

Los demonios de la interpretación; pluralidad poética de una imaginación diabólica

Lisa Block de Behar
Universidad de la República

*Les capucins, sans se déconcerter, dirent que, si ces démons étaient faibles en latin,
ils parlaient à merveille l'iroquois, le topinambour.*
Jules Michelet

"Go to der teuffel ten!" roared the "Angel of the Odd".
Edgar Allan Poe

Si se comparte la afirmación del conocido aforismo que hace coincidir los límites del lenguaje con los límites del mundo, habría que reconocer que por sus dimensiones, por sus medios y dualidades, hablar de literaturas infernales implica aludir a un asunto tan vasto y variado como el lenguaje, es decir, tan vasto y variado como el mundo. Más aún, desde que María José Larre Borges; Néstor Sanguinetti y otros estimados colegas de APLU me enteraron de la propuesta temática del Congreso, superada la primera sorpresa, que fue muy grande –confieso mi estupor-, me sorprendieron la frecuencia y vigencia de las menciones al infierno que iba encontrando sin buscarlas. Desde entonces, cada vez que hojeo cualquier libro, incluso uno alejado en el tiempo y de escasa circulación o fortuna (me refiero, por ejemplo a *La ciudad acústica* de Eugenio Garzón,) aparece el infierno asimilado a los animados y ruidosos bulevares de París, esa infernal algarabía – dice Garzón- donde se confunden las voces de una lengua procaz o “las lágrimas de las que sale disparando un cocodrilo”.¹

Si en estos mismos días me entero de las novedades cinematográficas, veo que en esa misma ciudad se anuncia el estreno de un film presentado como un pacto diabólico entre dos hermanas.², *Los ojos amarillos de los cocodrilos*, se titula. Ni hablar de la cartelera local y la elevada demografía de demonios y brujas que la habitan. Se decía con razón que hablando del ruín de Roma, el diablo se asoma.

Sin dejar de lado los aforismos de Wittgenstein ni las frases hechas, empezaría por citar a Mallarmé y, atraída por las resonancias de su propio nombre propio, cedería la iniciativa a las palabras, como el mismo poeta aconseja. Empezaría, entonces, por mencionar a medias ese nombre

¹ Eugenio Garzón. *La ciudad acústica*. Éditions Le livre libre. Paris, MCMXXVII

² Emmanuele Béart et Julie Dépardieu dans *Les yeux jaunes des crocodiles*, de Cécile Teleman, Abril 2014

suyo que empieza *mal*, que empieza por *mal*. Más que la primera sílaba de una palabra *el Mal* vale como clave de iniciación y como tal condiciona las variadas interpretaciones anunciadas desde el título. Siempre determinada por las palabras, parece necesario asociar el mal a la visión transgresiva de la literatura por la que opta George Bataille en su libro *La littérature et le mal* (1957), tal vez amparado por una capciosa homofonía del francés que no distingue al oído, “la literatura y el mal” (*la littérature et le mal*) que suena igual que “la literatura es el mal” (*la littérature est le mal*).

A lo largo de varios ensayos insiste en que Literatura y Mal son conceptualmente inseparables así como el éxtasis no es ajeno al horror de la vida, el ocio al vicio, el vértigo del mal o el culto de lo oculto, el sexo, como atributo de lo prohibido, y así lo argumenta en sus estudios sobre Sade, Michelet, Blake, Baudelaire, Brontë, Proust, Kafka, Genet. Las perturbaciones de la angustia, los padecimientos insoportables propician la inclinación hacia “el abismo del Mal” que habilita el *espacio literario* como *una escritura del desastre*, el “infierno” que traba o trama ese maridaje inextricable fundacional de literatura y mal, de miedo y muerte, erotismo y descomposición, reproducción y desaparición.

Pero habría que abordar un dilema previo, previsible, inevitable. Si se espera de esa vocación literaria la invención del infierno y la descripción de sus atrocidades, desespera reconocer las limitaciones de la palabra y de la imagen para dar cuenta de la existencia del infierno, el Mal concentrado en Auschwitz, Maidanek, Treblinka, Bergen Belsen, y los miles de lugares donde la canalla más criminal tuvo lugar. Indecible, indescriptible, inenarrable, son calificativos de la resignación no asumida que la filosofía del siglo XX atribuyó a esos horrores, una acumulación de negaciones que contraponen la facilidad de inventar la ficción infernal y la incapacidad de referir su realidad histórica. Es una paradoja de la palabra –no es la única-, de la literatura, que logra imaginar y verbalizar el infierno pero no logra describir el terror de la historia, los círculos de la perversidad, los desvaríos de una barbarie que no encuentra palabras. Es extraña esa correlación negativa, la insoportable inhumanidad de los hechos y la inane impotencia de la representación para enunciarlos o mostrarlos, una imposibilidad contra la que se debatieron los filósofos y escritores del siglo XX, Theodor Adorno, Jean-François Lyotard, Giorgio Agamben, Reyes Mate, Elie Wiesel, Jacques Rancière, Erri de Luca, Primo Levi, Enzo Traverso, y tantos otros que, a pesar de intentarlo en sus numerosos escritos, sufren la carencia de términos para designar la ilimitada topografía del mal, conformándose apenas con la antonomasia, el nombre de *un* campo de concentración, de uno solo, siempre parcial, seguramente insuficiente, que retiene silencioso, en las sombras la multiplicación

de la abyección que ocurrió no en uno ni en cien sino en miles de otros lugares. No hay palabras; no tiene nombre. Apenas una voz articulada en otro idioma, en hebreo, un grito que se parece al silencio.

Como si lo hubiera presentado, Wittgenstein cerraba el *Tractatus* (1921) declarando que: “De aquello que no se puede decir, se debe callar.”³ Es cierto, las palabras no bastan para referir los hechos; las voces se escurren en la nada, se vacían de sentido, cualquier exageración trivializa y ofende, las figuras retóricas no bastan y escarnecen. Abunda en cambio la elocuencia para que la ficción no falte y para que, por la literatura, el Mal se embandere en obras maestras. En una entrevista sobre ese mismo libro, hablando de *la literatura y el mal*, su autor se empecina en dejar mal a la obra y también a sus lectores “si la literatura se aleja del mal “*elle devient ennuyeuse (...)* *le lecteur s’ennui*”. Pobre lector, qué fraternidad tan enojosa la que reivindican los poetas, hipócritas como él, afirma uno; igual de cruel y feroz, afirma otro; sin el mal se aburriría y hasta perdería su condición .

Dante titula *Inferno*, el primer libro de su *Commedia* y en el curso de sus treinta y cuatro cantos, como si temiera nombrarlo, prefiere recurrir a eufemismos que, además de embellecerlo lo escamotean: *ciudad doliente, eterno dolor*, donde deambula *la perdida gente, triste abismo, abismo doloroso, sombrío agujero, campo maligno, espesa niebla y aire negro, oscuro, profundo, nebuloso, ciego mundo*, para compensar, redundando alguna vez o más de una, destacando la situación rastrera, el sitio degradado del infierno, un infierno inferior, “este bajo infierno”, un lugar *bajo*, una bajeza de lugar en lugar de otra bajeza. “L'enfer est certainement *en bas* - et le ciel en haut.”⁴, una observación que burla por obvia las prudentes distancias de la teología.

En un breve poema en prosa, Mallarmé se atreve a convocar a *El demonio de la analogía* (1874). Así titula ese enigmático texto en el que aparece “*La penultième est morte*”, un texto extraño donde afirma que la penúltima está muerta. ¿Qué o quién es la penúltima? Una figura poética, una palabra o una sílaba? Él mismo dice que son despojos malditos [*lambeaux maudits*] de una frase absurda. Es cierto que la analogía pone en juego la imitación, la semejanza, la iconicidad, la mimesis, réplicas válidas todas pero superadas hoy por la digitalización, tantas veces ponderada, la copia tantas otras vituperada, reprobada desde los mandamientos bíblicos, difamada por los diálogos platónicos. La copia como el plagio, hasta ahora siempre tuvo mala prensa. ¿Por qué

³ Wittgenstein. *Tractatus lógico-philosophicus*. [Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.](#) London, 1922.

⁴ Arthur Rimbaud. “Nuit de l’Enfer”. In *Une saison en Enfer*. 1873

agregar un misterio más al mundo, por qué un demonio más? El poeta oculta el mal como se oculta el sentido que, como **L’Inferno**, es oscuro. ¿A qué demonios invoca? ¿De qué cuernos se trata? ¿Por qué Miguel Ángel le añade cuernos a Moisés en su monumental escultura de San Pietro in Vincoli? ¿Es posible que un error de interpretación haya sido origen de una tradición de desdichados desmanes? Homónimos en hebreo, “rayo” y “cuerno”, se escriben con las mismas letras: קרן keren (cuerno) y קרן (rayo). Una luz que iluminaba a Moisés y que el profeta propaga, se transformó nada menos que en un rasgo diabólico. Resulta difícil aceptar que esa interpretación equivocada haya cambiado a tal punto la iconografía, la teología, la historia, y sin embargo... Si bien se sabe que toda interpretación altera el sentido parece demasiado cruel transformar un halo de luz en un símbolo satánico, convertir a un iluminado en un sátiro. Aunque confío en la fe del traductor, dudo de su buena fe. Según dice André Chouraqui⁵, aludiendo a la profunda religiosidad que inspiró las innumerables representaciones artísticas y literarias de Moisés, que fueron los artistas y escritores, quienes basados en ese equívoco transformaron en *cuernos* los *rayos de luz divina*, infundiéndole a su rostro un aire diabólico. Al confundir un rayo con un cuerno, la mala interpretación (a *misreading* habría dicho Harold Bloom⁶), muy mala en este caso, dio entrada a la maldad, el mal, el demonio y ya estamos en pleno aquelarre de la discriminación, la persecución, el antisemitismo. Pero, para peor, no es el único error de traducción bíblica relacionado al Mal, como si la mención del mal indujera a que se lo perpetrara.

Se sabe que la poesía de Mallarmé es enigmática y requiere ser elucidada y en ese intento, decía Paul Bénichou, el sueño poético se realiza⁷. Repetiría una vez más, que *la pénultième est morte*, que la penúltima está muerta: *nul... nulo, Nada*. Si el mundo es misterioso, la poesía a la que el mundo accede, no puede ser menos. Una poética de la nada es la suya, o de la enigmaticidad, igual de tenebrosa. Vacío, nada, enigma, el Mal multiplica las interpretaciones que, como los demonios, son legiones. “¿Cómo te llamas? –le preguntó el Maestro a quien estaba poseído por los demonios. Legión - respondió; porque los demonios eran muchos.”⁸

¿En qué desafío habría incurrido Baudelaire antes de proponer *Las flores del mal* como

⁵ André Chouraqui. “Moshé parmi les nations”, *Moïse. voyage aux confins d'un mystère révélé et d'une utopie*, Champs-Flammarion, 1998

⁶ Harold Bloom. *A Map of Misreading*. Oxford U.P., 1980.

⁷ Paul Bénichou. *Selon Mallarmé*. Gallimard, 1995. P. 17

⁸ Lucas VIII, 30

título de su libro como para que encubriera una malignidad aún peor? ¿Existe acaso algo peor que el mal? Baudelaire no logró evitar el repudio en una sociedad que todavía se escandalizaba... Hoy escandaliza saber que ambos títulos escandalizaron. Pasa el tiempo y el escándalo deviene norma, sin más.⁹ Tampoco fue el único poeta en pronunciar una maldición en un poema que anuncia lo contrario pero donde también las víboras se anudan. En *Los cantos de Maldoror* una vez más el canto del Mal se asocia a la poesía, al dolor, la enfermedad, el maleficio, a muerte. Habría que recordar asimismo a otro poeta francés, también uruguayo, Jules Laforgue, cuando se queja en su “Lamento del pobre caballero errante”, [Complainte du pauvre chevalier-errant], por las penas de un poeta andante, de triste figura, que borra su *Vipère de Lettre*, su víbora de letra, más que su lengua de víbora, su lengua o letra que suena como lepra, la enfermedad... la mortalidad de la que nadie se salva:

*Lèpre originelle, ivresse insensée,
Radeau du mal et de l'exil;
Ainsi soit-il.*

El poeta escribe en una lengua/letra viperina, dividida, partida al medio, una lengua del exilio, un *exciel*, el “excielo”¹⁰, como denomina el espacio del que se le aparta para refugiarse en esta tierra, el suelo que lo recibe después de esa primera expulsión, y del que recibe, probablemente, su nombre.

Es llamativa la atracción que ejerce el Infierno ¿Por qué el adjetivo dantesco solo se refiere a lo espantoso? En el uso corriente, al menos, desplazó a complementos de otra procedencia. Es raro que no merezcan ser dantescas otras regiones menos atormentadas de la *Divina Comedia* y que el adjetivo se restrinja solo a calificar esas imágenes fatídicas del Infierno. Sin duda el mal es un mal común y tiente.

Además, ¿cuántas veces se ha afirmado “Dios ha muerto”?, una aseveración que no solo reivindica la filosofía sino, como dice Massimo Cacciari, hoy cualquiera la afirma en la calle y en la feria. Muere Dios y algunas décadas después es el escritor, el autor el que muere, como si una muerte causara la otra. ¿Por qué no se ha afirmado “El diablo ha muerto”, ahora cuando la literatura requiere abogados, no del diablo, precisamente, que la defiendan? Si bien el primer capítulo de *La sorcière* (1862), *La bruja*, una obra literaria de Jules Michelet que tiene por tema la quema de brujas

⁹ SIGILA, No. 21, Préface, 2014

¹⁰ Jules Laforgue: "Complainte de l'automne monotone" *Les complaintes*. Slatkine, Genève.

por los cazadores de turno y, las hogueras de la Inquisición, se titula “La muerte de los dioses” mientras que el último capítulo se titula “El diablo se desvanece” (*Satan s'évanouit*), pero apenas pasa de una expresión de deseo:

Certains auteurs nous assurent que, peu de temps avant la victoire du christianisme, une voix mystérieuse courait sur les rives de la mer Égée, disant : « Le grand Pan est mort. »
L'antique Dieu universel de la Nature était fini. Grande joie. On se figurait que, la Nature étant morte, morte était la tentation.¹¹

Habrá que reconocer, entonces, que la literatura y el mal son inseparables como se afirmaba antes o, por lo menos, que sus nupcias infaustas continuaban. ¿A qué obedece la actualidad de esta unión inducida por el demonio? “*Il faut être absolument moderne.*” dictaminaba Rimbaud, que nunca dejó de serlo e hizo de “Una noche de infierno” la iniciación de su libro *Une saison en enfer* (1873), infundiendo en sus versos igual pavor.

El diablo anda suelto, en efecto. Hace unos meses, hubo una exposición en el Musée d'Orsay, *L'ange du bizarre*¹², que adopta el título del cuento de Edgar Allan Poe “The Angel of the Odd” (1850), “El ángel de lo raro, de lo extraño” lucía como tema y lema de la muestra. La afluencia de público, sospechosa por excesiva, hizo postergar la clausura; no quedó ni un solo catálogo en librerías, agotados definitivamente los ejemplares de ese extraño ángel malvado que aparece en los anuncios de la exposición. Parece extraño asimismo que, dada la demanda, se descartara desde internet la posibilidad de una segunda edición.

Entre las multitudes en penumbra que, detenidas ante cada obra, casi no circulaban, apenas podía atisbar las visiones infernales del romanticismo oscuro de Goya a Max Ernst, Caspar David Friedrich (que inspiraran la estética cinematográfica de Murnau), pasando por William Blake, Gustave Moreau, Fantasías demoníacas, escenas lúgubres, entre las que sobresalía *La pesadilla* (*Der Nachtmahr; Alp*, 1781), el cuadro de Johann Heinrich Füssli del que no solo tenemos noticia por la fascinación paradójica que le producía a Borges, una escena diabólica, misteriosa, que sigue llamando la atención. La voluptuosidad de la joven dormida, desmayada o sin vida, los ominosos personajes que la acechan y oprimen, el erotismo depravado que sugiere una posesión diabólica, la sospecha de una violación por parte del elfo, un gnomo repugnante, sentado aplastando el talle de la joven, contempla desafiante a quien lo contempla, un monstruo burlón, la cara desencajada por una

¹¹ Jules Michelet. *La sorcière*. Garmier-Flammarion, Paris, 1966, P.17

¹² Paris, 2013

mueca aterradora, representa *ein Alpdruck, ein Alptraum, eine Nachtmahr*, son sinónimos que en alemán nombran la pesadilla.

En el cuento de Poe el ángel intruso refunfuña increpando al narrador en un mal alemán, él que era el diablo lo mandaba al diablo: "*Go to der teuffel ten!*" roared the "Angel of the Odd" [Vete al diablo pues", gruñó el ángel de lo Extraño.] Pero el narrador atiborrado de lecturas pero también de comidas y bebidas de diversa concentración alcohólica, ni se entera, ya no comprendía ni los avisos del diario, ni menos podía interpretarlos.



Henry Fuseli
The Nightmare (La pesadilla) exhibido en 1782
Óleo sobre lienzo, 101,6 cm x 126, 7cm

The Detroit Institute of Arts, Founders Society
Adquirido con fondos del Sr. y la Sra. Bert L. Smokler and Mrs Lawrence A. Fleischman

Si en un poema Borges ha alabado la pesadilla porque “nos revela que podemos crear el infierno”¹³, si es esa la razón de un elogio paradójico, más habría que alabar las palabras que lo forjan pero que no aparecen en este cuadro, y que desde la ausencia determinan las interpretaciones de la pintura. En efecto, no figura en ella ninguno de los términos que la nombran y sin embargo la escena espectacular inducida por su título los sugiere. Como todos, *este espectáculo es evidente*, la expresión descarada del incubo, el cortinado teatral, un telón entreabierto deja ver el testuz de la yegua, los ojos fosforescentes, encendidos por un fuego luciferino... “*Le démon même est dans ses yeux*” decía Michelet de la bruja, una pesadilla, *eine Nachtmahr, a nightmare, un cauchemar*, palabras que remiten también al *espectro*¹⁴, el espectro como espectáculo, una imagen nocturna y monstruosa pasa por la palabra que no se dice: el título del cuadro remite a los sinónimos en alemán o a sinónimos interidiomáticos.

Semejante a la lógica desarticulada de los sueños, que reúne en una íntima interioridad objetos, individuos, situaciones diversas y dispersas, la pintura de Füssli, reúne en un espectáculo erótico, morboso, sádico, sin narración, a esos seres incongruentes que solo tienen en común el presunto espacio mental de la joven dormida o el espacio dramático de la pintura, una yuxtaposición de imágenes inconexas que orientan el sentido no por la sintaxis del cuadro sino por la pesadilla a través de lenguas diversas, inglés, francés, alemán, el español, reuniendo esa diversidad en una única alegoría onírica, satánica; una grieta del infierno, cada pesadilla. En su conferencia de 1977 Borges menciona el peso de esa opresión común que denomina a las demás angustias. Efiates, incubo, es el demonio que oprime a quien duerme y el diminutivo en español no alivia la pesadilla.

Si no ¿qué hacen ahí el elfo, la yegua nocturna? Los ojos bien abiertos del animal contrastan con los ojos bien cerrados de la joven vencida por los fantasmas verbales e infernales que el artista hace visibles a partir de palabras que no se dicen ni se muestran. Algún crítico agrega que *mara* es el nombre de una bruja escandinava, otro que es el nombre del demonio que se opone a Buda.

Interiores, inaccesibles, los significados se ocultan; solo aparentan aparecer por un nombre que no los muestra. Sin embargo, son *quimeras*, sueños transformados en imágenes góticas que se superponen y contraen entre sí como en las gárgolas de las catedrales medievales, confundidas en una misma palabra, una pesadilla que puede ser tanto el pesar de quien sueña como el pesar del

¹³ Borges. “La dicha”. *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981. P.43

¹⁴ *Cauchemar*, del picardo *cauchier* “presionar” y *mare*: del neearladés, “fantasma que produce malos sueños”, “yegua” en inglés.

artista suizo que lo pinta para que un espectador interprete a través de varios idiomas. Un raro ejemplo de metáforas yuxtapuestas en la misma tela resuelve por referencias cifradas en la misma o diversas lenguas, divisiones semánticas o multilingüísticas que se presentan en una única visión sobrenatural. Icono del horror, la pintura ha sido motivo de diversas reescrituras. ¿Por qué los críticos y las numerosas interpretaciones no cuestionan que se trata de una yegua? Habría mucho más para analizar en este cuadro, ya que las interpretaciones aún no han revelado el misterio de su incoherencia.

SI bien las explicaciones fatigan, no alcanzan para descifrar las metáforas visuales y verbales que dudosamente las requieren. Tal vez es por ese agotamiento que un poema de Raymond Queneau que se titula “La Explicación de las metáforas”, es poco y nada lo que explica, y *se entiende*. Hay que sospechar de las aclaraciones que son malas aunque los demonios de la interpretación se diviertan.

Oui, ce sont des démons. L'un descend, l'autre monte.

Sí, son demonios, Uno desciende, el otro sube

A cada noche su día, a cada monte su valle.

A cada día su noche, a cada árbol su sombra,¹⁵

A cada ser su No, a cada bien su mal.

À chaque être son Non, à chaque bien son mal,

¿A cada ser su *Non* o su *Nom*, su no o su nombre? Se pronuncian igual, la misma sílaba la misma nasalización, pero ¿se dice lo mismo? Toda una premisa filosófica se resume en esa voz negativa y nominal: homónimos en francés, el nombre un igual del mal, niega. Como el agua en el mar, *Nom – Non* se confunden en un mismo mal, el nombre crea el ser y a la vez lo niega, mal de ser y de decir, maldecir: “Vade retro, Satana”, dice Marco que dice Jesús (33).

Es bien sabido que al comienzo, ya en el Paraíso, en las raíces del árbol prohibido se hunden las raíces del Mal, se arraiga la maldición de un conocimiento que distingue el Bien del Mal y con razón se decía que “everything that matters comes in sets of two”¹⁶ empezando por ese binomio primordial. El árbol que da frutos prohibidos provoca la tentación del sabor o del saber, de saber discernir o interpretar. Diabólica, la víbora inventa la mentira capital, incita a la desobediencia,

¹⁵ Raymond Queneau. “L’explication des métaphores”: Gallimard. La Pléiade. Paris

À chaque nuit son jour, à chaque mont son val.

À chaque jour sa nuit, à chaque arbre son ombre,

¹⁶ George Steiner. *Nostalgia of the Absolute*. CBC Massey Lectures. Anansi, 1971. Toronto, P.27

fragua el fraude, provoca el castigo, la expulsión, la caída, la mortalidad, la tierra donde se entierra, el más allá, y desde entonces, acecha el infierno no perdido. Si bien el relato bíblico no especifica qué fruto es el del árbol prohibido, por una confusión homonímica las traducciones interpretan mal y la Vulgata, la traducción al latín que lleva a cabo Jerónimo en el siglo IV, confunde el gr. *malum*, “el Mal”, pronunciado con *a* breve, con *mâlus* o μήλο en plural, con *a* prolongada, nombre de la manzana que deviene, por error, símbolo de la prohibición, la tentación, el conocimiento intelectual o la tentación carnal. El demonio de la analogía tampoco descansa de modo que una palabra se confunde con otra y radica en la manzana el símbolo del Mal sin más. Tentación y conocimiento, o tentación del conocimiento, en términos de pecado original da igual. La ansiedad de saber, de pasar del estado natural al cultural depararía la quiebra de una caída que no se repara, la destrucción en ciernes.¹⁷

Por error de traducción una fruta devino el símbolo de pasiones que comprometen cuerpo y alma de creyentes o no creyentes, conciliando a la par el querer saber y el querer querer. Otra vez la confusión se funda no solo en una trivial homonimia sino, quizás, en un desliz a partir del ancestral *ladaat*, que en hebreo bíblico concilia ambas acepciones. “Adán *conoció* a Eva”. Concepción biológica y concepto intelectual coinciden en una misma razón de ser o de conocer. Ya se sabe. Más allá de las creencias bíblicas y de las ambigüedades fundacionales de sus símbolos, en el mundo griego y pagano la leyenda que les da origen no se aparta de una dualidad similar. En el “Simposio”, cuando Aristófanes invita a los comensales a celebrar el supremo poder de Eros, les propone contar el mito de los andróginos, esos seres que desaparecieron –dice- y que, a diferencia de los individuos de sexos opuestos, reunían lo femenino y masculino ambos en uno: la forma de cada persona era redonda en totalidad, con la espalda y los costados en forma de círculo. Tenía cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales, y todo lo demás como uno puede imaginarse a tenor de lo dicho.

Agitando sus ocho miembros, convencidos y orgullosos de su fuerza duplicada y del poder que su ambivalencia sexual les confería, intentaron conspirar contra los dioses y atacarlos. Sin árbol ni fruto prohibido, sin víbora ni mentiras pero animados por subversiones y ambiciones similares,

¹⁷ Ibidem

desencadenaron la ira de Zeus quien, como el Dios del Paraíso, decidió castigarlos aunque, igualmente a medias indulgente, prefirió no eliminarlos:

Los cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos. Andarán rectos sobre dos piernas y si nos parece que todavía perduran en su insolencia y no quieren permanecer tranquilos, de nuevo, dijo, los cortaré en dos mitades, de modo que caminarán dando saltos sobre una sola pierna.

La alegoría que cuenta Aristófanes es divertida y celebra, al mismo tiempo, un fervoroso encomio del amor que recordamos aquí, no solo porque es memorable sino porque ilustra sobre la antigüedad y ambigüedad legendarias de los símbolos. “Partidos en dos como un lenguado” -dice- cada uno es mitad del símbolo que, nostálgico de la cara mitad, procura restituir la unidad anterior. Si el símbolo vale como una pieza de barro partida al medio, cada parte sirve de contraseña, ambas forman las dos mitades de un símbolo, la señal de reconocimiento, recuerdo y prueba de un pacto sentimental, de amor o de amistad.

¿Por qué esta digresión legendaria en medio de una presentación sobre literaturas infernales? Así como al Bien se opone su contrario, al símbolo del gr. *symbolon* (*syn*: juntos y *ballein*: arrojar) se opone el diablo: del gr. *diabolos* (que desune, de *dia-* a través *ballein* "arrojar"), la fuerza que divide, separa, distingue o dispersa.

De una cultura a otra, los mitos varían pero no tanto. Castigados por igual, judíos y griegos, paganos y cristianos todos desafían la mortalidad a muerte, apostando a una persistencia (biológica, cultural) que intenta contrarrestar si no la vejez y el descaecimiento, la desaparición de la especie y de la erudición.