

## Una temporada fuera del Infierno. Intertextualidad y parodia de la *Divina Comedia* en *El viaje de los siete demonios*, de Manuel Mujica Láinez

Jimena Núñez & Gabriel Siñaris  
Educación Secundaria

### Introducción: el viaje como catábasis y reeducación demoníaca

*El viaje de los siete demonios*, novela publicada por Mujica Láinez en el año 1974, se estructura en catorce capítulos precedidos de un prólogo. En este se explica lo que motivó al Diablo Mayor a convocar a sus súbditos principales ante su presencia. Cansado de la holgazanería y falta de disciplina que convertiría al Infierno en un Paraíso, decide encomendar a los siete demonios que viajen al mundo de los hombres donde cada uno deberá tentar a un ser humano con el pecado de su incumbencia con la dificultad de que la idiosincrasia de la víctima no responderá con facilidad a tal pecado. El viaje se realizará a través del tiempo, reglado por un reloj que indica años, no horas, y del espacio, a través de un mapa que se ilumina señalando en qué lugar del mundo se encuentran. El tiempo, al ser una absurda convención de los hombres, no ofrecerá resistencia a los demonios. Amén de que un demonio será designado en cada oportunidad, los demás deberán colaborar con el ejecutor principal para que la misión sea exitosa. Así Lucifer (la soberbia), Mammón (la avaricia), Leviatán (la envidia), Belcebú (la gula), Satanás (la ira), Asmodeo (la lujuria) y Belfegor (la pereza) emprenden un viaje en el que visitan diferentes épocas y lugares: el castillo medieval de Gilles de Rais, que inspirará a Chales Perrault para la literaria creación de Barba Azul; Pompeya antes de la erupción del Vesubio; China en los años de declive de la dinastía manchú; Bolivia en tiempos de Melgarejo; Venecia en los tiempos de Clemente XIII, las Antillas a mediados del siglo XVII y, finalmente, la futurista ciudad de Bêt-Bêt, fundada el año 2250. El Diablo piensa este viaje como una forma de disciplinamiento para sus Ministros del Mal: *“En resumen, ninguno de los siete sirve de nada y eso implica un mal ejemplo, que ya empieza a cundir entre los espíritus menores. Se relaja la disciplina, y yo aspiro a que el Infierno sea un modelo disciplinario. Allá ellos en el Cielo; que procedan como les plazca; que manejen a su antojo la indulgencia. El Infierno es un instituto penal, y debe funcionar sobre bases serias. Si los supremos guardianes de nuestra casa olvidan su obligación, poco a poco se irá convirtiendo, para vergüenza nuestra, en un Paraíso.”* (Láinez, 1974, p. 25).

Si visualizamos este viaje como aprendizaje y reencuentro con la esencia de quienes viajan, habilitamos la relación con el concepto de catábasis. Personajes de todas las culturas, desde la más remota antigüedad, han descendido al inframundo con distintas misiones. En general, el viaje se

constituye como transformador y permite el encuentro con hombres sabios que moran en el inframundo y pueden ayudar al viajante en la comprensión de su propia vida y misión. De cierta manera, el acceso al saber que supone la catábasis *mata* al viajero haciéndolo renacer en una nueva verdad (anábasis). Orfeo, Eneas, Jesús, el mismo Dante, realizaron este pasaje desde el mundo de los vivos al mundo de los muertos. En este caso, accedemos a una inversión del tópico de la catábasis épica, puesto que no hay un héroe que desciende al mundo subterráneo, sino los mismos demonios quien abandonado el "*Sweet home... sweet home*" (Láinez, 1974, p. 297), suben al mundo de los hombres y los ponen a prueba con sus tentaciones. A pesar de ello, son ellos los que están a prueba, son ellos quienes deben demostrar que su reinado está debidamente apoyado en una nutrida conquista de almas para el Infierno. La aventura que emprenden estos demonios se configura como un viaje de reeducación para recuperar la esencia y la virtud del mal hecha carne en las cualidades de cada demonio. Es decir: los atributos de su "yo", su identidad y poderío infernal. Este viaje iniciático, no solo habilitará el conocimiento de la esencia de cada demonio, sino que despertará discusiones sobre la predominancia o no de un pecado sobre los demás, reforzando, igualmente, a medida que avanzan las páginas, que el trabajo en equipo habilita a mayores éxitos.

### **La parodia infernal**

El territorio de la ficción de Mujica Láinez se construye sobre la premisa bajtiana de instaurar "*un mundo del revés*" (Bajtín, 1987, p. 13) sobre el cual, por medio de referencias intertextuales explícitas o tácitas que desarrollaremos, se parodia a algunos clásicos de la literatura universal. Se cumple así con la crítica a "*la vida ordinaria*", denominada así por Bajtín (1987, p. 10), es decir a la vida oficial, reglada por convencionalismos humanos. Asimismo, con el aliciente de arremeter paródicamente contra el canon de la Historia de la Humanidad, Mujica Láinez logra extraoficialmente, de soslayo, anexarle a la misma siete nuevos y delirantes capítulos, que en la ficción se irán documentando gracias a una autómatas cámara fotográfica que, cuando la ocasión lo amerite, captará lo más sobresaliente de cada viaje de los siete demonios, con movimiento, aroma, sonido y, cuando sea posible, en alta definición. Fuera ya del Infierno, estos novedosos documentos fotográficos darán lugar, cuando algunos se pierdan o salgan volando por su propia voluntad, a estimular en los habitantes de la tierra "*la bella noción de que la atmósfera es un nido de impenetrables misterios*" (Láinez, 1974, p. 296).

## La caída del canon infernal

La parodia se instaura desde el Prólogo mismo de la novela, en el que se describe el palacio del Pandemónium, centro de operaciones del gran Diablo y su corte de “*mandingas menores*”. Precediendo a su corte y “*luciendo con elegancia un traje cruzado, de franela gris [...] corbata roja y, en la solapa, una roseta del mismo tono (especie de Legión de honor)...* y arropado en pieles de armiño -que ni bien entró- se las quitaron” (Láinez, 1974, p. 13), el Diablo pondrá no ya en tela de juicio, sino por el piso la verdad y la autoridad de tres enormes monumentos literarios que abordaron lo infernal, lo celestial y por lo tanto, lo humano: la *Commedia* de Dante, el *Paraíso Perdido* de Milton y el *Fausto* de Goethe; degradados aquí a la categoría de clásico ornato infernal:

“*Sobre una nivea consola interminable, estaban los bustos pálidos de Dante y de Milton, puestos cabeza abajo, y en medio colgaba un retrato de Goethe con orejas de burro. Como arabescos, plateadas letras enlazaban su diseño [...] y componían, en los idiomas que conocemos y en muchos que ignoramos, las blasfemias infinitas que imaginaron los seres humanos y los que no lo son.*” (Láinez, 1974, p. 12).

Los tres grandes poetas, dos de ellos presentados como pálidos herejes -al estar puestos de cabeza- y el tercero como un ignorante, son en la ficción un artefacto artístico que el Diablo tiene presente como referencia para dirigir sus variadas burlas, al evocar sus yerros literarios, y para que los demonios menores, cuando su amo no esté presente, se levanten insolentemente los faldones y les enseñen “*el desnudo y peludo posterior*” (Láinez, 1974, p. 12) Cuando Adramalech, el emplumado canciller infernal, recuerda la lista de demonios-jefes mencionada por Milton en el *Paraíso perdido*, su señor reacciona al instante: “*Se echó a reír el Diablo y se sacudieron las paredes, arrojando, aquí y allá, trocitos de hielo. Hizo girar el sillón, que en tanto hablaba iba y venía por el cuarto, hacia el busto del poeta, que cabeza abajo asistía a la escena insólita, y recalcó, silbando con silbido de serpiente: –Ése no tenía ni idea de cuanto nos toca. He was an old fool. Es como el otro –añadió, señalando al busto de Dante– ¡y pensar que en su tiempo sostenían que había estado en el Infierno!*” (Láinez, 1974, p. 18).

La burla y el explícito insulto en este caso no pueden negarse. Se da por tontos a Milton y a Dante por no haber tenido ni idea de todo lo que concierne al Infierno y, por lo tanto, todo cuanto dijeron en sus obras y se ha interpretado a lo largo de los siglos es falso. Para insultar a Milton el Diablo se sirve de la lengua inglesa y hace lo propio con Dante recordando a aquellos ingenuos florentinos que creyeron en la veracidad de su divino poema, de su épico viaje. El trato dispensado a Goethe parecería ser similar al de sus marmóreos compañeros de ornato, pero lo es solo en

aparición, porque el tópico del pacto entre Mefistófeles y Dios que desencadena la acción en Fausto es el armazón sobre el cual Mujica Láinez construye tácitamente la novela y sólo al final puede deducirse. Cuando los demonios, cumplida su tarea, regresan al infierno, Belcebú, que ya había proyectado el turismo pecador a gran escala, le pregunta a su señor por medio de quién los mandó espiar en la tierra, el Diablo le responde: “-*Es un secreto. Top secret. De no haber sido gracias a él [...] hubiésemos perdido a la tierra nutricia. [...] Quédense en el infierno [...] no les confiaré más misiones extramuros [...] Por culpa de ustedes, a punto estuvimos de que nos fusionasen con los ángeles. ¿qué haríamos, mancomunados, ángeles y demonios? ¿Qué? ¿Qué sería de mí... Santo Dios?*” (Láinez, 1974, p. 297).

Toda la desacralización y la burla a la que son sometidos estos canónicos clásicos está fundada en un diabólico afán del Diablo para demostrar cuán lejos se encontraron de la verdad que el lector tiene en sus manos. Así, *El viaje de los siete demonios* se entiende como una ficción rectificadora del trastocamiento y la subversión de la verdad (infernál) que en sus distintas épocas y tiempos produjeron los ingenios de Dante, Milton y Goethe. Y esta rectificación de la subversión literaria producida por ellos se logra por medio de la parodia de algunos de sus emblemáticos episodios.

### **La novela como hipertexto y la desacralización de los viejos relatos**

Antes de comenzar la audiencia, el Diablo exclama “*¡que traigan los libros!*” (Láinez, 1974, p. 16) sin percatarse de que ya los tiene delante, mientras “*acaricia[ba] sus encuadernaciones con refinamientos de bibliófilo*” (Láinez, 1974, p. 16). Cual censor experimentado, se dedica a señalar los yerros de distintos tratados, y en el caso de encontrar aciertos, sospechar que lo dicho se ha conseguido mediante espionaje. Así, el primero en ser analizado es Binsfeld con su *Tractatus de Confessionibus Maleficorum et Sagarum* del siglo XVI, al que cuestiona la afirmación de que el Diablo no puede aparecer bajo la traza de una persona inocente. Sin embargo, admite que su clasificación de los pecados distribuido entre los demonios es la más perfecta, sugiriendo al mismo tiempo, que el escritor ha llegado a ella mediante infiltraciones y traiciones. Luego le toca el turno a *The Magus or Celestial Intelligencer*, de Francis Barret, publicado en Londres el año 1801. Su clasificación no le convence por lo que el Gran Canciller Adramalech recita de memoria la realizada por Milton. Vale señalar que todo lo afirmado por el Diablo era registrado, entre las risas de los sátiros, por una máquina de escribir autónoma y por un fauno que tallaba al tiempo cilindros de barro en caracteres persas y asirios: “*la etiqueta del Infierno, rigurosamente tradicionalista, exige*

que las actas y declaraciones se copien de acuerdo con ese difícil procedimiento mesopotámico” (Láinez, 1974, p. 15). Los clásicos humanos son desacralizados, el canon se corrompe y de ellos únicamente se admira la belleza del encuadernado. Mientras tanto, todo lo dicho por el Diablo se registra como texto sagrado. Desde la ficción se establece un relato real. De cierta forma, Mujica Láinez recoge, al igual que Dante, relatos míticos, reales y teológicos para dar sustento a su discurso. Pero en este caso, la Literatura sirve a propósitos nada moralizantes: es fuente para la parodia y la ironía constante. El mismo autor lo advierte en el epígrafe de la novela, en el que hace tuyas las palabras de Juan Valera: “(...)Yo no trato de enseñar nada ni de probar nada. Si alguien deduce consecuencias o moralejas de la lectura de este libro, él, y no yo, será responsable de ellas.” (Láinez, 1974, p. 9).

Esta visión desencantada de los clásicos responde al espíritu de la época en la que Mujica Láinez escribe su obra, segunda mitad del siglo XX. Los relatos instaurados ya no son capaces de explicar el mundo en que vivimos. La angustia existencial del siglo XX se sana a través de la parodia de los viejos relatos ya perimidos. Este compendio constante de referencias literarias es la excusa para realizar un paródico viaje por la historia de la humanidad. Un claro ejemplo de lo anterior lo podemos visualizar en el Capítulo XII de la novela, en el que Asmodeo demuestra por qué es el Señor de la Lujuria. “*En pleno Stevenson*” (Láinez, 1974, p. 245), como dice sonriendo Satanás, los siete demonios descienden en la isla de la Tortuga, en el año 1647, en pos de Monsieur Philippe de Longvilliers de Poincy, histórico Mayordomo de la Orden de Malta, gobernador de la colonia francesa de San Cristóbal y un estricto católico que a sus sesenta años cederá al “*ariete de la Lujuria*” y contemplará con atónitos ojos y cálidos escozores en sus católicas *salvas sean las partes* un carnavalesco desfile de figuras literarias, míticas e históricas que de la mano de Asmodeo lo harán caer en los lujuriosos brazos de Eros. Entremezclados para más vértigo, desfilarán por el aposento del católico gobernador: una geisha del Japón, una hetaira de Corinto, un travesti brasileño, Safo de Lesbos, el amante de Lady Chatterley, una prostituta de Hamburgo, un paje del Renacimiento, las dos majas de Goya, Lord Alfred Douglas, un hada de “Las Mil y Una Noches”, Don Juan y la Bella Otero: “...combinándose, ensamblándose y acoplándose, organizaron la estructura de un humano y voluptuoso pulpo, lleno de posibilidades, que suscitó la reacción afín del pulpo habitante del canal digestivo de Monsieur Philippe, con lo que ambos pulpos, el visible y el invisible, coadyuvaron con pasión estrecha en favor de lo que concienzudamente perseguía Asmodeo.” (Láinez, 1974, p. 266).

Así como ese humano-pulpo se combina y se acopla *lleno de posibilidades*, así también el

discurso narrativo de Mujica Láinez se construye como un hipertexto que convoca a otros y se nutre de ellos. La idea del hipertexto que predomina en este nuestro tiempo cibernético fue pensada originalmente por Vannevar Bush hace ya setenta años, definiéndolo como un banco de datos virtual, algo parecido al pensamiento humano, donde estarían archivados en un gran banco de datos millares de documentos en forma de imagen, sonidos y textos. Una sinestesia digital lograda muchos años después que él lo soñara pero que no tiene nada que envidiarle al teatrillo montado por Asmodeo. Roland Barthes (1980) planteaba que toda interpretación de un texto debía partir de la indagación sobre su pluralidad: interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho. Afirma: “*En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás; este texto no es una estructura de significados, es una galaxia de significantes; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal.*” (Barthes, 1980, p. 3)

Así, mucha de la narrativa del siglo XX, construye su discurso sobre una arquitectura de red, repleto de interferencias, donde el lector interactúa con el trabajo del escritor como si se tratase del montaje de un juego, vale recordar *Rayuela* de Cortázar, entre otras obras. Del mismo modo, la figura del palimpsesto utilizada por Genette (1989) para referirse a la inevitable relación en que toda obra puede ser leída por ella misma y en relación con otras obras anteriores a ella, no puede olvidarse al leer *El viaje de los siete demonios*. La teoría sobre la intertextualidad, defendida por Genette, utiliza el término “*transtextualidad*” para referirse a todo lo que pone el texto en una relación, manifiesta o no, con otros textos. Así, la *hipertextualidad* es el cuarto tipo de relación *transtextual*, definida por Genette como “*toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que, naturalmente, llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario*” (Genette, 1989, p 14). Es interesante rescatar el concepto genettiano de hipertexto para desmitificar la idea tan instalada en nuestro tiempo de que el hipertexto electrónico ofrece una mayor interactividad al texto escrito o que en este contexto digital las relaciones de intertextualidad son más fuertes. *El viaje de los siete demonios* es un enorme y rico hipertexto que al tiempo que parodia a los grandes clásicos de la literatura, los actualiza y promueve su valiosa relectura. Como queda ejemplificado en la novela con la parodia del episodio de Paolo y Francesca.

### **La parodia del Canto V de la Divina Comedia**

Afirma Patrick Süskind (2013, p. 16) que “*los poetas no escriben sobre lo que saben sino*

sobre lo que no saben”. Hasta donde sabemos, Dante nunca pudo ni dar ni recibir *tutto tremante* (Dante, 2002, p. 46) un beso de labios de su adorada Beatriz, de ahí que la haya inmortalizado como su celestial mediadora, pero sí supo lo que en vida fue amarla y sufrirla a distancia, distancia que se volvió irreductible tras la muerte de la joven. Y quizás fue ese conocimiento, ese saber presente en él pero lejos de este mundo al ser amado, el que motivó la invención del castigo a los lujuriosos. La profunda compasión que Dante siente por estas almas se patentiza al individualizar entre la turba infernal a Paolo Malatesta y a Francesca da Rimini y al inmortalizar su trágica historia. Victoria Ocampo citada por Rodríguez Barranco (En: Pensamiento y parodia en las páginas dantescas de Borges, 2006. p. 837) declaraba que la gran diferencia entre Francesca y Beatriz “*radica en el carácter carnal o espiritual del amor*” señalando: “*Lo que hace girar inexorablemente a las almas en el segundo círculo del Infierno es el sufrimiento apasionado de los que quieren alcanzar por la carne aquello que sólo por el espíritu se alcanza: la fusión absoluta*”.

El deseo carnal de fusión absoluta que siete siglos atrás impulsó a estos jóvenes a la transgresión y tragedia del beso prohibido es castigado por Dante de la forma más inhumana: con el eterno y torturante oxímoron de la *proximidad distante*. Serán arrastrados juntos en el huracán por toda la eternidad, se verán, se reconocerán como amados y deseados el uno por el otro, se sufrirán por el deseo y la conciencia de la culpa, pero nunca jamás, por más cerca que la ventisca los ponga, podrán tocarse. Francesca recuerda con profundo dolor y habla, verbaliza por única vez su pena, la que Dante fijará para siempre en el poema. Paolo la secunda, de cerca, pero sólo llora en silencio. La distancia, ínfima en ocasiones, que separará a estas abatidas almas se sufrirá aún más porque el castigo de Dante tiene otro agregado: el otro, el ser amado, próximo y distante, conserva eternamente a los ojos del amante su belleza última, la que le fuera arrebatada con la muerte, como un signo que le recuerda el medio por el cual ha perdido la salvación. Y es en este último aspecto, en el de la anhelada fusión eterna de los amantes, en el que Mujica Láinez hace hincapié para construir su parodia del dantesco Canto V. No sabemos a ciencia cierta si Mujica Láinez leyó o no el artículo que Victoria Ocampo publicó en la Revista de Occidente, pero lo que sí es cierto es que la infernal imaginación de Asmodeo, el demonio que representa a la Lujuria en la novela, siguió al pie de la letra sus palabras.

En el Prólogo, previo al sorteo que siempre deberán realizar los protagonistas para ver a quién le toca en suerte demostrar su valía, los demonios, entre discusiones y cómicos bufidos de desgana, se aprestan a salir del Infierno y emprender su primer viaje de reeducación. Mientras esperan en la rivera del Aqueronte la llegada del barquero infernal y discuten si por su calidad de

Señores deben o no abonar el viaje, ya que no pueden cruzar ese límite en sus aladas cabalgaduras, Asmodeo pide a sus camaradas que lo acompañen un momento para cumplir con “*una pequeña misión relacionada con dos humanos que aquí cerca residen*” (Láinez, 1974, p. 31). Mujica Láinez invierte gran parte de los elementos estructuradores y reguladores del Infierno de Dante a la hora de construir su parodia. La estructura conoidal invertida queda sustituida en la novela por la horizontalidad de un infierno concebido como una cárcel *fabril y febril*, el sistema de círculos es sustituido por distritos que rodean al palacio del Pandemónium y el estado etéreo de los condenados –máxima condición en el poema de Dante- es sustituido por la materia: los condenados conservan, para su desgracia, sus cuerpos. La parodia del episodio de Paolo y Francesca, como veremos, ya ha comenzado.

En el Canto V, Virgilio y Dante llegan a un enorme espacio “*privado de toda luz, fragoroso como un mar agitado por la tormenta y combatido por vientos contrarios*” (Dante, 2002, p. 42) que forman una borrasca infernal que arrastra a las almas de los condenados contra los muros de un cerco que los hiere, mientras gritan, lloran y gimen de dolor y desesperación. Asmodeo, tras un breve andar, se interna junto con sus compañeros en una “*cueva lóbrega*”: “*La habitaban dos ancianos decrepitos, hombre y mujer, carentes de ropa alguna, lo que subrayaba el triste despojo de sus anatomías, y a quienes envolvían telarañas muy viejas.*” (Láinez, 1974, p. 31).

En este novedoso distrito en donde se castiga a la Lujuria el lector se ve enfrentado de buenas a primeras con la imagen no solo de la senectud extrema, sino con la de una desnudez que de tan vista y rutinaria, como veremos, ya no obra en el otro (el amado o la amada) como acicate para estimular ni su libido ni sus malos pensamientos, sino que se transforma en un grotesco espectáculo en el que cada uno, si otras infernales obligaciones no lo impidieran, bien podría pronunciar la clásica lamentación de Francesca: “*Nessun maggior dolore/che ricordarsi del tempo felice ne la miseria*” (Dante, 2002, p. 45). Pero en medio de su decrepitud y de sus telarañas, estos ancianos están volcados a una morosa aunque envidiable (para su edad) tarea que rompe con todos los convencionalismos etarios: “*Hallábanse en ese instante entregados, con harto esfuerzo, a la tarea tradicional que exige la propagación de la especie, y el espectáculo ofrecido por su revoltijo senecto no era agradable.*” (Láinez, 1874, p. 31).

La decrepitud de los ancianos es tan pronunciada y son tantas las telarañas que los envuelven, que Asmodeo hace explícitamente los honores y los presenta: “*Estos –explicó el demonio– son los lujuriosos hermanos políticos, Francesca da Rimini y Paolo Malatesta. Sus Excelencias tendrán presente el quinto canto dantesco, que los muestra arrastrados por una*



*tormenta interminable, "la bufera infernal" [...] ¡Qué distinta su concepción poética de la realidad por mí inventada! ¡Qué diverso y cuánto más terrible es su real castigo! En "La Divina Comedia", su pena consiste en recordar el tiempo feliz en la desdicha, "Nessun maggior dolore", etc... Cotéjenlo, Excelencias, con la estricta verdad, y confiesen que no anduvo ociosa mi imaginación al concebir su tortura. Su escarmiento finca en continuar envejeciendo y envejeciendo, siempre juntos, y en cumplir el acto carnal tres veces por día, con sus elementos ajados y de acuerdo con un horario fijo. Eso no quita, por supuesto, que evoquen con amargura su tiempo feliz, o sea el tiempo en que no tenían que amarse." (Láinez, 1974, p. 31-32).*

La obra de Dante no solo es parodiada de manera explícita, sino degradada a una simple "concepción poética" (Láinez, 1974, p. 31), a una lírica construcción subjetiva de la realidad, de ahí que difiera de la realidad que Asmodeo da como verdadera y ha inventado para Paolo y Francesca. La pasión que antes los moviera al terrible beso que los condenó se ha tornado aquí en un impulso sexual que involuntariamente –he ahí una de las aristas del castigo- obliga y empuja a sus cuerpos, no a sus consciencias, a unirse en una decrepita cópula eterna, que en la cabalística y sagrada cifra de tres veces por día (lo trino es lo perfecto y suficiente) debe cumplirse sí o sí. Ackerman (2000, p. 136) sostiene que "el sexo es la intimidad definitiva, el contacto definitivo, cuando, como dos paramécios, nos incrustamos el uno en el otro, llegamos realmente bajo la piel del otro." En esta parodia del Canto V la cópula *ad aeternum* es el castigo para los lujuriosos, pero el tormento no radica solo en su imposición, de ser así transformaría a este Infierno en algo cercano a la Tierra de Jauja o a una palaciega recámara del Marqués de Sade, radica sí en la muerte de Eros, del amor y el deseo, y en contemplar el deterioro que la edad le imprime día a día al ser, quizás no amado en vida, quizás solo deseado como cuerpo a descartar luego del goce, pero al que para siempre se deberá estar poco menos que encadenado: "Los nobles italianos, irreconocibles, escuálidos, sudorosos, desanudaron sus pobres miembros y contemplaron con mirada ausente a la ilustre compañía." (Láinez, 1974, p. 32).

La predilección que Asmodeo siente por estos ilustres personajes es de destacar. Sabiendo que deberá ausentarse un tiempo de su labor y que, por lo tanto, los perderá de vista, no quiere ver menoscabado su tormento y para ello les tiene preparada una sorpresa más. Parodiando la imagen de las no menos lujuriosas palomas con que son comparados cuando se acercan a Dante, Asmodeo se dirige a ellos con estas cálidas palabras: "Tórtolos eternos –manifestó-, les he traído, para que no me olviden mientras falto por aquí, una bella tarjeta postal en colores. Es la reproducción del óleo que el romántico Ary Scheffer pintó en 1822 y que tanto conmueve a la sensualidad de los

*visitantes en el Museo del Louvre, con su cadencia decorativa. Como sabrán, la inspiró el episodio de ustedes, en el poema del Alighieri. Obsérvenla. Observen el hermoso cuerpo moreno de Paolo, la delicada morbidez de Francesca y sus pechos de marfil. ¡Con qué joven elegancia vuelan y cómo se abrazan! ¡Ah, la literatura! Comparen su situación con la de ustedes, fastídiense, y no dejen de satisfacer su triple obligación, pues si me llego a enterar, a mi retorno, de que la desobedecieron, me veré forzado a elevar a cuatro sus cotidianas faenas.” (Láinez, 1974, p. 32).*

Como otro elemento intertextual que establece un diálogo más con la cultura, esta vez con el mundo de las artes plásticas, la belleza de la pintura romántica, tan dada a plasmar la voluptuosidad de los cuerpos y sus tormentos, se ha vuelto para el siglo XX y para esta ficción una desacralizada y posmoderna mercancía, una simple tarjeta postal que aquí funciona como un artificio más de tortura para Paolo y Francesca. Si antes evocaban su belleza perdida siete siglos atrás, ahora deberán contemplar una imagen que la emula y establece una dolorosa antítesis con la decrepitud del presente. El efecto buscado por Asmodeo no demora en manifestarse en los escuálidos amantes: *“Rompieron los amantes a balbucir, entre hipos. Se pasaban la postal y lloriqueaban; por fin Asmodeo, utilizando una engomada tira, pegó la tarjeta en el muro. Los demonios se refocilaron y aplaudieron y Leviatán amarilleó de envidia. Luego los viajeros se alejaron hacia la rivera del Aqueronte.” (Láinez, 1974, p. 33).*

Pegada con cinta adhesiva en la pared de la caverna, esta tarjeta postal sustituirá la torturante presencia de Asmodeo mientras se ausenta, pero estos ancianos condenados no serán olvidados por su torturador. Luego de que Belcebú, demonio de la Gula, tiente y vence a un anacoreta boliviano en el siglo XIX, más precisamente en tiempos del General Melgarejo, en el viaje que los demonios emprenden en el capítulo nueve Asmodeo se ausenta unos momentos al pasar sobre la ciudad de París, más precisamente por sobre el techo del Museo del Louvre, y dice al regresar:

*-Conseguí otra postal del cuadro de Ary Scheffer, “Paolo y Francesca”, para llevársela a los interesados, no bien tornemos al punto de partida. Me preocupa la idea de que, de tanto sobarla y mojarla con su llanto, la hayan destruido.” (Láinez, 1974, p. 207).*

Y ya para finalizar, lo horrendo del castigo que aquí sufren Paolo y Francesca radica también en la gran ironía de la que son víctimas, puesto que de la lista de almas que Dante arroja a la *bufera infernal*, ellos son las dos únicas almas que en vida solo pudieron rozar sus labios y no vivieron ni para contarlo, y aquí, en la parodia de *El viaje de los siete demonios*, están condenados, desde hace siete siglos, a ver cómo el tiempo, implacable, continúa ajando los cuerpos un día lozanos y llenos de vida y a ejecutar el acto del amor sin amor. En definitiva, están condenados a eternizarse en el

hastío de la rutina.

### Referencias bibliográficas

- Ackerman, Diane (2000) *Una historia natural de los sentidos*. Barcelona: Anagrama.
- Alighieri, Dante (2002) *La Divina Comedia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ayuso de Vicente, María Victoria et al. (1997) *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Akal.
- Bajtin, Mijail (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barthes, Roland (1980) *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zygmunt ((2011) *Amor líquido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bloom, Harold (2009) *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bush, Vannevar (2001) “Cómo podríamos pensar”. *Revista de Occidente* 239: 19-52.
- Genette, Gerard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Mujica Láinez, Manuel (1974) *El viaje de los siete demonios*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rodríguez Barranco, Francisco Javier (2006). “Pensamiento y parodia en las páginas dantescas de Borges”. *El Mediterráneo y América: Actas del XI Congreso de la Asociación Española de Americanistas*. 2: 837-850. Consultada el 25 de febrero de 2014, <http://www.americanistas.es/biblo/textos/11/11-57.pdf>
- Süskind, Patrick (2013) *Sobre el amor y la muerte*. Barcelona: Seix Barral.