* (descendimiento) y *anábasis* (acenso). Tanto González como Ken Dowden identifican una razón soteriológica en las travesías de héroes y de algunos dioses al mundo de las sombras. Dowden (2011) ubica el inicio de esta tradición salvífica en el mito de Perséfone y en los Misterios Eleusinos:

[...] the myth had taken on something of the quality of a *katabasis*, a descent to and return from the Underworld, and it became more explicitly about the conquest of death and the achievement of a future for men that had hitherto been terminally mortal. (p. 285)

En casi todas las mitologías y cosmovisiones antiguas existe la visita al “más allá” donde habitan los muertos<sup>40</sup>. Los impulsos que conducen a tales hazañas son varios: recuperar a una persona amada o necesitada (como en el caso de Orfeo o en una versión tardía de la historia de la diosa sumeria Innana<sup>41</sup>), cumplir con una tarea (para ejemplificar, el duodécimo trabajo de Heracles y el encargo de Afrodita a Psique), búsqueda de conocimiento (en tal sentido se pueden leer los casos de Odiseo, Eneas y Dante). Al episodio con el que inicia el periplo Joseph Campbell (2004) lo denomina «call to adventure» (p. 53): llamada cuyo significado es un requerimiento del destino y un traslado del centro de gravedad espiritual (*spiritual center of gravity*), pues pasa del seno de su sociedad a un territorio desconocido. También, al estudiar los infiernos originales (es decir,

---

<sup>39</sup> Ver: Warwick Frost y Jennifer Laing, “Travell as Hell: Exploring the *Katabatic* Structure of Travel Fiction”; Ken Dowden, “The Myth that Saves: Mysteries and Mysteriosophies” en *A Companion to Greek Mythology*.

<sup>40</sup> Ver: Georges Minois, *Historia de los infiernos*; Pilar González, “Catábasis y resurrección”.

<sup>41</sup> Existen muchos más ejemplos. Pirítoo desea secuestrar a Perséfone con la ayuda de Teseo. Ambos héroes bajan al Hades, pero ambos son atrapados en la ‘silla del olvido’ hasta que Heracles rescata a Teseo (González, 1999; Dowden, 2001). Ver: Apolodoro, *Biblioteca*, Epítome, 1, 23 y siguientes.

las creencias de civilizaciones antiguas como la mesopotámica), Georges Minois (2005) comenta que la curiosidad está en el principio de las *catábasis*, pues el ser humano necesita responder de algún modo a las inquietudes que conllevan la muerte y el mal. Minois (2005) afirma que los infiernos son «reflejo de la cultura de los seres vivos que los imaginan» (p. 20). Por consiguiente, son complejos de imágenes privilegiados en el acceso a los horizontes de sentido formados en el seno del «mundo de la vida»<sup>42</sup>.

De acuerdo con un esquema general de la *catábasis*, proporcionado por el análisis de motivos populares de Stith Thompson, sintetizado por James J. Clauss en su excelente artículo “Descent into Hell: Mythic Paradigms in The Searchers” y resumido por Warwick Frost y Jennifer Laing (2012), el viaje se compone de seis eslabones:

1. A journey is taken to the realm of the dead.
2. The journey is necessary to recover someone or something, which Eric Rawson dubs “the elusive object of the katabasis.”
3. The entrance is over a river or through a cave and requires a guide or companion, who may need to be paid or tricked into helping.
4. The realm of the dead is more than dangerous. It is foreboding, nightmarish, and haunted.
5. One of the group must die as a sacrificial victim.

---

<sup>42</sup> James Hillman en su contribución al grupo Eranos, presentada con el título “El sueño y el inframundo”, realiza un trabajo de *epistrophé*, de retorno al contexto imaginario del psicoanálisis. Entre las conclusiones que más atención reclaman está la de que las configuraciones del inframundo clásico y las del inconsciente son semejantes. Por tanto, el análisis de los sueños se asemeja a las *catábasis* de los héroes. De la misma manera, un examen metaforológico de estas imágenes es un descenso a los horizontes de sentido que se encuentran enterrados en el mundo de la cultura. *La historia interminable*, de Michael Ende, presenta una metáfora útil para entender el trabajo con las metáforas: el Pozo Minroud, la Mina de las Imágenes, el depósito de los sueños olvidados. Toda búsqueda de figuras esenciales —esenciales por el valor íntimo que se les da y por ser sucedáneos de respuestas necesarias para vivir— es un descenso hacia su telúrica morada

6. The journey changes the hero. He or she is reborn or gains some other benefit<sup>43</sup>.

(p. 217).

Esta estructura compendia gran parte del conocimiento adquirido sobre las significaciones del descenso al inframundo. Así, la culminación de la travesía se caracteriza por revelar el proceso como si se tratase de un «rito de pasaje» o «rito de paso». Los viajes, y más todavía uno al reino de los muertos, al presentar dificultades, al poner obstáculos al héroe, al suponer la ganancia de un saber que no podría adquirirse de ningún otro modo, son períodos de mudanza de un estado a otro (Campbell, 2004; Frost y Laing, 2012). Más todavía, Joseph Campbell (2004) razonó que la organización de las aventuras heroicas corresponde con la de los ritos de pasaje: separación-iniciación-retorno<sup>44</sup>. Aquel retorno no quiere significar satisfacción de las intenciones. Como bien ha señalado Falconer (2001), las narraciones que carecen de final, de conclusión, aquellas en las que el personaje fracasa, tienen una ventaja que reside en el incumplimiento de su intención: continuar, ser origen de infinitas imaginaciones. Se puede seguir en el mismo sentido las reflexiones de Blanchot en “La mirada de Orfeo”. El pensador francés ubica el punto extremo del arte en Eurídice, la *otra* noche. Sin embargo:

[...] Orfeo, en el movimiento de su migración, olvida la obra que debe cumplir, y la olvida necesariamente porque la exigencia última de su movimiento no es que haya obra, sino que alguien se enfrente a ese “punto”, capte su esencia allí donde esa esencia aparece, donde es esencial y esencialmente apariencia: en el corazón de la noche. (Blanchot, 1992, p. 161)

---

<sup>43</sup> «1. Es realizado un viaje al mundo de los muertos. 2. El viaje es necesario para recuperar alguien o algo, lo cual Eric Rawson denomina como ‘el objeto esquivo de la catábasis’. 3. La entrada es sobre un río o a través de una caverna y requiere un guía o compañero, quien puede necesitar ser pagado o engañado para acceder a servir de ayuda. 4. El reino de los muertos es más que peligroso. Es aprensión, pesadilla y embrujo. 5. Un miembro del grupo debe morir como víctima sacrificial. 6. El viaje cambia al héroe. Él o ella renace o gana algún otro beneficio.»

<sup>44</sup> Si bien no siempre se cumple, como en el caso de Pirítoo, que no pudo regresar del Hades.

No deja de ser enigmático que las historias sobre el fin —la muerte y un posible “más allá”— no tengan las más de las veces conclusión sino tan solo un cierre obligado por la narración. El breve tránsito de Odiseo por el Hades es solo un paso más en su acercamiento a lo humano<sup>45</sup>. Eneas, tras visitar a su padre en el inframundo, debe continuar con la misión de fundar una ciudad cuyo futuro vislumbra, pero no comprende. Para el ser humano lo más inentendible es la muerte, pues no le es posible pensar ni el inicio ni el fin del tiempo (Blumenberg, 2004).

El afán de acceder a un saber inaprehensible conduce a lo que Rachel Falconer (2001) ha definido como «punto cero». Se llama «punto cero» al acontecimiento más decisivo del viaje. Por lo general, es el encuentro con quien reina en el mundo de las tinieblas. En el caso de Orfeo, sucede cuando llega a la mansión de Dis, el totalmente Otro (también Hades, Satán o Hel). Debido a la resistencia que opone lo enteramente distinto, el individuo encuentra su propia identidad. Allí alcanza una visión sobre sí mismo: se ve completo, se ve ya muerto<sup>46</sup>. En adición, durante la *nekylia* (es el término que Homero usa en el Libro XI de la *Odisea* para nominar la comunión con los no vivos), la imaginación mítica recrea los arquetipos y las ideas que modelan la experiencia vital del hombre (Lansing Smith, 1997-1998)<sup>47</sup>. «Seguir a la Sibila hacia el interior del inframundo es seguir los pasos de la tradición»<sup>48</sup>, afirma Philip Hardie (2004, p. 143). La *catábasis* supone una reconexión con el pasado y una proyección del futuro. Conocer es el más grande beneficio que puede obtener el héroe.

---

<sup>45</sup> Ver: Jean Pierre Vernant, *El universo, los dioses, los hombres*.

<sup>46</sup> «At the zero point, the protagonist experiences a killing transparency, a deadly singularity of purpose» (Falconer, 2001, p. 485).

<sup>47</sup> Para Lansing Smith (1997-1998), el itinerario que siguen el héroe y el alma en su tránsito al otro mundo se compone de los siguiente motivos: «the passage through darkness, the encounter with the ancestors, the remembrance of things past, the journey through a paradisaal landscape of a transfigured earth, and the meeting with the being of light who emanates mysterious knowledge» (p. 203).

<sup>48</sup> «To follow the Sibyl into the Underworld is to follow in the footsteps of tradition.»

### 1.3.2 El inframundo: cronotopo.

Rachel Falconer en su ensayo “Bouncing Down to the Underworld: Classical *Katabasis* in *The Ground Beneath Her Feet*” (2001) aplica la teoría de Bajtín a las narraciones donde hay descensos al inframundo. Parte de su argumentación se sustenta en que dentro de los infiernos las perspectivas mítica e histórica no pueden conciliarse, sino que existen en tensión. Ayuda a ese enfrentamiento el enfoque cósmico del lugar, que se convierte en un mundo restrictivo (*constraining*). Los personajes que habitan o visitan tal espacio cargan sobre sí fuerzas de la historia. Así, por ejemplo, Anquises y Eneas en el Libro VI de la *Eneida*.

Por su parte, Philip Hardie (2004) plantea que el inframundo es un repositorio privilegiado de la tradición: en él se encuentra el pasado de la familia y de la sociedad. Las experiencias en el mundo de arriba son diversas, fragmentarias, siempre parciales. En cambio, el reino de los muertos acumula la memoria de todos los que fueron y su disponibilidad es inmediata<sup>49</sup>. Para Hardie (2004), los infiernos épicos deben ser cúmulos no transmutados, sea de la historia pasada o de la futura<sup>50</sup>.

Falconer (2010) advierte que el cronotopo de un texto cambia cada vez que es leído, pues se trata de una relación con el tiempo y el espacio dependiente por entero de su historicidad. Bajtín (1989) definió como cronotopo «a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (p. 237). Puesto que en el arte se hacen “visibles” tiempo y espacio, la literatura es indispensable para el conocimiento de la «imagen del hombre». El cronotopo sirve como centro organizador del argumento de las narraciones, pero además existe una «significación figurativa del cronotopo»: es núcleo sobre el cual se concentran y en el cual adquieren materialidad los

---

<sup>49</sup> Es curioso que Hardie utilice la expresión «worldwide web of the past» para caracterizar este acceso masivo al saber. Cabría considerar que el Hades fue pionero de Wikipedia y de los motores de búsqueda.

<sup>50</sup> «Epic Underworlds need to be untransmuted lumps, whether of past or future history» (Hardie, 2004, p. 156).

«elementos abstractos de la novela —generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc. —» (Bajtín, 1989, p. 401). De esta manera, como ya se manifestó en el acápite 1.1.3.1, investigar el cronotopo es también realizar un análisis de las metafóricas de un texto.

Con tales presupuestos, cabe identificar en el inframundo como cronotopo, de acuerdo con Bajtín y Falconer, el conflicto *heterocrónico* entre pasado y futuro. Pero, de forma adicional, pueden rastrearse otras tensiones. Falconer (2010) asocia los géneros de épica y novela a los conceptos espacio-temporales así como a los de «responsabilidad» y «libertad». En la épica, el héroe debe ser responsable, forma parte de su experiencia vital el serlo. La novela, por su parte, está signada por un sentimiento de apertura y, por tanto, de libre albedrío, pese a que los acontecimientos relatados ya han sucedido o suceden en el tiempo intradieгético de la obra. Esta reflexión nos permite conducir la analítica del cronotopo del inframundo hacia el mundo de la vida específico de la creación artística.

## Capítulo segundo: Metafórica del inframundo y creación en tres umbrales

*Exordio: voy a hablaros de una cosa terrible.*  
Vicent Houdry, *La bibliothèque des prédicateurs*.

La mayor dificultad con la que se encuentra un investigador de las metafóricas, y sobre todo quien analiza la metafórica de los infiernos, es reconstruir el mundo de la vida manifestado en imágenes, como respuestas provisionales, como hipótesis, como aventuras del espíritu. A manera de aventura se plantea la analítica de las metáforas. Es, por decirlo así, una labor de nigromante, puesto que conjura las voces perdidas en las sombras. Para saber más sobre el descenso a los infiernos y sus vínculos con la problemática de la creación se debe bajar con los héroes y los poetas, realizar una catábasis cultural, avanzar por los estrechos túneles de la mina de imágenes en el Pozo de Minroud, seguir hasta la mansión de Hades, vislumbrar los tormentos y la existencias fantasmales. Sin embargo, igual de importante es el ascenso, la anábasis, no permanecer inmóviles en el trono de la cultura por toda la eternidad. Como le sucede a Teseo, no siempre basta con la propia fuerza y valentía. Son necesarios otros aventureros, compañeros de afanes, para regresar al tiempo, entrever los rayos diurnos, volver la cabeza una última vez y observar cómo lo que se quería alcanzar se confunde para siempre con la penumbra absoluta.

Con gran acierto, George Minois (2005) ha incluido el siguiente comentario dentro de su *Historia de los infiernos*: «El infierno, como ámbito de lo inimaginable y de lo inexpresable, se traduce en representaciones y en discursos que no pueden ser, en definitiva, más que una tradición» (p. 149). Es decir, esta metáfora —que también es mito y narración, símbolo y, algunas veces, alegoría— perteneció, en cada época de forma distinta, al mundo de lo obvio. Su manera de permanecer fue la de ser respuesta a interrogantes que no hallaban satisfacción en el desarrollo lógico del pensamiento. Como

fue señalado en el primer capítulo, al ser el inframundo un “acontecimiento límite” (Blumenberg, 1999), un caso de la inconceptualidad (*Unbegrifflichkeit*), permite aprehender una serie de intenciones no realizadas y los traslados semánticos que ocurren en la modificación de las imágenes. Minois (2005), algunas líneas después, añade sus prevenciones contra el lenguaje simbólico: «¡Ante lo inexplicable, lo más oportuno es el silencio!» (Minois, 2005, p. 149). Tanto el filósofo como el historiador pueden ser impecables en el razonamiento. La cultura humana, sin embargo, exige respuestas a sus interrogantes y con mayor prisa cuanto más esenciales las considera.

Michel Hulin ha propuesto en su obra *La Face cachée du temps*, si el resumen de Minois (2005) le hace justicia, que existe algo más que un juego sádico y superficial en la descripción de los castigos en el más allá.

En el infierno está todo dispuesto de tal modo que los condenados se tengan que enfrentar por doquier a su entorno inmediato y se vean impelidos por la fuerza a su intolerable cara a cara con ellos mismos. (En: Minois, 2005, p. 311)

Lo dispuesto es el sufrimiento de cada sentido, el encierro, la opresión y la pérdida de toda referencia temporal futura. Para Hulin, el mal consiste en el anhelo de evadirse de la finitud que el fluir del tiempo. A través de la riqueza, del poder y también del arte, el ser humano intenta desviar el curso de su existencia, ser intocable<sup>51</sup>. Perduran las obras de quienes se atrevieron a mirar en el abominable espejo subterráneo del infierno la figura y el fondo de sus espíritus. Esta investigación propone que la fuerza motora de los descensos a mundos de ultratumba es el amor: amor a la humanidad, amor a la patria y su destino, amor

---

<sup>51</sup> «El hombre pecador querría en cierto modo poner una barrera al fluir del tiempo. Querría, mediante la riqueza, el poder, el saber mismo, erigirse a sí mismo en una mole indestructible que obligaría al curso del tiempo a desviarse sin tocarla siquiera» (En Minois, 2005, p. 312).

Ya Blumenberg (2003b) ha señalado esta particularidad en el mito y la ha caracterizado como un enfrentamiento entre el absolutismo de la realidad y el absolutismo de las imágenes y los deseos. Walter Otto (1981), por su parte, considera que «el mito es solidario con la ontología, dado que, por su contextura sacra, es una puerta de acceso al mundo del Ser» (p. 8).

a la divinidad a través de la relación espiritual con una mujer. Tres son las batallas artísticas con las cuales se perfila en las siguientes páginas un corte longitudinal de la metafórica del inframundo: la de Homero o del conjunto de aedos que se recuerda con ese nombre, la de Virgilio y la de Dante. La razón por la cual han sido seleccionados estos momentos literarios para conformar un panorama histórico de la metáfora en cuestión es su grado de influencia en la cultura y, sobre todo, en la obra de Leopoldo Marechal.

Dice Hulin: «A quien pretende existir por sí mismo, separado de los otros y del mundo, la eternidad divina se le presenta con un rostro terrible, el del tiempo infinito y devorador» (En Minois, 2005, p. 312). Toda metafórica, a diferencia de los individuos, o a pesar de ellos, no se constituye sino por intersubjetividades. La diferencia con una lectura hermenéutica, o para ser más preciso con cierta hermenéutica filosófica, consiste en que la metaforología comprende cada historia, imagen y símil fuera de una concepción ontológica y en contra de resolver la historicidad de esas figuras con la “mediatización” del pasado por el “absolutismo” del presente<sup>52</sup>. De acuerdo con Minois (2005), los paisajes de los distintos inframundos siempre han consistido en escenarios donde ocurre la confrontación entre los otros y yo, entre las sociedades y quienes las conforman. Así, aunque Homero, Virgilio y Dante tuvieron, con seguridad, pensamientos, intenciones y proyectos propios, las metáforas con que procedieron pertenecen al inventario del *Lebenswelt* de sus épocas. El infierno de cada uno fue, si hemos de seguir el razonamiento anterior, el infierno de sus contemporáneos. Sus inquietudes son, vistas desde la antropología fenomenológica de Blumenberg, las de toda persona; sus respuestas, las que permitía su *mundo*.

De dos maneras se analizan los complejos de imágenes sobre los distintos mundos de muertos que elaboraron estos cuatro autores. En primer lugar, se forma un panorama de

---

<sup>52</sup> Para una comprensión más amplia se puede consultar el excelente artículo de Enrico Nuzzo titulado “Metaforología e historicidad. sobre algunos problemas y perspectivas de investigación”. [https://www.uv.es/sfpv/quadern\\_textos/v32-33p47-66.pdf](https://www.uv.es/sfpv/quadern_textos/v32-33p47-66.pdf)

imágenes susceptibles de análisis a través de una o varias preguntas que vinculan el amor como núcleo «inconceitual» y el repertorio de elementos estéticos propio del autor. A través de estas interrogantes se detallan las intenciones en el *Lebenswelt* de la época sobre la creación artística y la experiencia infernal. Un segundo momento aborda el conjunto de figuras infernales y su constitución como cronotopos para leer allí la memoria de la cultura y la imagen del ser humano (Bajtín, 1989). Este proceder permite descubrir la imagen del ser humano que el poeta recrea y se interna en el mundo de la vida de aquel entonces.

## **2.1 El mundo de la vida homérico sobre el amor en la creación de la metáfora del inframundo**

*... los otros [los muertos con excepción de Tiresias]  
son sombras que pasan.  
Homero, **Odisea**, X, 495.*

Demódoco, Femio y el propio Odiseo narran historias. Los poetas cuentan mitos y sus cantos les hacen amados por el pueblo (*Odisea*, XIII, 28), pues hechizan con el don que los dioses les han dado (*Odisea*, VIII, 43-45). Létoublon (2011) afirma en su estudio “Homer’s Use of Myth” que el estilo del género épico sustentado en fórmulas propicia una transmisión de conocimiento de tipo enciclopédico, el cual abarca saberes geográficos, alimenticios, climáticos, etnográficos y cosmológicos. Añadiría que en la épica de Homero hay reflexiones sobre el amor a la humanidad y al saber; ideas con profundas conexiones con el mundo de la vida griego.

Si bien, como explican Jaeger (1996) y Crespo (1996), no se puede considerar como una unidad a los dos poemas épicos de Homero, pues ni siquiera se sabe si fueron compuestos por la misma persona y está claro que sus tiempos de composición fueron distintos, sí puede afirmarse que comparten horizontes de sentido. Uno de ellos es el de la memoria: las acciones perduran en los cantos, en los mitos, en los poemas. ¿Qué

interrogantes son las que originan estas escenas variadas de lo poético? ¿Cuáles fueron los intentos de respuesta en la *Ilíada* y la *Odisea*? Otto (1981) considera que el modo auténticamente griego del mito y del canto es relacionar lo humano con lo sagrado: conocimiento de lo esencial y del orden cósmico. En este apartado se analiza la metafórica del inframundo desde tal presupuesto, considerando esa relación de la que habla Otto como esencial al amor por la humanidad.

### **2.1.1 El inframundo como metafórica del amor a la humanidad en Homero.**

Cuenta la tradición órfica que, por haber descendido al mundo subterráneo para rescatar a Eurídice, Orfeo tenía un conocimiento secreto de la salvación de las almas humanas después de la muerte (Otto, 1981). Dowden (2011) sostiene al respecto que los mitos de catábasis son soteriológicos: mitos que salvan. No obstante, las ideas de redención son tardías y no pertenecen al *Lebenswelt* común a la *Ilíada* y a la *Odisea*. Son más comunes las imágenes de condenación en las mansiones infernales. Según refiere Pausanias en el libro IX de su *Descripción de Grecia*, una antigua epopeya, la *Miníada*, nombraba en el Hades a Támiris, descendiente de Apolo e hijo de la ninfa Argíope<sup>53</sup>, el cantor que, soberbio, quiso competir con las Musas. Támiris fue castigado: lo volvieron lisiado, le quitaron el canto e hicieron que olvidase cómo tocar la cítara (*Ilíada*, II, 595 y ss.). Pero su pena se extendería a la vida en las sombras, de acuerdo con imágenes sobre este mítico músico que refiere Pausanias (IX, 30; X, 30), en las que se ve a Támiris ciego y sosteniendo una lira rota<sup>54</sup>. A Orfeo y a Támiris los unen sus crueles destinos y la relación de cada uno con las Musas, su amor por ellas, que son el canto y la palabra: «la manifestación del ser de las cosas» (Otto, 1981, p. 109). Sin ellas el mundo no está completo, no es de forma plena, lo mismo que no tiene existencia duradera sin una

---

<sup>53</sup> Se menciona en un escolio a una tragedia de Eurípides que su madre era la Musa Melpómene (Otto, 1981).

<sup>54</sup> En el mito de Er que se encuentra el final de la *República* de Platón, Támiris elige reencarnar como un ruiseñor.

literatura que narre los hechos de dioses y de héroes y que, a manera de camino provisional, explore las inquietudes profundas de la época. Las palabras son algo más en la épica, sin embargo: son un vehículo que sirve para conectar a las divinidades con los seres humanos y a los seres humanos con sus antepasados.

En el Hades homérico, a los muertos solo les quedan el habla y el lamento<sup>55</sup>. Bien resume su condición el título de una novela de Antonio Di Benedetto: *Sombras, nada más...* La *nekyomanteía* (evocación de los muertos) devuelve de forma momentánea a las almas su lugar en el mundo y su participación en la historia. Así, el diálogo entre Odiseo y Elpénor, donde intercambian «dolientes palabras» (*Odisea*, XI, 81), es un ejemplo de la restitución de presencia por un breve tiempo. Pero no se trata del compañero del héroe, sino de su sombra, la sombra de su amigo. Sus vidas continúan como una versión pálida de lo que fueron, apenas un holograma de la existencia; su fibra vital es convertida en simulacro de sí misma. Los personajes están atrapados en un bucle de pesadilla. Como Orión, que en el prado de asfódelos continúa cazando a las bestias que mató mientras vivía (*Odisea*, XI, 572). De igual manera, la sombra de Heracles imita los trabajos que cumplió en su existencia terrenal, mientras los muertos, como aves, chillan en torno suyo (*Odisea*, XI, 605 y ss.). Más todavía, las almas dicen sus verdades solo cuando pueden llegar a la sangre que les ofrece el visitante (*Odisea*, XI, 146 y ss.). Sin interlocutor y sin ritual, el estado de los habitantes de ultratumba es lo más parecido a la no existencia, porque solo a través del lenguaje y los vínculos que crea están presentes las cosas y hay humanidad. El canto no *expresa* cosas; al contrario, sin él no *hay* cosas, porque la lengua ve en el mundo

---

<sup>55</sup> No deja de ser significativo el posible significado de Ais, Aides o Hades, según Kerényi (1997): «el Invisible» o «el que da invisibilidad» (p. 227). Una vasija antigua muestra a Zeus, Posidón y Hades como rectores del mundo. Sin embargo, Hades está representado con el rostro vuelto hacia atrás: «[...] era aquel dios que no puede ser mirado, el terrible dios de la muerte, el que causaba la desaparición de todas las cosas vivientes, el que las volvía invisibles» (Kerényi, 1997, p. 228).

estructuras vivientes (Otto, 1981). Así se justifica la importancia de la creación artística verbal como guía en la exploración amorosa del inframundo homérico.

En lo relativo a las interrogantes estéticas y a sus respuestas provisionales a través de la metáfora del inframundo, los poemas homéricos y las obras pertenecientes al desarrollo temprano de la epopeya integran las inteligencias de varios siglos. Lejos de ser discursos deslavazados, son documentos valiosos que permiten acceder a las representaciones guía con que inicia la cultura occidental.

#### 2.1.1.1 *El héroe y su humanidad.*

Alberto Bernabé Pajares (1999), en su introducción a las «Ciprias», sostiene que los poemas del Ciclo Épico se diferencian de los de Homero y Hesíodo; poseen, según su dictamen, «un ambiente espiritual bastante diferente al homérico» (p. 100). No hay que olvidar la existencia de una tradición, la cual posiblemente inicia en las *Ciprias*, que destaca los rasgos negativos de Odiseo. Los poemas homéricos, por su parte, le dan a este personaje un rol principal y lo caracterizan de forma positiva. Según concluye Crespo (1996) «El hombre homérico busca la excelencia en la actividad bélica y en la palabra» (p. 47). Eneas dice a Meriones: «Los brazos deciden en la guerra, y las palabras en el consejo» (*Iliada*, XVI, 630). Odiseo destaca en ambas actividades. Tal posición estética, como ha señalado Platón en su *República* al recordar una opinión muy extendida en Grecia, hace de Homero un educador de la Hélade (Jaeger, 1996).

Lo cierto es que, se trate de cantos del Ciclo Épico o de cantos homéricos, la épica necesita héroes hábiles en el discurso y en la pelea. Los soldados comunes apenas tienen aparición y tan solo son denominados como “la hueste”. Pese a que Tersites es desestimado en la asamblea y es descrito por Homero con gran encono en el Canto II de la *Iliada*, no se trata de un ciudadano común. Tersites comparte linaje con Diomedes, siendo

Agrio, su padre, hermano de Eneo, abuelo del Tídida. En palabras de Minois (2005), el relato homérico se refiere esencialmente «al mundo de los dioses y de los héroes» (p. 32). Así, como primer elemento del repertorio con que se forma la metafórica del inframundo en Homero cabe destacar la figura del héroe, su imagen como ideal de humanidad (Jaeger, 1996). No hay noticias de un personaje innoble que explore el Hades ni se nombra en la visita de sus mansiones a gente común<sup>56</sup>.

#### 2.1.1.2 *La mortalidad de todo ser humano.*

En Homero no se intuye ninguna posibilidad de salvación<sup>57</sup>. Allí los muertos son «cabezas sin brío» (*Odisea*, XI, 49) y en vez de los discursos elocuentes de las asambleas sueltan agudos chillidos «cual murciélagos dentro de un antro asombroso» (*Odisea*, XXIV, 6). El destino de los hombres debe cumplirse, tanto para los excelentes como para los *híbristicos*. Todo ser humano es mortal, dice la primera premisa de un famoso silogismo. Lo que Odiseo conoce es la suerte que los dioses han decidido para él, su *heimarmene*; es decir, su afán no es salvífico sino gnoseológico: es un viaje por amor al saber.

Una fracción de la respuesta provisional a la interrogante sobre el orden cósmico se halla en el conocimiento del destino como parte del mundo de la vida estético de Homero. Si la poderosa Moira (*Ilíada*, XVI, 334; XXIV, 209) o las *Klôthes* (hilanderas [*Odisea*, VII, 197]<sup>58</sup>) rigen el destino, desenrollan la porción que a cada quien le toca en el devenir del cosmos, existe una estructura irrevocable del tiempo, una «firme trama», como poetiza

---

<sup>56</sup> Elpénor es una excepción, pero sirve para resaltar la observancia de los ritos por parte de Odiseo y la insensatez de quien se deja llevar por los excesos.

<sup>57</sup> De acuerdo con el análisis de Dowden (2011), las ideas soteriológicas toman fuerza en el periodo helenístico (324-31 a. C.) por el combate de los filósofos a la verdad del mito, lo que habría dado paso a interpretaciones alegóricas, y el desarrollo de la filosofía de la ética.

Podría argumentarse que en el pasaje sobre Heracles se vislumbra una posibilidad de salvación, pues queda su sombra en el Hades, pero goza de los festines con los dioses. Sin embargo, la división de su destino tiene, a mi juicio, su razón de ser en la condición de semidiós del hijo de Alcmena. La parte humana yace en el inframundo, mientras que la divina participa de la dicha de las otras deidades. Ver: *Odisea*, XI, 601 y ss. Además, Odiseo rechaza una y otra vez las vidas de olvido de su humanidad que le ofrecen los lotófagos, Calipso y Circe.

<sup>58</sup> Ver también: Kerényi (1997): *Los dioses de los griegos*.

Borges en su “Para una versión del I King”. Ni siquiera Zeus puede influir en las decisiones de Cloto, Láquesis y Átropos. En Hesíodo son hijas de la Noche, a la que el dios de dioses también guarda sacro temor. La Noche y sus hijas tienen un poderío que proviene de un tiempo primitivo (Kerényi, 1997).

El destino hace de la metáfora del inframundo una expresión del *Lebenswelt* estético en la épica de Homero<sup>59</sup>. Ese destino al que se refiere Héctor cuando acaricia la mano de su esposa y la llama por todos sus nombres: «¡Desdichada! No te aflijas demasiado por mí en tu ánimo, / que ningún hombre me precipitará al Hades contra el destino» (*Ilíada*, VI, 484 y ss.). Se trata de la diferencia radical entre seres humanos y dioses. Mientras los unos se precipitan a las tinieblas y no pueden evitar la suerte que les ha tocado, los otros disfrutan de una existencia libre de preocupaciones. También el dios se convierte en imagen de lo más seguro e inseguro a la vez, la muerte: «[...] sólo [sic] Hades es implacable e indomable» (*Ilíada*, IX, 158 y ss.). Así finalizan las «verdades» que Tiresias proclama para Odiseo una vez que bebe la sangre de la fosa (*Odisea*, XI, 95 y ss.). El adivino no se conforma con anunciarle el retorno, temprano o tardío, que es tema del poema. Aplacado Posidón, en la vejez llegará la muerte, «blanda y suave». Los dioses lo han tejido de esta manera (*Odisea*, XI, 139). Anticlea, en conmovedoras palabras, relata el cumplimiento de su destino:

Esta ha sido mi muerte también, tal cumplí mi destino:  
no acabó mi existencia en palacio la gran flechadora,  
la de tiro infalible, lanzando sus blandas saetas,  
ni cayó sobre mí enfermedad como aquellas que suelen,  
en fatal consunción, arrancar de los miembros el alma;  
no, mi Ulises, mi luz, fue mi pena por ti, fue el recuerdo,

---

<sup>59</sup> Es similar la concepción de Hesíodo. E. Rohde, según testimonia Vernant (1973), notó que lo que más interesaba a Hesíodo de los héroes no era su existencia terrenal, sino su «destino póstumo» (p. 23).

fue tu misma bondad quien dio fin a mi gozo y mi vida. (*Odisea*, XI, 197 y ss.)

En consecuencia, destino y mortalidad del ser humano constituyen el segundo elemento del repertorio de sentidos en torno a la mansión subterránea de Homero<sup>60</sup>. La literatura es conciencia de la propia finitud; el viaje, exploración de los límites y el poema, experiencia de cuán distantes están los dioses y los hombres.

### 2.1.1.3 *Amor por la memoria.*

La memoria es la tercera pieza del rompecabezas vital homérico<sup>61</sup>. Los infiernos, al ser entendidos como metáforas absolutas, suponen un «plano evocado B», sobre el que teoriza Carlos Bousoño (1985) y que Blumenberg (1995) denomina «inventario del *Lebenswelt*». Ese es el grado de conexión entre destino, finitud e imagen ideal del ser humano, por un lado, y las imágenes subterráneas y tenebrosas, por otro. Como manifiesta Joseph Campbell (2004), el descenso del héroe supone abandonar el refugio de lo conocido para adentrarse en lo desconocido. Sin embargo, ese saber con el que regresa quien se aventura en las tinieblas tiene dos características que parecen contradecirse: 1) es algo familiar, en el sentido de que pertenece al universo cultural heleno y 2) no corresponde con el ideal griego, *kalos kagathós* (lo bello y bueno): las mansiones infernales muestran horrores y las «imágenes de hombres exhaustos» (*Odisea*, XXIV, 14) gritan llenas de espanto.

Puede ser iluminador estudiar por un momento el poema épico *Heraclea*, atribuido a Paniasis y bastante posterior a las composiciones de Homero. El fragmento 30, hallado en un papiro, relata un castigo diferente para Sísifo en el Hades: «mientras hablaba, lo cubrió el agua de la Éstige» (*Fragmentos de épica*, 1999, p. 389). La Estigia es la laguna del odio

---

<sup>60</sup> No es exclusividad suya, sin embargo. Por ejemplo, la fórmula *kléos áphiton* (fama imperecedera) corresponde de forma exacta con la expresión védica *śravo ákṣitam*. (Crespo, 1996, p. 40).

<sup>61</sup> Cuenta Kerényi (1997) que los iniciados en los misterios de Eleusis sabían de la existencia de dos fuentes de agua en el Hades. Al tomar la de la derecha, Mnemosine, se conserva la memoria, mientras que el agua de Leteo propicia el olvido. De allí que este mito sí tenga carácter soteriológico. No así en Homero. Por otra parte, la épica está marcada por un gran interés en reconfigurar de forma mítica el pasado. Eumelo, por ejemplo, tenía la intención de consolidar en su obra los vínculos de su ciudad, Corinto, con un pretérito mítico (ver *Fragmentos de épica griega arcaica*, 1999, p. 251).

y un juramento hecho por sus aguas no puede romperse. También, puesto que representa el paso de la vida a la muerte, la tradición ha confundido la corriente de la Éstige con la del Lete o Leteo, que es el río del olvido. Así como se trata de un lugar donde es posible aprehender la esencia de los que ya han sido y de la tradición, el inframundo también es un lugar donde se pierden los recuerdos. La tensión entre memoria y olvido se manifiesta en las palabras de Aquiles tras la muerte de Patroclo: «Incluso si en la morada de Hades uno se olvida de los muertos, / también allí yo tendré en la memoria a mi querido compañero» (*Ilíada*, XXII, 389-390). Añade después:

También en las mansiones de Hades es algo  
el alma y la sombra, aunque la inteligencia no se conserva:  
pues ha sido el alma del mísero Patroclo la que toda la noche  
ha estado presente ante mí llorando y gimiendo,  
y me ha dado detallados encargos; prodigioso era el parecido. (*Ilíada*, XXIII, 103 y  
ss.)

No hay que descuidar que en lo más hondo, en el Tártaro, yacen los Titanes, que son las fuerzas primitivas (siglos después representarán la irracionalidad), fuerzas que perdieron su lugar en el cosmos y que son encerradas en una prisión de olvido<sup>62</sup>. Evans Lansing Smith (1997-1998) considera que durante la *nekylia* se recrean los arquetipos e ideas que conforman la experiencia vital del ser humano. Lo cual quiere decir que la épica homérica, como antes lo hicieran hebreos y mesopotámicos, busca a través de su literatura una respuesta a la interrogante por la muerte y por el modo de vivir, que son fenómenos enarmónicos. De esta manera, el amor por la memoria se convierte en una manera de preservar la cultura, en sus mitos, imágenes y símiles, única manera de protección que

---

<sup>62</sup> Los Titanes son asociados con lo violento, pero también, en la tradición pitagórica, con la libertad interior (Dowden, 2011).

tiene el humano respecto al «absolutismo de la realidad» (Blumenberg, 2003b). Pero, y esto es fundamental a manera de cuarto componente para la institución de la metafórica del inframundo, también hay una interrogante por el mal.

#### 2.1.1.4 *El orden cósmico.*

Según ha demostrado Víctor Bérard, noticia que se lee en la *Historia de los infiernos* de Minois (2005), el pasaje de los castigos infernales que se incluye en el canto XI de la *Odisea* es una interpolación tardía<sup>63</sup>. De modo que la connotación del inframundo como un lugar de suplicios no pertenece al mundo de la vida homérico; al menos, no de forma total. Agamenón menciona que las Erinies castigan bajo tierra a los perjuros (*Ilíada*, XIX, 259)<sup>64</sup>. No obstante, dos historias indican que no siempre reciben torturas quienes han alterado el orden cósmico: la narración sobre Ifimedia y sus hijos, Oto y Efiates, que quisieron llevar la guerra al Olimpo y el relato de Epicasta y la impiedad cometida por ignorancia con su hijo Edipo.

Con todo, pese a la ausencia de una institución punitiva regular, habitar en el Hades no es agradable: se trata de un lugar tenebroso. Kerényi (1997) ha dicho de las imágenes del Érebo que son «tan torturantes como los malos sueños» (p. 244). Tanto es el horror en el inframundo que Odiseo huye ante la reunión de miles de muertos y la posibilidad de que aparezca la Gorgona (*Odisea*, XI, 632 y ss.). Aquiles, vehemente, se niega a consolarse con el imperio de los muertos:

No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos

---

<sup>63</sup> También Severyns piensa que los versos relativos a Sísifo son interpolaciones de los *Regresos*. Ver: *Fragmentos de épica griega arcaica* (1999).

<sup>64</sup> Kerényi cita al respecto de los castigos en el Hades un pasaje de *Trabajos y días* de Hesíodo: «Igualmente, el que maltrata a un suplicante o a su huésped, o sube al lecho de su hermano [para unirse ocultamente a su esposa incurriendo en falta], o insensatamente causa daño a los hijos huérfanos de aquél, y el que insulta a su padre anciano, ya en el funesto umbral de la vejez, dirigiéndose a él con duras palabras, sobre éste ciertamente descarga el mismo Zeus su ira y al final en pago por injustas acciones le impone un duro castigo» (328). De esto se desprende que existe justicia, pero no queda claro que los castigos sucedan en el mundo de las tinieblas.

de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo  
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa  
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron. (*Odisea*, XI, 488 y ss.)

En adición, Minos (*Odisea*, XI, 568 y ss.) y Radamantis juzgan a los muertos, aunque, como argumenta Minois (2005), de ello no se distingue con claridad que haya una diferencia entre réprobos y venturosos. Los muertos permanecen tal como fueron, de acuerdo con aquello que poseyeron en términos de carácter; la *areté* se conserva, así como el estatuto de héroe, mientras que los comunes mortales pasan a la comunidad anónima de los difuntos (Vernant, 1973).

En cierto modo, con estos cuatro elementos del repertorio de expectativas es posible llegar a una conclusión provisional sobre el mundo de la vida que subyace a la estética de Homero: sólo los héroes y los dioses son dignos de que sus historias sean cantadas de generación en generación, lo cual se fundamenta como un amor por la memoria que señala cuán resistente a toda afrenta y a toda intervención es el orden del cosmos.

### **2.1.2 Las mansiones de Hades.**

Las imágenes del inframundo, ya se ha dicho antes, no corresponden de manera alguna con la palabra que acuñaron los griegos y que tanto se ha relacionado con sus horizontes de sentido artísticos y con su ideal de persona: *kalokagathía*, lo bello y bueno. Musas y Ninfas habitan las más altas cumbres (*Iliada*, XX, 8; *Odisea*, VI, 123), no las más bajas simas. Como el perro de Céfalo persiguiendo a la zorra de Teumeso, así de opuesto a la ley natural es que un vivo visite el mundo de las sombras y después regrese a la superficie, donde el sol alumbra. No obstante, según se analizó en la sección anterior, varios elementos del mundo de la vida estético de Homero tienen su escenario en las mansiones de los muertos y son una manera de responder a la interrogante por el amor a la

humanidad. ¿Cómo son las relaciones temporales-espaciales del Hades y de qué modo se relacionan con el repertorio del *Lebenswelt* homérico? Esta es la pregunta que guía la presente discusión.

En la *Ilíada* se da una primera intuición del cronotopo inframundano. Posidón resume lo que corresponde a cada uno de los tres hijos nacidos de Cronos y de Rea:

Tres somos los hermanos nacidos de Crono a quienes Rea alumbró. Zeus yo y, el tercero, Hades, soberano de los de bajo tierra. En tres lotes está todo repartido, y cada uno obtuvo un honor: a mí me correspondió habitar para siempre el canoso mar, agitadas las suertes; el tenebroso poniente tocó a Hades, y a Zeus le tocó el ancho cielo en el éter y en las nubes. La tierra es aún común de los tres, así como el vasto Olimpo. (*Ilíada*, XV, 187-193)

Además, la declaración que hace Posidón de lo que corresponde a cada hermano proporciona dos imágenes del inframundo que la tradición conserva hasta la actualidad. La primera signa tanto a los habitantes como a la habitación: «los de bajo tierra». Se habla de este lugar como de un «tenebroso poniente» (*Ilíada*, XV, 191). Hades es «soberano de los de bajo tierra» (*Ilíada*, XV, 188). Que se trata de un espacio subterráneo es común a muchas tradiciones. Ya en el *Enūma Eliš* se manifiesta que la Tierra Inferior corresponde al infierno, donde reinan seiscientos Anunnaku. Asimismo, la *Epopéya de Gilgamesh* refiere, en el episodio de la muerte de Enkidu<sup>65</sup>, la existencia de un mundo bajo la tierra donde se encuentran los que han fallecido. Para los hebreos, según relata Georges Minois (2005), existe el Seol, un lugar en el subsuelo donde los que han sucumbido permanecen en estado de letargo. La segunda imagen dibuja un mundo de tinieblas, lo cual se asociará

---

<sup>65</sup> Ver: *La Epopeya de Gilgamesh*, en la edición de Jean Bottéro, 2007, Madrid: Akal. Tablilla IX y Tablilla XII, “Gilgamesh, a la búsqueda de la vida sin final”. De la Tablilla XII proviene el famoso diálogo entre Gilgamesh y Enkidu, en el cual Enkidu se niega a dar detalles sobre su visita al infierno y luego revela el horror de la podredumbre de los cuerpos: «No, nada te contaré, / Nada te contaré / Porque si yo te contara / Las costumbres que he visto en el Infierno, / Te desharías en lágrimas» (*La Epopeya de Gilgamesh*, 2007, p. 208).

de continuo en la tradición con los peores terrores imaginables, nacidos de la sagrada Noche<sup>66</sup>.

Los fragmentos que se conservan de la *Miníada*, poema épico posiblemente compuesto en el siglo V a.C., aluden a personajes y escenas del Hades. En particular, los pocos versos transmitidos hasta la actualidad refieren el episodio del descenso de Teseo y Pirítoo al inframundo. El poema describe un ámbito de terrores según refiere Pausanias, al igual que en la *Odisea* y en los *Regresos*. Cabe notar que es uno de los primeros testimonios del mito de Caronte, posterior a Homero, y que pasa a formar parte de la metáfora de los infiernos. También, la relación temporal que aquí se manifiesta es de repetición: tiempo suspendido, a veces de juicio y de castigo, otras veces de un vagar desorientado y anodino. Dicho carácter se aprecia de mejor manera en las imágenes de Pirítoo y Teseo, sentados en tronos, incapaces de moverse y lamentándose por la inutilidad de las espadas para sus aventuras (*Fragmentos de épica*, 1999, p. 324). Una variante posterior, la de Paniasis en la *Heraclea*, cuenta que ambos héroes no estaban encadenados, sino que la roca crecía de sus cuerpos (*Fragmentos de épica*, 1999, p. 377). En la *Odisea*, según se citó en el apartado anterior, las sombras de Orión y Heracles repiten lo que hicieron en vida. Asimismo, el rencor que tiene Áyax contra Odiseo no lo ha disipado la muerte. Aquiles y Agamenón conservan su carácter, su *areté*, pues destacan entre todos los héroes, al igual que Teseo y Pirítoo, a quienes Odiseo no puede ver porque teme encontrarse con la Gorgona. Por este motivo se puede apreciar en la épica homérica la simiente de la *novela de pruebas*, así llamada por Bajtín (1995), donde «El héroe siempre se presenta como un ente concluido e invariable» (p. 199). Esto corresponde con el amor a una imagen ideal del ser humano presente en la épica de Homero.

---

<sup>66</sup> Tal complejo de imágenes alcanza su máxima representación en la *Eneida* de Virgilio.

La temporalidad del inframundo es odiosa a los hombres porque el tiempo no avanza: existe de manera irrevocable. Las figuras en el mundo de los muertos sintetizan la historia. El pasado se concentra en la memoria de mujeres y héroes; el presente, en la visita de Odiseo y en los pretendientes cuyas almas son guiadas por Hermes (psicopombo); el futuro, en las verdades que cuenta Tiresias<sup>67</sup>. El tiempo dentro del Hades es de suspensión y también de revelación, de posibilidad de la verdad o la esencia de las cosas. Puesto que la temporalidad es inmutable, pasado, presente y futuro pueden ser conocidos. Parte del encanto que los relatos poéticos tienen en el mundo de la vida homérico es que, en su condición doble de aedos y adivinos, quienes cantan desentrañan aspectos poco claros del pasado. Así lo hace ver Aristóteles en su *Retórica* cuando expresa:

Hablar en público es más difícil que hablar en un proceso, naturalmente, porque se trata del futuro, mientras que aquello trata de lo acontecido, cosa que era ya conocida por los adivinos, como dijo Epiménides de Creta, pues aquél no vaticinaba sobre las cosas venideras, sino sobre las acontecidas, pero ocultas. (1418a [2002, p. 308])<sup>68</sup>

Lo cierto es que la épica ilumina regiones oscuras del tiempo que ya fue. Como afirma Crespo (1996), lo narrado nunca se considera parte de un mundo de ficción. A su vez, considera que «La intervención divina, al ser visible, hace que las acciones sean transparentes en sus móviles y causas, y que no estén ocultas como sucede en la vida corriente.» (Crespo, 1996, p. 12). Algo parecido sostiene Walter Otto (1981) al negarse a explicar el mito a través de la razón, pues las vivencias de lo divino en la literatura griega corresponden, según su investigación, a experiencias que se verifican en el contacto con lo

---

<sup>67</sup> Se trata en este caso del tiempo intradiegetico, pues el extradiegetico tiene la peculiaridad de ser siempre pretérito.

<sup>68</sup> Epiménides, que durmió durante cincuenta y siete años en una cueva, y Endimión, que toma la decisión de vivir eternamente durmiendo, encuentran un estado hermano de la permanencia en el Hades, pero acaso libre de sus terrores (aunque no puede saberse qué imágenes se presentan en el sueño de ambos personajes, deben ser apacibles para no despertarlos). Va a ser Virgilio quien vincule de forma directa el sueño y el inframundo.

natural y con el lenguaje. Por tanto, esas parcelas del pretérito que se aclaran no son una recreación mítica de una historia natural y social<sup>69</sup>; al contrario, se integran al *Lebenswelt* como tradición que la memoria colectiva conserva pero también modifica<sup>70</sup> (Blumenberg 1999). De este modo, el vaticinio de Tiresias a Odiseo sigue la firme trama del tiempo, pero también deja entrever las mínimas variaciones del destino<sup>71</sup>.

En otro orden de cosas, podría decirse que la *Odisea* prefigura el *tiempo de la aventura*, según lo entiende Bajtín (1989)<sup>72</sup>; es decir, un tiempo donde el protagonista encuentra obstáculos en su camino que retrasan la consecución de su objetivo. Además, la trama se desarrolla en un amplio y muy diverso trasfondo geográfico. Sin embargo, los episodios en el Hades no corresponden con este esquema temporal ni con esa riqueza espacial. Debido a que, como se indicó, el ámbito infernal permite un conocimiento del orden cósmico y del destino mortal de todo ser humano, las relaciones temporales y espaciales que lo conforman son rígidas y poco precisas. Sería infructuoso intentar medir la duración de la estancia de Odiseo en las moradas infernales, así como vano sería determinar el tiempo que ha pasado para Aquiles, para Agamenón o para Heracles. De igual manera, el espacio apenas se describe: los calificativos se repiten y Odiseo no ingresa a las moradas subterráneas, sino que atrae a los muertos con el ritual de sangre. Existe una diferenciación leve entre Tártaro y Érebo, más explícita en la *Iliada* que en la *Odisea*. También se mencionan los campos de asfódelos, «donde se guarecen las almas, imágenes de hombres exhaustos» (*Odisea*, XXIV, 13-14), el agua del Leteo y la laguna Estigia. En este sentido, la metafórica del inframundo apenas se desarrolla, pues concentra su interés en las imágenes de humanidad.

---

<sup>69</sup> A diferencia de lo que sucede en la *Eneida*, como ya se verá.

<sup>70</sup> De allí las abundantes diferencias que se hallan en las versiones de distintos autores.

<sup>71</sup> El ejemplo más claro son las especulaciones surgidas en torno a la muerte de Odiseo y a las ciudades que fundó en su travesía por tierra con el fin de aplacar la ira de Posidón.

<sup>72</sup> Por supuesto, existe también una gran diferencia entre el género novelesco y el épico. En eso se concentra el análisis de Bajtín.

La novela, lo que ella hereda de la épica, es la digresión y el hiato, la elipsis. El tiempo del inframundo es, más bien, a través de las palabras de Tiresias, una anticipación de lo que sucederá después con Odiseo y, por medio del diálogo con otros personajes, una reconstrucción de algunas partes del pasado<sup>73</sup>. Otra peculiaridad, también detectada por Bajtín (1989), es que la duración biológica no corresponde con los sucesos, algo que en la *Odisea* sirve para remarcar el punto de inicio, que es la guerra en Troya, y el final, que es el retorno a Ítaca. Ni hay una ordenación con referencia a la vida de la naturaleza y del hombre, ni hay una localización histórica del tiempo. Por tanto, se trata de la concentración en un punto específico del tiempo biográfico del héroe y de su mundo cultural. Lo que encuentra en el Hades no es sino lo que él desea (el regreso), la manera de conseguirlo y aquello que es esencial para su humanidad, junto con el pasado que comparte con otros personajes<sup>74</sup>. ¿No es aquello participar del entendimiento de la épica homérica en tanto busca el agotamiento del episodio que relata, género rico en conocimiento de lo que vendrá y de lo que pasó, así como de las localidades que describe?

Imagen ideal del héroe, destino, conocimiento de la propia finitud, memoria y justicia. Tales son los elementos que conforman el repertorio del mundo de la vida homérico sobre el amor a la humanidad. En el Hades, por su exclusiva disposición espacio-temporal, dichos componentes adquieren carácter definitivo. La muerte hace que el héroe, impedido de modificar las acciones que ejecutó en vida, esté sujeto a ser una sombra de quien fue, un simulacro de su persona. Asimismo, destino y finitud se vuelven equivalentes en un tiempo suspendido, el cual posibilita que se reconozca la condición finita e irrevocable de todo hombre, no importa si se trata del más distinguido entre todos los héroes (*Odisea*, XXIV, 35) o del que mandaba a más aqueos (*Odisea*, XXIV, 24). Quedan, como parte de este

---

<sup>73</sup> Hay que considerar, además, que aquel episodio y casi todas las aventuras de Odiseo son narrados por él mismo en el país de los feacios. La complejidad de la estructura temporal de este poema épico nunca deja de sorprender.

<sup>74</sup> Por eso es tan importante que Heracles reconozca a Odiseo. Su fama ha llegado al Hades.

complejo ámbito, dos caminos: el de la memoria, que es tiempo recobrado como imagen, pero imposible de abrazar, y el del castigo, donde la desmesura del tiempo encuentra su expresión. El recuerdo compara lo tenebroso de la mortalidad con el don de la vida. Propicia la tristeza, pues el anhelo de vigor solo hace más patente la debilidad del muerto (*Odisea*, XI, 498). Por su parte, el juicio infernal separa un fragmento de tiempo, lo convierte en una prisión y le da una duración eterna (*Odisea*, XXIV, 593)<sup>75</sup>.

A modo de conclusión general, los elementos que forman el horizonte estético de intenciones no realizadas en la metafórica del inframundo homérico son: 1) figura inmóvil del héroe, 2) memoria y olvido, 3) conocimiento del destino que, en última instancia, es la mortalidad de todo humano y 4) relación con el mal, en tanto altera el orden cósmico. Lo que el cronotopo del Hades sustenta es un universo invariable, que permite consumir lo vivido a través del recuerdo, pero no promete ninguna salvación, sino que más bien condena a una existencia sombría a los muertos. Dicha experiencia del tiempo definitivo es la mayor desgracia y, por tal motivo, es odiosa la estancia en los infiernos. El héroe se ve a sí mismo sin cesar, tal como fue en vida, imposibilitado de modificar el más mínimo hecho. Por tanto, la estética homérica está pensada en tanto se conserva de forma oral, por virtud de la memoria de quienes cantan los poemas, y administra los esfuerzos de la imaginación para reafirmar la humanidad en su tradición. Homero, en sus personajes, acepta la muerte y, por tanto, su literatura es amorosa respecto a la finitud de lo humano en el orden cósmico.

---

<sup>75</sup> Sobre este último punto cabe dudar por la posible interpolación tardía del pasaje.

## 2.2 Averno y amor a la patria en el mundo de la vida de Virgilio

*¿La vida?, ¿no debería llamarse en justicia la muerte?*

Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*.

*Nuestra mesa es frugal, es austera, no existe desperdicio en ella, salvo en los días de fiesta.*

Raduan Nassar, *Labor arcaica*.

La imaginación poética con la que Virgilio y otros poetas romanos evocan<sup>76</sup> el pasado no es igual a la Homero ni a la de Hesíodo. Para estos últimos la relación entre amor a la humanidad y acto creador se definía por el vínculo con lo divino y por la conjugación de la imagen ideal del héroe con el destino de todo ser humano, lo cual deviene en memoria o en juicio. En cambio, Virgilio busca en la temporalidad pretérita una justificación para el presente y un impulso para el futuro colectivo; hace de su contemporaneidad una nueva edad dorada, donde Julio César y Augusto son deidades. Eneas alcanza mucho más de lo que puede comprender, puesto que lleva consigo las imágenes de todo el pueblo romano. Pierre Grimal (2011) resume bien la misión estética de la *Eneida* al subtítular su biografía de Virgilio como “el segundo nacimiento de Roma” y al considerar al poeta como el segundo fundador del *Imperium Romanum*<sup>77</sup>.

Mantua fue el lugar de nacimiento de Virgilio, lugar de muchas evocaciones míticas. Según recuerda Grimal (2011), los «anticuarios» que comentan a Virgilio afirman que Mantus era el nombre de una divinidad etrusca semejante a Plutón, quien reina en el inframundo. Vicente Cristóbal (1992) argumenta que el Libro VI de la *Eneida* no tiene una fuente directa, sino que se trata de un modo que tiene el poeta para equiparar a Eneas con

---

<sup>76</sup> Del latín *evocare*. Quiere decir llamar a los espíritus o apostrofar a los muertos; también significa traer algo a la memoria o a la imaginación.

<sup>77</sup> Es difícil exagerar la importancia del poema de Virgilio. Valmaggi, en su artículo “Il ‘virgilianismo’ nella letteratura romana”, de acuerdo con lo que refiere Cristóbal (1992), llegó a denominar «enfermedad crónica» al influjo de la *Eneida* en las obras posteriores.

Odiseo. Así, se tiende un puente entre el mundo de la vida homérico y el virgiliano<sup>78</sup>. No obstante, en la figura de Eneas hay una superación del héroe homérico. Como han señalado Eliot (1984), en *On Poetry and Poets*, y Théodor Haecker (1945), en *Virgilio, padre de Occidente*, el mundo de Virgilio es distinto al de Homero. Eliot (1984) halla en el poeta de Mantua la devoción a Roma, que es fundada en el culto a la tierra, unida a la característica piedad por el padre y su memoria, que es también una actitud frente a la vida: en lo relativo a lo individual, a lo familiar, a su patria, a su destino y al destino de Roma. La heroicidad de Eneas no solo reside en su sacrificio por la colectividad o en su religiosidad, sino también en la realización que alcanza a través de la renuncia de sí y de la aceptación de las leyes (Cristóbal, 1992). Por consiguiente, Eneas es héroe por su *pietas* exterior e interior, que sobre todo es amor para cumplir con el deber filial (Haecker, 1945).

Nuevamente nos encontramos ante una literatura preocupada por la mortalidad del ser humano, pero desde una perspectiva distinta. Virgilio constituye la metafórica infernal conjugando mito e historia. Toma como modelo a Homero y comparte el horizonte de sentido estético de la memoria; sin embargo, también se nutre de la corriente alejandrina, de Tito Livio, de Nevio, de Ennio y de los neotéricos latinos como Catulo. Además, es imposible dissociar la estética de Virgilio de su función política. Son innegables los vínculos con Mecenas y Augusto en el desarrollo de su obra. Lo cual no implica que el poeta fuese un instrumento de propaganda; por el contrario, su compromiso nace de convicciones profundas sobre los beneficios del gobierno de Octavio para el pueblo

---

<sup>78</sup> Lo cual es comprobable en varios pasajes. Por ejemplo, es indudable la semejanza entre la éfrasis del escudo de Aquiles y la del escudo de Eneas. Mas, allí donde se encuentran identidades también se hallan diferencias. En Homero, el recurso vincula *kosmos* y *polis*, de acuerdo con lo señalado por Alfonso Flórez Flórez, mientras que la intención de Virgilio es unir mito e historia, separadas por la labor filosófica de los griegos y las escuelas posteriores. De la misma manera, si bien es cierto que el episodio de Niso y Euríalo está modelado a partir de la expedición de Odiseo y Diomedes, su similitud es tan solo estructural. Por supuesto, los préstamos homéricos en la *Eneida* no constituyen ninguna novedad para los lectores de Virgilio en todas las épocas, desde Macrobio a Knauer, y, por tal motivo, están bien documentados.

romano. Asimismo, Virgilio no subordina su poesía a las necesidades políticas<sup>79</sup>. En tal sentido, la preocupación por la fuerza del lenguaje es central a la *Eneida*. Debe a su búsqueda incansable de las posibilidades del idioma, tanto en contenidos como en formas, el cambiante rostro de su biografía: el de Mantua pasa del género bucólico al didáctico y finaliza su labor con la composición de una obra épica.

Ese paso, salto, traslado hacia la épica no es casual. Grimal (2011) transmite la noticia de que Virgilio pensó escribir una epopeya desde su juventud y, si bien solo realizó su proyecto mucho después, compuso algunos epilios de carácter alejandrino que incorporó a sus *Geórgicas*, por mencionar un ejemplo. La razón de ese afán por componer una obra épica se explica en las inquietudes estéticas del poeta en relación con el amor a su patria, que es amor a su historia, a sus mitos, a su tierra y a sus valores.

### 2.2.1 Metafórica de los infiernos y amor filial.

*facilis descensus Averno: / noctes atque dies patet atri  
ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque  
evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est.*  
Virgilio, *Eneida*, VI, 126-129.

*[Feliz quien del misterio de los seres / pudo las  
causas penetrar, hollando / los terrores del hado  
inexorable y el estruendo raptor del Aqueronte...]*  
Virgilio, *Geórgicas*, II, 490-492.

Si hubiese que caracterizar este segundo epígrafe de acuerdo con alguna de las posturas filosóficas y espirituales de la época de Virgilio, sería necesario describirlo como epicúreo. Por tanto, se trata de un pasaje contrario a la metáfora del inframundo, en la que Epicuro y Lucrecio hallaron rasgos negativos por incitar el temor en los seres humanos. No obstante, estos versos de la *Geórgica II* guían esta indagación de la metafórica de los infiernos en la obra del poeta de Mantua porque de muy bella manera prefiguran la catábasis de Eneas y lo que el héroe consigue, el don gnoseológico que lo acompaña fuera del inframundo. Dice

---

<sup>79</sup> Se considera, por ejemplo, que es tanta la fuerza del Libro IV, en el que se relatan los amores de Dido y Eneas, que el poeta pudo desviarse de su propósito original.

Blumenberg (2004) respecto a las dos visitas a lugares subterráneos que hace el hijo de Anquises en el Libro VI de la *Eneida*: «El poder no se muda jamás, debe ser transferido; es una sustancia» (p. 255). Eneas y Virgilio deben legitimar el auge de Roma después de la caída de Troya y lo hacen a través del amor filial.

Existen tres descensos a los infiernos, desde tres posiciones espirituales diferentes según Grimal (2011), en la obra de Virgilio: en el *Mosquito*, en el canto IV de las *Geórgicas* y en el libro VI de la *Eneida*. Hay dudas sobre la autenticidad del primero; no obstante, lo que es indudable es su correspondencia con muchas de las preocupaciones estéticas de la época<sup>80</sup>. Llama la atención en el proemio del *Mosquito* la promesa que hace la voz poética a Octavio: «Más tarde, en tono solemne, hablará en tu honor mi Musa, cuando la ocasión me ofrezca tranquilos frutos» (Virgilio, 1990, p. 443). Asimismo, hay una exhortación a la búsqueda de una «gloria digna de recuerdo y destinada a permanecer por siempre brillante» (Virgilio, 1990, p. 445). Otras intenciones estéticas que pueden rescatarse de este epilio son: la alabanza de la vida pastoril, la austeridad, los castigos a los malvados y los premios a los buenos, tras el juicio de Minos sobre la vida.

Sobre la catábasis de Orfeo en la *Geórgica IV*, en cambio, se sabe que es un episodio añadido al poema en reemplazo de un elogio a Asinio Galo, que había caído en desgracia ante Augusto y se suicidó. La composición de este epilio, cuyo espíritu alejandrino es manifiesto, debió suceder en el 25 a. C., al mismo tiempo en que, según la hipótesis de Grimal (2011), Virgilio trabajaba en el descenso de Eneas a los infiernos. Por tal motivo, muchas de las imágenes presentan similitudes e, incluso, pueden ser equivalentes<sup>81</sup>. Sin

---

<sup>80</sup> Sobre todo con las corrientes helenística y neotérica.

<sup>81</sup> Así, por ejemplo, los versos: *matres atqui viri defunctate corpora vita / magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora paternum* (*Geórgicas*, IV, 475-477; *Eneida*, VI, 306-308). En las traducciones: «madres ancianas, / héroes provecetos, valerosas sombras / de héroes difuntos, párvulos y vírgenes, / jóvenes entregados a la pira / a vista de sus padres» ([Espinosa Pólit] 1961); «madres, esposos, héroes magnánimos cumplida ya su vida, / y niños y doncellas y mozos tendidos en la pira / ante los mismos ojos de sus padres» ([Echave-Sustaeta] 1992).

embargo, un aspecto es de particular interés para el presente estudio metaforológico: el amor, lo que motiva a Orfeo para realizar la hazaña más exigente y lo que impulsa a Eneas a buscar a su padre en las mansiones infernales. Se oponen dos tipos diferentes de amor: *eros* y *filial*. El primero resulta insuficiente para Virgilio, que sigue la tradición platónica. En el *Banquete*, Fedro reprocha a Orfeo que entrase vivo al Hades y que no se atreviera a morir por amor. Así entiende su fracaso:

[...] a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin embargo, ya que lo consideraban un pusilánime, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor [...] (Platón, 1988, p. 202)

De igual manera, Virgilio halla un carácter negativo en el descenso de Orfeo, propiciado por un amor apasionado y carnal, destinado al hundimiento (Grimal, 2011).

El pie detuvo, y a la luz llegando,  
¡olvido desdichado! ¡ay, en su Eurídice,  
vencido del amor, puso los ojos!  
Todo perdióse en aquel mismo punto,  
fallida su labor, deshecho el pacto  
con el duro tirano; y por tres veces  
hizo el Averno rebramar sus aguas.  
Ella entonces: “¡Orfeo! ay, ¿qué delirio  
nos pierde a mí infeliz y a ti? ¡De nuevo  
atrás me llaman los crueles Hados,  
y mis ojos que nadan en las sombras  
vuelve el sueño a cerrar! ¡Adiós! Me llevan...  
ya me cerca la noche, y arrancada

de ti por siempre, a ti tiendo las manos  
sin poder más...” Y al punto, de sus ojos,  
cual humo que en el aire se deshace,  
desvaneciose y ya no vio en su fuga  
a Orfeo que se aferra de las sombras,  
con tantas cosas que decirle quiere. (Virgilio, 1961, p. 189)

Virgilio privilegia a Eneas sobre Orfeo; prefiere al caudillo, líder y fundador sobre el poeta. En los campos de lágrimas del infierno<sup>82</sup>, la voz poética expresa sobre los acongojados por un duro amor: *curae non ipsa in morte relinquit*<sup>83</sup>. No obstante, el vate de Mantua hace triunfar la *pietas* por sobre el arrebatador *eros*. Así se manifiestan no solo la importancia política de la *Eneida* junto con su celebración del pueblo romano, sino que también se intuyen las dudas de Virgilio respecto al poder del lenguaje y de la poesía como su más alta forma.

#### 2.2.1.1 Destino y amor por la patria.

Eneas, caracterizado como piadoso en numerosas ocasiones, debe cumplir con el hado reservado para él. Uno de los episodios mejor logrados por Virgilio, cuando Dido reclama al héroe su presurosa partida, revela con claridad esta intención estética en el poema. El hijo de Anquises responde a la reina de Cartago: *hic amor, haec patria est* (*Eneida*, IV, 347)<sup>84</sup> y añade: *Italiam non sponte sequor* (*Eneida*, IV, 361)<sup>85</sup>. Con esto cumple la voluntad divina. Los dioses, a su vez, se ven sujetos a la realización del destino, que no es

---

<sup>82</sup> Allí se encuentran, entre otras: Fedra, que no fue correspondida por su hijastro Hipólito; Procris, quien perseguía por celos a su esposo y fue muerta por él al ser confundida con una fiera; Erifila, que obligó a su esposo a ir a la guerra y por eso fue asesinada por su hijo; Evadne, la que decidió consumirse con su amor en la pira funeraria de su marido; Laodamía, que acompañó a su esposo al Hades.

<sup>83</sup> «[...] ni en la muerte su pasión olvidan» ([Espinosa Pólit] 1961); «Ni en la misma muerte les abandona su ansiedad» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>84</sup> «[...] ella [Italia] es mi amor, ella mi patria» ([Espinosa Pólit] 1961); «En ella centro mi amor; mi patria es ella» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>85</sup> «[...] en pos de Italia voy, mas no por gusto» ([Espinosa Pólit] 1961); «No voy a Italia por propia voluntad» ([Echave-Sustaeta] 1992).

el de un individuo, sino el de todo un pueblo. Más tarde, Eneas se encuentra con Dido en su catábasis y le dice:

*...per sidera iuro,  
per superos et si qua fides tellure sub ima est,  
invitus, Regina, tuo de litore cessi.  
sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,  
per loca senta situ cogunt noctemque profundam,  
imperiiis egere suis... (Eneida, VI, 458-463)<sup>86</sup>*

De igual manera, cuando Venus suplica a Neptuno un viaje seguro para los troyanos, pide que así sea si las Parcas han otorgado a Eneas y a los suyos la ciudad amurallada (*Eneida*, V, 795 y ss.). Por su parte, Eneas, sobre la montaña de Cumas, donde queda el templo de Apolo y se escucha la voz del dios que dicta oráculos, habla de la siguiente manera: *non indebita posco regna mais fatis (Eneida, VI, 66-67)<sup>87</sup>*.

La diferencia entre el *fatum* (lo que está escrito) romano que atraviesa la estética virgiliana y la *heimarmene* griega en la que se fundamenta la épica de Homero consiste en la preocupación por el fin colectivo. Cuando Eneas se encuentra con Deífobo<sup>88</sup> en el inframundo, el hijo de Príamo le pregunta: *pelagine venis erroribus actus / an monitu*

---

<sup>86</sup> «Mas te lo juro / por el cielo y la tierra, por la augusta / fe que se guarda aquí en el hondo abismo, / ¡oh reina, a mi pesar dejé tus playas! / Los dioses, los que ahora me constriñen / a entrarme por el reino de las sombras, / por su horrura estancada y su honda noche, / ellos me impusieron con su imperio» ([Espinosa Pólit] 1961); «Por los astros te lo juro, / por los dioses de lo alto, por lo que hay de sagrado / -si algo existe- en lo hondo de la tierra, / contra mi voluntad, reina, dejé tus playas. El mandato divino que me obliga / a caminar ahora por estas sombras, / por entre un abrojal hediondo en el abismo de la noche, / me forzó a someterme a su imperio» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>87</sup> «[...] no pido / reinos que no se deban a mis Hados» ([Espinosa Pólit] 1961); «[...] no pido reinos no destinados por mis hados» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>88</sup> Es curioso que en este caso el alma sea imagen del cuerpo maltrecho en vida. Confirma una temporalidad que, como se verá después, es invariable en el sentido de que sella para siempre la existencia anterior y solo permite una renovación, una teofanía, con la transmigración de las almas; es decir, con el olvido de un nuevo comienzo.

*divum?* (*Eneida*, VI, 352-353)<sup>89</sup>. Con dicha interrogante, Deífobo (y, por tanto, Virgilio) diferencia entre Odiseo y Eneas, entre aquel cuya visita es producto de la errancia y aquel cuyo descenso no es contingente, sino necesario para el surgimiento de Roma. Similar es la razón por la que Palinuro debe morir. En palabras de Neptuno: *unus erit tantum amissum quem gurgite quaeres; / unum pro multis dabitur caput* (*Eneida*, V, 814-815)<sup>90</sup>. Aquí se puede notar con más claridad la intención estética de Virgilio en su poesía etiológica. Mientras que en la *Odisea* la muerte de Elpénor es efecto de su insensatez<sup>91</sup>, en la *Eneida* la muerte de Palinuro tiene un doble rostro: por una parte, es consecuencia de una necesidad (la de que uno sea víctima para que el conjunto se salve); por otra parte, es causa, pues da el nombre al cabo en la costa del Tirreno. Mas ese destino común puede cumplirse solamente si el héroe rechaza sus búsquedas personales y si no existe ambición de gloria (*Eneida*, V, 751). Por tal motivo, en la relación entre amor a la patria y la experiencia de descenso al inframundo, la piedad y la gloria son esenciales en el mundo de la vida estético de la *Eneida* y de su autor.

Relativo al destino, lo esencial en el *Lebenswelt* de la época de Augusto en torno al acto creador artístico es la investigación de las causas. Las *Metamorfosis* de Ovidio es uno de los mejores ejemplos: cada mito incluido en este poema explica el origen de algo. La poesía de aquel tiempo es generosa en la inclusión de mitos etiológicos y en Virgilio alcanza algunos de sus mejores momentos. Así, en la *Geórgica IV*, el epilio de la catábasis de Orfeo se justifica por la explicación del surgimiento de las abejas. De manera más

---

<sup>89</sup> «¿Es por naufragio / en que el rumbo perdieras? ¿o es aviso / que te han dado los dioses?» ([Espinosa Pólit] 1961); «¿Vienes perdido el rumbo a merced de las olas / o cumpliendo el mandato de los dioses?» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>90</sup> «Sólo [sic] uno habrá perdido, perdido entre las olas, / al que echarás de menos, una víctima, / una sola por todos...» ([Espinosa Pólit] 1961); «Uno solo / perdido entre las olas será el que eches de menos, una vida / sacrificada por el bien de muchos» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>91</sup> Esta muerte puede ser equiparada a la Miseno que desafía a los dioses con su trompeta y es arrebatado por Tritón (*Eneida*, VI, 161 y ss.). No obstante, el funeral dedicado al que fuera compañero de Héctor sirve como ritual propiciado por la contingencia para el descenso al infierno, pues su cadáver insepulto contaminaba la expedición, y da su nombre a un alto monte (*Eneida*, VI, 234-235). Sobre esto ha reflexionado Cesáreo Bandera en su libro *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*.

laboriosa aún, el Libro VI de la *Eneida* es una compleja y larga explicación del origen de Roma. Tal es el fin de la catábasis de Eneas, el don con que regresa al mundo de los vivos para continuar, esta vez decidido, firme, con el destino que los dioses han determinado<sup>92</sup>. En este punto se unen el amor filial, el conocimiento de los hados, el elogio de los valores de Roma y la gloria alcanzada por el proceso civilizatorio del imperio y por la paz establecida en el tiempo de Augusto.

Virgilio se interesa por el conocimiento del porqué de las cosas (*Eneida*, I, 8). Su posición estética es, en su afán por aprehender lo esencial, parecida a la del mundo de la vida homérico. No obstante, si en el inframundo que presenta la *Odisea* se concentra el espíritu en la explicación del destino individual, mortalidad que solo se salva en tanto la memoria conserva una imagen de los que fueron, los infiernos de la *Eneida* afirman la gloria del pueblo romano y su trascendencia. Por tal motivo, existe una transformación de Eneas, bien señalada por la crítica según recuerda Grimal (2011). Al principio del poema, el héroe y sus compañeros son arrastrados por el capricho de Juno, son «juguete de los hados» (*Eneida*, I, 32 [*errabant acti fatis maria omnia circum*])<sup>93</sup>. Enseguida, Virgilio añade un verso que declara las intenciones de su obra: *tantae molis erat Romanam condere gentem* (*Eneida*, I, 33)<sup>94</sup>. Lo que diferencia a las epopeyas de Homero de la épica virgiliana es el vínculo con la historia. El descenso de Eneas es más profundo, más rico en imágenes y más ávido de saberes, aunque no entienda todo lo que ve y escucha. Al hijo de Anquises le espera el futuro prometido por Júpiter: el dominio romano de tierras y mares (*Eneida*, I, 235 y ss.; III, 97 y ss.; IV, 229 y ss.), el reinado sobre el Lacio y la estirpe de Héctor alcanzará la gloria en Julo y en Rómulo, hijo de Ila y de Marte (*Eneida*, I, 258 y ss.;

---

<sup>92</sup> Por tal motivo, como ha señalado la crítica desde hace muchos años, el Eneas de los primeros seis libros se diferencia del Eneas de los últimos seis libros (Grimal, 2011).

<sup>93</sup> Prefiero en este caso, la traducción de Echave-Sustaeta a la de Espinosa Pólit, en cuya versión dice: «vagaban impelidos por los Hados».

<sup>94</sup> «Que tal mole de esfuerzos y dolores costó dar base a la romana gente» ([Espinosa Pólit] 1961); «¡Tan impotente esfuerzo costó dar vida a la nación romana!» ([Echave-Sustaeta] 1992).

*Eneida*, III, 156 y ss.), y Roma no tendrá límites (*his ego nec metas rerum nec tempora pono: imperium sine fine dedi* [*Eneida*, I, 278-279]<sup>95</sup>). Tras obtener el favor de Júpiter, que paró el incendio de las naves troyanas, la imagen de Anquises se presenta y le dice a Eneas: *tum genus omne tuum et quae dentur moenia disces* (*Eneida*, V, 737)<sup>96</sup>. Ese conocimiento del destino de su descendencia es el don gnoseológico que obtiene el héroe por su amor a la patria.

### 2.2.1.2 Amor filial y gloria.

Después de que la furia de Apolo se apodera de la Sibila y vaticinara el destino de Eneas, el héroe eleva una súplica. Pide ver a su padre en el reino de Plutón. Exclama:

*si potuit manis accersere coniugis Orpheus*  
*Threicia fretus cithara fidibusque canoris,*  
*si fratrem Pollux alterna morte redemit*  
*itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum*  
*quid memorem Alciden? et mi genus ab Iove summo.* (*Eneida*, VI, 119 y ss.)<sup>97</sup>

Vale notar la gradación en los personajes que presenta el hijo de Anquises. Primero introduce al músico que busca a su amada; segundo, al hermano que, pese a su inmortalidad, desea compartir destino con Cástor; tercero, a Teseo, héroe civilizador y, finalmente, a Alcides o Heracles, quien se enfrenta a Caco y a quien Evandro consagra un altar, el Ara Máxima (*Eneida*, VIII). Alcides es el héroe a través del cual se asocia la obra

---

<sup>95</sup> «Yo ni límites pongo a sus dominios / ni les señalo tiempos: un imperio / les he dado sin fin» ([Espinosa Pólit] 1961); «No pongo a sus dominios límite en el espacio ni en el tiempo. / Les he dado un imperio sin fronteras» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>96</sup> «Allí conocerás tu raza toda, / y qué ciudad el Hado te concede» ([Espinosa Pólit] 1961); «Conocerás entonces toda tu descendencia / y sabrás qué ciudad se te concede» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>97</sup> «[...] Pudo Orfeo / a su esposa sacar de entre los Manes / por las cadencias de su tracia lira; / alternando en la muerte Pólux / a su hermano salvar, y anda y desanda / la vía tantas veces. ¿Y Teseo? / ¿y el gran Alcides? Yo también encumbro / hasta el supremo Jove mi linaje» ([Espinosa Pólit] 1961); «Si Orfeo consiguió rescatar a la sombra / de su esposa confiando en el son melodioso de su cítara tracia, / si Pólux recobró a su hermano, muriendo en su lugar, y anda y desanda / tantas veces su camino. ¿Para qué recordar a Teseo? ¿Para qué al gran Alcides? / Yo también descendo del linaje del soberano Júpiter» ([Echave-Sustaeta] 1992).

civilizadora de Roma con Grecia. Con esto, Virgilio destaca los valores de su héroe: a *eros* opone la *pietas* del amor filial, que conduce no solo a la gloria individual, sino a la colectiva. La Sibila confirma a Eneas como hombre de piedad al parlamentar con Caronte. Niega toda intención de guerra o conflicto y afirma: *Troius Aeneas, pietate insignis et armis, / ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras* (*Eneida*, VI, 403-404)<sup>98</sup>.

Grimal (2011) considera que la obra de Virgilio tiene la intención de representar, a partir de las *Bucólicas* hasta la *Eneida*, la unidad profunda entre distintas regiones de Roma. Para el poeta de Mantua, el pueblo romano es una alianza entre distintas culturas. En tal sentido, el reino de Plutón es ideal para evocar las múltiples tradiciones que convergen en Roma. Escenifica las herencias y en aquel paisaje y en aquellos personajes a los que da vida está el marco general de su existencia, el cual incluye su posición estética y la de sus contemporáneos. Para Cicerón los valores de la época tenían en la *dignitas* la máxima divisa, que se configura por el respeto a las virtudes. De acuerdo con Grimal (2011), tiene lugar cuando la belleza es también conveniente; es decir, forma parte de las excelencias humanas. De ahí que el triunfo de Augusto, al ser bello y conveniente, defiende la *dignitas* de Roma. Por tal motivo, no se puede hablar de una intención política superficial, motivada por la posibilidad de fama, en la estética de Virgilio y de su tiempo. La paz instaurada corresponde con el *otium cum dignitate*<sup>99</sup> que defiende Cicerón en su *Pro Sestio*.

Si creemos a los biógrafos, Virgilio no buscaba una fama intrascendente: no soportaba las multitudes, ni le gustaba ser reconocido en público y, en caso de ser aclamado, se retiraba a la casa más próxima (Grimal, 2011). Así se entiende que haga de la Fama un ser a la vez monstruoso y fascinante. El canto VI de la *Eneida* afirma que no hay plaga más

---

<sup>98</sup> «Este es Eneas, el Troyano, insigne / en piedad y valor; busca a su padre / bajando hasta la hondura del Erebo» ([Espinosa Pólit] 1961); «[...] El troyano Eneas, afamado por su piedad y su valor guerrero, / baja al hondo del Érebo sombrío en busca de su padre» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>99</sup> Grimal (2011) lo traduce como: «la paz en el honor» o «la libertad unida a la consideración».

veloz, que nació de la irritación de la Tierra, que por cada pluma tenía un ojo e igual número de bocas con la misma cantidad de lenguas (*Eneida*, IV, 172 y ss.). Divulga a la par noticias verdaderas y falsas. A la voz poética le parece «repulsiva» (*Eneida*, IV, 196).

En contraposición, a Virgilio sí le interesaba la gloria: el habitáculo imperecedero en la memoria de los seres humanos. Su infierno, al igual que el de Homero, está habitado por mujeres y hombres notables, cuyas historias todavía se recuerdan. Solo puede ingresar al Hades quien ha completado verdaderamente su vida y quien ha recibido los funerales adecuados. Por ese motivo, Palinuro y todos aquellos que no tienen sepulcro en el mundo de arriba permanecen cien años a las orillas del Aqueronte (*Eneida*, VI, 330). También, los niños y los que fueron muertos por falsa acusación, así como los suicidas, se encuentran en una zona apartada (*Eneida*, VI, 425 y ss.).

La gloria máxima la alcanzan los héroes, como Eneas<sup>100</sup>, y quienes se elevan a la categoría de dioses, quienes pasan por una apoteosis: Julio César y César Augusto. Pero, además, esa gloria solo se obtiene a través de las Musas, hijas de Mnemósine. De allí que el gran propósito de la *Eneida* es preservar a Roma del tiempo y del olvido. Más allá de las imágenes terroríficas, de los espectros y de los tormentos en el Tártaro, el Libro VI tiene por «punto cero» (Falconer, 2001) la visión que Anquises otorga a su hijo de la Roma futura y la defensa de los valores: *tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos* (*Eneida*, VI, 851-853)<sup>101</sup>. Por eso, Augusto no puede dejar que el poema sea alimento de las llamas, puesto que su patria lo necesita.

---

<sup>100</sup> Deífobo dice a Eneas: *i decus, i, nostrum* («Mas ve tú, ve, decoro de los nuestros» [Espinosa Pólit]; «Ve, gloria nuestra» [Echave-Sustaeta]).

<sup>101</sup> «Mas tu misión recuerda tú, Romano: / regir a las naciones con tu imperio, / (ésas tus artes) imponer al mundo / el uso de la paz, darla al vencido, / y arrollar al soberbio que la estorbe» ([Espinosa Pólit] 1961); «Tú, romano, / recuerda tu misión: ir rigiendo los pueblos con tu mando. Estas serán tus artes: / imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes / y abatir combatiendo a los soberbios» ([Echave-Sustaeta] 1992).

### 2.2.1.3 Amor por los valores romanos.

Los elementos del repertorio estético y moral que conforman la metafórica del inframundo ya forman parte de la identidad romana, pero se reafirman con la *Eneida*. Cabe notar que, en el sentido de una defensa de los valores romanos, entre los castigados, los primeros que menciona el poeta son: *quibus invisí fatres, dum vita manebat, / pulsatusve parens* (*Eneida*, VI, 608-609)<sup>102</sup>, y luego nombra: *quique arma secuti / impia nec veriti dominorum fallere dextras, / inclusi poenam expectant* (*Eneida*, VI, 612-614)<sup>103</sup>. Quienes han vendido a su patria y han cambiado las leyes a su arbitrio deben escarmentar, aprender a ser justos y a no burlarse de los dioses (*Eneida*, VI, 619 y ss.). Aquí se puede notar, tal como apunta Minois (2005), la influencia del derecho romano. Subyace a este infierno virgiliano el principio de responsabilidad individual, que entra en tensión con las causas externas de los hechos. De esta manera, quienes han sido desdichados pero no han atentado contra la justicia, habitan las mansiones de Dis en calidad de sombras (*Eneida*, IV, 653), mas no son torturados.

No obstante, más que la visión de los castigos, es el conocimiento de la historia de Roma, como destino de Eneas y de todo un pueblo, lo que une cada eslabón de la cadena de sentidos que conforman el poema de Virgilio. Para la crítica siempre ha sido evidente que el Libro VI fue ubicado en la mitad de forma intencional (Grimal, 2011). El vate de Mantua consagra el centro de su obra al encuentro entre el padre y el hijo, entre el héroe y su *fatum*, que es colectivo.

Después de purificarse y de prender el ramo dorado sobre el dintel de la entrada a los Campos Elíseos, Eneas halla la morada de los venturosos. Allí se encuentra con el pasado,

---

<sup>102</sup> «[...] quienes en vida aborrecieron / al hermano, o alzaron atrevidos / la mano contra el padre» ([Espinosa Pólit] 1961); «[...] los que en vida / no dejaron de odiar a sus hermanos; los que alzaron la mano / contra su padre» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>103</sup> «[...] los viles / que traicionando a su señor legítimo / siguieron sin pudor armas impías» ([Espinosa Pólit] 1961); «[...] los alzados en armas a favor / de una causa malvada, traicionando la fe jurada a sus señores» ([Echave-Sustaeta] 1992).

al igual que Homero. Ve a los héroes de Troya: a Ilo, Asáraco y Dárdano, dedicados a los mismos placeres que disfrutaron en vida.

*hic manus ob patriam pugnando vulnera passi,  
quique sacerdotes casti, dum vita manebat,  
quique pii vates et Phoebos digna locuti,  
inventas aut qui vitam excoluere per artis,  
quique sui memores alios fecere merendo.* (*Eneida*, VI, 660-664)<sup>104</sup>

En estos versos se resume el *Lebenswelt* estético, moral y político de la obra de Virgilio: el deber para con la patria, la piedad para con los dioses, la bondad y utilidad de las artes<sup>105</sup> y el recuerdo de aquellos que hicieron el bien. Falta únicamente la posibilidad de un futuro mejor, de una teodicea, lo cual aparta a la *Eneida* de los principios epicúreos que tanto influenciaron a su autor. A diferencia de lo que sucede en la *Odisea*, la épica de Virgilio sí tiene un principio soteriológico (González, 1999; Dowden, 2011). Cabe creer que, a imitación de lo que cuenta Platón en su *República*, sobre la transmigración de las almas, Anquises se encuentra supervisando a las almas que un día verán la luz. El triunfo del amor filial por sobre los rigores del descenso tiene su premio en el conocimiento de la fortuna de los descendientes de Eneas y de lo que anima el mundo: el espíritu interno que es origen de todo (*Eneida*, VI, 688; VI, 710; VI, 725).

#### 2.2.1.4 *El punto cero de la Eneida.*

Llega así, finalmente, la explicación total de Anquises (*Eneida*, VI, 725 y ss.). El espíritu lo mueve todo y lo origina todo. Hace que nazcan los sentimientos en las almas,

---

<sup>104</sup> «Aquí los que su sangre por la patria / vertieron, los que fueron sacerdotes / castos la vida toda, los poetas / de excelsa inspiración, digna de Apolo; / los que artes inventaron con que hermoso / hicieron el vivir, y los que méritos tienen para un recuerdo entre los hombres» ([Espinosa Pólit] 1961); «Allí el corro de aquellos que sufrieron heridas por la patria, / allí están los que fueron toda su vida sacerdotes castos, / allí los vates fieles a los dioses, cuya canción sonó digna de Apolo, / y los que ennoblecieron la vida con las artes que idearon / y los que haciendo el bien / lograron perdurable recuerdo entre los hombres» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>105</sup> En aquel entonces, el término se usaba de forma indistinta para labores técnicas y artísticas.

pero estas, prisioneras de los cuerpos a los que han sido ligadas, no pueden percibir con claridad e incurrir en el mal. De allí que los castigos sirvan para purificar las almas, que, una vez expiadas las culpas, permanecen por un tiempo en los Campos Elíseos. Cada día borra poco a poco la memoria de los que yacen en el Elisio, hasta que las almas alcanzan la pureza y pueden retornar a los cuerpos. Con esto, Virgilio completa su investigación filosófica y religiosa.

Restan, sin embargo, dos dimensiones ya tratadas, pero no explicadas: la histórica y la política. Tales aspectos tienen su realización estética en la revelación de Anquises a Eneas sobre el destino de toda Roma (*Eneida*, VI, 760 y ss.). Empieza con Silvio, prosigue con Procas, continúa con Rómulo, a quien sucederá algún día César y llegará Augusto, por cuya mano volverá la edad de oro al mundo. Se extiende el dominio romano cada vez más, hasta que alcanza los confines del mundo conocido, tal como prometió Júpiter. Pero la visión no termina ahí, sino que presenta los fundamentos de Roma: las leyes, a través de Numa; el amor a la patria, por medio de Bruto; el arte de la guerra, a través de Camilo, de César y de Pompeyo; la rusticidad, en Fabricio y Serrano, y la paz, tan necesaria, por medio de Augusto.

Dicha exposición del futuro romano es el «punto cero» (Falconer, 2001) de la catábasis de Eneas y resume el repertorio de expectativas que construyen la metáfora del inframundo a partir del amor filial, el cual es, en definitiva, amor por la patria.

### **2.2.2 El infierno virgiliano a manera de cronotopo.**

Tal como indica Bajtín (1989), el cronotopo «ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos» (p. 401). En la *Odisea*, la importancia del inframundo radicaba en permitir no solo el regreso del héroe, sino también el restablecimiento de sus relaciones con los dioses. La clave de la catábasis de Odiseo se

cifra, como se dijo, en la suspensión del tiempo propio del lugar y en la posibilidad de un conocimiento futuro que tiene que ver con el destino individual del personaje heroico. Según lo señalado por el crítico David Quint (2004), el itinerario de Eneas, a partir del punto final del mundo de los muertos, prosigue hasta su misión divina, la cual tiene por destino la historia de Roma. El acontecimiento principal de la *Eneida* no es la muerte de Turno, tampoco el suicidio de Dido, ni la forja del escudo para Eneas, menos todavía la caída de Troya, de ninguna manera la muerte de Camila; el acontecimiento de la épica de Virgilio es el descenso *ad inferos*. Las mansiones de Dis permiten al poeta representar a través de imágenes su múltiple y cambiante mundo de la vida estético.

Para Rachel Falconer (2001), dentro de los inframundos las perspectivas mítica e histórica entran en tensión. Resulta difícil conciliar un mundo constrictivo, donde el tiempo se siente como absoluto y cuya espacialidad se configura a partir del terror, con las expectativas de cambio y de construcción de un futuro. El infierno virgiliano comienza con visiones de espanto, los hijos de la Noche: Muerte, Dolor, Pobreza, Vejez, Miedo y Pena (*Eneida*, VI, 273 y ss.). Prosigue con la Guerra, las Euménides y la Discordia (*Eneida*, VI, 279 y ss.). Continúa con monstruos: Centauros, Escilas, Briáreo, Quimera, Gorgonas y Harpías (*Eneida*, VI, 285 y ss.). Las visiones posteriores tampoco son tranquilizadoras, pues la orilla del Aqueronte se encuentra poblada de gente entristecida que no ha sido sepultado. Mientras tanto, Caronte, el horrendo y tosco barquero, lleva a: *matres atqui viri defunctate corpora vita / magnanimum heroum, pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora paternum* (*Eneida*, VI, 306-308)<sup>106</sup>. El Orco se trata, en palabras del propio Caronte, de la morada de las sombras: *umbrarum hic locus est, somni noctisque*

---

<sup>106</sup> «[...] hombres, mujeres, valerosas sombras / de héroes difuntos, párvulos y vírgenes, / jóvenes entregados a la pira / a vista de sus padres» ([Espinosa Pólit] 1961); «[...] madres, esposos, héroes magnánimos cumplida ya su vida, / y niños y doncellas y mozos tendidos en la pira / ante los mismos ojos de sus padres» ([Echave-Sustaeta] 1992).

*sopora* (*Eneida*, VI, 390)<sup>107</sup>. Cerbero provoca con su aullidos un portentoso estruendo; protege la entrada a las mansiones de Dis (*Eneida*, VI, 417-418). Pero quizá la imagen más conmovedora de esta primera parte del descenso es la de niños lamentándose de la vida no gozada, raptados por la muerte antes de tiempo (*Eneida*, VI, 426-428). Así resume el poeta la temporalidad y la espacialidad de los horizontes de sentido populares: explica el horror de un tiempo suspendido y hurtado para las personas, que tiene por escenario un antro de oscuridad y de figuras deformes.

La afirmación de Minois (2005) de que Virgilio es el padre de los infiernos populares es cierta para esta primera parte de la catábasis. Pueblan el inframundo imágenes de temor, contrarias a las doctrinas epicúreas que influyen en la obra y en el pensamiento de Virgilio. Se trata del tan primitivo<sup>108</sup> miedo a la muerte, expresado a través de imágenes y símiles. En estos versos halla su manifestación un mundo de la vida popular. Dicho *Lebenswelt* es muy distinto del letrado, que se presenta en la doctrina de la transmigración de las almas y en la visión de la historia política y cultural de Roma. Virgilio conjuga ambas perspectivas: la de los castigos junto con la de la vida del espíritu, la de la pena por la muerte con la esperanza de una redención, de una teodicea. Sin embargo, para realizar su propósito conciliador, debe sacrificar los principios filosóficos que lo habían guiado, debe olvidar a Lucrecio, a quien tantas veces reconoció como su maestro y modelo. Los epicúreos lograban la liberación del tiempo a través de la plena posesión del presente y de la capacidad de revivir a cada momento el pasado; «disponían continuamente de su ser, en su totalidad» (Grimal, 2011, p. 57). Rechazaban los mitos infernales porque consideraban que eran origen de temores en las personas. Además, recomendaban, si bien no dictaminaban, el alejamiento de la vida pública; a saber, toda participación política y militar. Dichos

---

<sup>107</sup> «Es este sitio el reino de la sombras, / del sueño y del letargo de la noche» ([Espinosa Pólit] 1961); «Es ésta [sic] la morada de las sombras, / del sueño y la adormecedora noche» ([Echave-Sustaeta] 1992).

<sup>108</sup> Lo digo en su sentido cabal, antropológico y no peyorativo.

elementos no coinciden con el repertorio que conforma el mundo de la vida estético del inframundo virgiliano, presentado en el apartado anterior: gloria, exaltación del pasado romano, destino colectivo, castigos purificadores y reencarnación.

En vez de un presente eterno y de una total disposición de sí, Virgilio hace que las almas vivan en un continuo pasado que se proyecta hacia el futuro a través del olvido. Toda referencia exterior aleja de forma momentánea el dolor de las almas que habitan el infierno. Así, Palinuro se alegra de saber que un lugar llevará su nombre y que le rendirán ofrendas cada año (*Eneida*, VI, 379 y ss.). Este es un tipo de gloria y de *dignitas* que pertenece a las intenciones populares. Virgilio reserva la gran visión de gloria para la profecía *ex eventu* de Anquises, en donde el pueblo romano alcanza su verdadera dimensión histórica. La esperanza en el Orco viene del destino y de que la muerte no es definitiva. De forma adicional, en la cronología que se puede establecer de la *Eneida*, el descenso a los infiernos coincide con las fechas de celebración de los juegos seculares (del 31 de mayo al 1 de junio), los cuales marcan un fin de ciclo y la renovación del mundo (Grimal, 2011). A la vez, el vaticinio que recibe Eneas es pronunciado desde la perspectiva intemporal de un muerto, su padre. Así concilia el poeta mito e historia.

Nuevamente el inframundo es un espacio propicio para las profecías. En el Libro III de la *Eneida*, Heleno vaticina que, llegados Eneas y su gente a Cumas, la Sibila cantará los hados (*Eneida*, III, 440 y ss.). Asimismo, menciona la cercanía del Averno, aunque todavía no hay una relación clara de la catábasis del canto sexto. Cabe detener por un momento la reflexión en la visita de Eneas a la Sibila en el templo que construyó Dédalo. Dicho santuario se encuentra en la cumbre de una elevación atravesada por cavernas: cien cuevas de donde salen cien voces. Este es el escenario que elige Virgilio para que Eneas conozca su futuro inmediato. Allí escucha el vaticinio de la guerra por el reino de Lavinio. También le es revelada la figura de un nuevo Aquiles, aunque todavía no sabe su nombre: Turno.

Conoce de la confrontación futura por causa de una mujer y de la ayuda que hallará en un pueblo de griegos en Italia. De igual manera, en el Libro VII, el adivino Fauno se comunica con el Aqueronte para interpretar el suceso extraordinario que inquieta a Latino: ha nacido fuego en el cabello de Lavinia, su hija (*Eneida*, VII, 81 y ss.). Sin embargo, el «punto cero», siguiendo a Falconer (2011), se encuentra en la profecía de Anquises, a través de la cual Eneas conoce su destino colectivo. Puesto que en la épica y, sobre todo, en los infiernos el tiempo es absoluto, de acuerdo con Bajtín (1989), esto no solo implica lo irreversible del pasado, sino también lo inalterable del futuro: un *fatum* que deben cumplir los seres humanos y los dioses.

Dicha relación temporal se puede apreciar, de igual manera, en las relaciones espaciales del Orco virgiliano. Anquises, al visitar a su hijo por orden de Júpiter, le encomienda ir a las moradas de Plutón y encontrarse con él en los Campos Elíseos (*Eneida*, V, 731 y ss.). Hay una diferenciación clara entre Tártaro y Elisio. El primero es lugar de *tristes umbrae* (tristes sombras), mientras que en el segundo se habita en *amoena piorum concilia* (gozoso consorcio con los justos). Sin embargo, no se trata, como en la *Odisea*, de un espacio donde el juicio de Minos y Radamantis determina para siempre la existencia en el más allá de las almas. Lo que el juicio dictamina es la duración de los castigos y, por tanto, de la permanencia en un lugar u otro. Para Bajtín (1989), la épica no solamente es relato del pasado; es, además, relación con el pasado a través de categorías valorativas y no solo temporales. Esto conlleva un vínculo esencial entre epopeya y *Lebenswelt*. Así, Homero fundamenta su inframundo en el orden cósmico y en la identidad del héroe, mientras que Virgilio lo hace en la historia de Roma y en la posibilidad de una salvación a través del espíritu. Se puede observar, en tal sentido, una progresión ascendente a medida que Eneas desciende: primero, los que esperan en la orilla; segundo, quienes no alcanzaron a vivir lo suficiente; tercero, los que están en el campo de lágrimas; cuarto, aquellos que padecen

castigos purificadores y, finalmente, quinto, los que habitan el Elíseo a la espera de encarnarse nuevamente, una vez hayan olvidado todo.

Esto lo consigue Virgilio por la construcción arquitectónica de su obra, donde priman el equilibrio y la armonía de los momentos. De acuerdo con Cupaiuolo, según refiere Cristóbal (1992), los poetas en la época de Augusto componían sus versos procurando hacer de cada uno, así como de los episodios y de los libros, una unidad cerrada. Virgilio levantaba cada poema al igual que se eleva un edificio. Con minuciosidad, cuida los detalles de su infierno, la gradación de las emociones: el horror que aumenta gradualmente hasta finalizar en el Tártaro y el amor filial, al que preceden el arte del canto y de la poesía, junto con las danzas de los bienaventurados, que concluye en amor por la patria y su destino. También, el calendario de Virgilio no está marcado por las actividades políticas ni sociales. Por el contrario, desde las *Bucólicas* hasta la *Eneida* su existencia se organiza en torno a los cambios de la tierra, al sucederse de las estaciones y de los astros, pues se trata, como ha escrito Grimal (2011), del «tiempo de los campesinos» (p. 34). Esa temporalidad rescata un valor esencial para Roma: la rusticidad. Se cuenta que Augusto solo vestía las túnicas que tejía su esposa (Grimal, 2011). Mas solo en las mansiones de Hades, que conforman un cronotopo absoluto, esos valores llegan a una dimensión trascendente: el amor por el padre y por la patria se transmite a las otras generaciones, así como el sentido de rusticidad y el arte de la guerra, al igual que la obediencia a las leyes y el impulso hacia la paz. Tales son las intenciones estéticas que Virgilio halla en el mundo de la vida suyo y de sus contemporáneos. Las transforma; las embellece o las afea, según corresponda; las vincula con el mito y su fuerza; las conjuga y las concentra en la figura de Eneas y en su catábasis.

## 2.3 El amor en el *Infierno* de Dante

*Xlött, dijo, está presente mas no lo vemos. Está nesta sala incluso. No habrá apuro pa encontrarnos con él. Todos lo veremos a la hora de nosa desencarnación. A los que desconfiaron los espera un cielo-de-abajo atroz. A los que creyeron, un cielo-de-arriba sublime, junto a los guardianes.*

Edmundo Paz Soldán, *Las visiones*, Los pájaros arcoíris.

*Allor si mosse, e io li tenni retro [Él echó a andar, y yo detrás seguía].*

Dante Alighieri, *Infierno*, I, 136.

*Estudiar a Dante en el futuro será, así lo espero, estudiar la subordinación mutua del impulso y el texto.*

Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, XI.

Sobre el carácter alegórico de la *Divina Comedia* se ha reflexionado mucho. La metaforología, sin embargo, se niega a realizar una alegoresis de sus objetos de estudio. Puesto que su interés es rastrear lo inconceptual en el mundo de la vida de una expresión metafórica, no puede aceptar el unívoco significado simbólico que se desprende de una lectura alegórica. Vale respetar lo que escribió Dante a su amigo y protector Cangrade della Scala: «[...] el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de los significado por el texto» (Alighieri, 1965, p. 815). El poeta expone cuatro posibles lecturas: la literal, la alegórica, la moral y la anagógica. Sin embargo, toma el nombre *alegoría* por su raíz griega, el adjetivo *alleon*, que quiere decir *extraño* o *distinto* (Alighieri, 1965). La reflexión etimológica de Dante permite, en consecuencia, una lectura metaforológica en tanto hay traslados de significados que preservan la polisemia de las figuras. Por otra parte, hay obstáculos para dicha lectura, puesto que en muchos casos se disfraza conceptos por medio de metáforas e imágenes. Así, «La forma o modo de tratar la materia es poético, ficticio, descriptivo, abierto a la digresión, metafórico, y por eso definitivo, divisivo, probativo, polémico y susceptible de ejemplos» (Alighieri, 1965, p. 815).

De terceto en terceto, Dante es pródigo en metáforas que se encadenan y dan una imagen al lector del complejo de la cultura (Mandelstam, 2004). La fuerza de su catábasis reside en que el mundo que crea con sus palabras tiene vida propia e interactúa con el mundo de la vida de su época. La poética de Dante expresada en su *Infierno* es resultado de esa relación. Mucho más que en Ovidio, que afirmó en sus *Metamorfosis* su ánimo de poetizar sobre las mutadas formas (*Metamorfosis*, I, 1-4), Dante tiene conciencia de su hacer artístico, escritural, como individuo: *o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate* (*Infierno*, II, 8-9)<sup>109</sup>.

Como ha demostrado Curtius (1995), en el concepto que tiene el poeta italiano de Virgilio existe una devoción a la retórica de los *poetas regulares* —grandes poetas, como Ovidio, Virgilio y Lucano, que escribieron su poesía en una lengua regulada—.

Virgilio es para Dante —en el sentido en que esto se decía durante la tardía Antigüedad y la Edad Media— el maestro de la retórica; Beatriz se lo ha enviado para que le ayude con su “palabra ornada” (*Infierno*, II, 67-69). (Curtius, 1995, p. 511)

Existe, no obstante, algo más. El Canto IV del *Infierno* narra la aventura de Dante por el primer círculo infernal. Allí se encuentran, sometidos a un dolor sin martirio (*Infierno*, IV, 28 y ss.), los niños no bautizados y todos aquellos, mujeres y hombres, que no conocieron la fe en Dios pero cuya virtud disminuye sus penas. Sufren porque entienden que han perdido el mayor de los bienes. Dante caracteriza esas existencias de la siguiente manera: *né trista né lieta* (*Infierno*, IV, 84), ni alegre ni triste, ni feliz ni inquieta. En aquel lugar privado de esperanza, el poeta vuelve a rendir homenaje a Virgilio y a todos sus maestros, en poesía, arte, filosofía, heroísmo y ciencia. Una voz llega al oído de Dante y al de sus lectores: «*Onorate l'altissimo poeta: / l'ombra sua torna, ch'era dipartita*» (*Infierno*, IV,

---

<sup>109</sup> «¡Oh mente que escribiste lo que vi! / Aquí se advertirá tu nobleza» ([González Ruiz] 1965, p. 26); «Oh mente que lo que he visto escribías, / veráse [sic] aquí tu noble calidad» ([Crespo] 1982, p. 15).

80-81)<sup>110</sup>. También reciben homenaje Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. Con lo cual Dante reconoce la tradición que lo precede y a la vez afirma que sin la gracia divina es imposible la salvación. Es por la gracia divina que el amor a Beatriz recibe una profundidad espiritual que lo vuelve trascendente en la metafórica del inframundo.

Podría situarse a la metafórica dantesca entre las comprensiones intelectuales, más indulgentes y universalistas, y las especulaciones populares, más rigurosas y elitistas, sobre la *gehena*. Minois (2005) señala, sin embargo, lo provisional de esta dicotomía, pues «Los dos infiernos son complementarios e inseparables» (p. 148). La herencia de Dante era un conjunto de figuras petrificadas y el poeta se encarga de fluidificar la metafórica. Los siglos que preceden a su obra se habían encargado de convertir en pastoral del miedo las intuiciones primeras. Cada vez eran menos frecuentes las visitas a las moradas infernales, aunque proseguían las visiones de sufrimiento. Son pocos los que, soportando los terribles gritos y las imágenes de horror, se aventuran en el reino de Satanás. Algunos detalles son añadidos por la imaginación popular y por las experiencias de algunos monjes, pero no llegan a tener cohesión<sup>111</sup>. Considero en este sentido injusta la sentencia de Minois (2005): «Se conocen ya todos los suplicios y Dante apenas innova algo: a veces sus predecesores lo han hecho mejor —o peor— en el ámbito de los horrores» (p. 210). Pues, aunque el infierno deba necesariamente ser un espacio de sufrimiento y terror, en Dante no hay intenciones didácticas, sino un complejo de imágenes que se conectan más por el amor que por el odio.

---

<sup>110</sup> «“Honrad al altísimo poeta; vuelve su sombra, que se había ausentado”» ([González Ruiz] 1965, p. 38); «Honremos al altísimo poeta: / vuelve su sombra tras haber partido» ([Crespo] 1982, p. 41).

<sup>111</sup> Por ejemplo, en la visión de Tungdal, que fue redactada alrededor del año 1150 por un monje irlandés, el narrador incluye a una bestia enorme llamada Aqueronte, cuyas fauces, donde viven serpientes y leones, despedazan a los condenados. Es muy difícil conciliar esta imagen de bienvenida al infierno con el ansia de justicia proporcional que, según dice el ángel que guía al narrador, determina los sufrimientos. También, aunque la mente se esfuerce por representarse el conjunto, no podrá hacerlo. En el desarrollo de las metáforas puede suceder que lo inexpresable encuentre su vía de manifestarse a través de lo informe.

### 2.3.2 Política y justicia en la metafórica del infierno dantesco.

Erich Auerbach (2008) identifica en la estructura de la *Divina Comedia* «tres sistemas interrelacionados y fusionados, que se corresponden con el orden divino: uno físico, uno moral y uno histórico-político» (p. 167). Un breve análisis de este orden tripartito define los contornos del mundo de la vida de Dante y su aproximación al amor, como núcleo no conceptualizable. La escritura de Alighieri no solo ordena, clasifica y estructura un conjunto vasto de conocimientos. De otro modo, sería exacta la comparación hecha por Minois (2005) de la *Divina Comedia* con la *Suma Teológica* de Tomás de Aquino. El infierno que presenta el poeta, por el contrario, concentra sus esfuerzos en la elaboración de imágenes concretas y a través de ellas da forma a un mundo autosuficiente y de enorme riqueza, del cual él es testigo y escribiente (Mandelstam, 2004).

Dante se involucró de forma muy activa en la vida pública de Florencia, sobre todo tras la muerte de Beatriz. Sus orígenes son burgueses, puesto que su padre pudo ser cambista o prestamista, militante de los partidarios del Papa, los güelfos. No obstante, el poeta cuenta entre sus antepasados a varios nobles, entre los cuales destaca su tatarabuelo Cacciaguida (Crespo, 1999). Dante nace en medio de las disputas entre güelfos y gibelinos. Escribió el *Infierno*, según refiere Crespo (1999), poco después de que tuviera lugar la batalla de Montaperti, donde una coalición de gibelinos y de germánicos derrotó a los güelfos de Florencia. Además, durante el año 1289, participó en dos victorias florentinas: la batalla de Campaldino (*Infierno*, XXII, 4-5) y la toma de Caprona (*Infierno*, XXI, 94-95).

La *Divina Comedia* traslada a metáforas y figuras el pensamiento político de Dante, muy ligado al mundo de la vida de su tiempo. Ballesteros (2018) lee en los castigos de la gula en el tercer círculo infernal la pena por un “pecado social”. Por tal motivo, el Canto VI se concentra en el diálogo entre el poeta y Ciaccio acerca de Florencia, la *città partita* (ciudad partida, ciudad dividida), lugar de envidia, llena de voracidad por territorios y poder.

De allí que el suplicio al que están sometidos los glotones sea una lluvia incesante que enfanga el terreno donde habitan. Ciaccio, interrogado por Dante, revela el futuro de Florencia, en una profecía *ex eventu* propia, como se ha visto, de los inframundos: se enfrentarán los dos bandos de güelfos (*Infierno*, VI, 64 y ss.). Sin embargo, la valía de los hombres en el mundo de ultratumba se estima por su probidad y no por las ideas políticas que expresasen en vida. De allí que Manfredo, hijo de Federico II, excomulgado por Urbano IV, habite de forma temporal el purgatorio y no sea sujeto de las llamas eternas (*Purgatorio*, III).

El entendimiento de Dante sobre el orden político es claro, pero pertenece al mundo de la vida de su época solo en la medida en que dicho pensar era extendido pero no practicado:

*Colui lo cui saver tutto trascende,  
fece li cieli e diè lor chi conduce  
sí ch'ogni parte ad ogni parte splende,  
distribuendo igualmente la luce:  
similimente alli splendor mondani  
ordinò general ministra e duce  
che permutasse a tempo li ben vani  
di gente in gente e d'uno in altro sangue,  
oltre la difension di senni umani. (Infierno, VII, 73-81)<sup>112</sup>*

---

<sup>112</sup> «Aquel cuya sabiduría trasciende a todo, hizo los cielos y les dio una guía, de modo que de una parte u otra llega el esplendor con la luz distribuida armoniosamente. De la misma manera señaló una guía rectora a los esplendores mundanos, la cual, de tiempo en tiempo, cambiase los bienes de nación en nación, de una en otra familia, más allá del alcance de la prudencia humana» ([González Ruiz] 1965, p. 53); «Aquel cuyo saber todo trasciende / hizo los cielos e hizo a quien los guía / y así de parte a parte todo esplende, / puesto que por igual la luz envía: / les señaló también a los humanos / fastos su general ministra y guía / que permuta a su tiempo bienes vanos / de gente a gente y de uno a otro linaje, / sin que entendáis sus juicios soberanos» ([Crespo] 1982, p. 75).

Parte de los poemas que conforman el *Carmina Burana*, compuesto entre los siglos XII y XIII, el *Fortuna Imperatrix Mundi* comparte esta visión de lo político y del orden cósmico. Sus versos iniciales dicen: *O Fortuna / velut Luna / statu variabilis, / Semper crescis / aut decrescis*<sup>113</sup>. Al universo mutable de los bienes vanos se oponen los bienes duraderos del mundo absoluto formado por infierno, purgatorio y cielo. Tras el encuentro con Felipe Argenti en las aguas lodosas de la laguna Estigia, Virgilio afirma: *Quanti si tengon or là su gran regi / che qui staranno come porci in brago, / di sé lasciando orribili dispregi!* (*Infierno*, VIII, 49-51)<sup>114</sup>.

Similar en carácter es la crítica a los avaros en el cuarto círculo infernal, donde se encuentran muchos eclesiásticos. Su estatus social no impide que sean reos de las odiosas tinieblas. Los habitantes de este foso abismal se reprochan sin cesar, sus pugnas serán eternas y, en lugar de gozar del nuevo mundo que surgirá después del Juicio, seguirán en sus peleas, según refiere Virgilio (*Infierno*, VI, 52 y ss.). De manera parecida, los iracundos se revuelcan en el cieno mientras exclaman: «*Tristi fummo / nell'aere dolce che dal sol s'allega, / portando dentro acidioso fummo: / or ci attristiam nella belletta negra*» (*Infierno*, VII, 121-124)<sup>115</sup>. Por las notables metamorfosis que pueblan su obra, Dante es capaz de unir el orden de lo político al de lo religioso, donde la justicia divina es protagonista en el espacio de ultratumba, y enseguida cambiar de dirección hacia el horizonte de lo amoroso. Por amor a su patria, es capaz de sentir compasión y actuar en favor de Rocco di Mozzi en el canto XIV. El poeta cuestiona la violencia que surge de una ambición desmedida y únicamente interesada en el beneficio momentáneo; aprecia, por

<sup>113</sup> «¡Oh, Fortuna / como la luna, / de condición variable, / siempre creces / o decreces!» (*Carmina Burana*, 2006, p. 55).

<sup>114</sup> «¡Cuántos se tienen ahora allá por grandes personajes y estarán aquí como puercos en el cenagal, dejando tras de sí un horrible desprecio!» ([González Ruiz] 1965, p. 56-57); «¡Cuántos viven allí fingiendo gloria / que, cual cerdos, vendrán al cieno feo / dejando tras de sí su mala historia!» ([Crespo] 1982, p. 83).

<sup>115</sup> «“Estuvimos tristes en el aire dulce, alegrados por el sol, porque llevábamos dentro turbios vapores, y aquí nos entristecemos en la negra charca”» ([González Ruiz] 1965, p. 54); «“Tristes fuimos / al aire dulce que del sol se alegra / con el humor acidioso que tuvimos: / tristes estamos en la charca negra”» ([Crespo] 1982, p. 79).

otra parte, las vidas entregadas a sus ciudades. Sin embargo, ese juicio asume otras figuras, la de quienes no saben apreciar la creación divina y se sumergen en una amargura constante.

### 2.3.2.1 *Justicia y amor.*

Al ingresar al cuarto círculo infernal, el poeta se pregunta: *e perché nostra colpa sí ne scipa?* (*Infierno*, VII, 21)<sup>116</sup>. Dicha interrogante puede considerarse como el núcleo de la metafórica infernal en torno a la justicia, parte fundamental de la estética de la *Divina Comedia* y de su tiempo. Si se investiga con más profundidad, esta inquietud es moral, pues tiene como objeto la relación del hombre con el mundo y con su sociedad. Se puede decir que Capaneo resume la justicia divina y su relación con el amor de la siguiente manera: *Qual io fui vivo, tal son morto* (*Infierno*, XIV, 51)<sup>117</sup>. No es que Dios decida una terrible venganza por una contradicción con su espíritu amoroso, sino que existe una fidelidad entre esencia y existencia. De esta manera se puede entender el *contrapasso* (contrapena en la traducción de Crespo) que menciona Bertrán de Born: pena paralela al mal cometido (*Infierno*, XXVIII, 142).

Dante no hace de su infierno un complejo de figuras sádicas. A diferencia de la exhortación que Tertuliano hace a sus contemporáneos de no ir al circo porque al final de los tiempos hallarán un espectáculo gratuito y mejor en los suplicios de los condenados<sup>118</sup>, la imaginación del poeta no convierte en diversión el sufrimiento. Borges (1989) lo manifestó mejor: «Quienes no comprenden la *Comedia* dicen que Dante la escribió para vengarse de sus enemigos y premiar a sus amigos. Nada más falso [...] Dante no se goza con el dolor» (p. 216). Si ubica a varios personajes de su época en los círculos de castigo

---

<sup>116</sup> «¿Por qué nuestras culpas nos destruyen de ese modo?» ([González Ruiz] 1965, p. 51); «¿Por qué nos triza así nuestro pecado?» ([Crespo] 1982, p. 73).

<sup>117</sup> «Tal como fui en vida, soy en la muerte» ([González Ruiz] 1965, p. 85); «De vivo a muerto no he cambiado» ([Crespo] 1982, p. 149).

<sup>118</sup> Esto es compartido en el siglo III por San Cipriano.

continuo, se debe a intenciones políticas, religiosas y estéticas. Tal como expresa el poeta en el Tratado IV de su *Convivio*:

Comencé a amar a los seguidores de la verdad y a odiar a los secuaces del error y de la falsedad de la misma manera que ella. Pero como toda cosa es digna de ser amada por sí misma, y no hay realidad alguna que deba ser odiada si o es por la maldad sobrevenida, es razonable y honesto no odiar las cosas, sino la maldad de las cosas, y procurar apartarse de ella. (Alighieri, 1965, p. 639)

De igual manera, Virgilio palidece antes de ingresar al primer círculo, mas no por temor, sino por compasión hacia quienes allí padecen: «*L'angoscia delle genti / che son qua giú, nel viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti*» (*Infierno*, IV, 19-21)<sup>119</sup>.

Único y oscuro, el conocimiento que se alcanza en el inframundo de Dante es de la enemistad con Dios; es decir, conciencia de un desamor injusto. Por tal motivo, el barquero infernal no desea dar paso al poeta vivo, puesto que el estado de su alma no es definitivo. Virgilio lo refiere a su discípulo en los siguiente términos: *Quinci non passa mai anima bona; / e però, se Caron di te si lagna, / ben puoi sapere ormai che 'l suo dir zona* (*Infierno*, III, 127-129)<sup>120</sup>. Los primeros condenados son los habitantes de las orillas del Aqueronte, aquellos que jamás eligieron un partido, indiferentes o mediocres, ni buenos ni malos. En esta antesala de los círculos infernales se evidencia el mundo de la vida moral que subyace a la poética dantesca. De acuerdo con Ballesteros (2018), «el peor acto posible es no hacer nada en sentido ético, dejarse llevar, no escoger bando alguno en esos momentos en que se hace imperativo decidirse en algún sentido». Así, aunque Dante ubica a Farinata degli Uberti en el sexto círculo por haber sido jefe de los gibelinos, los versos

---

<sup>119</sup> «“Es la angustia por los que están aquí la que se me pinta en la cara, y esa piedad es la que tú confundes con el temor; vamos ya, que el camino es largo”» ([González Ruiz] 1965, p. 36); «De esas gentes el dolor / causa es de que en mi faz esté pintada / la compasión que tomas por temor» ([Crespo] 1982, p. 37).

<sup>120</sup> «Por aquí no pasa jamás un alma buena, y por eso, si Caronte se quejó de tí, bien puedes comprender ahora el significado de sus palabras» ([González Ruiz] 1965, p. 35); «Jamás llega aquí un alma sin malicia; / y si Caronte contra ti se ensaña, / con sus palabras tu saber inicia» ([Crespo] 1982, p. 35).

que le dedica muestran respeto y admiración (*Infierno*, X, 22 y ss.). Fue Farinata quien salvó a Florencia de la destrucción (*Infierno*, X, 89 y ss.).

Al igual que para varios pensadores cristianos del Medioevo, para Dante el infierno no es un elemento de horror y fealdad. Puesto que forma parte del orden que Dios ha instaurado, es bello: halla su belleza en la medida en que tiene un vínculo de necesidad a través del dictamen divino. Por ese motivo, si bien el poeta no puede salvar a muchas de las personas por las que siente compasión, respeto y, en definitiva, amor, sí puede rendirles su homenaje a través de sus versos. Esas sombras pueden ser amadas porque han amado: a la vida, a su ciudad, a otra persona. Dante reserva todo cuanto tiene de cruel e inmisericorde para quien no ha sentido amor alguno.

#### 2.3.2.2 *Acedía y amor.*

El canto VIII presenta una escena cruel, sorpresiva para quien ha leído la compasión con que Dante versifica sobre los amantes y sobre aquellos que, aunque virtuosos, jamás conocieron la gracia divina. Sobre las muertas aguas donde navega Flegias, que lleva en su barca a Virgilio y a su discípulo, se alza la sombra de un hombre que pregunta al poeta por su presencia viva entre los que ya han fallecido. Filippo Argenti, el interpelado, responde a la pregunta por su identidad (¿quién eres?, interroga Dante): *Vedi che son un che piango* (*Infierno*, VIII, 36)<sup>121</sup>. Junto con el pasaje ya citado del canto VII (121-124), se presenta el antagonismo entre la acedía y el amor que busca el poeta como núcleo inaprehensible.

Agamben (2006), en su libro *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, refiere la tradición hermenéutica que hace de la acedía el peor de los vicios y el pecado que no tiene perdón. Sus hijas e hijos superan al resto de males: la *pusillanimitas*, la *desperatio*, el *torpor*, la *malitia*, el *rancor* y la *evagatio mentis*. Santo Tomás define la

---

<sup>121</sup> «Ya ves que soy uno de los que lloran» ([González Ruiz] 1965, p. 56); «Uno que llora soy» ([Crespo] 1982, p. 83).

acidia como una *species tristitiae*, bajo el signo de la desesperación y de la desidia, que implica un retroceso ante los bienes espirituales que Dios concede al ser humano. Esta enfermedad mortal tiene conciencia de la riqueza de los bienes espirituales que podría alcanzar; no obstante, se empeña en no querer la vía para llegar a ellos y, por tanto, se opone al *gaudium*, que es la satisfacción del espíritu en lo divino. Por ese motivo, para Dante es una forma de amor imperfecto, tripartito porque envidia los bienes ajenos, teme perder el poder, la gracia, el honor y la fama que le son propios y busca la venganza de su orgullo herido (*Purgatorio*, XVII).

En el infierno dantesco, ese amor imperfecto se muestra en toda su fealdad y egoísmo y es antítesis del amor que defiende el poeta. Virgilio, el guía de Dante, explica que se condena a quien *piange là dov'esser de' giocondo* (*Infierno*, XI, 45)<sup>122</sup>. Los iracundos, los tristes y los suicidas, todos los que no aman lo bueno y bello de la naturaleza y los dones divinos, son sometidos a suplicios. De la misma manera, se condena, de acuerdo con lo que se pensaba sobre esta doctrina en la Edad Media, a los epicúreos, como Farinata y Calvancante (*Infierno*, X; cfr. Greenblatt, 2012). La razón de que se hallen en el círculo de los herejes y no en el de aquellos maestros de la virtud a los que Dante rinde homenaje se puede identificar en lo que dice Virgilio<sup>123</sup>: *Suo cimitero da questa parte hanno / con Epicuro tutt'i suoi seguaci, / che l'anima colo corpo morta fanno* (*Infierno*, X, 13-15)<sup>124</sup>. Para el poeta, el materialismo que renuncia a toda espiritualidad es una forma de acedia en tanto implica un rechazo de la gracia y, por tanto, del amor divino. Por consiguiente, los

---

<sup>122</sup> «[...] [quien haya estado] llorando cuando debía estar alegre» ([González Ruiz] 1965, p. 71); «[quien] lloró donde debió ser jocundo.» ([Crespo] 1982, p. 117)

<sup>123</sup> Cabe suponer que Dante no tenía conocimiento de cuánto debe Virgilio a Lucrecio y a los epicúreos, sobre todo teniendo en cuenta que *De rerum natura* fue rescatado de forma tardía de una de las bibliotecas monásticas y devuelto a la mirada amorosa de los lectores en el Renacimiento (Greenblatt, 2012).

<sup>124</sup> «Epicuro y todos sus secuaces, que creen que el alma muere con el cuerpo, tienen su cementerio hacia esta parte» ([González Ruiz] 1965, p. 65); «Tienen su fosa en esta parte abierta, / con Epicuro, todos su secuaces / que al alma con el cuerpo dan por muerta.» ([Crespo] 1982, p. 103)

pecados más graves son aquellos que más daño causan al orden de Dios en tanto se empeñan en traicionar<sup>125</sup> su voluntad trascendente.

### 2.3.3 El amor en el infierno de Dante.

Para preservar el ordenamiento divino, deben ser respetados los amorosos vínculos de la naturaleza (cfr. *Infierno*, XI, 61-32) y las relaciones con el prójimo (cfr. *Infierno*, XII, 48). Sin embargo, y en esto sigue el poeta a Empédocles, si solo la fuerza del amor se impusiese, se produciría caos en el universo: *tremò sí, ch' i' pensai che l'universo / sentisse amor, per lo cual è chic reda / piú volte il mondo in caos converso* (*Infierno*, XII, 41-43)<sup>126</sup>. Respecto a lo natural no hay juicio, tan solo amoroso seguimiento. Junto con Platón y la tradición que llega hasta la escolástica, Dante comprende toda creación artística como imitación: *che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa il discente* (*Infierno*, XI, 103)<sup>127</sup>. Cabe recordar con Blumenberg (1999) que a partir del siglo XVIII se dividen las disciplinas y cambia el entendimiento de la palabra “arte”, la cual designaba en las épocas anteriores tanto las actividades técnicas como las estéticas.

Ahora bien, Dante busca algo más, un salto hacia la verdadera luz, tras haberse perdido en la selva oscura. Beatriz manifiesta: *amor mi mosse, che mi fa parlare* (*Infierno*, II, 72)<sup>128</sup>. Dicho amor es un amor trascendente, distinto del ejemplar amor *eros* entre Penélope y Odiseo, diferente del amor filial entre Anquises y Eneas, muy lejano de la pasión de Orfeo por Eurídice o de Dido por Eneas. En la *Vita nuova*, el último soneto que comenta Dante dice: *Oltre la spera che più larga gira / passa 'l sospiro ch'esce del mio core: / intelligenza nova, che l' Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira* (*Vita nuova*,

---

<sup>125</sup> De allí que Judas, Casio y Bruto sean castigados en lo más hondo por el mismo diablo (Dite).

<sup>126</sup> «[...] pensé que el universo sentía amor y creí que el mundo regresaba al caos» ([González Ruiz] 1965, p. 75); «[...] que yo llegué a pensar que el universo / sintiese amor, y estuve temeroso / de ver al mundo en nuevo caos converso.» ([Crespo] 1982, p. 125)

<sup>127</sup> «[...] el arte sigue a la naturaleza cuanto puede, como el discípulo al maestro» ([González Ruiz] 1965, p. 73); «[...] vuestro arte estriba en imitar / a aquél, como al maestro su discente.» ([Crespo] 1982, p. 121)

<sup>128</sup> «[...] es el amor quien me mueve y me hace hablar» ([González Ruiz] 1965, p. 28); «Amor me mueve y me hace responder.» ([Crespo] 1982, p. 19)

XLI, 1-4)<sup>129</sup>. La visión poética del amor en Dante hace que supere todo límite mundano y se acerque a lo divino. De allí el motivo de la catábasis para el poeta. El propósito no es la fundación de Roma, sede del Papa, ni es iniciar la Iglesia Católica (*Infierno*, II, 20 y ss.); tampoco es la seguridad de un regreso al mundo humano, como en Homero. Dante baja, contempla y describe los círculos del infierno porque así lo desea Beatriz, porque su amor por ella así lo dicta. En tal sentido, dice Humberto Ballesteros (2018), la *Divina Comedia* es más cercana a Platón y a su *Banquete* de lo que fueran Plotino y San Agustín.

Acaso el Canto V sea el más indicado para señalar los matices del amor en la metafórica dantesca del inframundo. Un viento incesante arrastra a las almas de quienes antepusieron su pasión a su razonamiento. Sin embargo, existen grados en esos enamorados carnales, a los que Dante condena, pero por los que no puede dejar de sentir simpatía y amabilidad (cfr. *Infierno*, V, 87). Allí padecen los lujuriosos como Semíramis, Cleopatra y Paris; también Paolo y Francesca, cuyo amor, pese a estar muertos, no les abandona (*Infierno*, V, 105). Al unísono, los amantes responden a Dante: *Amor condusse noi ad una morte* (*Infierno*, V, 106)<sup>130</sup>. El poeta no puede menos que apiadarse de quienes descubrieran su amor mientras leían el relato de Galeoto sobre Lancelote y Ginebra: *Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea, sí che di pietade / io venni men cosí com' io morisse* (*Infierno*, V, 139-141)<sup>131</sup>. Sin embargo, esta piedad que siente no le impide reprobar la conducta de quienes allí se encuentran. Ballesteros (2018) explica:

De la misma manera que en vida se dejaron llevar por sus pasiones como si no  
tuvieran otra alternativa, en el infierno son impelidos por una tormenta que los

---

<sup>129</sup> «Sobre la esfera que más amplia gira pasa el suspiro que sale de mi corazón: inteligencia nueva, que el Amor, llorando, pone en él y lo levanta» ([González Ruiz] 1965, p. 564); «Allende la esfera que más amplia gira / pasa el suspiro que sale de mi corazón: / inteligencia nueva, que el amor, / mientras llora, pone en él, elevándolo.» ([Martínez Mesanza] 2004, p. 141)

<sup>130</sup> «El amor nos condujo a una misma muerte» ([González Ruiz] 1965, p. 45); «Amor nos procuró la misma muerte.» ([Crespo] 1982, p. 55)

<sup>131</sup> «Mientras que un espíritu decía esto, el otro lloraba de tal modo que de piedad sentí un desfallecimiento de muerte» ([González Ruiz] 1965, p. 46); «Mientras un alma hablaba, la otra era / presa del llanto; entonces, apiadado, / lo mismo me sentí que si muriera.» ([Crespo] 1982, p. 59)

priva de la posibilidad de hacer otra cosa. La carencia de voluntad que argumentaron se ha hecho concreta e inexorable después de su muerte.

También el canto XII presenta un enamoramiento que no reconoce límites, pese a lo cual no puede trascender. Se trata del centauro Neso, que amó a Deyanira, la mujer de Hércules, y que fue asesinado por el hijo de Alcmena con una flecha envenenada con la sangre de la Hidra. Lo más que puede hacer y, en efecto, hace el autor de la *Divina Comedia* es rehabilitar la memoria de quienes en el infierno yacen, tal como pide el poeta Pier della Vigna en el bosque de los suicidas del séptimo círculo (cfr. *Infierno*, XIII, 77). En el mismo sentido, Dante desprecia a los que propiciaron amores vanos, a los seductores y rufianes. Si había sido comprensivo con quienes fueron presos de una fuerza arrebatadora, no tiene piedad con los que fueron engañosos e infieles a sus promesas. Así, condena a Venedico Caccianemico (*Infierno*, XVIII, 48 y ss.) y a Jasón (*Infierno*, XVIII, 83 y ss.)

En contraposición, el amor que alaba Dante y al que se rinde en toda su obra es aquel que conecta lo humano con lo divino. Cabe ver en este sentir un complejo conjunto de expectativas estéticas. Existe una literatura que puede conducir al amor erróneo, que arrebatara la voluntad de los amantes. Ni Virgilio ni Dante buscan esa clase de pasión. De igual manera, el *dolce stil nuovo*, celebra el amor cortés, cuya experiencia amorosa llega a olvidar la corporeidad, cercana a la religión y a una espiritualidad profunda. Para Dante el horizonte es una patria celestial, posible de alcanzar a través de un amor verdadero, para lo cual la amada debe ser contemplada como *donna angelicata*.

Esa trascendencia posible a través del amor hacia una mujer es la fuerza principal de la *Divina Comedia*. A través de Beatriz, Dante alcanzará el conocimiento de su futuro: *quando sarai dinanzi al dolce raggio / di quella il cui bell'occhio tutto vede, / da lei saprai*

*di tua vita il viaggio (Infierno, X, 130-132)*<sup>132</sup>. La búsqueda amorosa queda clara cuando Dante le recuerda a su amigo y maestro Brunetto Latino su principal enseñanza: [...] *di voi quando nel mondo ad ora ad ora / m' insegnavate come l'uom s'eterna (Infierno, XV, 84-85)*<sup>133</sup>. Solo el impulso de ese amor puede sacar al poeta de los abismos infernales y conducirlo por el paraíso.

### 2.3.4 Cronotopo del infierno dantesco y su relación con el *Lebenswelt* estético.

*No conocemos los objetos en sí, pero en cambio somos en extremo sensibles a la posición que ocupan.*  
Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, II.

En lo alto de la puerta por donde se ingresa al infierno, Dante lee: *PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE, / PER ME SI VA NELL'ETTERNO DOLORE, / PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE. / GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE (Infierno, III, 1-4)*<sup>134</sup>. El infierno dantesco no tiene escapatoria y sus penas se ejecutan sin cesar, así como su fuego arde sin consumirse jamás. De allí la famosa frase: *LASCIATE OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE (Infierno, III, 9)*<sup>135</sup>. Empero, los sufrimientos que allí padecen las sombras no son tan intensos como serán después del Juicio Final (*Infierno*, VI, 106 y ss.). Al igual que en la *Eneida*, la *Divina Comedia* presenta un inframundo temporal, con la excepción de que quienes están condenados en el infierno dantesco no tienen salvación.

---

<sup>132</sup> «Cuando estés ante la dulce y luminosa mirada de aquella cuyos bellos ojos todo lo ven, sabrás por ella el futuro de tu vida» ([González Ruiz] 1965, p. 69); «cuando herido / seas del dulce rayo que te envía / aquella a la que nada se le veda, / de ella sabrás la que ha de ser tu vía.» ([Crespo] 1982, p. 111)

<sup>133</sup> «[...] cuando en el mundo una y otra vez me enseñabais cómo el hombre puede hacerse inmortal» ([González Ruiz] 1965, p. 91-92); «[...] cuando me habéis cien veces enseñado / cómo a lo eterno el hombre se prepara.» ([Crespo] 1982, p. 165)

<sup>134</sup> «Por mí se va a la ciudad doliente; por mí se va a las penas eternas; por mí se va entre la gente perdida. La Justicia movió a mi supremo Autor» ([González Ruiz] 1965, p. 31); «POR MÍ SE VA A LA CIUDAD DOLENTE, / POR MÍ SE VA AL ETERNAL DOLOR, / POR MÍ SE VA CON LA PERDIDA GENTE. / FUE LA JUSTICIA QUIEN MOVIÓ A MI AUTOR.» ([Crespo] 1982, p. 27)

<sup>135</sup> «Vosotros, los que entráis, dejad aquí toda esperanza» ([González Ruiz] 1965, p. 31); «PERDED TODA ESPERANZA AL TRASPASARME.» ([Crespo] 1982, p. 27)

Como parte de su investigación sobre el cronotopo en el *Infierno* de Dante, Bajtín (1989) halla un doble movimiento: por un lado, en la dimensión vertical de las tinieblas la lógica temporal es de pura simultaneidad; por otra parte, quienes tienen la vivencia de ese tiempo único donde todo coexiste son seres profundamente históricos<sup>136</sup>, debido a lo cual hay las imágenes e ideas del mundo dantesco están atravesadas por un intenso deseo de escapar, para dar paso a la productividad histórica horizontal.

La lógica temporal de este mundo vertical es la simultaneidad pura de todas las cosas (o la «coexistencia de todas las cosas en la eternidad»). Todo lo que está separado en la tierra por el tiempo, se reúne en la eternidad en la simultaneidad pura de la coexistencia. (Bajtín, 1989, pp. 308-309)

Pero al mismo tiempo, las imágenes de la gente que llena (puebla) ese mundo vertical son profundamente históricas, los signos del tiempo, las huellas de la época, están imprimidos en cada persona. [...] Por eso, las imágenes y las ideas que llenan ese mundo vertical, están animadas de una fuerte tendencia a salirse de él y llegar a la horizontalidad histórica productiva; a situarse no en dirección a arriba, sino hacia adelante. (Bajtín, 1989, p. 309)

Esa oposición de fuerzas temporales nace del amor por la vida y por lo divino que se manifiesta en la catábasis dantesca. Dice Virgilio a Dante: *Io era tra color che son sospesi* (*Infierno*, II, 52)<sup>137</sup>. Si bien hace referencia a quienes fueron paganos virtuosos, no dignos del Paraíso por no conocer a Dios (*Infierno*, IV), es también una expresión del cronotopo infernal. Mundo de suspensión y de ansiedad por una existencia perdida, el infierno dantesco, por oposición, es la imagen del amor por la acción, la añoranza de la suerte no

---

<sup>136</sup> Esta noción conecta con las reflexiones antropológicas y ontológicas de Blumenberg que fueron estudiadas en el primer apartado de este capítulo.

<sup>137</sup> «Yo estaba entre los que viven sin pena ni gloria» ([González Ruiz] 1965, p. 27); «Yo me hallaba entre el pueblo suspendido» ([Crespo] 1982, p. 19).

decidida y el anhelo de un retorno al tiempo en que el juicio de Minos no había sido dictado.

Minois (2005) da a conocer que una de las penas padecidas por los condenados — aprobada, aunque tardíamente, pero desarrollada de forma temprana, en la doctrina oficial de la Iglesia— es la “pena de daño”. Dicho sufrimiento consiste en conocer el máximo bien, pero saberlo perdido para siempre. Así, el amor trascendente llega a las almas dolientes como una herida, como la ausencia cuya huella es imborrable. Por tal motivo, se integra a las diversas preocupaciones del mundo de la vida estético de Dante.

En otro orden de cosas, Goethe, en un ensayo escrito en 1826, analiza una de las relaciones espaciales en el *Infierno* de Dante:

La disposición entera del Infierno dantesco tiene algo de micromágico, algo que, por ello mismo, nos aturde. Desde lo más alto hasta el más profundo abismo, tenemos que imaginarnos un círculo dentro de otro círculo, lo cual produce el efecto de un anfiteatro que, aunque pretende ser inmenso, se nos presenta siempre ante la imaginación como algo limitado en el sentido artístico, puesto que desde lo alto se domina todo el panorama, hasta el redondel mismo... (Curtius, 1995, p. 500).

Esta apreciación de Goethe puede ser discutida. Dante da paso de forma directa a la amplitud de las moradas infernales. Se trata de un espacio donde siempre aparecen nuevas figuras. Así lo expresa Virgilio en el canto XIV, cuando dice:

*Tu sai che 'l luongo è tondo;  
e tutto che tu sie venuto molto  
pur a sinistra, giú calando al fondo,  
non se' ancor per tutto il cerchio volto:  
per che, se cosa n'apparisce nova,*

*non de' addur meraviglia al tuo volto. (Infierno, XIV, 124-129)*<sup>138</sup>

Existe, además, una pugna por alcanzar lo inconceptual de este cronotopo a través del lenguaje, que se revela insuficiente una y otra vez.

*Chi poría mai pur con parole sciolte*

*dicer del sangue e delle piaghe a pieno*

*ch' i' ora vidi, per narrar piú volte?*

*Ogne lingua per certo verría meno*

*per lo nostro sermone e per la mente*

*c' hanno a tanto comprender poco seno. (Infierno, XXVIII, 1-6)*<sup>139</sup>

La disposición del infierno es resumida por Virgilio en el canto XI. Se encuentran primero quienes han vulnerado el querer divino de forma limitada, bien porque sus acciones tienen alcance individual o mínimas consecuencias sociales. A medida que los pecados alteran más el orden humano y de Dios, mayores son las penas y más profundo es el lugar donde son torturados. Con esto Dante aprehende la espacialidad infernal, pero también el movimiento con el que desciende en su viaje poético. Las relaciones espaciales del mundo de ultratumba dantesco revelan el desarrollo de un universo con existencia independiente. Sobre el extraño lenguaje en que se expresa Pluto al inicio del Canto VII del *Infierno* se han formulado varias hipótesis. Ballesteros (2018) se sorprende de que el mundo de los muertos que Dante construye tenga un habla propia, costumbres y modos de vida. Pero para el poeta es necesario volver a ver la luz de las estrellas, pasar de ese mundo

---

<sup>138</sup> «Tú sabes que este lugar es redondo, y, a pesar de que tú has caminado mucho, siempre a la izquierda y hacia el fondo, aún no has dado la vuelta a todo el círculo, por lo cual, si algo nuevo se te aparece, no tienes por qué maravillarte» ([González Ruiz] 1965, p. 88); «Tú sabes que es redondo / este lugar y, aunque hayas caminado / mucho a la izquierda, descendiendo al fondo, / toda la vuelta al círculo no has dado; / por lo que si algo nuevo sigues viendo / no te debes mostrar maravillado.» ([Crespo] 1982, p. 155)

<sup>139</sup> «¿Quién podría nunca, ni con palabras no sujetas a rima, describir plenamente la sangre y las llagas que ahora vi, aunque lo intentase varias veces? Ciertamente todo lenguaje se quedaría corto por falta de expresiones y defecto de la mente, que tienen poca capacidad para abarcar tanto» ([González Ruiz] 1965, p. 154-155); «¿Quién lograría, aun con palabras sueltas, / hablar de tanta sangre y tanta herida, / aunque diese al discurso muchas vueltas? / Toda lengua vería impedida / por el idioma nuestro y por la mente / que entienden mal las cosas sin medida.» ([Crespo] 1982, p. 305)

de suplicios, no vagar en la amplitud de su imaginación como los que padecen la acedía y avanzar hacia Beatriz, avanzar hacia lo divino.

## Capítulo tercero: Amor en la metáfora del inframundo de *Adán*

### *Buenosayres*

*La oscuridad abraza a los que la buscan.*

Andrés Bastidas.

*Así son los abismos de la historia. Todo está mezclado en ellos y, si se mira dentro, se siente miedo y vértigo.*

W. G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*.

Miedo y vértigo. En los siglos posteriores a la *Divina Comedia*, el mundo, en tanto *Lebenswelt*, se modifica: su forma se hace esférica y achatada en los polos; el telón de estrellas en el cielo se rasga y deja ver un jardín móvil del que también la Tierra forma parte, alejándose a velocidades increíbles mientras gira sobre su propio eje; nacen y mueren imperios; se forman naciones; se producen guerras, así como catástrofes naturales; espíritus revolucionarios cambian las relaciones de poder y los modos de pensar; se hace posible atravesar grandes distancias en poco tiempo, producir y consumir más; las artes y las ciencias toman rutas diferentes; Newton construye los fundamentos de la mecánica clásica, pero más tarde Einstein la revisa y postula la mecánica relativista, que luego es complementada por la mecánica cuántica; del clasicismo se pasa al romanticismo y del romanticismo a las vanguardias.

A manera de miedo y vértigo también se presenta el desarrollo de la metáfora de los infiernos en la literatura, en las artes y en la cultura en general, de acuerdo con Minois (2005). Poco a poco, lo que en tiempo de Homero fue una experiencia fluida<sup>140</sup> de humanidad, lo que en el mundo de la vida de Virgilio significó una comprensión amorosa del destino común de Roma y lo que en la época de Dante se organizó como un complejo imaginario que apuntaba a la trascendencia del amor divino, todo ello fue petrificado, convertido en catacresis en el *Lebenswelt* de la modernidad. No obstante, varios impulsos

---

<sup>140</sup> Sigo a Dilthey en esta oposición entre lo petrificado y lo fluido.

auténticos continuaron con la tradición de las imágenes del otro mundo: el tríptico que se conoce como *El jardín de las delicias* del Bosco, el caótico infierno en los *Sueños* de Quevedo, la sátira de Daniel Defoe intitulada *Historia del Diablo*, la poesía de John Milton, las visiones de William Blake, el humor en las litografías de Grandville, la imitación de un cuento oriental de William Beckford en *Vathek*, las poéticas rebeliones de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, entre muchas otras obras<sup>141</sup>. Así pues, ¿cómo se modifica la metafórica del inframundo en el periodo desde la finalización de la Edad Media hasta mediados del siglo XX?

La respuesta a dicha pregunta necesita un amplio desarrollo, acaso no solo el que podría tener en una investigación, sino en varias. No obstante, existen algunas intuiciones valiosas que pueden enriquecer la investigación de esta metafórica en la novela *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal.

La primera de tales aproximaciones al fenómeno de las imágenes infernales en lo que Blumenberg y otros han denominado como *era secular* o *era de la secularización* proviene de Alice Bennet (2008). Dicha autora, en su tesis doctoral *Narrative and the afterlife in modern fiction [sic] the meanings of life after death*, plantea que, aunque las narrativas sobre mundos después de la vida pierdan conexión con lo religioso a partir del Renacimiento, siguen cumpliendo una función, pues proporcionan una ubicación espacio-temporal donde es posible explorar las propias convenciones de la ficción y sus procesos de creación. Por este motivo, la metáfora se organiza de forma heterogénea alrededor de un imaginario compartido, pues las conexiones con la tradición nacen de la inventiva del artista. Céline (1997) manifestaba en su *Fantasia para otra ocasión*:

¡No sólo a los guardianes, no sólo a las murallas, tengo fila! ¡a los clásicos, a los pensadores ante todo! ¡magnífico, pasmoso, lo tuvieron! ¡Petrarca, Dantus!

---

<sup>141</sup> Para una lista más extensa, aunque igualmente parcial, se puede consultar el siguiente enlace: <http://www.log24.com/log/saved/030419-harrow.html>

¡Homero! ¡Prout Prout! ¡bu bu! ¡la iniquidad del fondo de las eras! Ellos imaginaban infiernos, ¡para nosotros aquí está! ¡y no son unos poquitos demonios! ¡en hordas, muchedumbres, miríadas! ¡mamando azufre por un tubo! ¡que ya es que las ratas la palman! (p. 110)

Del mismo modo, Evans Lansing Smith (2012) ha reconocido la importancia de las estructuras míticas en el modernismo como cimientos de distintas poéticas y de diversas estructuras ficcionales, entre las cuales destaca el “método mítico” de T. S. Eliot. Ante la anarquía y la futilidad de la historia, la metafórica del inframundo proporciona forma y significado. Gracias a este método, se compone un paralelismo entre lo contemporáneo y lo antiguo (Eliot, s.f.). A manera de cripta, dice Lansing Smith (2012), la metáfora del inframundo se presenta como un lugar de comunicación con los muertos, con la visión acumulada de las generaciones, lo cual en la modernidad tiene como formas la alusión, la citación, la imitación y la parodia. Como infierno, es un espacio de sufrimiento psicológico, espiritual, cultural e histórico<sup>142</sup>. Sin embargo, los mundos de ultratumba también puede ser caracterizados como *témenos*, recintos sagrados de revelación y transformación. Finalmente, la metáfora se puede presentar como cornucopia, donde se hallan las formas fundamentales de la imaginación; allí se manifiestan para dar forma y sentido a la vida y al arte (Lansing, 2012).

Por otra parte, el ser humano moderno problematiza cada vez más su relación con la naturaleza y diferencia los productos de su ingenio con aquello que encuentra en el mundo natural. Se ve impulsado, por tanto, a investigar sus propios mecanismos de imaginación y de construcción con el lenguaje. En palabras de Bennet (2008):

---

<sup>142</sup> Evans Lansing Smith (2012) pone como ejemplos modernos a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, *Muerte en Venecia* de Thomas Mann y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch.

Writing about the afterlife invokes debates about the processes of writing about life and shifts their grounds to a new location that is never of this world, but has both uncannily and comfortingly familiar elements. (p. 2)<sup>143</sup>

Blumenberg (1999) encuentra en el autorretrato de Parmigianino, pintado en 1523 partiendo de la imagen desfigurada de un espejo convexo, la firma del creador que diferencia su actividad de la de la naturaleza. A partir del Renacimiento, la imitación deja de ser todo aquello que el artista puede hacer, tal como se presentaba en el *Infierno* de Dante (*Infierno*, XI, 103) y mucho antes en la *Poética* de Aristóteles. En la modernidad, «el ser humano intenta probar la verdad de la imagen que tiene de sí mismo» (Blumenberg, 1999, p. 75) y, por consiguiente, rompe con la armonía entre su mundo y el cosmos divino-natural en la tensión que produce el ejercicio de su libertad. William Blake (1988) afirmó: «I must Create a System, or be enslav'd by another Mans» (p. 153)<sup>144</sup>. Si existe una forma del dios *Eros* en la metafórica de los mundos de ultratumba de la literatura posterior a Dante, se trata de un amor a la libertad: amor que se aventura en la honda caverna donde yacen los productos de esa libertad.

No siempre son agradables las criaturas que concibe y cuida el espíritu humano en el ejercicio de su libertad. Falconer (2005) y van Dyk (2013), en su exploración de la literatura producida después de 1945, formulan la hipótesis de que la metáfora infernal se construye a manera de descenso frustrado o infortunado debido a las experiencias producidas durante las dos guerras mundiales, el Holocausto, la configuración geopolítica postcolonial y los conflictos locales. Por esa razón, a las catábasis de postguerra no siguen anábasis redentoras. Este fenómeno ocasionó que realidad e inframundo se volvieran mundos interconectados e inseparables, donde el protagonista debe adquirir la habilidad de

---

<sup>143</sup> «Escribir acerca de la vida futura provoca debates sobre los procesos de escritura sobre la vida y desplaza sus fundamentos a una nueva posición que no es jamás de este mundo, pero que tiene a la vez elementos misteriosa y reconfortantemente familiares» [la traducción es mía].

<sup>144</sup> «Debo crear un sistema o seré esclavizado por el de otro hombre» [la traducción es mía].

vivir esa doble perspectiva. Más todavía, dice Falconer (2005), las catábasis del siglo XX exploran la naturaleza infernal de las psiques individuales. Esta es una segunda intuición muy valiosa, pues permite comprender, sin que sean libros escritos después de 1950, obras como *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont o *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry. La razón de que la hipótesis de Falconer (2005), recogida por van Dyk (2013), sea válida para leer relatos de siglos anteriores reside en que la conexión entre realidad e infierno, así como la exploración a través de la metáfora de las honduras de la conciencia o inconsciencia de los personajes, surge de la formación, ejercicio y establecimiento de la libertad como valor primordial para el *Lebenswelt* moderno.

En ese mismo horizonte de sentidos, Falconer (2009) plantea que los mundos de ultratumba son espacios de encuentro con el “otro” y, por ese mismo motivo, espacios de reconocimiento de la identidad. Dicho sentido se extiende a todos los descensos relatados en la literatura, no solo a los que se imaginaron en la modernidad. Lo que diferencia a la metafórica infernal posterior a Dante de los complejos de imágenes anteriores es una relación dialéctica. Esta relación consiste en la exploración de la alteridad y de la identidad, por un lado, y la negación de ambas como manera de superación, de progreso, por el otro. Así, Falconer (2001) ubica dos clases de escritores según su actitud respecto al viaje: los *catabáticos* (*katabasist*) y los *metabáticos* (*metabasist*). Los primeros miran hacia dentro, hacia abajo y hacia atrás; los segundos, nunca dirigen sus miradas hacia abajo y muy rara vez hacia atrás, pues buscan la línea de novedad que aguarda en su norte.

### **3.1 Amor a la libertad o libertad en el amor en el mundo de la vida de Marechal**

*Y su palabra fue un largo combate entre los antiguos dioses y las nuevas leyendas.*

Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*.

Leopoldo Marechal pertenece al grupo de los *catabáticos*. En sus “Claves de *Adán Buenosayres*” incluidas en *Cuaderno de Navegación*, explica: «yo soy un “retrógrado”»

(Marechal, 1997, p. 870). Recoge esta palabra para dar cuenta de su pensamiento sobre el mundo y de la posición que elige tras esa intelección. Marechal resume su concepción vital como un ciclo donde se suceden las edades que Hesíodo comunicara. Siendo la suya, dice el autor, una era del hierro, decide nadar contra corriente. El poeta elige ser un «antimoderno», según la definición que dio Antoine Compagnon (2007): un moderno en dificultades con lo moderno, siempre alerta a las trampas de su tiempo, intempestivo. No resulta sorprendente, por tanto, que Marechal estudiase y siguiera a Jacques Maritain, quien publicó en 1922 un libro con el título *Antimoderno*.

Como señala Ernesto Sierra (2011), editor de *Leopoldo Marechal*<sup>145</sup>, el tiempo y la labor de varios estudiosos de la literatura han borrado el perfil de ostracismo, de «poeta depuesto», que signó a Marechal. Si en un principio la recepción de *Adán Buenosayres* estuvo mediada por el comentario de carácter insultante que Eduardo González Lanuza escribió para la revista *Sur* en 1948, año de publicación de la novela, lecturas de mayor profundidad y complejidad fueron posibles gracias a los esfuerzos críticos de Julio Cortázar (“Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres”, en la revista *Realidad* en 1949), de Noé Jitrik (“Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal”, en la revista *Contorno* en 1955), de Adolfo Prieto (“Los dos mundos de Adán Buenosayres”, 1959) y de Graciela de Sola (“La novela de Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres”, 1960). Asimismo, la edición póstuma de las obras completas Marechal, las entrevistas posteriores a *El banquete de Severo Arcángelo* y la publicación de ediciones críticas posibilitaron no solo una difusión extendida de su poética, sino también aproximaciones novedosas.

Debido al gran número de reseñas, análisis y comentarios sobre *Adán Buenosayres*, podría pensarse que los sentidos de la obra han sido agotados. Sin embargo, aunque han sido señaladas las influencias de Homero, Virgilio, Dante, Lorris, Joyce, entre otras, tales

---

<sup>145</sup> Libro editado por el Fondo Editorial Casa de las Américas en la colección Valoración Múltiple, cuyo valor reside en la conjunción de diferentes perspectivas críticas en torno a un mismo autor.

ejercicios de identificación e investigación apenas se han aproximado a la metáfora del descenso a los infiernos. Existe desconcierto en torno al «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia». La crítica ha señalado los vínculos que existen entre la novela y algunos pensadores y marcos de sentido: Maritain, Guénon, Plotino, Aristóteles, el nacionalismo católico de los Cursos de Cultura Católica en Argentina. No obstante, y pese a los esfuerzos de Fernando Colla (1997) por esbozar una «visión de mundo» del autor, han sido desatendidas las inquietudes fundamentales que subyacen a las metafóricas de Adán Buenosayres, así como la conformación histórica de dichas redes de metáforas.

Para Marechal (2011), el «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia» no es un apéndice de la novela, como había señalado Cortázar (1997), sino que significa para el héroe de «superar ciertos desequilibrios, [...] para realizar experiencias inferiores que debe cumplir el hombre» (p. 31). Por su parte, Piglia (1997) en sus “Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*” destaca que esta narración es «la historia del artista exiliado en su propio barrio» (p. XVI). Más todavía: «La autobiografía es metafórica y es la biografía espiritual del fracaso del artista» (Piglia, 1997, p. XVI). De allí la importancia de indagar en la metáfora del inframundo, en sus vínculos con el *Lebenswelt* de su época, como un espacio de imágenes donde se realizan esas «experiencias inferiores», a manera de tentativas de respuesta a la problemática del amor a la libertad y a la creación artística como fruto del ejercicio de esa libertad.

### **3.1.1 El abrazo combativo de la libertad en Saavedra.**

La expedición a Saavedra, que ocurre el jueves 28 de abril de algún año de la década de los veinte y en la cual participan siete aventureros, tiene las características de un descenso al inframundo. No se trata de una catábasis en el sentido estricto puesto que Adán Buenosayres y sus compañeros no visitan el reino de los muertos, según la estructura

resumida por Warwick Frost y Jennifer Laing (2012). También, los movimientos espirituales del personaje no se concilian con los del héroe abocado a la *nekyia*. A diferencia de los pasos en una sola dirección de Eneas y Dante, en la novela de Marechal el protagonista vive una sucesión de experiencias circulares, centrífugas y centrípetas, lo cual construye un «ritmo de diástole y sístole» (Maturó, 1999, p. 125). Pese a estos rasgos diferenciales entre la metafórica moderna —puesto que el relato de Marechal es uno más entre varios<sup>146</sup>— y su configuración anterior —representada en el capítulo anterior por *Odisea*, *Eneida* y la primera parte de la *Divina Comedia*—, la peregrinación por el campo de Saavedra es una investigación honda en el reino de lo oculto y de las imágenes comunes al mundo de la vida de su época y lugar de enunciación. Argentina era en aquel entonces un país todavía en formación en tanto su identidad no hallaba definición, si bien eran valiosas las aportaciones de Sarmiento y de Scalabrini Ortiz, tal como demuestra la inclusión de varias de sus ideas en la discusión sobre lo nacional dentro de la novela (Núñez, 1997). De igual manera, una contradicción más profunda tiene su desarrollo en el espíritu de la narración: se trata de la crisis espiritual de la que nace (Marechal, 1997b), difícil de resumir y de aprehender, acaso capaz de tomar forma a través de la expresión de Marx «todo lo sólido se disuelve en el aire» (Berman, 1995).

La experiencia compartida de tiempo y espacio, de las vidas de los otros, de las posibilidades y de los límites de la existencia, forma lo que conocemos como «modernidad». Berman (1995) define el modo de ser que atraviesa —si bien podría hacerse uso del pretérito desde una aproximación posmoderna— la época posterior a la Edad Media como una «unidad de la desunión: [que] nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación» (p. 1). Conecta, pues, con las reflexiones de Compagnon (2007), de acuerdo con las cuales el más moderno de los modernos es aquel en

---

<sup>146</sup> Véase la ya mencionada novela *Bajo el volcán*, así como *Pedro Páramo*, el episodio 6 del *Ulises*, *Cubagua*, entre otros ejemplos.

contradicción con tal forma de vida. De igual manera, esta contradicción interna conduce a la pérdida de sentido y, por tanto, a su búsqueda. Innumerables viajeros emprenden travesías en barcos, aviones y globos aerostáticos empujados por el viento de la crisis, pues el modelo científico-positivista no basta<sup>147</sup>. El impulso dominante es un anhelo inmenso por escapar del agobio de estar en una prisión: conceptual, artística, ideológica, literaria, religiosa, espiritual, etc. Decía Baudrillard (2004) que la modernidad fue la época de las liberaciones. Contra todo encadenamiento, algunos de los expedicionarios toman la metáfora del inframundo como un complejo de imágenes capaz de acercarse a la realidad opresiva que se filtra hasta sus sensibilidades y hacen del viaje de descenso al Averno un recorrido hacia la libertad.

Gracias a las expansiones y contracciones de su andar, Adán experimenta lo múltiple y a la vez se acerca a la *ipseidad*. En su doble vivencia, el poeta-personaje es metáfora de lo moderno. Sus enfrentamientos y su crisis espiritual, al igual que aquello que alcanza a conocer, son los mismos de su época. Así, se presenta la antinomia entre el «Otro» y el «Mismo», que en la Edad Moderna alcanza una tensión no comparable con las de otros tiempos. Si fuera la intención de este trabajo realizar una fenomenología antropológica del problema de la alteridad, partiendo de la comprensión histórica de Blumenberg, constarían entre los principales momentos: la conquista europea de varias partes del mundo y el establecimiento de colonias, la distinción entre clases sociales y la lucha de unos y otros por la hegemonía, el proyecto disciplinario a través de prisiones, hospitales, psiquiátricos y escuelas, la eugenesia y la Solución Final. «Sin embargo, esa es otra historia y deberá ser contada en otra ocasión» (Ende, 1990, p. 267). Por el momento, forma parte del repertorio del mundo de la vida moderno, así como la contradicción lo real y lo fantástico.

---

<sup>147</sup> Menos cuando es agravante de la crisis a través de su participación decisiva en la guerra y en los intentos de exterminio.

Como vínculo entre (1) la constante pregunta por la posibilidad de enlace entre lo «uno» y lo «otro» y (2) la interrogante por los bordes de lo real se encuentra *El Quijote*. Darío Villanueva (2014) recordó en una conferencia las reflexiones de Harold Bloom, Mijail Bajtín y Ortega y Gasset en torno al carácter dialógico de la novela de Cervantes. La anamnesis que realiza Villanueva lo conduce a concluir que, al igual que las obras teatrales de Shakespeare, *El Quijote* participa de una «invención» de lo humano y encuentra en el testimonio de los sentidos la abundancia de la realidad. Dicha «apoteosis de lo sensitivo» (Villanueva, 2014, p. 17) funda la novelística moderna y actúa sobre la metafórica infernal en la obra de Marechal.

En tal sentido, existe un momento de suspensión de la experiencia sensible ordinaria y de extensión de las posibilidades sensoriales a través del contacto con lo maravilloso: el episodio de la cueva de Montesinos (Petruccelli, s.f.). La aventura que allí experimenta don Quijote queda, en palabras de Cide Hamete Benengeli, «fuera de los términos razonables» (Cervantes, 2014, p. 734). Aunque dicho alejamiento de los paisajes más realistas sea un carácter constante en la novela cervantina, en la caverna se anexa a la metafórica como parte de aquel *locus terribilis* donde lo «real cotidiano» y lo «fantástico increíble» coexisten (Petruccelli, s.f.). Tal conjunción de elementos corresponde al espíritu de la obra: el amor por ser libre. Como corresponde a toda metafórica del inframundo, Don Quijote alcanza un conocimiento profundo de la existencia. Al salir de la cueva, afirma: «[...] ahora acabo de conocer que todos los contenidos de esta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo» (Cervantes, 2014, p. 722). Sin embargo, y esto es esencial a la formación de las imágenes metáforas, el Caballero de la Triste Figura no sale vencedor de su descenso. Retorna pero, a diferencia de los héroes clásicos, no es fortalecido ni celebrado con un don, sino que pierde la visión caballeresca de Dulcinea del Toboso junto con la ilusión poética que lo animaba. Por consiguiente: «Don Quijote sube a

la superficie consciente de esa imposibilidad: inverosímil, perdedor, triste, solitario y final» (Petruccelli, s.f., 490).

Ese regresar desencantado va a signar la metáfora de los infiernos en la modernidad. Se acentúa de esta manera lo inconceptual de su núcleo, inasible para la lógica y para toda forma de asimilación, tan solo delimitable por el progresivo trabajo del mundo de la vida sobre la experiencia cotidiana como una doble naturaleza (Blumenberg, 1999). De esta manera, la lucidez que permite el complejo de imágenes de los distintos mundos de ultratumba es que el amor por la libertad y su búsqueda no pueden alcanzarse plenamente. Don Quijote muere prisionero de sus sentidos y de la realidad que intentó apartar de sí. Mucho más tarde, la novela *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas sigue la misma orientación. Fray Servando realiza su propia catábasis mientras busca al rey de España para pedirle justicia sobre su caso. Carlos III se encuentra en sus jardines, que en mucho recuerdan los del Bosco en el tríptico denominado como *El jardín de las delicias*. Allí, en el momento límite de la experiencia, un muchacho que resulta ser el rey le hace conocer lo imposible de su propósito de libertad:

“¿Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma?”, dijo. “No creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿no es acaso entregarse a otra prisión más terrible? ¿O es que de nada te ha servido la excursión entre los *buscadores*? Y Además [sic] —añadió, mientras se disponía a marcharse—, suponiendo que encuentres esa liberación, ¿no sería eso más espantoso que la búsqueda?, y, aún más: [sic] ¿que la misma prisión en la cual imaginas que te encuentras?” (Arenas, 1992, p. 108).

Así, el amor por la libertad, como núcleo inconceptual, jamás aprehensible, tiene en las dos narraciones, en el *Quijote* como en *El mundo alucinante*, un camino de imágenes a manera de respuesta provisional. Ahora bien, es momento de internarse en la metafórica

que se forma en el libro tercero de la novela de Marechal. Para el Caballero de la Triste Figura y para Adán Buenosayres, los intentos por asir lo inasible conducen a un diálogo con otros puntos de vista y a una vocación imaginativa. Ambos elementos, como se dijo, forman parte del *Lebenswelt* moderno, pero cada autor encuentra distintas figuras a través de las cuales acercarse a la realidad sin forma ni nombre con la que se enfrenta. Para Cervantes la salida es construir una bisagra entre cordura y locura, gracias a la cual forma un universo doble<sup>148</sup>: Aldonza y Dulcinea, molinos de viento y gigantes, entre otros. Marechal hace del humorismo angélico su estrategia para aproximarse a lo múltiple y de una poética trascendente su sendero de búsqueda.

En este último sentido puede comprenderse mejor la relación entre el «otro» y el «mismo» que sostiene la catábasis de Adán Buenosayres. Lo múltiple, lo diverso, lo que se halla es lo que saca al poeta-personaje del «peligroso juego de la fantasía» (Marechal, 1997a, p. 151); juego que supone un intento de autonomía de los sentidos, del pensamiento y del espíritu. Por tal motivo, «Cansados muy pronto de quebrar sus miradas en la tinieblas de abajo, aquellos hombres no tardaron en remontarlas a las alturas» (Marechal, 1997a, p. 136). El narrador caracteriza el momento como «[...] un loco desasirse de todas las ligaduras terrestres y una evasión del alma en lo maravilloso» (Marechal, 1997a, p. 136). Podría relucir esta ilusión como una herencia del pensamiento platónico. No en vano se hace referencia a Sócrates, como se verá después. Sin embargo, el *Lebenswelt* de la modernidad dota de una nueva perplejidad a la disyuntiva entre lo fantástico y lo real, no como pregunta por la verdad, sino como interrogante por la libertad en sí misma.

Tal interrogante es formulada a través de múltiples recursos en la expedición a Saavedra: el alcohol —elemento común entre la metafórica de Marechal y las de Joyce y Lowry—; la unión de la alta cultura con la cultura popular —de igual manera,

---

<sup>148</sup> No dos mundos, puesto que ambos planos coexisten y dependen el uno del otro. Además, a medida que avanza la novela, su separación se vuelve cada vez más difusa.

característica de varias metafóricas, sobre todo a través del método mítico de T. S. Eliot—; la elaboración de imágenes oníricas y cada vez menos armónicas —cuya máxima expresión alcanza Lautréamont en *Los cantos de Maldoror*—; las innovaciones técnicas y discursivas —herencia de los movimientos de vanguardia desde principios del siglo XX, con los cuales Marechal tuvo contacto en su etapa poética inicial—; el rechazo de todo positivismo<sup>149</sup> —lucha intelectual y existencial de la mayoría de artistas en su época— y la cohesión de heterogéneas perspectivas sobre el hombre<sup>150</sup> y la nación<sup>151</sup>.

Adán, el poeta, es el primero que se deja conducir por el delirio poético y escucha la voz del Río de la Plata. No obstante, a manera de contrapunto, una voz humorística responde: «¡Estamos fritos! —anunció—. ¡Se nos ha mamado el aeda!» (Marechal, 1997a, p. 136). La travesía por Saavedra juega con este intercambio de discursos antagónicos, que es también intercambiabilidad del rigor científico por el rigor poético, de la realidad por la evasión de lo maravilloso y de «el orgullo de ciertas ambiciones» (Marechal, 1997a, p. 6) por el humor. Cuando Schultze y Buenosayres se apartan del grupo de aventureros, llamados por el olor de la cicuta y conducida la emoción de cada uno por las reminiscencias clásicas de la planta, las voces de sus compañeros los sacan de ese libre andar del espíritu: «Habrían permanecido allí toda la noche, saboreando el agridulce misterio de la muerte, si un coro de voces destempladas no los hubiese llamado a la realidad de este mundo» (Marechal, 1997a, p. 135). Por consiguiente, se desprenden de estas relaciones dos elementos del mundo de la vida de la modernidad: (1) la prisión de la realidad, que encuentra su manifestación en el problema del “otro”, en la figura del

---

<sup>149</sup> Presentado a través de Bernini.

<sup>150</sup> Schultze busca al Hombre Universal; Del Solar, al Neocriollo; Pereda, al compadrito o al Gaucho; Bernini, al primer hombre; Buenosayres, al payador.

<sup>151</sup> «—El gaucho —asintió Del Solar en un tono fúnebre—. Nacido del amor o del odio (¡quién lo sabe!), lo vemos trabajar en los cimientos de la patria, oscuro, sí, pero con la oscuridad admirable de los cimientos que, bajo tierra, sostienen toda la gracia exterior de la arquitectura.» (Marechal, 1997a, p. 154)

«Y la figura legendaria de Juan sin Ropa, que había sufrido ya dos mutaciones, cobró en adelante la fisonomía de todos los pueblos, el ademán rampante de todas las ambiciones, la tristeza de todos los exilios, el color de todas las esperanzas.» (Marechal, 1997a, p. 158)

suburbio como apéndice de la ciudad y en el rechazo de lo “exterior” como disonante y desagradable; (2) la búsqueda de libertad a través de los caminos del humor y de la metafísica.

A través de esas dos formas de saber, el contacto con lo externo y la reflexión de lo interno, el protagonista debe cambiar, tal como presupone el esqueleto de la catábasis clásica (Frost y Laing, 2012). Sin embargo, asistimos con estupor a la metáfora de Marechal porque los personajes no cambian, sino que permanecen constantes. Semejantes en todo al *flâneur*, pasean por el suburbio de Saavedra, son testigos de sus paisajes y habitantes, pero establecen una distancia crítica con esa realidad a través de la mirada, el diálogo y el humor. Para el ser humano que siente en lo más hondo estar en una prisión, las coordenadas de lo crucial se encuentran en la propia identidad, que debe ser preservada contra toda influencia ajena. Así, Adán Buenosayres rechaza a Juan sin Ropa, puesto que Santos Vega representa la cercanía de una «nueva edad de la inocencia» (Marechal, 1997a, p. 157). La determinación del ser humano lo cierra a la alteridad y es quizá la mayor interrogante respecto a la libertad: ¿en qué medida el ejercicio de la voluntad supone una liberación si al hacerlo se niega la posibilidad de todo conocimiento que no sea el que parte de la actividad propia?

La complejidad de este aspecto de la metáfora del inframundo en Marechal no tiene resolución en el libro tercero de la novela. El autor recuerda en su *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, puesto que necesita de un armazón provisorio, los tres movimientos angélicos enseñados por Dionisio el seudo Aeropagita: circular, oblicuo y directo (Marechal, s.f.). A la manera de Joyce en el *Ulises*, Marechal hace del libro tercero una conexión simbólica con el mito clásico, a través de la cual se forma un paralelismo entre el tiempo moderno y el tiempo antiguo (Eliot, s.f.). No obstante, es en el «Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia» donde la pregunta por la libertad adquiere su real dimensión.

### 3.1.2 Cacodelphia como metáfora de la libertad.

*La caída se rehízo en vuelo.  
Quien caía vuela ahora.  
Es entonces cuando se abren las cimas  
y cuando la oscuridad sube a la luz.  
Hannah Arendt.*

*¡Amor! ¡Amor! ¡Libertad!  
Louis-Ferdinand Céline, **Fantasía para otra ocasión.***

La expedición a Saavedra puede considerarse como el preámbulo o prolegómeno a la metáfora infernal en *Adán Buenosayres*. En tal sentido, Schultze pregunta antes del descenso al Averno particular que ha creado por el ombú visto en el campo de Saavedra. Así, las interrogantes antes enunciadas en torno a la libertad como núcleo inconceptual tienen una orientación más completa en Cacodelphia. Esta ciudad imaginada por Schultze podría representar, desde una perspectiva convencional, no tanto la libertad como su contrario. Sin embargo, el horizonte que se abre frente a Adán Buenosayres es el de Philadelphia, «la ciudad de los hermanos» (Marechal, 1997a, p. 269). Dicha urbe no se describe, no se muestra ni se define; tan solo se sospecha a través de los discursos en libros anteriores de la novela y se intuye en tanto antónimo del reino bajo tierra. El astrólogo saca a Adán Buenosayres del error de crear en estos recintos como espacios mitológicos, afirma su realidad y añade: «[...] las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad» (Marechal, 1997a, p. 344). Así, Cacodelphia es metáfora de la libertad, del amor por ella, en un sentido negativo; en el mismo sentido en que se puede decir en lógica “negando afirmo”, de la misma manera en que el espejo refleja de forma invertida, cóncava o convexa según la forma de su lámina, mientras detrás y frente suyo aguarda un mundo distinto.

La negatividad forma parte del *Lebenswelt* moderno. No es casual que en varias de las metafóricas del inframundo que corresponden a esta época se experimente la catábasis pero

no la anábasis. Esto se debe en parte a que, como afirma Alice Bennet (2008), las imágenes infernales pierden su conexión con la religiosidad que las sustentaba. Marechal, debido a su carácter «retrógrado» busca establecer nuevos vínculos con lo divino, proceso que debe leerse en los primeros cinco libros de su novela. A tales páginas se puede aplicar lo dicho por Macedonio Fernández de que novela es la «historia de un destino completo» (Piglia, 1997, p. XVII). En cambio, el libro séptimo olvida dicho propósito<sup>152</sup> y termina con la contemplación en la Gran Hoya del Paleogogo, reunión de todas las maldades. Por consiguiente, la metafórica infernal comparte el espíritu de negatividad moderno y señala, tal es su respuesta a la interrogante que la fundamenta, lo inalcanzable de la libertad como horizonte de intenciones. El esperado ascenso a Calidelfia nunca se realiza, como si la «edad vulgar y pedestre» (Marechal, 1997a, p. 343) extendiese su duración de forma indefinida. Sus perfiles tan solo llegan como contrafiguras de las visiones experimentadas en la oscura ciudad.

De la misma manera en que las imágenes del Tártaro que presenta Marechal no posibilitan una definición exacta por su particular manera de ser expuestas, los tonos de la narración le dan múltiples sentidos. En una primera dimensión, la metáfora parece más afín a la de Aristófanes en *Las ranas*. Se trata de una forma de turismo y así se define a los otros visitantes: Ulises, Eneas, Alighieri y otros. Schultze es «promotor y guía del viaje», pero no en el sentido respetuoso y reverencial en que lo fuera Virgilio en la *Divina Comedia*. El poeta romano no necesitaba ser caracterizado para que el lector lo conociera; el astrólogo, en cambio, requiere de un boceto de su ser. Sin embargo, el dibujo que de él se hace menos aclara y más confunde: de edad incalculable, de naturaleza contradictoria y de sabiduría oscura que bien puede pasar por humor o macaneo. Ahora bien, existe otra

---

<sup>152</sup> Otro olvido de gran importancia, además de la relación con lo divino, son: la figura de la Solveig Celeste que, según las intenciones de Marechal, debía ser semejante a la *Madonna Intelligenza* de los Fedeli d'Amore.

dimensión: la del temor por atravesar una región llena de espantos. Dice el narrador: «Era una de aquellas noches bonaerenses en que la humedad y reposo del aire crean una atmósfera estática y densa en cuyo seno parece latir el germen de futuras conmociones» (Marechal, 1997a, p. 345). De igual manera se siente Stephen Dédalus en *Retrato del artista adolescente*: «You would be lost in the dark. It made him afraid to think of how it was» (Joyce, 2004, p. 14)<sup>153</sup>. Finalmente, una tercera dimensión es la del amor, de la cual se va a ocupar este apartado.

En la metáfora de Cacodelphia el amor —de forma concreta, el amor por la libertad— es el núcleo inconceptual que el mundo de la vida rodea de imágenes y figuras. Como se estudió en el apartado anterior, es fundamental la problemática del «otro» en la conformación de la metafórica moderna del inframundo. Amor y libertad se entienden a partir de la alteridad en el *Lebenswelt* que expresan Marechal y otros creadores. Al respecto, Ángel Núñez (1997) ha señalado: «Cacodelphia es una especie de radiografía de la ciudad de la Gallina, un infierno donde se muestran (y se pagan) los defectos del «obrar picoteando», del hacer egoísta y sin vuelo» (p. 722).

Si para Dante los mediocres e indecisos merecían la condena eterna, de igual manera Marechal los sitúa en el *agatasbarrio*. Adán Buenosayres mira el lunar paisaje y compara a sus habitantes con «torbellinos de hojas otoñales al soplo de contrarios vientos» (Marechal, 1997a, p. 350). La diferencia entre la metafórica dantesca y la marechaliana reside en que la distancia tecnológica y política entre sus mundos. Así, en lo esencial se trata de personas sin bando, pero el «pobre Demos» ha sido privado de capacidad crítica y de voluntad por los mecanismos nacidos de la imprenta y de la democracia moderna. En tal sentido se trata de un «suburbio de los irresponsables» (Marechal, 1997a, p. 351). Más todavía, Schultze hace de esta una metáfora total y de efectos políticos inmediatos: «—Si bien lo mira —

---

<sup>153</sup> «Se perdería uno en la oscuridad. Le daba miedo de pensar lo que sería» (Joyce, 2000, p. 22). La traducción es de Dámaso Alonso.

concluyó Schultze—, resulta una file imagen de la existencia que todos ellos cumplen en la Buenos Aires visible» (Marechal, 1997a, p. 351). También, en el primer barrio de Cacodelphia se encuentran los pequeños burgueses:

Gentecitas de pequeños vicios y pequeñas maldades: no tienen un solo átomo de virtud, ni aquella grandeza en el mal que los haría dignos de un infierno más honorable aunque más riguroso. (Marechal, 1997a, p. 355)

De modo que esta introducción a los recintos infernales es decisiva en tanto, según la lógica del *modus tollendo ponens*, siendo que el segundo elemento de la primera premisa es el inverso de la primera proposición, indica el primero de los eslabones de la metáfora infernal en Marechal, requisito fundamental para la libertad: ser responsables.

El segundo elemento del repertorio del mundo de la vida en la metafórica de Cacodelphia es la identidad. Si bien la relación entre el «mismo» y el «otro» enriquece y es necesaria para el amor y para la libertad, en Marechal ese contacto con la alteridad no debe ser asimilación ni renuncia. El debate no es otro que aquel planteado por Heidegger en torno a la autenticidad. Se trata, según el filósofo alemán, de que el

[...] “ser verdadero” del λόγος, es decir, el ἀληθεύειν, significa: en el λέγειν como ἀποφαίνεσθαι, sacar de su ocultamiento el ente *del que* se habla, y hacerlo ver como desoculto (ἀληθές), es decir, *descubrirlo*. (Heidegger, 1997, p. 56)

La figura del colectivero de la línea 38 es decisiva en tal sentido. Por un lado, intenta imitar a Caronte; por otro, renunció a su vida de gallego, cercana a la tierra, a la vida y a la sabiduría de los abuelos, para llevar una existencia de compadrito. Mas no se queda ahí, sino que, tras consumir panfletos sin cesar, discute y niega todas las verdades. Por tanto, el hombre del mono azul deja a un costado su auténtico ser, su identidad, y se aboca a un «mimetismo grosero» (Marechal, 1997a, p. 353). En palabras de Schultze: «¡Así perdiste la inocencia de los tuyos y el sentido alegre de la vida!» (Marechal, 1997a, p. 353).

De igual manera, la falta de autenticidad es castigada en el prado de las Ultra (ultracortesanas, ultrapoetisas, ultraintelectuales), que son:

[...] las que a fuerza de suspiros arruinaron el barniz de las horas; las que torcieron e hilaron el vellón de la melancolía; las que se mamaron de inefables nostalgias todos los martes, de 18 a 19 horas; las que frente a lujosos espejos parodiaron las treinta y dos posturas del alma racional; las que con sus falopiales bocinas intentaron dar el sonido puro del intelecto; las que... (Marechal, 1997a, p. 371)

En ellas encuentra Adán Buenosayres una falsedad intencionada. Schultze desprecia a la Ultra porque subordina lo espiritual a su «sensibilidad»: «No hay trozo de música, ni pensamiento metafísico, ni observación psicológica que no refiera ella inmediatamente a tal o cual manifestación de su gran simpático» (Marechal, 1997a, p. 373). Aunque sean notorias las connotaciones machistas de las imágenes de este escenario, cabe rescatar la crítica a toda impostura como parte del horizonte de intenciones en la metafórica moderna del inframundo en relación con la libertad. Para este complejo de figuras no existe nada peor que la volatilidad del ser, manifestada en el Personaje:

[...] lo que constituye la esencia del Personaje es, justamente, una falta de esencia, un vacío absoluto, una desolación interna que lo hacen capaz de asumir todas las formas e imitar todas las actitudes. (Marechal, 1997a, p. 420)

Bajo este horizonte de intenciones, en el Infierno de la Pereza los seres humanos han sido transformados en objetos volátiles, incapaces de seguir otras direcciones que las que toman los terribles vientos. Allí dice el Personaje: «Señores, un consejo útil: no intenten jamás, ni siquiera en broma, la menor imposición de una máscara. ¡Ella termina por adueñarse del rostro!» (Marechal, 1997a, p. 436).

La relación con el otro es de igual manera importante en el espíritu de libertad que se halla en lo profundo de la catábasis de Adán Buenosayres. Así, en la primera espira de

Cacodelphia, Schultze ubica a los que «sólo [sic] se miran a sí mismos, incapaces de ver a otro, en tanto que «otro», según las leyes de caridad» (Marechal, 1997a, p. 356). De igual manera, en la segunda espira se halla el Laberinto de los Solitarios, donde el Gran Solitario busca a Valeria, pero jamás la encontrará puesto que es imaginaria<sup>154</sup>. La metafórica de Marechal se empeña en reafirmar la identidad de las personas, en indagar en ella los caminos libres; sin embargo, ese conocimiento esencial, don de este inframundo, solo se puede alcanzar a través de los otros. En tal sentido, Schultze plantea el negativo de la relación con lo demás en el Infierno de la Envidia. De allí el uso metafórico de aquel «no levantar la cabeza» en este recinto infernal y del hundimiento de todos los envidiosos en las tenebrosas aguas de un lago. No obstante, existe un sentido más profundo, que no viene del Demiurgo sino del visitante. Dice Adán Buenosayres al ingresar a esta espira:

Meterse a hurgar en las vidas ajenas, lavar en público la ropa sucia de los otros, hacer la autopsia moral del vecino y obligarlo después a sudar en violentos deportes infernales, me parecían ejercicios que, al contravenir las dulces leyes de la misericordia, revelaban una maldad sin límites. (Marechal, 1997a, p. 471)

Al igual que el infierno de Dante, más que estructurarse a partir de los suplicios, la Cacodelphia de Marechal se fundamenta en la comprensión de la alteridad, ante la cual elige dos caminos: el de la compasión o el de la risa. Tales son las estrategias discursivas de las que se sirve la narración de Adán Buenosayres para relatar su catábasis.

Respecto a la técnica, los recintos infernales que construyó el astrólogo alemán Schultze la problematizan. El astrólogo halla en la radio el epítome de su crítica contra la tecnología. En el Infierno de la Pereza existe la Radio Infierno, donde un locutor afirma:

—Raro es el mortal —dijo— que no reconoce y venera hoy en la Radiotelefonía uno de los milagros de la ciencia que más han contribuido a exaltar la fe de los

---

<sup>154</sup> Así también en *El mundo alucinante*, quienes buscan jamás encuentran, puesto que lo buscado es imaginario. La libertad sería una de esas invenciones del espíritu humano.

creyentes en un porvenir lleno de artefactos admirables que, al amoblar sus casas y desamoblar sus almas, ha de ganarles el reino de una beatitud sin rompederos de cabeza. (Marechal, 1997a, p. 451)

Las radios se convierten en productoras de ruido, de contaminación, y no en medios de comunicación. Es decir, más que puentes entre personas, son abismos en el complejo de imágenes ultramundanas de Marechal.

Sí, una radio en cada vivienda: radios de veinte lámparas a toda voz, que gruñían tangos llorones, chillaban *fox-trots* envejecidos, rugían dramas radiotelefónicos, cacareaban sesiones de Concejo Deliberante, repetían lecciones de cocina, higiene o calistenia.

—¡Esto es un infierno! —exclamé yo, tapándome los oídos. (Marechal, 1997a, p. 356).

Unos años más tarde, en 1959, se publica en la Verlag Günter una versión pulida y mejorada de una alocución de Heidegger pronunciada el 30 de octubre de 1955. Dicho discurso lleva el título de *Gelassenheit* (Serenidad) y en él se afirma:

La falta de pensamiento es un huésped inquietante que en el mundo de hoy entra y sale de todas partes. Porque hoy en día se toma noticia de todo por el camino más rápido y económico y se olvida en el mismo instante con la misma rapidez (Heidegger, 2002, p. 17).

Esa ausencia de reflexión que identifica Heidegger tiene relación la formación de una segunda naturaleza a partir de la técnica (Blumenberg, 1999). Debido a que los objetos producidos forman parte de la cotidianidad de las personas, en la modernidad las cosas se instalan de forma definitiva en el mundo de la vida como algo sobre lo cual solo es posible ejercer uso y no producir conocimiento.

Las figuras de Campanelli y su esposa son propicias para la analítica de la técnica como parte de la metafórica del inframundo en la novela de Marechal. Este enemigo de Adán Buenosayres se encuentra «[...] frente a un enorme aparato radiotelefónico, su adiposa mujer, en traje de baño, hacía flexiones y más flexiones a la voz de un *speaker* sin entrañas» (Marechal, 1997a, p. 356). No solo que los productos de la era tecnológica impiden toda interrogación sobre ellos y obligan a su uso *inconsciente*, sino que establecen, a manera de servomecanismos, una regulación automática de la vida. Aunque por medio de las máquinas y herramientas el ser humano extiende su cuerpo más allá de sí, su propia noción de realidad está en juego, deformada y sujeta a esos mecanismos que en principio sensibilizaban sus percepciones (McLuhan, 1996).

Signos de esa esclavitud a la que aboca la razón instrumental son los adoradores del cuerpo como el profesor Berreta y la señora de Ruiz: ocupados en desinfectar la realidad o en exhibir un catálogo de enfermedades y tratamientos. Están escritas al comienzo del capítulo VI las siguientes bienaventuranzas de Schulze:

¡Bienaventurados los de fuerte riñón y de cintura inquebrantable! ¡Bienaventurados los que, sin mancillar el alma con los delirios del cuerpo ni destruir el cuerpo con los delirios del alma, guardaron la medida justa y el orden armonioso por los cuales el hombre se instala con honor entre el plano del Ángel y el plano de la Bestia!  
¡Felices los que no tuvieron imaginación, o le recortaron el ala con las tijeras del amoroso raciocinio! ¡Y felices los que, si escucharon un día el coro de las sirenas, lo hicieron desde aquel mástil en que Ulises fue sujetado, y que le permitió gozar de la música inteligible sin naufragar en el escollo de lo sensible! (Marechal, 1997a, p. 363).

La relación entre cuerpo y alma cifra la búsqueda de la libertad, pero con la alteración de su armonía se transforma en prisión. En esa mudanza actúa la técnica, como mediación

entre la realidad y los sentidos. De modo que el infierno de la lujuria se asemeja, en palabras de Adán Buenosayres, «a un inmenso estudio de cinematografía, donde raros escenógrafos hubieran montado seis ambientes heterogéneos, uno junto al otro y sin soluciones de continuidad» (Marechal, 1997a, p. 364). Por el desarrollo de la imprenta, tal como ha señalado McLuhan (1996) con gran lucidez, la vista se convierte en el receptor más importante en la construcción de la experiencia humana. Más todavía, esa preeminencia de los ojos por encima de los demás órganos de contacto con lo exterior, el *eros* desaparece en tanto se expone y se convierte en pornografía<sup>155</sup>. Además, en un contexto de tecnificación de las relaciones, Bernini proclama la solución racional del “problema sexual”:

Y mi auditorio preguntará: ¿cómo resolverlo? A lo que respondo: o bien restringiendo la producción de varones [...], o bien emprendiendo las vías pedagógicas y obligando por ley a las mujeres a que sigan cursos en los que se las instruye sobre cuanto atañe a nuestro desvalido sexo, tanto desde el punto de vista topográfico como del histórico, sentimental, financiero y hedonístico. (Marechal, 1997a, p. 367)

El efecto de lo que McLuhan (1996) llamó «el tambor de la tribu» (p. 305), la radio, es un andar sonámbulo, tal como en 1936 describía Hitler sus avances. Por otra parte, si la radio excluye la voluntad en la red de conexiones sensoriales que logra, la televisión rechaza toda personalidad definida y adapta los productos y las personas a los procesos (McLuhan, 1996). De esta manera, a través de la técnica son negados los dos elementos que forman parte del *Lebenswelt* del amor por la libertad en la metáfora de Cacodelphia.

---

<sup>155</sup> «El primer *escenario* en que nos *vimos* (y no sabría decir cómo) era una enorme *sala teatral*, decorada con *pornográficos* atributos de yeso, cortinones roñosos y espejos injuriados de moscas» (Marechal, 1997a, p. 365). Las cursivas son mías. También, en *Retrato del artista adolescente* se dice de Stephen: «He chronicled with patience what he saw, detaching himself from it and testing its mortifying flavour in secret» (Joyce, 2004, p. 58) [«Y archivaba con paciencia cuanto veía, manteniéndose aparte de todo ello, gustando en secreto su aroma corrompido» (Joyce, 2000, p. 79)].

Tal es la rebelión de las creaciones humanas y tal es el problema de toda actividad que modifique el entorno.

Sin embargo, el ser humano moderno está condenado a realizar dichas acciones artificiales y a soñar con paraísos holográficos en tanto se halla en plena Edad de Hierro, tal como se entiende a partir de la puerta que deben atravesar los turistas de Cacodelphia en el capítulo VII. La écfrasis que realiza Adán Buenosayres de la hoja derecha de dicha entrada aclara el sentido de esa lucha técnica contra la naturaleza, en contraposición con la situación idílica de la hoja izquierda:

La hoja derecha presentaba muy a lo vivo una humanidad afanosa y triste: aquí labriegos encallecidos araban, sembraban y cosechaban una tierra indócil; allá, traídos y llevados por un mar iracundo, pescadores de rostro amargo recogían sus redes preñadas de mariscos; en vegas y pampas, bajo el sol o la lluvia, duros pastores cuidaban rebaños y tropillas [...] (Marechal, 1997a, p. 377)

Cabe recordar que la referencia es clásica. Marechal recupera para el mundo de la vida de su época la reflexión negativa sobre el trabajo humano que tuvieron griegos y romanos. También rescata el aspecto transgresor de la navegación marítima. Sin embargo, la interpretación posterior de Adán Buenosayres añade algo a las imágenes ya presentes en Hesíodo. Dice el poeta-personaje:

[...] la hoja de la izquierda se refiere al hombre perfecto, recién salido de las manos de su Artífice, y al que bastaba sólo [sic] una fruta para nutrir el cuerpo destinado a ser el transitorio soporte de un alma que a cada rato se la iba por los caminos del éxtasis; en cambio, la hoja derecha nos pinta la triste humanidad a que pertenecemos, devorando la creación entera para engordar una anatomía en la cual se duda hoy que habite un alma. (Marechal, 1997a, p. 377)

En este Infierno de la Gula se desarrolla el carácter mecánico y técnico de la metafórica moderna a través de la imagen de un banquete monstruoso que se desarrolla como una cadena de montaje. Los visitantes descienden a la cocina por una «escalerita de hierro semejante a las que se ven en los cuartos de máquinas» (Marechal, 1997a, p. 379). A la manera de una caja de música abominable, los comensales de esta espiral engullen los platos al ritmo de pesadilla que impone una orquesta de cíclopes. El exceso conduce a las víctimas de este castigo a una condición en la que no son más que «cargamento humano» (Marechal, 1997a, p. 381). Una vez así, los cíclopes los conducen a un lugar en todo semejante a una sala de operaciones, donde son sometidos a toda clase de procedimientos con el fin de restaurar su estado raquíico de comensales. Al examinar estas imágenes, se puede comprobar que no se trata de una tradicional condena de un pecado, sino de un castigo fundamentado en la pérdida de libertad. Los presos del ansia por comer olvidan su humanidad y pasan a formar parte de una maquinaria del deseo, en los términos planteados por Deleuze y Guattari. A manera de espejo de ese aprisionamiento, el mecanismo infernal los transforma en meros engranajes, los cuales conforman una máquina de perpetuo movimiento.

Más todavía, el Tercer Infierno presenta una problemática anexa al de la técnica, pero mucho más profunda: se trata del problema de la creación en su vínculo con la libertad. Schultze es agraviado por sus criaturas. Como el golem de Juda León en el poema de Borges, anormal y carente de inteligencia, los cíclopes que rescató el astrólogo alemán del olvido de la mitología desconocen a su patrón. En ese mismo sentido, la mujer que representa la gula a la cabecera del banquete infernal se niega a reconocer a Schultze como Demiurgo de Cacodelphia. Sin embargo, aquí la metáfora no lo es solo de la rebelión de la técnica, sino que adquiere una significación completa a través de la cita de Miqueas que

introduce el astrólogo en su discurso: «No adorarás la obra de tus manos» (Marechal, 1997a, p. 389).

Se vuelve patente de esta manera el núcleo inconceptual de la metafórica de Marechal. Tras el episodio de los cíclopes, dice Schultze:

Supongamos que usted le da el ser a una criatura, y que se lo da con tanta plenitud que la criatura, lejos de reconocer en usted a su causa primera, se imagina ser por sí misma, libre de toda relación entre causa y efecto. Supongamos que Don Quijote, por ejemplo, negara la existencia de Cervantes; esa exuberancia de ser, que Cervantes dio a su héroe y por la cual se ve negado, ¿no sería el más agradable incienso que, como creador, pudiera recibir de su criatura? (Marechal, 1997a, p. 390)

A través de este discurso y de las imágenes del Infierno de la Gula, la libertad se comprende en tanto quimera beneficiosa. Si bien se trata de una ilusión, se presenta, fugaz, en las oportunidades que debe tener todo hombre:

[...] la oportunidad de mirar sin sobresaltos una flor o un cielo; la de oír sin angustia la risa de sus chicos y el canto de sus mujeres; la de hablar, entonces, que la vida es dura pero hermosa, que por un Dios les fue dada, y que ese Dios es bueno... (Marechal, 1997a, p. 397)

Por ese motivo, Lombardi habla de haber cometido «robo de tiempo» en el Infierno de la Avaricia o Plutobarrio. Es a través del tiempo que las cosas tienen vida y pueden anhelar libertad, aunque sin alcanzarla; pueden, por tanto, amarla y a través de ella amar la vida. Sin embargo, de las posibilidades que presenta la existencia se pueden elegir fantasías desmedidas o absurdas, que alcanzan materialidad en los Potenciales. Estas ilusiones extravagantes del poeta equivalen al carácter negativo del tiempo, en tanto se dedica a una renuncia a la propia vida, a la identidad, a la relación con los otros; es decir, olvido de la

libertad como meta. Adán Buenosayres huye de los espectros de su imaginación: tapa sus oídos, da su espalda a las creaciones de su ingenio o arremete contra ellos.

Finalmente, el amor es el último elemento del repertorio de valores del mundo de la vida en la metáfora de Marechal sobre la libertad a través del inframundo. Sin duda, «Cuaderno de Tapas Azules» describe la experiencia amorosa tal como la concibe Adán Buenosayres en plenitud. Sin embargo, casi al final de la travesía por los paisajes infernales, el insecto gigante, don Ecuménico, sostiene:

Señores, al evocar esta pueril historia [su encuentro con Dolores], me digo que hay en el hombre una capacidad de amar esencialmente metafísica: es un ala de amor que yerra, se lastima y ensucia en este mundo, porque fue creada sólo [sic] para la navegación del cielo. (Marechal, 1997a, p. 550)

Aunque, a diferencia de la catábasis de Dante, Adán Buenosayres no organiza su sistema de intenciones en torno a una dama capaz de elevarlo a lo divino, no por ello deja de considerar al amor como un elemento esencial. Si establece un orden jerárquico en el que primero se encuentra la metafísica, luego lo artístico y al final lo político, la vivencia amorosa es esencial, puesto que conduce a un «modo ebrio de mirar» (Marechal, 1997a, p. 512) y que recupera un saber profundo. Ahora bien, el amor puede ser una forma de soledad en tanto el amante se mire a sí mismo y no a quien ama. De allí que la poética de Marechal se oriente hacia el diálogo con el otro y hacia su conocimiento. Esto se traslada a las imágenes de los dos Narcisos. El primero se ahoga porque solo consigue ver su propia figura en las aguas y no trasciende. En cambio, el segundo es capaz de ver al «Ser principal» (Marechal, 1997a, p. 529) y deja atrás sus límites. Tal es la promesa de ascenso que permanece latente en el recorrido sombrío de Adán Buenosayres: la de un ser auténtico que, en tanto reconoce su identidad y valorar la de otros, puede amar lo inmutable, hermoso e infinito y transformarse en y por aquello que ama.

### 3.2 El cronotopo de Cacodelphia en lo relativo a la libertad

Tal como afirma Adán Buenosayres al comienzo de su aventura, el espacio infernal se trata de un terreno en el cual «el espacio y el tiempo cobraban, al parecer, otras dimensiones» (Marechal, 1997a, p. 346). Cabe rescatar en tal sentido las reflexiones de Evans Lansing Smith y de Rachel Falconer en torno a las relaciones espacio-temporales de los inframundos. Mas, antes de ingresar a estas referencias, vale reflexionar en torno de la disposición espacial de Cacodelphia. La metafórica moderna del infierno, sobre todo la de Marechal, supone un salto filosófico significativo respecto al complejo de imágenes dantesco. El *ser* de los personajes ya no equivale por entero a sus acciones. Al ámbito de los suplicios morales ingresa la sospecha de que, si bien la justicia necesita identificar la esencia de los sospechosos —y todos lo somos—, la existencia debe ser *algo más*. De allí que la libertad pueda considerarse como núcleo inconceptual alrededor del cual se despliega un repertorio de sentidos, con los cuales el mundo de la vida pretende anular esa ojo vacío y ominoso que mira el fondo de las existencias y pregunta *¿quién eres?* y *¿por qué?* Los inframundos pre-modernos eran capaces de responder a las interrogantes cuyo eje era el *¿cómo?* Sin embargo, las estéticas más recientes señalan la insuficiencia de tal procedimiento. De esta manera, Schulze no se decide entre las opciones poética y prosaica, vacila porque las relaciones temporales y espaciales que son sus referentes están soportadas por fustes absolutos, mientras que esos vínculos son relativos en el cronotopo de Cacodelphia. Allí es posible la ubicuidad: estar en dos espiras a la vez. No solo eso, sino que, además, la ciudad es un negativo de Calidelfhia, la urbe utópica<sup>156</sup> y divina. La línea imaginaria que une estos dos espacios, los cuales comparten un mismo cronotopo —a saber, una misma red de interacciones espaciales y temporales—, se denomina libertad.

---

<sup>156</sup> Y ese carácter de utopía —es decir, de “no lugar”— hace que tal espacio jamás pueda ser reducido a una imagen representable. También Dante debía resolver este problema y lo hizo a través de una abstracción cada vez mayor del lenguaje a medida que avanzaba en su ascenso poético.

Puesto que lo no susceptible de ser conocido por medio del lenguaje conceptual necesita de un soporte de figuras que lo rodeen y que disimulen la ausencia de una estética apodíctica, el camino de la libertad ha de ser hallado en el cronotopo de Cacodelphia tanto como en la sucesión de personajes e imágenes presentada en el apartado anterior. Si el recorrido por las tensiones que se producen al interior de la ciudad de Schultze parece apagado y pedestre, se deben a que los senderos de la expresión directa han sido clausurados. Aquello se produce porque, entre otras razones, todo personaje y todo espacio de Cacodelphia han sido preparados como reversos de otros personajes y otros espacios. En tal sentido, la metafórica que construye Marechal podría caracterizarse como teología negativa, que llega a una definición de su núcleo a través de un listado de todo aquello que *no es*.

Para Lansing Smith (2012), la metáfora del inframundo puede presentarse como una cripta: lugar de comunicación con las anteriores generaciones y con su sabiduría. Sin embargo, Marechal construye una ciudad infernal que es contrafigura de la Buenos Aires terrenal y, por tanto, en el descenso hay más un contacto con la vida contemporánea que con las existencias pasadas. Pese a que el espacio de Cacodelphia está poblado de algunas criaturas mitológicas, como los Cíclopes o las Falsas Musas, y de que la narración hace numerosas referencias a saberes antiguos, como la filosofía platónica o al mito de las edades de Hesíodo, se trata de una urbe donde opera un proceso dialéctico entre novedad y tradición. En palabras de Falconer (2001), existe una tensión entre la perspectiva mítica y la perspectiva histórica. De esta manera, la libertad como núcleo inconceptual de lo moderno se enriquece por el diálogo con valores de otras épocas, pero opera únicamente para el mundo de la vida de Marechal.

Por otra parte, como infierno, de acuerdo con lo planteado por Lansing Smith (2012) los avernos son espacios de sufrimiento psicológico, espiritual, cultural e histórico. Esa

dimensión permanece en Cacodelphia y sigue en gran medida lo planteado por Dante: una correspondencia entre culpa y condena. Por ejemplo, el Infierno de la Ira tiene un gran ring para los violentos simples, pero un Parnaso de cartón para los «violentos del arte». De igual manera, el Infierno de la Gula se compone de una gran mesa para el banquete incesante, una cocina y vomitorios. Isaac Bashevis Singer, en su cuento “El espejo” (publicado en 1957), consiguió expresar con toda plenitud, contraria a la libertad, la naturaleza de las relaciones temporales en la metafórica del inframundo: «En ese valle de sombras que conocemos como mundo todo está sujeto al cambio. ¡Pero para nosotros el tiempo se detiene!» (*A través del espejo*, 2016, p. 309-310). Más adelante, la Ira, hija del Enojo, añade: «El tiempo y sus mudanzas ya no cuentan» (*A través del espejo*, 2016, p. 311).

Sin embargo, el sentido de Cacodelphia como ciudad de suplicios es distinto al de los círculos imaginados por Dante. Para Marechal, «Se trata de mostrar lo negativo para que, transformándose, Calidelphia pueda ser alcanzada» (Núñez, 1997, p. 698). Tal como ha recordado Pedro Luis Barcia (2003), la intención de Marechal era completar el *descenso ad inferos* con una anábasis. Incompleto y olvidado ese proyecto, lo reincorpora a sus aspiraciones estéticas en *El banquete de Severo Arcángelo*. Por tanto, el sistema de espiral debía encontrar la armonía en la articulación de la urbe de los castigos con una ciudad celeste, donde se realizarían las intenciones no cumplidas del espacio transmundo. Es decir, si Cacodelphia era prisión de todo tipo de sufrimientos, Calidelphia debía ser libertad en todas las dimensiones.

En adición, dice Lansing Smith (2012), los mundos de ultratumba puede ser caracterizados como *témenos*: espacios sagrados de revelación y transformación. Dice Marechal (1997b) en “Las claves de *Adán Buenosyares*” que la dimensión espiritual de su novela yace en el agotamiento de los recursos del «arte humano» y en las posibilidades que

ofrece el «arte divino». Ahora bien, ese plano «[...] traduce un proceso del alma que, por ser el mío [de Marechal], transferí a mi personaje, a medida que se desarrollaba» (Marechal, 1997b, p. 866). Sin embargo, el protagonista de la narración, Adán Buenosayres, no se transforma en el recorrido infernal, sino en los movimientos de expansión y concentración de los primeros cinco libros. La visita a Cacodelphia termina con la visión del Paleogogo, monstruo inasible, y con el encierro de los aventureros. El culmen de la catábasis conecta con lo planteado por Falconer (2005) y van Dyk (2013): la metáfora infernal se construye a manera de descenso frustrado. Aunque la novela sea, según Falconer (2010), un género donde el personaje está signado por un sentimiento de apertura, ese libre albedrío tan solo forma la «significación figurativa del cronotopo» en la metafórica infernal. Esto quiere decir que, siendo horizonte, la redención se intuye pero no se alcanza. Cacodelphia permite entrever Calidelphia; sin embargo, el ascenso no se realiza en la misma medida en que la libertad se desea sin ser conseguida.

## Conclusiones y recomendaciones

A través de la metaforología no se forman conclusiones; es decir, la analítica de las metáforas evita todo cierre conceptual y auspicia la exploración de horizontes de sentido, sobre los cuales sustenta sus interrogaciones en el intento por reconocer las distintas respuestas dadas, por medio de imágenes, en el seno de varios mundos de la vida, a las preguntas fundamentales de la existencia. En consecuencia, aunque Virgilio exprese en su Geórgica III que el amor es el mismo para todos (*amor omnibus idem*), se ha constituido como núcleo inconceptual de la metafórica del inframundo y en cada umbral en la historia de los infiernos ha sido conjurada esa inefabilidad a través de un repertorio distinto, de acuerdo con el *Lebenswelt* estético de cada época. De forma adicional, la metaforología y el concepto de cronotopo comparten una misma ética de la memoria. A pesar de ser modelos teóricos distintos, ambos intuyen que no son las formulaciones conceptuales las que hacen posible un acercamiento a lo *Unbegrifflichkeit*, sino que son las narraciones, las imágenes y los universos ficticios los que más lejos llegan en sus intentos de respuesta a preguntas que nacen del interior de la existencia humana. El cronotopo permite vislumbrar la estructura de las relaciones temporales y espaciales en los diferentes inframundos y formar una “imagen del hombre” a través de la cual aproximarse a las múltiples «visiones del mundo». Por consiguiente, los breves análisis del cronotopo en los distintos umbrales elegidos (*Odisea*, *Eneida* y primer libro de la *Divina Comedia*) sirven como verificación, en la materialidad de estas literaturas, de la cavilación (*Nachdenlichkeit*) metaforológica. Estos son, a breves rasgos, los fundamentos en que se apoya la presente investigación.

Ahora bien, la metafórica del inframundo tiene dos posibles caminos: como metáfora espacial y como metáfora de viaje. El bátraro se presenta como el recinto donde se hallan los muertos, junto a imágenes míticas: dioses, monstruos, ríos sagrados, entre otros; también, es el mundo al que ingresa el héroe como prueba máxima. Esa doble condición

hace de este complejo de figuras uno de los más completos registros del intento humano por conjurar lo que Blumenberg ha denominado «absolutismo de la realidad». Por un parte, tal como señalan Hardie (2004) y Minois (2005), en los infiernos se acumula la tradición y la cultura de los vivos, su pasado y sus aspiraciones futuras, de modo que son centros privilegiados de muchos horizontes de sentido. Por otra parte, la aventura que supone ir de lo conocido a lo desconocido por medio de la catábasis (descenso) significa la realización o no de unas intenciones nacidas del mundo de la vida de cada época. En algún momento de la travesía del protagonista hay un encuentro decisivo, el «punto cero» (Falconer, 2011), donde un don es adquirido. De esta manera, la mudanza de un estado a otro de la que habla Campbell (2004) es una conexión entre el tiempo que ya fue y el tiempo del cual surge la metafórica. Es en tal sentido que la inframundo se constituye como lugar privilegiado donde mirar y encontrar las respuestas a la interrogante por el amor que han modelado varios artistas desde su sensibilidad, posible tan solo por la existencia de un «mundo de la vida» determinado.

El primer conjunto coherente y sistémico seleccionado para examinar un corte longitudinal (*Längsschnitte*) de la metafórica del inframundo fue la *nekyia* de Odiseo y sus conexiones con el *Lebenswelt* homérico. La épica de Homero dirige el amor no susceptible de ser reducido a conceptos hacia su valor máximo: la humanidad. Para las preocupaciones artísticas de aquel tiempo, era fundamental conectar el presente con la memoria: las acciones pervivirán en los versos y servirán a las siguientes generaciones para formar una imagen del ser humano, de allí su valor protréptico. De este modo, el héroe, como centro de los acontecimientos en el género épico, es ejemplo de humanidad. Odiseo vence todos los obstáculos y se transforma: alcanza la excelencia en la guerra y en las palabras. Sin embargo, no basta con esa *areté*. El Laertíada debe conocer su destino como ser humano, su posición en el cosmos: debe ser consciente de su mortalidad. Solo así es posible un

amor verdadero por la memoria, que protege la visión unificada de la existencia y hace que la cultura tenga presente su pasado. Finalmente, el repertorio se completa con la valoración del orden cósmico a través de una justicia incipiente. Al examinar el cronotopo del Hades, se encuentra que tales elementos adquieren carácter absoluto por sus disposiciones temporales-espaciales. Para resumir, el amor por la humanidad como interrogante decisiva en el inframundo homérico está delimitado por cuatro horizontes de sentido que forman parte del *Lebenswelt* de la época: 1) figura inmóvil del héroe, 2) memoria y olvido, 3) conocimiento del destino que, en última instancia, es la mortalidad de todo humano y 4) relación con el mal, en tanto altera el orden cósmico.

Como segundo umbral fue seleccionada la *Eneida* de Virgilio y su experiencia vital en el desarrollo político, cultural y, sobre todo, artístico de Roma. La dirección de la metafórica del infierno varía, pues las intenciones del poeta nacido en Mantua son distintas respecto a las de Homero. El núcleo inconceptual continúa siendo el amor, pero esta vez se trata del amor a la patria, definido por: la relación filial (padre-hijo: Anquises-Eneas), el destino colectivo, los valores romanos como la austeridad y la defensa de los débiles y la historia de toda una nación. Virgilio dibuja las mansiones de Dis dentro de un contexto en el que era enormemente significativa la posibilidad de un *fatum* glorioso asegurado por los dioses para Roma. Por ese motivo, mantiene y reafirma el carácter profético del cronotopo de ultratumba. También, posibilita en las relaciones temporales y espaciales una forma de redención en la cual se prefigura una teodicea. De este modo, el destino de los romanos se incluye entre los acontecimientos signados por lo divino. Además, su imaginación concilia caminos separados: el de la tradición culta y el de las figuras populares; el del mito y el de la historia; el del individuo y el de la sociedad. En tal sentido, el que Eneas descienda por el deseo de ver a su padre señala cómo alrededor del amor se despliegan las significaciones del mundo de la vida estético de aquel entonces. Todos estos elementos permiten que en la

vivencia del infierno virgiliano se dibujen los contornos de ese amor inaprehensible, el cual puede ser abrazado por más que el héroe lo intente por tres veces.

Así llegamos al que probablemente sea el umbral más conocido de la metáfora del inframundo: el primer libro de la *Divina Comedia*. Dante recoge las figuras homéricas y virgilianas, las actualiza y las pone en discusión; a la vez, configura las moradas infernales de acuerdo con la doctrina cristiana, acomoda jerarquías y señala grados de falta; más todavía, incorpora imágenes e ideas de la tradición islámica y no se olvida del origen hebreo (*Sheol* y *Gehena*) que tiene el reino de Satanás. Por esta conjunción de múltiples intenciones y horizontes de sentido, se puede decir que la metáfora de Dante es la más compleja de todas. Más allá de tal valoración, la perspectiva con la cual se acerca al amor es totalizadora: busca el amor como camino hacia la divinidad, de acuerdo con la figura de la *Madonna Intelligenza*, Beatriz. Su exploración inicia en el infierno, pero tiene su culmen allí. De esta manera, no existe un «punto cero» definido, pues este se encuentra en el paraíso. Las figuras de seres atormentados y castigados llevan el peso de ser contraejemplos de las expectativas vitales del poeta. Rinde homenaje, de todas maneras, a los hombres que fueron porque no busca ser cruel, sino restituir la unidad en el amor trascendente. Por eso, en el último de los círculos se hallan los traidores, así como se nota el desprecio de Dante para los que no escogen bando y para los que se abandonan a la acedía. Además, para el *Lebenswelt* de su época, Dios era incapaz de crear algo injusto o feo, de modo que hasta las imágenes más atroces se conciliaban en la visión del todo. El cronotopo de su infierno se ajusta precisamente a una lógica temporal absoluta y vertical, ante lo cual hay un deseo vivo de horizontalidad en los personajes encerrados. Todo coexiste y poco es revelado al lector. El mismo poeta no halla manera de expresar en palabras todo lo que contempla. Con más y más urgencia, su voz invita a pasar al lado de la luz, donde espera el enigmático querer divino.

Esos tres momentos (*Odisea, Eneida e Infierno*) son la herencia que permite una nueva configuración de la metafórica del inframundo. La modernidad supone un giro en la forma de pensar el amor como núcleo inconceptual y esto se manifiesta en las muchas construcciones infernales. Hasta cierto punto, el giro copernicano y el proyecto ilustrado desestabilizan el paradigma anterior, explicado fundamentalmente por la relación entre las imágenes del averno y la religión. Basta mencionar la visita a la cueva de Montesinos del Quijote, junto con el viaje a Comala de Pedro Páramo y la embriaguez bajo el volcán de Firmin para notar cuán distintas son las nuevas figuras. Otras, como en la poesía de Milton, en los cantos de Lautréamont y en la novela *Adán Buenosayres* de Marechal, se asemejan más a las imaginaciones pasadas. No obstante, sus centros de significación son distintos. La experiencia esencial del «mundo de la vida» moderno es la libertad: nunca alcanzada, pero siempre actual como horizonte de expectativas. Existe, además, tensión entre la cultura recibida y los procesos de creación. Surge la figura del artista con nombre propio, separado de la naturaleza: Parmigianino pinta un retrato suyo en 1523 y su referencia es la imagen desfigurada que proyecta un espejo convexo.

En consecuencia, Marechal, pese a que vuelve sobre los horizontes de sentido homérico, virgiliano y dantesco, construye una metafórica personal y cuyo núcleo inconceptual es la libertad. Su arte en *Adán Buenosayres* nace de una crisis espiritual, compartida con la mayoría de personas en su época. Las vivencias con que inicia el siglo veinte hacen palidecer las imágenes infernales, se empeñan en superar a los tropos. De esta manera, se establece una conexión indisociable entre realidad e infierno. Ahora bien, de esa relación surgen desequilibrios, que son los que el personaje de Marechal debe superar en su aventura. La expedición a Saavedra amplía el contexto del complejo de figuras de ultratumba y lo conduce a un contacto con lo múltiple. Se establece un ritmo entre lo interior y lo exterior en el camino circular, centrífugo y centrípeto, que sigue la expedición

de amigos. De esta manera, la libertad individual se ve interrogada por lo que se encuentra más allá de la interioridad del poeta Adán: la nación Argentina, el drama de la pobreza, la experiencia de que todo se desvanece en el mundo del que es contemporáneo el personaje, la vivencia de los “otros”, el amor y sus entresijos. No obstante, impera sobre todo la sensación de aprisionamiento: de allí ese furor libertario gracias al cual se circunscribe el perímetro del amor no conceptuable. Por tal motivo, Adán Buenosayres olvida pronto la decepción terrena al no hallar en la Solveig real a la figura celeste que buscaba. Ahora su propósito es llegar a los límites de lo decible en todos los aspectos: el artístico, el religioso, el ideológico, el histórico, entre otros.

En otro orden de cosas, el amor por la libertad se aborda desde dos perspectivas: la del encuentro con el “otro” y la de la pregunta por lo “real”. Sobre la primera, Marechal teje un sinnúmero de imágenes que conducen a su protagonista a vincularse con lo distinto de él: invita al diálogo, a conocer las historias de los que se hallan en los cacobarrios, condena a los que envidian o son egoístas, reprocha el «peligroso juego de la fantasía» (Marechal, 1997a, p. 151) porque se trata de un ensimismamiento. El Gran Solitario se halla en los barrios de Cacodelphia porque busca una mujer que nunca existió; es decir, su relación es consigo mismo y no con alguien más. De igual manera, el humor angélico es una forma de caridad que establece cierta distancia en el encuentro con los demás, pero sobre todo en la propia percepción del protagonista. Sin embargo, Marechal cree en la relación con la otredad siempre y cuando sea auténtica y no suponga una renuncia a la propia identidad. Tal conflicto se puede vislumbrar en la oposición entre Juan sin Ropa y Santos Vega: el primero pierde por completo su mismidad, mientras que el segundo la reafirma. En ese mismo sentido, en Cacodelphia hay una preocupación constante por la influencia de la tecnología en el espíritu humano y en su búsqueda de amor y de libertad. La autenticidad se halla bajo amenaza y por eso se castiga con dureza en el prado de las Ultra, con el

mismo rigor que se usa para el colectivero al inicio de la travesía. Nadie mejor que el Personaje en el Infierno de la Pereza para expresar, a través de su advertencia sobre el uso de cualquier máscara, esa renuncia de sí con la que Marechal está en desacuerdo. Finalmente, Marechal plantea un amor metafísico en la imagen de los dos Narcisos. El amor puede ser una forma de soledad, en tanto el amante se mire a sí mismo y no a quien ama, o puede elegir ser vínculo verdadero con el amado, diálogo y conocimiento.

La segunda perspectiva sirve como proto-respuesta a la prisión que supone una realidad cada vez más lejos de aquello que se esperaba de ella. El escape a través de las ilusiones nace de la negatividad que caracteriza el «mundo de la vida» moderno. Hay descensos pero no ascensos. La misma metafórica de Cacodelphia se realiza bajo ese supuesto. No obstante, esa ciudad infernal tiene su contrafigura: Calidelphia, que solo puede ser imaginada, como la libertad, pero que sirve como horizonte. Marechal advierte, de igual manera, sobre el peligro de este sendero: las criaturas nacidas del ingenio humano pueden volverse opresoras, como sucede con los cíclopes cocineros en el Infierno de la Gula. Pese a lo cual, Schultze no renuncia a la acción imaginativa, sino que sostiene el derecho a la libertad, aun cuando eso signifique sus creaciones lo negarán como creador. En esa libre opción se hallan pequeñas posibilidades: la de ver un cielo hermoso, la de oler una fragante flor, la de tocar el suave pelaje de un gato, la de disfrutar del dulce sabor de un fruta, la de escuchar los cantos matinales de los mirlos... Persiste la sospecha de que la existencia debe ser *algo más*.

## Referencias

- Agamben, G. (2006). *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Alighieri, D. (1965). *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- . (1982). *Comedia. Infierno* (2da. ed.). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Arán, P. (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Aristóteles. (2002). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arenas, R. (1992). *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos Editor.
- Aronofsky, D. (2017). *Mother!* Estados Unidos: Protozoa Pictures.
- Atwood, M. (2002). *Negotiating with the Dead: a writer on writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Auerbach, E. (2008). *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona: Acantilado.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- . (1995). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ballesteros, H. (2018). *Dante 2018: un ensayo por canto*. Recuperado de <https://commedia2018.tumblr.com/>
- Barcia, P. (2003). El espacio literario: Su configuración en *Adán Buenosayres*. *Revista de Literaturas Modernas*, (33), 7-28.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Bennett, A. (2008). *Narrative and the afterlife in modern fiction the meanings of life after death*. Durham: Durham University. Recuperado de <http://etheses.dur.ac.uk/2468/>
- Berman, M. (1995). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI editores.
- Blake, W. (1988). *The complete poetry and prose of William Blake*. Nueva York: Doubleday.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Blumenberg, H. (1992). *La inquietud que atraviesa el río*. Barcelona: Península.
- . (1995). *Nafragio con espectador*. Madrid: Visor.
- . (1999). *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . (2000). *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . (2003a). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- . (2003b). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- . (2003c). *Conceptos en historias*. Madrid: Editorial Síntesis.
- . (2004). *Salidas de caverna*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- . (2007). *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- . (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- . (2011). *Descripción del ser humano*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . (2013). *Teoría del mundo de la vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, J. L. (1989). *Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.

- Buzzati, D. (2008). *El colombre*. Barcelona: Acantilado. Recuperado de [http://assets.espapdf.com/b/Dino%20Buzzati/EI%20colombre%20\(4571\)/EI%20colombre%20-%20Dino%20Buzzati.pdf](http://assets.espapdf.com/b/Dino%20Buzzati/EI%20colombre%20(4571)/EI%20colombre%20-%20Dino%20Buzzati.pdf)
- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princenton University Press.
- Cantón, C. (2003c). La metaforología como laboratorio antropológico. En H. Blumenberg, *Conceptos en historias*. Madrid: Editorial Síntesis.
- . (2004). *La metaforología en Blumenberg, como destino de la analítica existencial*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t27802.pdf>
- Carmina Burana*. (2006). Madrid: Alianza Editorial.
- Céline, L. (1997). *Fantasia para otra ocasión*. Barcelona: Lumen.
- Cervantes, M. (2014). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Santillana Ediciones.
- Colla, F. (1997). De Adán Buenosayres a Megafón (Itinerario de un héroe imposible). En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 583-619). Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- Compagnon, A. (2007). *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado.
- Cortázar, J. (1997). Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 879-883). Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- Crespo, A. (1999). *Dante y su obra*. Barcelona: Acantilado.
- Crespo, E. (1996). Introducción. En Homero, *Ilíada*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cristóbal, V. (1992). Introducción. En Virgilio, *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.
- Curtius, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina (II)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- . (1996). *Literatura europea y Edad Media latina (I)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Dowden, K. (2011). The Myth that Saves: Mysteries and Mysterosophies. En K. Dowden y N. Livingstone (Eds.), *A Companion to Greek Mythology* (pp. 283-300). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Durán Guerra, L. (2010). Metáfora y mundo de la vida en Hans Blumenberg. *Revista de Filosofía*, 35 (2), 105-127.
- Eliot, T. S. (1984). *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber.
- . (s.f.). *Ulises, orden y mito*. Recuperado de [http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/89\\_jun\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num89\\_58\\_59.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/89_jun_2006/casa_del_tiempo_num89_58_59.pdf)
- Ende, M. (1990). *La historia interminable*. Madrid: Alfaguara.
- Enūma Eliš*. (2014). Madrid: Editorial Trotta. [Edición y traducción de Lluís Feliu Mateu y Adelina Millet Albà].
- Espinosa, L. (2010, Enero/Junio). Vida y narración: entre la filosofía y la literatura. *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, 42, 105-128.
- Falconer, R. (2005). *Hell in Contemporary Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

- . (2009). *The Crossover Novel: Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*. Nueva York: Routledge.
- . (2001). Bouncing Down to the Underworld: Classical *Katabasis* in *The Ground Beneath Her Feet*. *Twentieth-Century Literature*, 47 (4), 467-509.
- . (2010). Heterochronic Representations of Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo. En N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman y B. Keunen (Eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gante: Academia Press.
- Flórez, C. (2003). Hans Blumenberg: los márgenes de la hermenéutica. *Azafea. Revista de filosofía*, 5, 263-270.
- Fragio, A. (2014). Hans Blumenberg: filosofía y literatura entre 1952 y 1958. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 31 (2), 483-506.
- Fragmentos de épica griega arcaica*. (1999). Madrid: Gredos. [Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares].
- Frost, W. y Laing, J. (2012, Junio). Travell as Hell: Exploring the *Katabatic* Structure of Travel Fiction. *Literature & Aesthetics*, 22 (1), 215-233.
- Frye, N. (1964). *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gabora, L. y Holmes, N. (2010). Dangling from a Tassel on the Fabric of Socially Constructed Reality: Reflections on the Creative Writing Process. En D. Cropley, A. Cropley, J. Kaufman y M. Runco (Eds.), *The Dark Side of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gehring, P. (2014). Metapher. En R. Buch y D. Weidner (Eds.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- González, P. (1999). Catábasis y resurrección. *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 129-179. Recuperado de <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4869.pdf>
- Greenblatt, S. (2012). *El giro. De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Barcelona: Crítica.
- Grimal, P. (2011). *Virgilio o el segundo nacimiento de Roma*. Madrid: Editorial Gredos.
- Haecker, T. (1945). *Virgilio, padre de Occidente*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas.
- Hardie, P. (2004). In the Steps of the Sybil: Tradition and Desire in the Epic Underworld. *Materiali e discussion per l'analisi dei testi classici*, 52, 143-156.
- Heidegger, M. (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . (2002). *Serenidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Herrera, D. (2010, Enero/Junio). Husserl y el mundo de la vida. *Franciscanum*, 52 (153), 247-274.
- Homero. (1993). *Odisea*. Madrid: Editorial Gredos.
- . (1996). *Ilíada*. Madrid: Editorial Gredos.
- Husserl, E. (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Jaeger, W. (1996). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Joyce, J. (2000). *Retrato del artista adolescente* (7ª. ed.). Barcelona: Editorial Lumen.

- . (2004). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Barnes & Noble Classics.
- Kerényi, K. (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kirk, G. (1973). *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral Editores.
- Kiš, D. (2016). El espejo de lo desconocido. En A. Ibáñez (Ed.), *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
- La Epopeya de Gilgamesh*. (2007). Madrid: Akal. [Edición de Jean Bottéro].
- Lansing Smith, E. (1997-1998). The Lyrical Nekyia: Metaphors of Poesis in Wallace Stevens. *Journal of Modern Literature*, 21 (2), 201-208.
- . (2012). *Thomas Pynchon and the Postmodern Mythology of the Underworld*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Létoublon, F. (2011). Homer's Use of Myth. En K. Dowden y N. Livingstone (Eds.), *A Companion to Greek Mythology*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Lichtenberg, G. (2006). *Un sueño y otros aforismos*. México: Universidad Autónoma de México.
- Marechal, L. (1997a). *Adán Buenosayres*. Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- . (1997b). Las claves de *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres*. Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- . (s.f.). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Recuperado de <http://curas.com.ar/Documentos/Descenso%20y%20ascenso%20del%20alma%20por%20la%20belleza%20A4.docx>
- Mandelstam, Ó. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: Acantilado.
- Marquard, O. (2001). Descarga del absoluto. Para Hans Blumenberg *in memoriam*. En O. Marquard, *Filosofía de la compensación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Maturo, G. (1999). *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Minois, G. (2005). *Historia de los infiernos*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nicholls, A. y Heidenreich, F. (2014). Mythos. En R. Buch y D. Weidner (Eds.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Núñez, A. (1997). Desmesurado *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres* (pp. 657-739). Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- Oncina, F. (2011). El giro icónico en la memoria: El caso de Reinhardt Koselleck. En M. Cantarino (Ed.), *Estética de la memoria*. Valencia: Universitat de València.
- Otto, W. (1981). *Las Musas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Pajares, A. (1999). Introducción a las «Ciprias». En *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madrid: Gredos.
- Pérez, J. (2003a). Estudio introductorio. En H. Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.

- Petrucelli, M. (s.f.). Don Quijote en la cueva de Montesinos: triste, solitario y final.  
Recuperado de  
[https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg\\_2006/cg\\_2006\\_52.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_52.pdf)
- Piglia, R. (1997). Notas al margen de un ejemplar de *Adán Buenosayres*. En L. Marechal, *Adán Buenosayres*. Lima: ALLCA XX / Biblioteca Nacional de Perú.
- Platón. (1989). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Editorial Gredos.
- Quint, D. (2004). Epic Tradition and *Inferno IX*. En H. Bloom (Ed.), *Dante Alighieri*.  
Broomall: Chelsea House Publishers.
- Rolf, E. (2005). *Metaphertheorien. Typologie. Darstellung. Bibliographie*. Berlin: Walter de Gruyten.
- Ros Velasco, J. (2012). Metaforología y antropología en Hans Blumenberg. *Azafea. Revista de filosofía*, 14, 207-231.
- Shiel, M. P. (2004). *The Purple Cloud*. Recuperado de  
<http://www.gutenberg.org/files/11229/11229-h/11229-h.htm>
- Singer, I. (2016). El espejo. En A. Ibáñez (ed.), *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
- Sommer, M. (2014). Lebenswelt. En R. Buch y D. Weidner (Eds.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Valéry, P. (1991). *Teoría poética y estética*. Recuperado de  
[https://archive.org/stream/ValeryPaulTeoriaPoeticaYEesteticaOCR/Valery-Paul-Teoria-poetica-y-estetica-OCR\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/ValeryPaulTeoriaPoeticaYEesteticaOCR/Valery-Paul-Teoria-poetica-y-estetica-OCR_djvu.txt)
- Valverde, E. (1904). *Crítica filosófica*. Recuperado de  
<http://www.filosofia.org/aut/001/ev1904.htm>
- van Dyk, G. (2013). Translation as *Katabasis* and *Nekyia* in Seamus Heaney's "The Riverbank Field". *All Theses and Dissertations*. Recuperado de  
<http://scholarsarchive.byu.edu/etd/3473>
- Varo, J. (2013). Historia conceptual y estudios literarios. *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, 204-228.
- Vernant, J. P. (1973). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Vidal, J. L. (1990). Introducción general. En Virgilio, *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Madrid: Editorial Gredos.
- Villanueva, D. (2014). *La modernidad de El Quijote: visión y dicción*. Recuperado de  
[http://www.asale.org/sites/default/files/Discurso\\_Dario\\_Villanueva\\_en\\_Ecuador\\_26.3.2014.pdf](http://www.asale.org/sites/default/files/Discurso_Dario_Villanueva_en_Ecuador_26.3.2014.pdf)
- Virgilio. (1961). *Virgilio en verso castellano*. México: Editorial Jus.
- . (1990). *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Madrid: Editorial Gredos.
- . (1992). *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.
- Williams, W. C. (1995). *Paterson*. New York: New Directions Books.
- Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus*. En L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Madrid: Editorial Gredos.
- Zill, R. (2014). Anekdote. En R. Buch y D. Weidner (Eds.), *Blumenberg lesen. Ein Glossar*. Berlin: Suhrkamp Verlag.