

El infierno como experiencia física

José Alejandro Zarauza
Universidad de Buenos Aires

...y escucho con mis ojos a los muertos.
Francisco de Quevedo

Resumen

La idea de infierno como lugar del castigo o expiación, era ya conocida en la Antigüedad Clásica. De las innumerables referencias a la misma seleccioné para esta ponencia el poema de Lucano titulado *Farsalia*. En el libro VI, versos 413-830, episodio de la maga Ericto, hay claras referencias a los terrores generados en y desde del inframundo: sonidos provenientes del más allá; castigos aplicados a los cuerpos y la visión final de un cadáver resucitado que cuenta lo que experimentó. La ponencia se completa con una lectura del poema 11 del libro *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, escrito dos mil años después del texto latino, donde un suicida vuelca sus sensaciones post-mortem de manera espeluznante y se cierra así un círculo dialógico e intertextual que presenta el concepto de infierno como experiencia física.

Palabras clave: Infierno – Castigo – Inframundo

Aclaraciones

Las citas en latín pertenecen a la edición digital en el sitio clásico *The Latin Library* del libro VI del texto Lucano por lo tanto indicaré entre paréntesis únicamente el número de verso(s) correspondiente. Las referencias al poema 11 de Girondo están tomadas de la páginas 37 y 38 de la edición de Losada de *Espantapájaros*.

* * *

Introducción

Numerosas y variadas son las construcciones literarias que dan cuenta del infierno y sus proyecciones. Jorge Luis Borges presenta un principio de carácter espacial donde lo infernal consiste en la ubicación de un lugar propio para los réprobos: *la noción del castigo eterno para los malos requiere de la ubicación en un lugar preciso in loco reali, que pueda ser diferenciado de aquel otro sitio destinado a los elegidos*. (Borges, 1932) Esta postura, luego, conlleva una idea situacional o geográfica del infierno como el lugar del castigo, *in loco reali*.

Friedrich Nietzsche presenta una concepción de carácter temporal donde lo infernal consiste

en la repetición de hechos o teoría del eterno retorno, donde inclusive *la Existencia misma del hombre conlleva un castigo puesto que deviene acción y culpa* (Nietzsche, 1883). Conforme a esta perspectiva lo infernal consistiría en el ciclo sin fin antes que en el castigo mismo: Prometeo es atormentado cuando un ave le corroe el hígado pero la idea de que al día siguiente la experiencia regresará funda el infierno mismo.

Las diferentes literaturas sagradas igualmente presentan un concepto espacial del infierno: el lugar en llamas propio de la tradición judeocristiana: “*Y los arrojarán en el horno ardiente. Allí será el llanto y rechinar de dientes*” (Mateo 13,42) se opone a la morada helada de castigo en la mitología nórdica donde “*el aire que exhalaba Niflheim hacia sus inmediaciones horribles*” (De los Ríos, 1856, p.32) pero ambas representaciones constituyen manifestaciones de grado de una misma idea de lugar del castigo.

En esta ponencia me propongo demostrar que existe otra posibilidad de construcción de lo infernal, que es atemporal e inespacial, me refiero al concepto de infierno experimentado en el cuerpo físico, como un conjunto de sensaciones desagradables, que esta noción es verificable en la antigüedad clásica y que proyecta su influencia en la literatura contemporánea.

Para tal fin presentaré en primer lugar una lectura de *Farsalia VI*, seguida del concepto de campo semántico sinestésico y su pertinencia en el texto, luego realizaré un recorrido por el poema 11, y a continuación mostraré la relevancia del campo semántico ya mencionado, después criticaré las lecturas realizadas desde la Estética de la recepción y el trabajo terminará con la debida conclusión.

Lectura de *Farsalia VI*:413-830

El poema épico de Lucano titulado *Farsalia* presenta una mirada sobre la guerra civil entre Julio César y Pompeyo e incluye una digresión que ocurre a partir de la consulta a un oráculo, frecuente en el mundo romano antiguo. En la citada consulta, Sexto, un miembro del ejército romano, perteneciente al bando de Pompeyo y descrito por Lucano como “*magno proles indigna parente*” (420), un vástago indigno de la estirpe de Magno, decidió invocar a la maga Ericto con el fin de conocer detalles sobre el futuro de la guerra. De esta manera inicia un viaje de pesadilla donde detalla con claridad y precisión una experiencia aterradora. Presentaré a continuación un relevamiento de aquellas imágenes que considero pertinentes para mostrar la carga emotiva negativa montada, en primer término, a partir de elementos visuales en el poema de Lucano.

Comenzaré el recorrido del texto con el retrato de Ericto donde la maga es presentada como un ser aborrecible cuyo rostro ostenta una escualidez permanente y repugnante, es portador de

una palidez propia de la Estigia y su espanto es aumentado por su cabellera desgreñada. Es tan terrible su imagen que para hacerse visible debe hacerlo únicamente en aquellas noches donde las estrellas no son visibles a causa de gruesos nubarrones, y cuando sale a la noche, emerge desde las tumbas vacías para atrapar los rayos nocturnos. En palabras de Lucano: “(...) *tenet ora profanae / foeda situ macies, caeloque ignota sereno / terribilis Stygio facies pallore grauatur / inpexis onerata comis: si nimbus et atrae / sidera subducunt nubes, tunc Thessala nudis / egreditur bustis nocturna que fulmina captat.*” (515-520). Deseo destacar la presencia de los adjetivos: *escuálida, repugnante, pútrida, terrible, lividez* provenientes del mundo visual que conforman una imagen espeluznante, la inequívoca cara del mal. A lo examinado agrego el impacto olfativo de una mujer que posee un aliento capaz de corromper el aire que respira: “*non letiferas spirando perdidit auras*” (522).

Si la imagen de la hechicera es de por sí terrorífica, *terribilis*, peor aún es su comportamiento, puesto que su actitud provoca el horror anticipado de un posible final para quienes no puedan alcanzar una buena muerte y de esta forma queden a merced de seres malignos que puedan mancillar un cadáver y regocijarse durante el proceso. Tal es la conducta de Ericto que no duda en aplicar toda clase de vejaciones sobre los cuerpos de los muertos. La maga es capaz de robar los huesos que arden en la pira o destrozar los miembros guardados en el sarcófago y no respeta ni a los padres que portan la antorcha en los ritos funerarios: “*fumantis iuuenum cineres ardentiaque ossa / e mediis rapit illa rogis ipsamque parentes / quam tenuere facem [...]*” (533-535); e inclusive de hundir sus manos en los ojos, extraer los globos oculares y roer las manos desecadas: “[...] *omnis auide desaeuit in artus / inmergitque manus oculis gaudetque gelatos / effodisse orbis et siccae pallida rodit / excrementa manus.*” (540-543) Cabe aclarar que seleccioné únicamente los fragmentos que consideré pertinentes con el fin de diseñar un bosquejo no exhaustivo puesto que el texto de Lucano abunda en imágenes de este tenor.

El último recorte del poema de Lucano que presentaré a continuación se ocupará del cadáver reanimado por la maga Ericto, que tiene la misión de anticipar el final de la guerra civil entre César y Pompeyo. Nada importa a los fines de esta ponencia la información volcada por el cadáver reanimado, en cambio me detendré en sus sentimientos y emociones. La Tesalia, con la promesa de volverlo inmune a las malas artes, a cambio de que él hable con la verdad: “[...] *nam uera locutum / immunem toto mundi praestabimus aeuo / artibus Haemoniis [...]*” (763-765) consigue, luego de reanimarlo, que el muerto cuente lo que sabe. El poeta lo describe como un triste cadáver a causa de las lágrimas derramadas por el estado en que se encuentra: “*maestum fletu*

manante cadauer” (776), quien luego de finalizar el vaticinio permaneció de pie, triste, con el rostro silencioso y exigió la muerte: “[...]sic postquam fata peregit, stat uoltu maestus tacito mortemque reposcit.” (820-821)

Según el Diccionario de la academia española de la lengua (DRAE) *sinestesia*, en su tercera acepción es “*el tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales*” DRAE (2001, p.2070). Luego, concluyo parcialmente hasta aquí y afirmo que la construcción de lo infernal en el texto de Lucano se organiza alrededor de un campo semántico *sinestésico* entendido este término como la reunión de sensaciones provenientes de los diferentes sentidos humanos, relevadas en el texto. Lucano en su *Farsalia* construye una noción infernal a partir de imágenes visuales y olfativas, todas ellas sensaciones de carácter espantoso. En el siguiente apartado presentaré una lectura del poema de Oliverio Girondo a partir de las nociones de campo semántico sinestésico presentadas en *Farsalia VI*.

Lectura del poema 11

Las impresiones de carácter acústico son predominantes en el texto de Girondo, más aún, constituyen el principio constructivo del poema que comienza precisamente así: “*Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto, no me suicido.*” El yo lírico expresa de este modo su angustia y desazón frente a lo que sucede luego de su entierro a partir de las sensaciones auditivas que experimenta, y el conjunto es tan aterrador que lo obliga a postular su arrepentimiento respecto de su aniquilación autoprovocada. Empleando el sarcasmo prepara al receptor para que imagine su experiencia: “*Apenas se desvanece la musiquita que nos echó a perder los últimos momentos y cerramos los ojos para dormir la eternidad, empiezan las discusiones y las escenas de familia.*” Nuevamente lo acústico es predominante, insisto: “*la musiquita que nos echó a perder*” refiere, entiendo, que el silencio del instante final a la aniquilación es quebrado por los ruidos vividos en sus últimos momentos, sean cuales sean y de hecho no se mencionan, lo importante es que el yo lírico se muestra agobiado en su tránsito a la no-vida. El sarcasmo que mencioné más arriba consiste en introducir el mundo de los muertos mediante la descripción cotidiana, casi intimista donde leemos “*empiezan las discusiones y las escenas de familia*” y en la circunstancia temporal del “*apenas*” que abre el verso en cuestión y continúa desarrollando en las palabras que siguen a continuación. “*¡Qué desconocimiento de las formas! ¡Qué carencia absoluta de compostura! ¡Qué ignorancia de lo que es bien morir!*” los habitantes del inframundo inauguran la temática del poema mediante su mal comportamiento, su no apego a las maneras de urbanidad que está condensado en el final dónde *la ignorancia del bien morir* define la actitud de los moradores del mundo

subterráneo, incapaces e incapacitados para cohabitar el lugar que precisamente, por su actitud, se vuelve pesadilla.

A renglón seguido el poema establece una comparación con un paradigma de la antiurbanidad, el ejemplo de los “*calabreses malcasados en medio de una catástrofe conyugal*” que presentaría, dice el yo lírico, un acercamiento o sea no la descripción sino la alusión a los hechos que luego presentará “*las bataholas que se producen a cada instante*”. Y entonces el poema continúa en una extensa enumeración del comportamiento de los muertos: pataleos, insultos y carcajadas. Luego mediante una hipérbole el texto postula que la muerte habilita la exteriorización de los sentimientos largamente censurados por los vivos, estando vivos: “*cualquier cadáver se considera con el derecho de manifestar a gritos los deseos que había logrado reprimir durante toda su existencia de ciudadano*”. Pero, entiendo, no debe considerarse en modo alguno a la muerte como una instancia liberadora, sino todo lo contrario. El mundo de los muertos es un infierno porque todo lo que sus habitantes hacen es crear y recrear, precisamente, sentimientos de opresión ya sea gritando, pataleando o riéndose de manera siniestra donde el verso que dice “*se oyen las carcajadas de los que habitan en la tumba de enfrente*” presenta todo el horror que acecha a quienes aún viven y es carne presente para quienes ya dejaron el mundo de los vivos.

Y el horror que define a ese infierno es el producto de las sensaciones de carácter acústico y es presentado claramente en las palabras que dicen: “*De nada sirve que nos tapemos las orejas. Los comentarios, las risitas irónicas, los cascotes que caen de no se sabe dónde, nos atormentan en tal forma los minutos del día y del insomnio, que nos dan ganas de suicidarnos nuevamente.*” El tormento es tan doloroso que el muerto quisiera morir nuevamente para no oír más los ruidos del infierno y, naturalmente, la imposibilidad de que esto ocurra configura una estructura de forma circular donde escuchar es doloroso y la imposibilidad de no escuchar aumenta el dolor que conlleva el escuchar sin final, repetido en un ciclo infinito. Pero en ocasiones, dice el yo lírico, ocurre el milagro y sobreviene el silencio, pero ese silencio no es tal sino una anticipación de los sonidos que aparecerán multiplicando el castigo y el horror: “*aunque parezca mentira —esas humillaciones— ese continuo estruendo resulta mil veces preferible a los momentos de calma y de silencio*”. Los sonidos que sobrevienen superan el tormento provocado por el comportamiento de los habitantes del inframundo, los nuevos sonidos son los ruidos provocados por los cuerpos inanimados en proceso de descomposición, el efecto de la degradación de la materia inanimada: “*una uña, un cartílago que se cae, la falange de un dedo que se desprende, retumba, se amplifica, choca y rebota en los obstáculos que encuentra, se amalgama con todos los ecos que persisten*”. El

pavor, entonces, provocado por los nuevos sonidos de los cuerpos ya muertos que se desintegran intensificado y amplificado es de tal magnitud que el yo lírico o cadáver que relata sus experiencias aúlla en el final del poema: “¡Ah, si yo hubiera sabido que la muerte es un país donde no se puede vivir!”. La propuesta del poema 11, en síntesis, es la construcción de lo infernal desde la sensación acústica: el yo lírico escucha los sonidos de la muerte y los muertos, y el acto de escuchar es en sí mismo la definición del infierno. El campo semántico sinestésico, según lo expresado anteriormente en este escrito proyecta desde las sensaciones acústicas imágenes táctiles, por el ejemplo al escuchar “*el ruido que hace un cartílago al caer*”.

Respecto de los textos examinados considero que la supremacía de imágenes visuales en Lucano junto con la predominancia de las imágenes acústicas son expresiones de un mismo concepto, esto es, la construcción de lo infernal a partir de las experiencias en el cuerpo físico y el proceso de construcción reconoce tanto su antecedente en la antigüedad como su vigencia en la contemporaneidad. Con el fin de dotar a esta ponencia de un marco teórico literario procederé, en la última sección de este escrito, a analizar los resultados parciales obtenidos a la luz de la teoría de la Estética de la recepción y comunicación literaria.

Crítica de lecturas

Robert Hans Jauss define a la *recepción* de un texto literario como “*un acto de doble faz que incluye el efecto producido por la obra de arte y el modo en que su público la recibe (su ‘respuesta’, si se quiere*” Jauss en Sarlo (1980 p.34). En el análisis del corpus literario consideré la obra de arte en sí misma, ahora me ocuparé de analizar la recepción de Lucano en Girondo puesto que el eje de este trabajo atraviesa la relación dialógica Lucano-Girondo que puede ser pensada sinónimo de antigüedad-contemporaneidad. En ambos casos el objeto literario constituye un poema, hay elaboración de un inframundo, profusa adjetivación de naturaleza sensorial y las palabras de un cadáver que relata sus experiencias post-mortem. En Lucano están presentes el marco de la guerra civil, como ya mencioné más arriba y la figura de la hechicera: todos los elementos son parte integrante de una subjetividad del siglo I inmersa en un mundo que les da sentido y los autocontiene como expresiones de época. En Girondo no hay guerra ni hechiceros, sino la cotidianidad de un suicida, vocero e intérprete de su mundo, y su patético arrepentimiento frente a su autoaniquilación. Y este yo lírico, única voz en el poema, es autónomo y se opone a la pasividad del joven reanimado que pide volver a la muerte y protagoniza un discurso directo entre otras voces, incluidas la maga Ericto y el yo poético de Farsalia. Si la comunicación literaria se realiza como *interacción entre la experiencia artística pasada y presente* (Jauss: 1980) considero que tal interacción se da en la forma

de las simetrías y asimetrías señaladas, que obedecen a discursos de épocas y subjetividades propias del tiempo de cada poeta. El triste cadáver que llora *-maestum fletu manante cadauer-* es resignificado en el suicida histérico que quiere y no quiere morir; y ambos son portadores de todo el dolor que conlleva el abandonar el mundo de los vivos y se hace carne en el cuerpo físico.

Conclusión

Encuentro en el poema de Lucano un conjunto de imágenes visuales y olfativas que sumadas al comportamiento de un personaje emblemático componen una elaboración de la idea de lo infernal que se proyectan, dos mil años después en el poema de Gironde que utiliza imágenes acústicas para diseñar una idea de infierno que es sustancialmente la misma: el infierno se siente en el cuerpo, ya sea por los ojos, la nariz o los oídos. Las diferentes y recurrentes imágenes configuran un campo semántico sinestésico donde las sensaciones se cruzan y multiplican entre ellas amplificando el horror de lo infernal. Desde la perspectiva de la Estética de la recepción es lícito afirmar, entiendo, que Gironde en tanto receptor de la antigüedad clásica resemantiza el concepto de infierno físico y a la vez dialoga con el pasado desde su presente literario. Conforme a lo trabajado brevemente en esta ponencia entiendo que es posible postular la existencia de una tradición literaria que hunde sus raíces en la antigüedad clásica, es verificable en la vanguardia literaria rioplatense y consiste en la construcción de lo infernal como experiencia física.

Bibliografía

- Borges, J. L. (1932), “La duración del infierno” en *Discusión*, Madrid: Alianza editorial, 1997
- De los Ríos, D.A. (1856), *Los Eddas, traducción del antiguo escandinavo*, Madrid: Imprenta de la esperanza
- Diccionario de la lengua española* (2001), Madrid: Real Academia Española / Espasa Calpe, 2009
- Gironde, O. (1932), *Espantapájaros*, Buenos Aires: Losada 1997
- Jauss, R. H. (1980), “Estética de la recepción y comunicación literaria”, Beatriz Sarlo (trad) en *Punto de vista n°12*, Buenos Aires, 1981: 34-40
- La biblia*, Madrid: Ediciones paulinas / Ediciones del verbo divino, 1989
- Lucani, M.A., *belli ciuilis*, <http://thelatinlibrary.com/lucan/lucan6.shtml> [último acceso el 24-03-2014]
- Nietzsche, F. (1883), *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza, 2003