

LA TOPOGRAFIA DEL INFIERNO EN VIRGILIO Y EN MARECHAL

Publicaciones, conferencias, congresos, atestiguan que es el bimilenario de Virgilio una coyuntura propicia para releer sus obras en busca de nuestras raíces culturales. Y no es éste un lugar común: en los umbrales del siglo XXI, la humanidad marcha a la deriva, con sus valores en abierta crisis, en medio de lacras sociales y de dolorosas situaciones de injusticia, gobernada por intereses sectoriales antagónicos -Este/Oeste, Norte/Sur-, sin un proyecto histórico coherente y global que la encauce. Entonces surge, si no la nostalgia de las épocas doradas, al menos la esperanza de encontrar un rumbo nuevo bebiendo en la fuente de la historia y de la literatura.

El Padre de Occidente, heraldo visionario del heroico destino de la Roma de Augusto, tiene mucho que decirnos. Sus **Eglogas** y sus **Geórgicas** - exaltación, respectivamente, de la naturaleza idílica y de los trabajos agrícolas - y la **Eneida**, poema épico-religioso-simbólico, nos revelan una cosmovisión universalmente válida en su esencia. Y es el libro VI de la **Eneida**, con el descenso del héroe al Infierno, el clímax de su epopeya. El presente trabajo se propone un acercamiento tangencial a esa cosmovisión en el análisis de la topografía del Hades, para compararla con la de Cacodelphia, el infierno de Adán Buenosayres.

A- EN LA ENEIDA

La tradición, que atribuye a los romanos origen griego, señala la ruta que siguieron los troyanos con Eneas hacia Italia, y su arribo en el Lacio, sobre el mar Tirreno. Pero la ubicación precisa del lugar es invención de Virgilio: los alrededores de Cumas, cerca de Nápoles, sitio frecuentado temporariamente por el poeta. El significado de esta ubicación y el análisis de su topografía permiten reflexionar sobre las funciones del espacio literario en el libro VI de la **Eneida**:

a) Proveer verosimilitud y acercar lo maravilloso a lo cotidiano:

Virgilio determina el lugar del desembarco de Eneas, al comienzo del libro VI, cuando va a producirse la **catábasis** o descenso a los infiernos: la "ribera hesperia", en el sur de Italia, cerca de Cumas (1). Es un sitio mon-

tañoso, con cráteres, aguas termales, lagos, templos, ruinas, emanaciones de vapor, vegetación variada, y en el que, según creencias populares(2), estaba situada la puerta del Infierno. Miguel Dolç(3) ha estudiado las relaciones del espacio literario con el espacio real, y sus conclusiones merecen una transcripción:

“Comarca de vegetación abigarrada y perspectivas sorprendentes, que se asoma sobre el golfo de Nápoles, salpicada de pequeños cráteres sin vida, aguas termales, lagos y emanaciones de vapor, cubierta de numerosas ruinas de villas romanas, monumentos, sepulcros, arcos, termas y templos, provista de una rica alternancia de costas y mar, ofrece, con el substrato de recuerdos literarios e históricos, que la sustenta por doquiera, un cuadro de increíble fascinación. Se respira en ella todavía el clima fabuloso de los bandidos cimerios, del Hades, del Erebo, de la Estigia y de todas las leyendas evocadas por Homero y Virgilio. Se pueden seguir allí igualmente los vestigios de los personajes más célebres de la antigüedad romana que tuvieron en la comarca sus residencias: Mario, César, Pompeyo, el orador Licinio Craso, Varrón, Cicerón, Hortensio, Tiberio, Nerón, Agripina.

Siete parajes dominan, a mi entender, desde diversos puntos de vista, este conjunto histórico y natural: *Cumae*, *Puteoli*, *Misenum*, *Baiae*, *Bauli*, la Solfatara de Pozzuoli y el lago de Averno. *Cumae* (*Cumae*, it. Cuma), centro político y religioso, fue, como es sabido, la más antigua de las colonias griegas de Occidente, fundada por los eubeos de Calcis en el siglo VIII a. de C., y desempeñó una función primordial en la civilización de todo el litoral de la Campania; Pozzuoli (*Puteoli*), con su cómoda bahía o *sinus Puteolanus*, se convirtió en uno de los primeros puertos comerciales y cosmopolitas del Mediterráneo, hasta el siglo II d. de C., y fue el verdadero puerto de Roma; Miseno (*Misenum* o *Misenum*) fue la base del poderío naval de Roma sobre todo el mar Tirreno, desde que Augusto estableció allí una de las flotas romanas, la *classis Misensis*; Bayas (*Baiae*, it. Baja), gracias a su situación encantadora, a la dulzura de su clima y a sus instalaciones termales, atraía, como una de las estaciones más lujosas, la alta sociedad romana desde fines de la República; en *Bauli* (it. Bacoli) tenía su villa Agripina, la madre de Nerón, y en ella murió apuñalada, por orden del emperador, a manos de Aniceto, el almirante de la *classis Misensis*; la Solfatara de Pozzuoli, amplio cráter elíptico de un volcán cuyo aspecto no ha cambiado apenas durante los últimos dos mil años, es el antiguo *Forum Vulcani*, con emanaciones sulfurosas y carbónicas de 1600. C, evocado por Petronio: (2) sin duda sus accidentes geológicos inspiraron a Virgilio en muchos pasajes del VI libro de la *Eneida*: (3) finalmente, el lago de Averno (it. Lago d'Averno) se aloja igualmente en un cráter elíptico, rodeado y dominado por precipicios abruptos y salvajes, menos al sur-este donde se abre un paso hacia la bahía de Pozzuoli: desde dicho lago existía, según los antiguos, uno de los accesos a los Infiernos.(4)

Con su aspecto austero, su solemne silencio, el color térreo de sus aguas inmóviles, la presencia en sus bordes de una fuente termal que se creía surgida de la Estigia y el recuerdo de sus exhalaciones que empozoñaban el aire e impedían el vuelo de los pájaros sobre la zona, el lago de Averno es verdaderamente el paraje de los Campos Flegreos que ha visto formarse, a partir de Homero, el núcleo más complejo de leyendas de terror en la antigüedad itálica, hasta convertirse en sinónimo de “Infierno”. Todavía hoy su atmósfera despierta en nosotros un extraño sentimiento de sobresalto, poesía y religión en el que sobrevive intacto el culto de lo invisible y del misterio de ultratumba. Para Virgilio, lógicamente, este paisaje iba a convertirse en el centro de su catábasis y a revestir, por tanto, un aspecto místico y fabuloso. Es a las orillas del lago de Averno adonde el poeta conduce a Eneas; el héroe troyano, después de haber escuchado el oráculo de Apolo en Cumas, en el antro de la Sibila, de haber celebrado los funerales de su heraldo Miseno —que dará nombre al *Misenum promunturium* o Capo Miseno— y de haber logrado hallar, de modo milagroso, el ramo de oro —sin duda, una ramita de muérdago, especie de amuleto, consagrado al mundo infernal—, se dirige entonces hacia el lago de Averno con la Sibila, ofrece un sacrificio y penetra en el Hades por una “caverna profunda y pavorosa por su enorme boca, toda de roca, defendida por un lago negro y por las tinieblas de los bosques”.(5)

La ubicación de la catábasis en un ámbito conocido y de las características descriptas, cumple eficazmente la función convencional de dar credibilidad: a cambio de la verosimilitud que el autor ofrece al lector, éste le concede crédito (4). Facilita, pues, el paso del mundo real del lector al mundo de la ficción, y facilita, dentro del relato, el tránsito del espacio conocido y real -Cumae, las costas itálicas sobre el mar Tirreno,- al espacio irreal, alegórico del infierno, con lo que logra integrar el otro mundo a éste, lo extraño y maravilloso a lo conocido y real.

Esta función narrativa del espacio, la de proveer credibilidad, por apelar al lector en busca de su consenso, participa de la función apelativa del lenguaje, y puede también inscribirse en la denominada *fática* (la que, según Jakobson, tiene por objeto “establecer, prolongar o interrumpir la comunicación”), por su capacidad de abrir eficazmente el circuito de la comunicación entre el autor y el lector.

b) Función visualizadora: (5) No podemos concebir la narración -novela, cuento, relato- sin la ubicación espacial de hechos y personajes, sin visualizarlos en su ambiente. Imaginemos una serie de actos no localizados: “salió inmediatamente, llegó poco después, pero no pudo hallarlo”. La falta de plasticidad, de corporeidad del sintagma se debe a la carencia de elementos descriptivos, así fueran someros datos de ubicación o sustantivos que al nombrar objetos evoquen determinado ámbito. ¿Cómo “ver” la catábasis de Eneas, si no lo seguimos hasta la “inmensa caverna” de cien bocas y cien puertas donde la Sibila profetiza? . ¿Si no sufrimos ante el peligro de no poder regresar al mundo de los vivos por la “negra boca”? ¿Si no contemplamos las selvas que rodean al Cocito con su negra corriente? ¿Cómo apiadarse de los que lamentan su muerte prematura, si no los “vemos” en el vestíbulo y en las gargantas del Orco? ¿Podríamos imaginar el peligro y el horror de Eneas, si no se nos describiera el Aqueronte, vasto y cenagoso abismo que permanentemente hierve y vomita sus arenas en el Cocito? ¿Podríamos, en fin, comprender con el héroe la felicidad de los bienaventurados sin verlos en los bosques canoros y fragantes, vagando libremente por amenos vergeles, en el aire puro, bajo la luz brillante? . No. Habríamos llegado a un grado de abstracción, de vaguedad incompatible con la representación literaria.

Esta facultad visualizadora, primaria y fundamental en toda narración, le ha permitido a Virgilio encarnar su mensaje de esperanza en el mundo del más allá, en superación de la filosofía epicureísta, y estimular a sus contemporáneos en la persecución de un destino de grandeza humana.

c) Preparar la atmósfera: Hay situaciones que exigen determinados lugares, y hay ámbitos propicios para que sucedan ciertos hechos, se ha dicho. A veces, basta una somera descripción, un rasgo, para sugerir el clima, la atmósfera, para preparar el escenario- no entendido como pieza decorativa(6), virtualmente sustituible, sino como condición necesaria para la acción-. En el libro VI, diversos elementos -cavernas, sombras, ríos cenagosos- hablan por sí mismos del horror de los condenados, así como los amenos vergeles, los bosques canoros y fragantes, la luz brillante, el aire puro, revelan plásticamente la felicidad de los elegidos.

Cuando el paisaje está en función puramente decorativa, se percibe la falta de ajuste entre acción y espacio, y el producto no suele ser convincente. Es, por ejemplo, el caso de ciertas novelas de aventuras espaciales, que podrían desarrollarse sin menoscabo en cualquier lugar de la Tierra.

Pero Virgilio evidencia en su obra la concepción, siglos más tarde desarrollada por los románticos, del espacio como atmósfera, como espejo de situaciones conflictivas y estados de ánimo.

ch) Función unificadora: A menudo, la delimitación espacial coadyuva a reforzar la unidad de acción, sobre todo en los casos en que ésta es endeble. En el texto que analizamos, el Infierno con sus adyacencias y divisiones es el lugar de encuentro de innumerables personajes heterogéneos en sus historias personales, y elemento unificador que le permite a Virgilio lograr la síntesis de la cosmovisión y del destino histórico de Roma.

d) Función simbólica: Numerosos estudios sobre la *Eneida*, y en especial sobre el libro VI (7), analizan su simbolismo y la "ideología" del autor, en su contexto cultural. En la concretización del mundo metafísico, en su representación indirecta, por analogía, se vale Virgilio de elementos simbólicos del acervo más antiguo: montañas y cavernas representan el "centro" (8) donde se unen la tierra, el cielo y el infierno; el abismo connota la idea de profundidad, muerte, y de lo inferior (9); la ablución con agua, la idea de purificación; la oscuridad se asocia con la privación y el castigo (10).

Cuando un autor se resuelve, al concebir su ficción narrativa, por tal o cual espacio, tiene dos caminos: el realista, de la observación directa de su entorno, y su transcripción más o menos fiel, o la libre combinación de elementos conocidos. Este ejercicio combinatorio podrá alejar o acercar el espacio literario al modelo conocido, pero no podrá prescindir de él. Incluso en las extrapolaciones de ciencia ficción, en las elegorías, en las narraciones míticas, por extraño que sea el espacio, no podemos dejar de compararlo con algún sitio de la tierra que nos sea familiar, al menos para establecer las diferencias y contrastes. Y en la *Eneida*, el Infierno se compone de elementos conocidos aunque en extrañas combinaciones que escapan a las leyes del mundo real.

Virgilio presenta a los personajes del Hades en forma tipificadora -englobante, sin destacarlos como individuos en sus peculiaridades. Incluso en los casos, especiales por su relación afectiva, del encuentro con Dido y con su padre Anquises, los ubica formando parte de un grupo que acusa similares características; por ejemplo Dido está entre los que han perdido la vida prematuramente. Es que considerando la intención alegórica, a Virgilio le convenía más de este modo, así como le resultaba más adecuada la presentación panorámica del paisaje, sin enfoque impresionista -particularizador. Abismos, cavernas, sombras, bosques, ríos, aunque extraídos de la realidad, perfectamente ubicables, no están descriptos minuciosamente, no hay relieve particularizador, no se persigue el color local. De cada uno de esos elementos se mencionan escasas características: los valles son tenebrosos (obsérvese la adjetivación subjetiva, además,) el Averno es fétido, la co-

riente es negra, el olmo inmenso, el monte espacioso. Si bien Virgilio necesitaba partir de un lugar concreto para comprometer a los lectores en la aceptación de su mensaje acercando el otro mundo a éste, mediante su ubicación en un lugar familiar aunque de relieve extraño, no necesitaba detenerse en una descripción detallada.

B- EN ADÁN BUENOSAYRES

Similares funciones cumple el espacio en el libro VII de Marechal, "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia":

a) Proveer verosimilitud y acercar lo extraño a lo conocido: Marechal (11) inicia el relato del descenso al infierno con las coordenadas del tiempo y espacio: "El sábado 30 de abril de 192., en el bajo de Saavedra y a medianoche, el astrólogo Schultze y yo iniciamos la excursión memorable (...) (12). Poco después se habla de un ombú: "Me refiero al que descubrimos anteañoche en el campo de Saavedra" (13). El lector recuerda entonces la aventura anterior, la terrestre, que los conduce hasta ese mismo ombú, y las connotaciones extrañas percibidas entonces. El ombú es en la catábasis de Adán el último elemento conocido del espacio "real" y la puerta a la otra dimensión. A él se llega por un páramo en declive, en medio de una atmósfera densa y estática. Allí "el espacio y el tiempo cobran al parecer otras dimensiones" (14) y se siente la inquietud de futuros acontecimientos extraños y conmovedores. Un conjuro y un círculo mágico bastan para que, a través de la hendidura del ombú, se produzca el pase a la otra dimensión, al mundo de las ideas. El páramo y el ombú, integrantes del espacio conocido, operan como garantía de credibilidad, apelando al consenso del lector.

b) Función visualizadora: Ya hemos visto, cuando analizamos esta función en la Eneida, la imposibilidad de que exista una narración sin ubicación en el espacio, ya se trate de hechos reales o de fantasías, y hemos analizado la capacidad visualizadora, corporeizadora del espacio. Cacodelphia no es una excepción. Tomemos, por ejemplo, el Frotón de los Verdoviejos (15), en el cuarto ambiente del segundo infierno, que mereció de Adán Buenosayres el juicio de "la más notable de las invenciones del astrólogo Schultze". Es un "baboseado Frontón" donde "innumerables ancianos, en figura de babosas, trataban de subir y lo hacían con dificultad extrema dejando tras de sí un rastro gelatinoso y brillante. Pero al llegar a cierta altura del frontón, los viejos dudaban un instante, y caían a plomo: tornaban a subir y a desplomarse con la obstinación del animalito que representaban". Una imagen plásticamente tan lograda consigue absorber y sintetizar por su poder visualizador, la larga e interesante reflexión sobre la "venusmanía", uno de los "flagelos que afectan a Buenos Aires".

c) Preparar la atmósfera: Cuando Adán Buenosayres con su mistagogo Schultze atraviesan los suburbios del Infierno y recorren las nueve espiras que lo configuran, va describiendo los distintos ámbitos, y no vemos en esas descripciones elementos gratuitamente decorativos. Calles, casas, mue-

bles, artefactos, conforman la atmósfera conveniente a la acción. Si tomamos como ejemplo el tercer Infierno, el de la gula (16), veremos que desde la inmensa puerta de sólido bronce, cargada de bajorrelieves simbólicos, alusivos al tema de la gula, hasta la hiperbólica descripción del interior con sus banquetes, cocinas, dormitorios, "walter closets", etc., todos los elementos son significativos y preparan el clima narrativo.

ch) **Función unificadora:** Adán Buenosayres oye de Schultze la descripción del Infierno: lo ha concebido como un cosmos totalizador, tanto en su versión definitiva del helicoide con las nueve espiras, como en los primeros intentos desechados (el cono invertido en el que se ubicarían por estratos los condenados, según su culpabilidad, y el rascacielos subterráneo, o rasca tierras, cuyos pisos, los estratos del Infierno, serían atravesados por el tubo de un ascensor). Esta estructura espacial unificadora logra integrar ordenadamente la múltiple y heterogénea suma de elementos narrativos de acuerdo con la peculiar visión del autor.

d) **Función simbólica:** Marechal no se propone escribir la alegoría de un viaje metafísico en el libro VII (ya lo había hecho en los anteriores, cuando narra la aventura terrestre, figura de la del alma en su camino). Lo dice por boca del astrólogo: "no intentaremos un viaje al Tártaro, así como lo entendieron los metafísicos"(17). Sí se propone mostrar en un fresco, algo así como el "otro yo", el lado oscuro y subterráneo de Buenos Aires, con sus lacras y problemas.

Cacodelphia y Calidelpia "no son ciudades mitológicas. Existen realmente"(18), "las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible"(19).

Cuando llegamos al fin del libro VII- fin de la novela también-, nos sentimos desilusionados: esperábamos llegar a Calidelpia, como Eneas llegó a los Campos Elíseos. Pero no hay tal arribo. Entonces cobra cabal significado la definición de Schultze antes transcripta. En la concepción del demiurgo, existen la Buenos Aires visible y la inteligible, su contrafigura, de la que Marechal nos muestra Cacodelphia, la ciudad de los vicios, el lado oscuro, el Infierno propiamente dicho, y deja al lector imaginar, por contraste, la Buenos Aires celeste, el espacio de los que no caen bajo la pluma fustigadora porque "no han pecado".

Pero no sólo la concepción del espacio es simbólica. Numerosos elementos operan como símbolos: el ombú actúa como "centro", similar a la caverna de Virgilio; las sombras, el barro, los olores fétidos, el tobogán, etc., actúan como concretizaciones de realidades abstractas, tales como la mediocridad, la lujuria, el pecado, y evidencian la función simbólica del espacio.

Cacodelphia se nos presenta como una invención de Schultze; su existencia no es previa a la voluntad creadora del demiurgo, sino que depende exclusivamente de la imaginación del astrólogo. Se insiste repetidamente en ello: "y yo necesitaba organizar matemáticamente mi espacio infernal de manera que fuera inteligible y transitable. Entonces imaginé (...)" (20).

Marechal parte de un modelo real claramente localizado: lugares de Buenos Aires, designados genéricamente o por su nombre propio, aparecen en su Infierno: Gath y Chaves (21), cantinas de la Boca, Churrasquerías de los Mataderos, lecherías de la Paternal y otros innumerables (22).

La intención satírica lleva al autor a mostrar preferentemente grandes cuadros panorámicos, en donde grupos humanos penan similares pecados. Incluso en el "Laberinto de los Solitarios" (23), habitado por un sólo condenado, la presentación del espacio es panorámica.

El espacio literario no es necesariamente una categoría lógica, y no lo es en el "Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia", donde no hay límites claros entre lo real y lo irreal, entre lo visible y lo invisible, donde el anverso y el reverso de Buenos Aires corresponden a dimensiones diferentes.

CONCLUSIONES

En ambos corpus analizados, el espacio cumple similares funciones: dar credibilidad, encarnar la acción, preparar la atmósfera, dar unidad y simbolizar realidades abstractas.

En ambas obras se parte del modelo real del espacio conocido - la Campania y Buenos Aires- para entrar en el espacio alegórico, con el fin de acercar el otro mundo a éste. Pero cuando Marechal describe los estratos infernales, se detiene en detalles, hay mayor insistencia en lo particular y en lo local, en un rescate de lo cotidiano. Un autor se muestra clásico: apenas unos rasgos le bastan a veces para crear el ambiente; el otro caricaturiza, para que su sátira sea más efectiva.

El infierno de Virgilio es mitológico, de existencia previa, aunque con características propias. El de Marechal, en cambio, ha sido creado ad hoc por el demiurgo Schultze, siguiendo la idea clásica de los mundos paralelos, para satirizar los defectos y vicios del país.

Ambos espacios alegóricos son totalizadores, porque representan un "cosmos" organizado, y los dos se abren milagrosamente — con la rama de oro el primero y el segundo con el conjuro mágico —; para acceder a ellos, ambos protagonistas necesitan de la guía: la Sibila uno, y doña Tecla, la maga, el otro.

Los dos protagonistas pasan a otra dimensión, pero Eneas va al país de los muertos y Adán Buenosayres a la ciudad de los vivos, donde viven incluso conocidos y amigos. Es que el primero hace un viaje metafísico-religioso en busca de su destino, y el segundo una observación sociológica casi periodística de la cara oculta de Buenos Aires.

APENDICE

ITINERARIO DE ENEAS EN EL LIBRO VI DE LA ENEIDA

- 1o- Desembarco en las playas de Cumas, cerca de Nápoles, en el sur de Italia, sobre el mar Tirreno.
- 2o- Llegada a la caverna de la Sibila, de cien bocas y cien puertas. Consulta a los hados.
- 3o- Regreso a la playa en busca del compañero cuya muerte anunció la Sibila. Hallazgo de Miseno insepulto.
- 4o- Ida a la selva en busca de leña para el sacrificio fúnebre.
- 5o- Llegada a "las bocas del fétido Averno" en busca de la rama de oro, guiados por la paloma.
- 6o- Acompañado por la Sibila, entrada al Infierno por la caverna profunda, de espantosa boca, defendida por un negro lago y por las tinieblas de los bosques, que exhalaba fétidos vapores.
- 7o- Cruce por los misteriosos y desiertos reinos de Dites.
- 8o- En el vestíbulo y primeras gargantas del Orco, horrible visión de los fantasmas (el Dolor, los Afanes, las Enfermedades, la Vejez, el Miedo, la Muerte, el Hambre, la Pobreza, el Sueño, el Trabajo y otros seres monstruosos como los Centauros).
- 9o- Llegada a la zona de los ríos Aqueronte y Cocito, y a las orillas de la laguna Estigia donde las sombras de los muertos claman a Caronte el pase a la otra ribera y donde quedan esperando cien años los insepultos.
- 10o- Cruce de la laguna Estigia en la barca de Caronte.
- 11o- Desembarco en la orilla opuesta en un lodazal cubierto de verde légamo.
- 12o- Encuentro con el Cerbero en su cueva.
- 13o- Visión, en los primeros umbrales, de los muertos prematuros: niños, condenados injustamente, suicidas.
- 14o- Visión de los "campos llorosos" donde moran los que han sufrido cruelmente por amor. Son secretas veredas circundadas por un bosque de mirtos.

15o- Llegada a los últimos campos donde moran los manes de los guerreros ilustres. Bifurcación del camino: por la derecha hacia los Campos Elíseos donde moran los elegidos, y por la izquierda hacia el Tártaro donde los malos sufren castigos.

16o- Visión del Tártaro: al pie de una roca, una gran fortaleza, con la puerta de acero durísimo y la torre de hierro, rodeada de triple muralla que circunda con sus llamas el río Flegetonte. Continuación del camino por la derecha.

17o- Ablución de Eneas y ofrenda del ramo de oro a Prosérpina, en el zaguán del palacio de Plutón.

18o- Llegada a la morada de la felicidad: sitios risueños, amenos vergeles, bosques afortunados. Aire puro. Luz proveniente de sol y estrellas. Allí se danza, se canta, se ejercitan deportes. Es la morada de los que fueron heridos por la Patria, de los sacerdotes castos, los vates, los inventores, los que quedaron por sus méritos en la memoria de los hombres. Encuentro de Eneas con su padre Anquises.

19o- Visión del bosque junto al río Leteo, donde beben el completo olvido las almas destinadas a la reencarnación. Es un sitio plácido, un bosque lleno de gárrulas enramadas donde vagan innumerables naciones.

20o- Salida por la puerta del Sueño, la de marfil, labrada finamente, por la que huyen las visiones falaces, no por la otra, la de cuerno, por la que salen las visiones verdaderas.

ITINERARIO DE ADAN BUENOSAYRES EN EL LIBRO SEPTIMO (Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia)

1o- Iniciación de la catábasis en el bajo de Saavedra, a medianoche.

2o- Rodeo de una planicie áspera y solitaria. Noche húmeda, atmósfera estática y densa. Altas nubes pizarrosas. Luna menguante. Desniveles en el terreno.

3o- Llegada, por un declive, al ombú, puerta del Infierno. Conjuro mágico.

4o- Entrada por la hendidura o pasadizo del ombú.

5o- Caída vertiginosa por el túnel descendente.

6o- Absorción por una especie de tromba de aire fortísimo, hacia las profundidades. Pérdida del sentido como cuando se duerme.

7o- Vuelta en sí en medio de una especie de bruma que los estrecha. Sequedad que enardece la garganta, los ojos y las fosas nasales, como si fuera producida por cenizas volcánicas. Suelo crujiente, como formado por cristales de sal o detritos calcificados. Rumor parecido al de mareas o multitudes. Es el arrabal de Cacodelphia.

8o- Por un declive, llegada a una especie de terraza o meseta, mezcla de salina y arenal, zona árida y resquebrajada por la sequía, habitada por Demos, la mayoría, los que se dejan arrastrar por cualquier corriente. Es el suburbio de los irresponsables.

9o- Llegada al centro de la terraza antes mencionada, donde se abre la boca de un pozo, de la que desciende un tobogán.

10o- Descenso sucesivo de Schultze y de Adán Buenosayres por el tobogán y llegada a un terreno arenoso, muy blando, junto a una laguna de aguas pastosas y color de ajeno, que se mueve como si fuera un gelatinoso molusco.

11o- Encuentro en el embarcadero con el gallego colectivero, ahora conductor de una lancha de motor.

12o- Cruce por la laguna de la que emergen piedras de formas humanas, emanaciones como de amoníaco y animales reptantes.

13o- Arribo a la otra orilla, frente a una muralla con una grieta o hendidura como único acceso, donde hallan botas y paraguas.

14o- Recorrido por un pasadizo que atraviesa el espesor de la muralla, y llegada al primer barrio de Cacodelphia. Cielo gris. Apretado aguacero. Barriada en anfiteatro, casuchas informes de chapas de zinc y otros desperdicios, edificadas sobre lodo, habitadas por pequeños burgueses, "gentecitas de pequeños vicios y pequeñas maldades, sin grandeza, que viven empantanados".

15o- Siempre girando hacia la izquierda, salida del "Fanguibarrío" por una hendidura del murallón.

16o- Despeñadero que corta el paso. Un puente frágil lleva de un borde a otro de la sima, de donde salen truenos y ráfagas. Sobre el puente, el monstruo de la Lujuria.

17o- Reconocimiento de la segunda espiro, una especie de inmenso estudio de cinematografía, con varios ambientes: una sala teatral, donde se escucha un discurso sobre el sexo, llena de hombres; un pantano donde vegetan entrelazados cuerpos desnudos, en medio de emanaciones terribles; la Torrentera de los Adúlteros; una especie de lecho de río sin agua, un pedregal del que brota color calcinante; el Frontón de los Verdiviejos, por el que ancianos como babosas trepan, caen y vuelven a trepar; el prado de las ultras; el laberinto del gran solitario; el cañaveral de los sodomitas.

18o- Llegada al tercer Infierno, el de la Gula, por una puerta de dos hojas monumentales, ricamente ornamentada con profusión de bajorrelieves simbólicos. Plataforma inmensa, en la que se da un banquete. Cocinas. Vomitorio.

19o- Salida del tercer Infierno por una puerta circular que se cierra en movimiento centrípeto.

20o- Entrada en la cuarta espira del Helicoide, el Infierno de la Avaricia. Es el Plutobarrio, vasto campo de arena encerrado en un cinturón de fabricas y palacios en ruinas, todo envuelto en un color amarillo, símbolo del oro corrupto.

21o- Llegada al quinto Infierno, el de la Pereza, por una puerta giratoria. Llanura sin verdor. Hombres-globos de goma flotan en el espacio: empleados públicos, "cafiolos", los oracionistas, los Potenciales, los que nacieron cansados.

22o- Salida del quinto Infierno por un portal.

23o- Sexta espira. Visión panorámica. Al doblar por una curva de la galería, visión del cañadón de líquido fangoso en el que seres humanos nadan y reciben golpes de remo cuando levantan la cabeza.

24o- Por el pasillo curvo, llegada al séptimo Infierno, el de la Ira. Especie de "ring" anchuroso. A su costado, una especie de puerta de horno. Dentro, desorden, violencia y fluido malévolo que carga la atmósfera de cólera. Paso por el sector de los ladrones; por el Laboratorio de los Dinamiteros, por la imprenta de un diario, por el potrero de los calumniadores, Aduladores, Hipócritas, los "violentos del arte", los déspotas, los Traidores, Asesinos.

25o- Por un cortinado de terciopelo gris, entrada al octavo Infierno, el de la Soberbia. Más cortinados. Recorrida por una ciudad pulcra, ordenada, con calles de pavimento lustroso. Estadio, en anfiteatro, de los filósofos; edificio monumental de los Presidentes Grises, especie de parlamento; un hospital y otros edificios.

26o- Por un portón simple de hierro, entrada al noveno Infierno. Descenso por una escalerita helicoidal hasta la Gran Hoya donde se estremece un monstruo como gigante molusco gelatinoso, el Paleogogo, síntesis de todas las maldades.

NOTAS

- 1 - VIRGILIO, *Aeneidos IV*, 2.5.6.
- 2- VIRGILIO, ob. cit., VI, 105-106.
- 3- DOLÇ, Miguel, "Supervivencia de un mito virgiliano: la Sibila", en *Virgilio en el bimilenario de su muerte*, compilada por Hugo Bauzá, B.A., Parthenope, 1982, pp. 25-26. (Ver bibliografía citada por el autor).
- 4- Ver sobre el tema "La convención novelesca", el estudio de TACCA, Oscar, en *Instancias de la novela*, B.A., Marymar, 1980.
- 5- Ver función visualizadora y otras, en ANDERSONIMBERT, *Teoría y técnica del cuento*, B.A. Marymar, 1979, pp. 327-337.
- 6- Gérard Genette clasifica en dos las funciones de la descripción en la narrativa: la simplemente decorativa, y la expositiva (explicativa y simbólica) GENETTE, Gérard, "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato* B.A. Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 200.
- 7- ALDAO, Federico, "Significado espiritual del VIo libro de la Eneida, en *Anales del Instituto de Literaturas Clásicas*, T. III, B.A., 1945-1946, pp. 121-281.
- 8- "Existe, pues, una relación estrecha entre la montaña y la caverna, en cuanto una y otra se toman como símbolos de los centros espirituales, como lo son también, por razones evidentes, todos los símbolos axiales o polares (...)". leemos en GUENON, R., *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*; trad. J. Valmard; pról. A. Asti Vera. EUDEBA, B.A., 1969, p. 186.
- 9- "Toda forma abisal posee en sí misma una dualidad fascinadora de sentido. De un lado es símbolo de la profundidad en general; de otro, de lo inferior" "Las regiones abisales suelen identificarse con el país de los muertos", leemos en CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969, p. 58.
- 10- Para la función simbólica -y en general el nivel del significado del texto literario en sus planos denotativo y connotativo- consultar CASTELLI, Eugenio. *El texto literario: Teoría y método para un análisis integral*, B.A., Castañeda, 1978, cap. IV, sobre todo pp. 114-115.
- 11- MARECHAL, Leopoldo. *Adán Buenosayres*, 3a. ed., B.A., Sudamericana, 1966.
- 12- ob. cit., p. 405.
- 13- ob. cit., p. 406.
- 14- ob. cit., 408.

- 15- ob. cit., pp. 439-440.
- 16- ob. cit., pp. 448 en adelante.
- 17- ob. cit., p. 406.
- 18- ob. cit., p. 406.
- 19- ob. cit., p. 407.
- 20- ob. cit., pp. 413-414.
- 21- ob. cit., p. 414.
- 22- ob. cit., p. 451.
- 23- ob. cit., p. 443.