

Los Infiernos en la tierra y la raza condenada

Leticia Collazo

Centro Regional de Profesores de Colonia

Los personajes de ficción que se seleccionan para este trabajo alegorizan lo infernal como estado en la vida humana, no en el más allá, condenándolos en lo inmanente al exilio de la luz. Swedenborg, E. (1991, p.170) en *El cielo y sus maravillas y el Infierno* señala: “En el orbe cristiano se ignora por completo que el cielo y el infierno proceden de la raza humana (...) en todo el cielo no hay un ángel creado como tal desde el principio; ni en el Infierno ningún diablo creado originalmente como ángel de luz para ser arrojado luego al abismo; ya que todos los habitantes del cielo y del infierno proceden del género humano.”

A partir del hombre se define lo infernal, como T. Sutpen en *Absalón! Absalón!* o Javert en *Los miserables* crean sus infiernos terrenales, o son parte de un cosmos que así los predestina, por sus propias almas ególatras u obsesivas. En Jean Valjean y la pareja de *Cumbres Borrascosas* es diferente: Valjean habita el presidio- infierno en el horror del tiempo que le tocó vivir, pero revierte su tendencia al mal desde y por el amor a otros seres. Cathy y Heathcliff aman infernalmente como Paolo y Francesca en el poema de Dante, pero lo que los une no es amor, sino pasión. Dice Sarlo (2012, p.51) en *Signos de pasión...: “La pasión es la negación radical de la discontinuidad de dos seres (...) Parangonable con el amor que solo debe sentirse por la divinidad ese amor que se expresa como absoluto porque está en relación con el absoluto, la pasión de Cathy por Heathcliff es blasfema.”* Diferente es el caso de Jean Baptiste en *El Perfume*: Grenouille no puede amar, solo está concentrado en el ególatra deseo de la autosatisfacción sensorial, ya que no hay carnalidad ni lujuria en este personaje, solo la incapacidad absoluta de salir de sí y percibir al otro como tal.

A la idea de Swedenborg antes señalada se agrega, desde este análisis, la condición particularísima de la modernidad como modo de vida que promueve (en ciertos espíritus propensos) la alienación y el egoísmo, la egolatría y el fetichismo materialista. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire* señala Berman (1989, p.1) que la experiencia del hombre de la modernidad es de tal impacto que “Las personas que se encuentran en el centro de esta vorágine son propensas a creer que son las primeras (...) que pasan por ella; esta creencia ha generado numerosos mitos nostálgicos de un Paraíso perdido pre moderno”. T. S. Eliot recrea en el primer movimiento de *The waste land*, la imagen de la ciudad emblema de la modernidad, o el puente de Londres transitado por muertos vivos, ciudad abatida por la parda niebla de invierno como “consuelo de la soledad”, según Benjamin (2012, p. 271). Víctimas de la modernidad son Valjean y Grenouille especialmente.

A partir de una lectura hermenéutica, se destaca la idea de lo infernal como reino terrenal creado desde un proceso alegórico, cuya base es la construcción judeocristiana de lo demoniaco, tanto en la fisonomía de los personajes como en los entornos que los rodean. En los espacios ficcionales de estas novelas puede aplicarse la idea de panorama que estudiara Guardini para el Infierno dantesco (Guardini, R., s/f): el páramo en *Cumbres*, la ciudad hedionda en *El perfume*, o el París de *Los miserables* representan estos infiernos modernos. El sur norteamericano es un infierno especial en sí mismo, arrogante y culpable de una guerra cruel, en *Absalón...*

La existencia del hombre en el cosmos, señala Eliade (2011), se ha entendido siempre como caída, y tal es el estado de estos personajes reflejado en sus retratos: por ejemplo, la primera impresión que el personaje narrador del Capítulo I de *Cumbres borrascosas* tiene de Heathcliff: “era un hombre extraordinario (...) cuando vi sus ojos negros esconderse recelosos bajo sus cejas (...)” (p.1). En *Los miserables* Valjean es descrito con “(...) velludo pecho (...) la cabeza rapada, la barba larga (...) El sudor y el polvo del camino prestaban un tinte sórdido y siniestro a aquel aspecto destrozado y roto” (Libro I, p.62). En *Absalón...* Sutpen parece despedir olor a azufre para los habitantes de Jefferson, y sus dientes enormes remiten a la idea del autor del Acta Sanctorum¹, donde se dice que el demonio posee dientes animales. Al inicio de *El perfume...* Grenouille es genial y abominable. Sus descripciones son las de ángeles caídos, cada novelista hace énfasis en el aspecto inquietante y oscuramente admirable de sus personajes, en quienes se cumple el problema del mal ligado al comportamiento del hombre con los demás, en el desprecio y el odio por el otro (Eliade, p. 172).

Amor los condujo a una misma muerte: El Infierno en las Cumbres

Cumbres Borrascosas (Brontë, E. 1847), que poco tiene de novela victoriana y mucho de gótica y romántica, no fue bien comprendida por la recepción de su época. Hoy puede apreciarse una notable técnica narrativa y exquisita construcción del conflicto: aquí lo demoniaco está en la pasión atormentada de los personajes. Su amor no acepta la contingencia de lo terrenal, sino que aspira a una trascendencia en el más allá, que no es la que ofrece el imaginario cristiano. Cathy y Heathcliff protagonizan un tormento que es condena por la ardiente fogosidad de sus pasiones y deseos, aun separándose años, cuya fuerza está en la convicción del poder expiatorio del sufrimiento amoroso. Dice Paz Kindelán en el prólogo a *Cumbres Borrascosas* (Cátedra, 2011): “consecuencia de la cualidad demoniaca de su relato, es el hecho de que su concepción del más

¹ Mencionado por Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007) Barcelona Lumen Cap. 2 p. 93

allá, no muestra ninguna afinidad con el más allá cristiano, sino con otra región representada (...) por los páramos libres y salvajes que rodean a “Cumbres”(p.95). La historia de los personajes de Brontë responde al esquema de una pasión infernal, porque sustituye la religión cristiana por una religión amoral natural, en conexión con el espacio geográfico que da título a la obra (Kindelán, p.63). La propia Cathy confiesa su sueño a la segunda narradora, la señora Dean: “...el cielo parecía ser mi casa, y se me partía el corazón, (...) por volver a la tierra, y los ángeles estaban tan enojados que me arrojaron al medio del brezal, en el punto más alto de Cumbres Borrascosas, y allí desperté sollozando de alegría” (p. 159). En este capítulo IX se define el paraíso de los amantes: el páramo y el brezal. La naturaleza de este amor tormentoso vibra en esta confesión de Cathy: “Cualquiera que sea la sustancia de que estén hechas nuestras almas, la suya y la mía son iguales” (ídem). En plena agonía del personaje se da este diálogo donde ella misma define su amor por Heathcliff: “-No es bastante para tu egoísmo diabólico el pensar que mientras tú descansas en paz yo me retorceré en las penas del Infierno. -No descansaré en paz (dijo Cathy) No te deseo mayores penas que las mías, Heathcliff. Solo desearía no vernos nunca separados; -Yo no te he roto el corazón, tú misma te lo has roto; y al romperlo has roto el mío” (p.270). Sustituir a Dios por el ser amado: he ahí la blasfemia de este amor.

En el episodio de Heathcliff desenterrando el cadáver de Cathy late toda la fatalidad siniestra de este amor atormentado: “Mandé al sepulturero (...), que apartase la tierra del ataúd de Catalina y lo abrí (...) desgajé un lado del ataúd y lo cubrí de tierra (...) y soborné al sepulturero para que lo quite cuando me entierren, y quite también el mío. Ella me atormentó dieciocho años (...) Soñé que dormía mi último sueño junto a ella, mi corazón parado y mi mejilla helada junto a la suya” (p. 440). El deseo ferviente de fusión de las almas, rompiendo la barrera de la muerte sugiere, en medio del vendaval de las Cumbres, que el segundo círculo del Infierno de Dante está también en la tierra.

El Infierno en el pasado y el tormento del recuerdo

En *Los miserables* (Víctor Hugo, 1862), el autor despliega sus ideas acordes a la cosmovisión de su tiempo, centrando gran parte de la novela en el clima de la revolución de 1830 y creando a Valjean a imagen del célebre delincuente Vidocqu. El héroe Valjean vivió en el Infierno del presidio por robar una hogaza de pan, pero logra salir de él aunque la obsesiva persecución de Javert lo atormenta en su purgatorio vital, pese a su auténtica redención espiritual.

El panorama infernal de la novela está en la notable recreación del mundo miserable de los “héroes de la modernidad” a los que se referiría Baudelaire. La primera impresión que causa

Valjean al salir del presidio es también espectral: “*Hablaba muy poco. No reía jamás. Era indispensable una gran emoción para arrancarle (...) aquella lúgubre risa del penado, que viene a ser como el eco de una carcajada infernal*” (cap. VII): una risa teñida del dolor de haber pasado por el Infierno, impregnada de su macabra esencia. Más tarde, su vida estaría signada por la condena moral de ocultamiento permanente, pero la concepción católica del autor le permite la redención del personaje: el obispo Myriel cree en la capacidad de cambio del alma, y exilia del tormento interior al protagonista redimiéndolo como pecador, y abriendo su corazón al amor filial.

La figura implacable de Javert sale a la luz guiado por un fiero ideal de justicia, transformando la vida de Valjean en un nuevo infierno, recordándole que él es un exiliado de la luz que escapó del infierno y debe volver a él. En su historia se cumple la idea de Strindberg retomada por W. Benjamin en *El París de Baudelaire* (2012), en cuanto a que lo infernal es lo dado, no lo que el hombre tiene por delante, sino esta vida aquí. Pero en *Los miserables*, Hugo propone la renovación del corazón humano: Valjean lo testimonia en su filantropía y amor por la huérfana Cossette. Más allá del evidente sentido cristológico de la novela resulta inolvidable para el lector cómo muere Valjean, como mártir o santo, iluminado por la luz celestial de los candelabros que el obispo fingiera regalarle para salvarlo la primera vez.

El Viejo Sur como Infierno y condena

La última palabra de *Absalón, Absalón!* (Faulkner, W. 1936) es “odio”, claro registro del estado espiritual que caracteriza esta novela, pronunciada por Quentin, sureño en Harvard y uno de los múltiples narradores de la historia de Thomas Sutpen, refiriéndose al Viejo Sur norteamericano. El odio nace de la condena de estos jóvenes-fantasmas a repetir la historia de sus mayores, materializada en los nombres de los descendientes, y en la necesidad de “contar” la historia para no olvidar.

La complejidad narrativa de la obra recrea el perfil de Sutpen a través de diferentes narradores, que delinear su historia coincidiendo en el horror con que lo caracterizan. El título resulta evidente intertexto con la historia de 2 Samuel en el *Antiguo Testamento*: aquí Thomas Sutpen es otro Rey David, y aquí también sangra el más antiguo de los crímenes: el fratricidio. Sutpen es llamado “demonio” no solo por Rosa Coldfield, narradora inicial de la historia, sino por Shreve, el joven compañero de Quentin. La misteriosa fundación del Ciento Sutpen, que surge diabólicamente de la nada y del trabajo de los negros salvajes que lo acompañan, recuerda a la mansión de Dite, y los negros, a los diablos del Infierno grotesco de la *Commedia*.

Una ofensa dispara el odio de Sutpen, un hecho que marcó su pobre adolescencia

magnificada por un potente orgullo del personaje, despreciado por un mayordomo negro que le dice que no vuelva a tocar la puerta principal, que debe entrar por la puerta de servicio. Esta humillación remite a la ofensa luciferina primigenia: el ángel que creía ser el más hermoso descubre que no es más que un siervo de Dios. El hombre en el Edén reconoce su inferioridad al probar el fruto, y Sutpen creía merecer un trato especial solo por ser blanco.

Su llegada arrogante a Jefferson, acompañado de la cohorte de negros salvajes, su cabello y barba rojiza, su comportamiento extraño, todo está teñido de la idea folclórica del diablo: *“Era un hombre corpulento, pero de esquelética flacura; tenía una barba rojiza que parecía un disfraz y por encima del cual asomaban sus ojos pálidos (...) duros y serenos en ese rostro cuyas carnes parecían de terracota, cocidas al calor de esa fiebre”* (p.31). El aspecto más salvaje de Sutpen lo muestra aficionado a la pelea de negros en el barro, completamente desnudos, hombre contra hombre, de la que el propio personaje es parte. La proyección de su maldad está en que obliga a su hijo Henry a presenciar el bestial espectáculo, siendo la madre quien rescata al niño conmovido por la horrible visión. Sin embargo, en un efecto cinematográfico (muy propio de la técnica faulkneriana), el lector sorprende a su hija Judith mirando sin asco desde el altillo, junto a su oscura hermanastra Clitemnestra. Es la misma Judith que disfruta, igual que su padre, de la velocidad de los carruajes con que espantan a los habitantes de Jefferson, mientras Clite custodia como diablo el Ciento y la mansión de su padre.²

La elección de las esposas y madres de sus hijos responde a un extremo raciocinio. La primera esposa del personaje fue una rica haitiana con la que tuvo un hijo, Charles Bon, repudiados cuando descubre que tienen una porción de sangre negra. Este acto desalmado y la premeditación con que elige a Ellen Coldfield, hija de un severo metodista, tanto como la calculada pretensión de procrear, son aspectos demoniacos de Sutpen, quien instrumentaliza a sus propios hijos para concretar su venganza. Sin embargo, un rasgo anafórico de la obra es el tema de la ofensa: también Sutpen ofende gravemente a Rosa Coldfield, su cuñada, cuando una vez viudo, le propone tener un hijo y casarse solo si este fuese varón.

La historia de Sutpen es la historia del egoísmo que engendra la indiferencia hacia los demás: *“Las maldades de quienes están inmersos en el amor de sí mismos (...) emanan el desprecio por los demás, la envidia, la animadversión (...) la hostilidad, los diversos géneros de*

² Trabajo aparte debería dedicarse a la concepción y significados de los nombres de cada personaje en esta novela.

odio, la venganza (...)”Swedenborg (LVIII, p.316). Pero Faulkner no descuida los hilos del relato y enfrenta a padre e hijo repudiado, ante el riesgo de casarse con su media hermana Judith. Así como Absalón decide vengar la violación de su hermana Tamar, Henry es elegido e instigado por Sutpen a asesinar a Bon: “lo eligió bien; no pudo escogerlo mejor quien creó a su propio imagen el glacial Cerbero de su propio Averno privado” (p.117). Así crea Faulkner la “caína” que le faltaba a este Infierno sureño. El final de Sutpen lo muestra decrepito ante sus hijas y su cuñada “...todas contemplando desde sus casas al viejo demonio, al Fausto desesperado y varicoso (...)”, en la decadencia de su existencia atormentada (p.159). Asesinado por la hoz implacable de su sirviente Wash Jones, Sutpen deja una herencia de odio que incendia la mansión que pretendía encarnar su venganza.

El aroma del Mal: las fórmulas del sabio alquimista Grenouille

La historia de Jean Baptiste Grenouille en *El perfume, historia de un asesino* (Süskind, P. 1985) parte de un rechazo esencial, al ser parido con desprecio absoluto en el hedor del mercado de París del siglo XVIII, “donde el hedor alcanzaba las máximas proporciones en París, (...) donde el hedor se convertía en infernal” (p. 10), cuya base es un cementerio, paradoja de la modernidad. El protagonista es presentado como uno de los personajes: “más geniales y abominables de una época en que no escasearon los hombres abominables y geniales” (ídem). Su genialidad está en la habilidad con que consigue aprender el oficio de perfumista; su faceta abominable en la sigilosa frialdad con que perpetra los crímenes. La extraña naturaleza de Grenouille espanta a las nodrizas cuando descubren que carece de olor, mientras que los maestros perfumistas que lo acogen terminan dramáticamente sus vidas: “Fue un monstruo desde el principio. Eligió la vida por pura obstinación y por pura maldad” (p.26).

Grenouille no puede dar amor ni experimentar remordimientos, solo ansiedad por captar todos los olores, mientras en su cerebro va engendrándose la fantasía de una fragancia paradisíaca. Jean Baptiste quiere crear un perfume superior a la naturaleza, y ahí está su aspecto demoníaco: “crearía uno (aroma) que no solo fuera humano, sino sobrehumano, un aroma de ángel, (...) que quien lo olera quedaría hechizado y no tendría más remedio que (...) amarle a él, Grenouille con todo su corazón” (p.155). Esta obsesión del aroma absoluto, síntesis de todos los olores, es el mismo apetito fáustico de abrazar los secretos de la naturaleza, y la razón del pacto mefistofélico.

La idea de Swedenborg, que inició este trabajo, aparece en la historia de Grenouille: solo el egoísmo lo moviliza. El personaje no cree más que en su olfato, en su “alfabeto de olores” (p.31), y

luego de un aislamiento de siete años en la gruta de una montaña: “(...) *un cono gigantesco de piedra gris plomo...*” (p. 121), panorama descriptivo que dialoga con el texto dantesco, percibe su falta de olor y comprueba que puede camuflarse en ello o inventarse uno. Esta ausencia de olor es la huella semántica que el narrador elige para borrar toda percepción del personaje. En este espacio árido y triste se fortalece la alegoresis de lo infernal en la intertextualidad de la *Commedia*: “*Y por las noches, a la pálida luz de la luna, su desolación le prestaba un aire que no era de este mundo*”. (p.121). Ante la ofensa del mayordomo negro, Sutpen adolescente también se aísla en un bosque, donde pasa un tiempo imaginando la reparación de la ofensa: ambos personajes incuban su odio, y regresan al mundo por venganza.

Cuando Grenouille regresa al mundo acercándose a Grasse, lugar donde ocurrirán los crímenes fundamentales de la historia, entra en una Iglesia y huele el aroma del recinto, descubriendo que “*Quien dominaba los olores, dominaba el corazón de los hombres. (...) No sintió ninguna euforia cuando concibió el plan de dominar a los hombres. (...) Su estado de ánimo era tan claro y alegre que se preguntó por qué lo quería. Y se dijo que lo quería porque era absolutamente malvado*” (ídem, p.156).

Este pasaje “lautreamoniano” instala el concepto judeocristiano del mal: odiar la producción de Dios es odiarlo a Él: “*Qué miserable era el olor de este Dios! Qué ridícula la elaboración del aroma desprendido (...) Dios apestaba. Dios era un pequeño y pobre apestoso. Este dios era engañado o engañaba él, igual que Grenouille...solo que mucho peor!*” (Ídem).

Ni Sutpen, ni Grenouille tuvieron nunca estado de privilegio alguno. Sutpen arma una familia que terminará desmembrándose en muerte e incesto, y Grenouille crea la fragancia perfecta para subyugar a los hombres y reducir sus voluntades: perfume de veinticuatro notas misteriosas, que crea a partir de la vida de jóvenes doncellas.

Estos crímenes son el camino para llegar a Laure Richie (nombre que puede leerse como “el aura rica”), cuyo aroma será el acápite del “sabio” alquimista: “*c’est le Diable qui tient les fils que nous remuent*” dice Baudelaire en *Au lecteur*. La muerte de Laure pone en evidencia al *mâitre parfumeur*, quien desprecia la confesión y la absolución de sus pecados, en otra afrenta a la idea del bien. En *Acta Sanctorum*³ dice el autor que el diablo es “*de fémur desigual*”, creencia ampliamente difundida en la Edad media y el Renacimiento, lo cual confirma (en la creencia popular) que Grenouille es culpable: “*...el detalle del pie deforme reforzó la opinión de que el asesino era el*

³ Umberto Eco op. Cit. *Cap. 2 p. 93*

mismo diablo” (p. 224).

El tormento y la condena están también revestidos de un interesante sentido simbólico: la crucifixión, suplicio y muerte, que congrega a la multitud ante una escenificación que mucho tiene de espectáculo circense. Pero su entrada al cadalso es majestuosa, y empapado en la fragancia de los veinticinco cadáveres, el asesino promueve la orgía en el público: “...*las mujeres se revolcaban por el suelo (...). Los hombres (...) con los miembros rígidos (...) copulaban con las posiciones y las parejas más inverosímiles. Era infernal*” (p.237). Grenouille sí arrebató la chispa del aroma sagrado, este Prometeo también está condenado, pero odia a los hombres. Solo entonces regresa al infierno de París, al mismo lugar donde nació, se acerca a la horda de mendigos (despojos de la modernidad), y al destapar el perfume todo se inunda de deseo. Estos no poseen un deseo humano son bestias que en el último pasaje descarnado de la novela, “*le rasgaron las ropas, le arrancaron los cabellos, la piel del cuerpo lo desplumaron, (...) cayeron sobre él como hienas*”: lo descuartizan y se entrega como cordero sacrificial, devorado por los miserables de París.

Abandonad toda esperanza vosotros que aquí entráis

Es de una notable ironía semántica por parte del narrador de *El perfume...*, que la última palabra de su historia sea “amor”, pues quien nunca pudo amar inventa el perfume báquico que mueve siniestramente a la adoración: “...*el ángel quedó partido en treinta pedazos (...) la chusma se apoderó de un trozo (...) Por primera vez habían hecho algo por amor.*” (p. 252). El exilio en la oscuridad y las tinieblas es la condena de Sutpen y Grenouille; devorados por llamas y olores jamás imaginados, arden en sus propios odios reconcentrados, ante los atónitos testigos de sus geniales y abominables vidas.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (2012) *El París de Baudelaire*. Bs.As: Eterna Cadencia
- Berman, M. (1989) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI
- Eco, Umberto. (2007) *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Eliade, Mircea. (2011) *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- Llovet, Jordi y otros (2005) *Teoría literaria y Literatura comparada* Barcelona Ariel
- Sarlo, Beatriz. (2012) *Signos de pasión Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días* Bs.As: Editorial Biblos.
- Swedenborg, E. (1963) *El cielo y sus maravillas y el Infierno* Buenos Aires: Ed. Kier

Versiones de las novelas consultadas:

Alighieri, Dante (2007) *Divina Comedia*. Madrid: Cátedra

Brontë, E. (1996) *Cumbres Borrascosas*. Bs. As: Editorial Sudamericana.

Faulkner, William. (1988) *Absalón Absalón!* Madrid: Alianza Editorial.

Hugo Víctor. (1970) *Los miserables*. Madrid: EDAF.

Süskind, Patrick. (2012) *El perfume, historia de un asesino* Bs.As. EMECÉ