

EL DESCENSO COMO VIAJE: LA RUTA CATÁRTICA DE DANTE ALIGHIERI Y
EL VIAJE CIENTÍFICO DE JULIO VERNE

ADRIANA CASTELLANOS ALFONSO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
BOGOTÁ, ENERO DE 2012

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S. J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S. J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Luis Carlos Henao de Brigard

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

TABLA DE CONTENIDO

Agradecimientos	1
Introducción	3
1. El descenso catártico de Dante Alighieri	27
1.1. El inicio del descenso	28
1.2. El viaje a través del Infierno	33
1.3. Salida del Infierno dantesco	50
2. El viaje científico de Julio Verne	54
2.1. El inicio del descenso	55
2.2. El descenso hacia el centro de la Tierra	59
2.3. Salida del centro de la Tierra	67
3. Relación entre ambos viajes	70
4. Conclusiones	78
Bibliografía	79

AGRADECIMIENTOS

Es preciso aclarar que la brevedad no es una de mis cualidades, aunque debo valermé de ella para la redacción de esta parte del trabajo. Pido paciencia a quien quiera conocer y vivir con afán el placer de un recorrido por el mundo inacabable y en constante transformación de la literatura, ya que este viaje debe disfrutarse en pequeñas dosis y no en un gran sorbo.

En primera medida, quiero dar gracias a Dios por darme la oportunidad de compartir con el mundo un tema que había estado inmóvil durante más de un siglo, el cual es la ciencia ficción; si bien ha tomado múltiples matices con el paso del tiempo, sigue siendo mi género favorito. Pocas veces este tema ha sido tratado concienzudamente desde comienzos del siglo pasado, por eso, este trabajo es un reconocimiento especial a la obra de Julio Verne, una de las figuras más importantes de la ciencia ficción.

Agradezco profundamente a mi director de trabajo, Luis Carlos Henao, por los aportes hechos durante la redacción del mismo, así como por el acompañamiento realizado desde mediados del año inmediatamente anterior. De no ser por sus aportes bibliográficos, sus consejos y su amplio conocimiento en la literatura medieval (además de historia y arte), no me habría sido posible desarrollar una pasión tan grande por la obra de Dante Alighieri y todo lo relacionado con la misma. Del ámbito académico, también quiero agradecer a la Universidad Javeriana por brindarme la oportunidad de formar mi camino como literata y demostrar el resultado de mi aprendizaje por medio de este trabajo.

A mis padres Jorge Enrique Castellanos León y Nelly Elvira Alfonso Hurtado, quiero agradecerles tantos años de esfuerzo, apoyo y amor incondicional a lo largo de mi vida y de mi carrera, además de darle un mérito especial a la importante cuota de estos sentimientos invertida en su empeño de sacar adelante a sus hijos. A mi hermano David Enrique le debo su amistad e incondicionalidad en todo momento, aparte de desearle lo mejor en esta nueva etapa de su vida como estudiante de medicina...Mejor hermano no pude desear.

Quiero dedicar con mucho cariño este trabajo a mis abuelos, sin embargo, me permitiré mencionar a mi abuelo materno, Roberto Alfonso, fallecido hace seis años, pero a quien siempre recordaré de una forma muy especial por el resto de mi vida. Deseo incluir en esta dedicatoria a mis tíos y tías, a mis padrinos y a mis primos, que se han convertido en otros hermanos para mí, especialmente a Jorge Andrés, Diana Patricia, Diego Fernando, María Angélica, Edgar Iván y Laura Camila; su apoyo, compañía y jovialidad fueron los más grandes incentivos para seguir adelante en esta ruta y no pensar en rendirme ni por un momento.

A mis amigos y amigas de diversos lugares les agradezco los buenos momentos y el apoyo brindado a lo largo de mucho tiempo, sin embargo, entre todas estas personas, quiero darle gracias a Juan Felipe por su dulzura, sentido del humor y

compañía, pero especialmente, por su amor. Dios permita que cada día ese sentimiento crezca un poco más y le dé muchas bendiciones, además de toda la felicidad del mundo, que poco a poco se ha ganado con esfuerzo.

Para finalizar esta larga lista de agradecimientos y dar paso al goce del viaje por la literatura, agradezco a cada uno de los lectores de este trabajo, ya que le dan un valor agregado al mostrar interés en aprender (conocer) o simplemente, querer profundizar en este tema. Quiero dejarlos con una cita de Julio Verne que ilustra perfectamente el esfuerzo invertido durante estos cuatro meses en la elaboración de mi trabajo:

“Nosotros moriremos, pero nuestros actos no mueren, pues se perpetúan en sus consecuencias infinitas. Pasantas de un día, nuestros pasos dejan en la arena del camino huellas eternas. Nada ocurre que no haya sido determinado por lo que ha precedido, y el futuro está hecho de las prolongaciones desconocidas del pasado”

INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua, éstas son algunas de las definiciones de la palabra *viaje*: « 2. traslado que se hace de un lugar a otro por aire, mar o tierra; 3. Camino por donde se hace; 4. Ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente, cuando se lleva una carga; 5. Carga o peso que se lleva de un lugar a otro de una vez. »

El viaje, sin embargo, va más allá del recorrido de un lugar a otro, convirtiéndose en una experiencia de cambio para el viajero, quien asume formas de ver el mundo diferentes al comienzo y al final de la travesía. En palabras de Noemí Ulla (2003), [...] todo desplazamiento entraña un cambio, no sólo un cambio de escenario [...], sino un cambio en nuestro pensamiento [...], todo movimiento de un lugar a otro es también un movimiento del pensar [...]. Por otro lado, J. L. Larriaga (1978) sugiere que el viaje y la exploración han cambiado [...]: hay menos diferencias entre las exploraciones antiguas [...] que las que hay entre las expediciones de comienzo de siglo [...]. Si la aventura ha hecho sitio al método y el espíritu de empresa a la actitud científica, ello es a causa del desarrollo de la antropología y de la extensión de los conocimientos [...]. Se podrían hacer tantas historias de la exploración como países hay [...] (561 y 562). Esta transformación en el pensamiento y la forma de ver el mundo le dan al viajero carácter de héroe, en tanto dicho personaje decide realizar una empresa impensable (y aparentemente imposible) hacia un lugar cuya ubicación es desconocida, lo que genera incertidumbre sobre su regreso y los medios para lograrlo; es preciso agregar que la heroicidad del viajero se multiplica en tanto es consciente de los peligros a los que podría exponerse. Si bien, por pericia del viajero o intervención divina, logra regresar a su tierra natal, la travesía sería considerada una proeza por escépticos y no escépticos, obteniendo como recompensa el reconocimiento y la fama que no hubiera imaginado antes de emprender el arriesgado viaje.

El viaje como categoría literaria tiene sus inicios en la literatura clásica, con *La Odisea* y la historia de Jasón y los argonautas, titulada *Las Argonáuticas*. La primera, escrita aproximadamente en el siglo VIII a. C., cuenta la historia de Odiseo (o Ulises en la tradición latina), quien está decidido a regresar a Ítaca una vez ha terminado la guerra de Troya, pero como castigo impuesto por los dioses, Odiseo debe pasar una serie de pruebas en diferentes lugares antes de poder volver a su reino.

Por otro lado, la historia de Jasón ha sido recreada varias veces, aunque las versiones más célebres son aquellas de Apolonio de Rodas¹, Píndaro y Eurípides (quien deja de lado a Jasón y se centra más en Medea, en su tragedia del mismo nombre). Esón, rey de Yolcos, es destronado a través de engaños por obra de su medio hermano, Pelios, que se convierte en el nuevo rey de esta nación, aunque no es suficiente para este hombre haberse deshecho de su hermano, ya que también debe encargarse de la prole del mismo, razón por la que pone a prueba a su sobrino (y legítimo heredero al trono de Yolcos) Jasón, enviándolo en búsqueda del *vellocino de oro* a la Cólquide, pero antes de llegar a su destino, Jasón y sus compañeros (los *Argonautas*) deben pasar por diferentes pruebas.

Ambas historias son opuestas (de hecho, la pretensión inicial de Apolonio de Rodas era superar a través de Jasón a Odiseo, aunque eso nunca fue posible, ya que *La Odisea* tuvo mayor reconocimiento) y cada personaje por separado inaugura un modelo diferente del viajero con carácter heroico. Por un lado está Odiseo, considerado el más hábil y astuto de los griegos, quien pareciera no tener favor de los dioses en su propósito, y siempre se vale de sus propios medios para lograr superar todos los obstáculos en su regreso a Ítaca. A lo largo de la obra, Odiseo da muestras de su gran habilidad al luchar con los seres monstruosos y con los pretendientes de su esposa, Penélope. Jasón, por otro lado, siempre se vale de la ayuda de sus compañeros de viaje y de Medea, su esposa (que es

¹ La versión utilizada para el desarrollo de este trabajo será la de Apolonio de Rodas, llamada *Las Argonáuticas*.

también sobrina de Circe); las verdaderas habilidades de Jasón son visibles hasta cuando decide regresar a Yolcos a confrontar a Pelios.

A pesar del reconocimiento superior que tuvo *La Odisea* con respecto a *Las Argonáuticas*, esta última aportó dos elementos nuevos a la literatura de viajes. Por un lado, *el vellocino de oro*, que va a reaparecer nuevamente en diferentes obras del mismo género. Como propone Matilde Rovira Soler (300), « sería repetido por los autores de nuestro ya clásico Siglo de Oro y por ellos transmitido a los siguientes ». Estos autores de los que habla Rovira son Pedro Calderón de la Barca y Lope de Vega, que recreó la historia de Jasón y sus compañeros en la obra *El vellocino de oro* en 1623, escrita en octavas reales. Por otro lado, *argonauta* sería un término empleado para referirse al viajero real o al de las historias de viajes, mientras que *argonauta* daría origen al término *astronauta* y *argo*, que no es más que el recurso empleado por los viajeros (reales y de ficción) para llegar a su destino (esta última palabra surge gracias al nombre de la nave construida por el propio Argos para que Jasón y sus compañeros realizaran el viaje hacia la Cólquide). He aquí un aporte de Matilde Rovira que puede ampliar la información relacionada con ambos términos:

[...] porque se trata de los Argonautas y Astronautas es el nombre elegido para los nuevos e insólitos viajeros del espacio en una Astronave y el término se acuña sobre este modelo y no sólo por la simple etimología, cuando incluso a una de las partes de una nave utilizada se le ha llamado Argo, y que el mito está vigente en la mente de los americanos que han preparado (...) la campaña de prensa de estos viajes espaciales [...].

[...] el hecho de calificar como “Nuevos Argonautas” a los actores del viaje cumbre a la Luna nos sigue sonando dentro de una tradición vitalizante de lo clásico que arranca en nuestro Renacimiento, porque también Colón recibió el nombre de “nuevo argonauta”, y la literatura española lo cita numerosas veces como tal [...]. (3 y 4)

Más adelante, hacia el siglo IX d.C., aparece una antología de cuentos árabes, llamada *Las mil y una noches*, contados por Shahrazad al rey Shahriar durante el mismo período de tiempo. Esta obra de autoría anónima inaugurará el siguiente modelo del viajero en la literatura, representado por Sindbad, el marino, quien

durante su juventud realizó siete viajes, pero sólo al llegar a la madurez decide narrarlos a los comensales en su casa, entre los que se encuentra Sindbad, el carguero (llamado también Sindbad, el terrestre), un muchacho con el que el protagonista ha tenido mucha afinidad. Sindbad, el marino es la reunión de características de los dos modelos precedentes; posee la habilidad de Odiseo para librarse de las adversidades, pero también agentes externos le ayudan a salir de los problemas, como es el caso de Jasón. Este personaje tiene la ambición frecuente de viajar, de querer ir hacia lo desconocido, de vender su mercancía en otros lugares no recorridos, pero aquello que le permite hacer la transición de un simple comerciante viajero a aventurero es la casualidad: Sindbad es aventurero *por accidente*. Ya sea por su propio descuido o el ajeno, el marino logra las aventuras sin proponérselo, al igual que la fama que alcanza con las mismas. Basta con apreciar los primeros pasajes del primer y el segundo viaje del navegante para comprender mejor lo anterior:

[...] El capitán del barco mandó anclar junto a aquella isla [...]. Prepararon unos hornos, encendieron fuego en ellos y cada uno se dedicó a una tarea distinta [...]. Yo fui de los últimos y me puse a dar vueltas por la isla mientras los pasajeros se reunían para comer [...]. De repente, el capitán del barco [...], se puso a gritar con todas sus fuerzas:

- ¡Pasajeros, salvaos! ¡Daos prisa y subir al barco! [...] Esta isla sobre la que os encontráis no es un isla, sino un enorme pez anclado sobre el mar.

[...] Unos lograron alcanzar el barco, pero otros no [...]. Yo fui uno de los que se quedaron atrás, en la isla, y me hundí en el mar como los demás. (Anónimo, 391 y 391)

Sindbad logra salvarse gracias a un cubo de madera que usó para evitar ahogarse, llegando así a una tierra desconocida donde ocuparía un cargo muy importante asignado por el rey del lugar. Luego de encontrar la manera de volver a Bagdad y pasado un tiempo, el navegante decide salir nuevamente de su tierra, pero esta vez la responsabilidad directa de esta nueva aventura es del marino:

[...] Desembarqué yo también en compañía de otros y me senté junto a una fuente de agua clara en medio de los árboles [...]. Soplaban una brisa agradable en aquel lugar y yo me sentía a gusto. Entonces, se apoderó de mí el sueño y me puse a descansar allí [...]. Luego me levanté, pero no encontré en aquel lugar a nadie, ni hombre ni genio. El barco se había ido con todos sus pasajeros y nadie [...] se había acordado de mí. Me dije entonces: [...] “Si la primera vez me salvé [...], ahora es imposible que encuentre a alguien que me haga llegar a un país habitado. (402 y 403)

Sindbad, el marino se propone ser viajero, pero no ser aventurero, y gracias a ello, además de las habilidades que usa para salir del peligro, alcanza la fama entre sus compañeros y entre extranjeros.

Al examinar las obras anteriores (*La Odisea*, *Las Argonauticas* y *Los viajes de Sindbad, el marino en Las mil y una noches*), se puede notar un elemento monstruoso en común: el gigante². Lo monstruoso en literatura de viajes es un elemento recurrente y una herramienta que permite darle carácter de aventura. En el Canto IX de *La Odisea*, Ulises relata a Alcínoo las pruebas precedentes por las que tuvo que pasar, entre ellas, los cicones, los lotófagos y el cíclope, a quienes describe de la siguiente manera:

[...] Allí habitaba un hombre monstruoso que apacentaba sus rebaños, solo, apartado y no frecuentaba a los demás, sino que vivía alejado y tenía pensamientos impíos. Era un monstruo digno de admiración: no se parecía a un hombre, a uno que come trigo, sino a una cima cubierta de bosque de las elevadas montañas que aparece sola, destacada de las otras [...]. (Calvo (ed.), 172 y 173)

Por otro lado, en la historia de Jasón y los argonautas podemos ver que Polifemo (el cíclope que fue cegado por Odiseo) es uno de los tripulantes del Argos. Vale la pena mencionar a algunos de los argonautas más reconocidos: Orfeo, Telamón, Hércules, Peleo, Cástor y su hermano gemelo Pólux, Anceo, Tifis, Íficles, Admeto,

² El gigante es la alusión implícita al cíclope Polifemo, sin embargo, en la historia de Sindbad, el marino, el gigante que aparece en el tercer viaje tiene dos ojos y no uno.

Mopsos, y en compañía de estos hombres se encontraba Polifemo, el monstruo; Jasón no parece hacer distinción entre lo monstruoso y lo no monstruoso a la hora de solicitar ayuda a quien le permita llevar a cabo su empresa. A diferencia de la referencia anterior, el papel de Polifemo es casi nulo dentro de la historia, ya que en Cianda, él y Hércules son los únicos que se quedan en ese lugar una vez el Argos ha zarpado con el fin de continuar la búsqueda del *vellocino de oro*. El cíclope, al oír el llamado desesperado de Hércules por encontrar a Hilas (su escudero, atrapado en la fuente de Pegasa), decide buscarlo, razón por la cual se pierde el resto del viaje.

Casi al final de la historia, en la Isla de Creta, Jasón, Medea y los argonautas restantes deben enfrentar un último peligro: el gigante Talos, descrito por Apolonio de Rodas de la siguiente manera:

[...] Allí, en la costa occidental del terrible reino de Minos, está de vigía un gigante de bronce llamado Talos, que no tiene corazón ni entrañas. Sólo una gruesa vena recorre todo su cuerpo, desde los ojos hasta el talón, por la que circula fuego líquido [...]. Talos se vio dominado por la hábil hechicera [...], una piedra arrojada por la honda de un diestro argonauta le rompió el tobillo cerca del lugar por donde corría la vena llena de fuego, que contenía todo su vigor [...]. El monstruo dio un grito [...], dejando salir de su talón herido un torrente ígneo semejante al que se desliza por las laderas de un volcán [...]. (Apolonio de Rodas, 159 y 160)

Durante su tercer viaje, Sindbad y los tripulantes de su embarcación son raptados por los habitantes de la Isla de los Monos, « animales horribles, con pelo semejante a la melena de un león y aspecto que causaba horror. Nadie entendía su manera de hablar y de expresarse [...]. Sus ojos eran amarillos, las caras negras, la constitución pequeña midiendo cada uno de ellos cuatro palmos de altura » (Anónimo, 414). Estas criaturas no generan temor en los hombres, sino el gigante que se encuentra en el mismo lugar:

[...] Se nos echó encima, bajando de la parte más alta del palacio, una persona de estructura gigantesca y aspecto humano: era de color negro, de estatura elevada como la de una gran palmera, con dos ojos que parecían dos brasas de fuego y colmillos como los

de jabalíes. Tenía una boca inmensa semejante a un pozo, labios como los del camello que le colgaban sobre el pecho, dos orejas como dos mantas que le colgaban sobre los hombros y uñas de las manos semejantes a las garras del león. Cuando le miramos [...], sentimos un miedo atroz [...]. (p. 415)

De acuerdo con lo anterior, podemos ver que en *La Odisea*, el monstruo es un ser que nada tiene de humano y forma parte de lo desconocido, mientras que en *Las Argonáuticas* y los viajes de Sindbad, el marino (recopilados en *Las mil y una noches*), el monstruo tiene mucha más proximidad con lo humano, ya sea porque convive y labora con otros humanos (como el caso de Jasón y los argonautas), o bien, porque tiene algún o algunos rasgos humanos (como el caso del tercer viaje de Sindbad). En resumen, « si el viaje es fácilmente proclive a lo maravilloso, es porque la partida a lo desconocido es un momento esencial de la aventura humana [...]. El viajero usa itinerarios de otra naturaleza [...], hallará la mantícora, próxima al tigre y al minotauro. El viaje [...], despliega su red de imágenes, de criaturas, de narraciones legendarias [...] » (Kappler, 88 y 89).

En 1516, el canciller del rey Enrique VIII, abogado y religioso Tomás Moro publica la *Utopía*, basada esencialmente en el descubrimiento de América, aunque en realidad, el argumento central es el viaje de Rafael Hitlodeo (quien además participó en los viajes de descubrimiento del Nuevo Mundo) a Utopía, un lugar imaginario donde todo es perfecto: las leyes, las personas, el paisaje del lugar, entre otros. El elemento más innovador de esta obra es el concepto de utopía propiamente. Moro la define como « el norte, donde es posible la igualdad y la justicia, el orden y la libertad, la concordia y la fraternidad [...]. Es un lugar que no existe [...] ». Por otro lado, Kappler (2004: p. 97) asegura que « el tema del Paraíso, en efecto, es uno de los grandes asuntos de la literatura [...] de viajes. El Paraíso es objeto de una búsqueda bien real [...] »³

³ Sin embargo, podemos ver que el Paraíso es un tema que trasciende la literatura medieval, gracias a la obra de Tomás Moro.

Se piensa que este libro hace una crítica a los métodos administrativos de la humanidad, dando origen a un sistema ideal de gobierno, cuyo máximo exponente es el filósofo, aunque la idea de un país perfecto con un sistema de gobierno, también perfecto (a la cabeza de un pensador), no fue inventada por Moro: *La República*, de Platón y *La Ciudad de Dios*, de San Agustín ya habían tratado este tema. Obras como *La Nueva Atlántida*, de Francis Bacon y *La Ciudad del Sol*, de Tomasso Campanella retomarían este mismo elemento tiempo después de escrita la obra de Moro.

Si precisamos en el argumento de la obra, se sabe que Htlodeo acompañó a Américo Vesputio en tres de sus cuatro viajes, lo que le dio pie de apoyo para participar en los viajes al Nuevo Mundo. Una vez que se separa de Vesputio, decide realizar su propio recorrido a la República de Utopía (nombre completo del lugar visitado por Htlodeo), la cual es descrita de la siguiente manera:

[...] todo adquiriría tonos más dulces. El cielo era más limpio, la tierra se ablandaba entre verdes. Era más suave la condición de los animales y de los hombres [...]. (Moro, 28)

[...] La isla de Utopía tiene [...] una extensión de doscientas millas.

[...] La isla cuenta con cincuenta y cuatro grandes y magníficas ciudades. Todas ellas tienen la misma lengua, idénticas costumbres, instituciones y leyes. Además, están construidas sobre un mismo plano, y todas tienen un mismo aspecto, salvo las particularidades del terreno [...]

[...] Quien conoce una ciudad, las conoce todas [...]. (117, 120, 121 y 126)⁴

Posteriormente, hace énfasis en su sistema de gobierno:

⁴ [...] En el libro de viajes, en efecto, la ciudad se convierte en el índice de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario. De esa manera, las ciudades se van constituyendo en los verdaderos núcleos narrativos en torno a los que se organiza el texto del relato [...]. La descripción de las ciudades se hace siempre conforme a un esquema compositivo fijo que se repite igual en todos los relatos [...]. Ese esquema [...] procede de la antigua tradición retórica [...]. (Pérez, M., 226 y 227).

[...] cada grupo de treinta familias elige su juez, llamado sifogrante en la primitiva lengua del país, y prefecto en la moderna. Cada diez sifograntes y sus correspondientes trescientas familias están presididos por un protofilarca, antiguamente llamado traniboro [...]. Los doscientos sifograntes [...], proclaman príncipe a uno de los cuatro ciudadanos nominados en el pueblo [...]. El principado es vitalicio [...]. Por su parte, los traniboros se someten todos los años a la reelección [...].

[...] Todas las decisiones importantes son llevadas a las asambleas [...]. Estos las exponen a las familias de las que son representantes, no sin discutir con ellas las conclusiones [...]. (133 y 136)

Lo más curioso respecto al lugar descubierto por Hitlodeo es la no distinción de hombres y mujeres en los oficios (mayormente agrícolas), así como la asignación de castigos a quienes han cometido cualquier delito. Hombres y mujeres trabajan en el campo por igual, y si alguno llega a cometer acciones que perjudiquen a sus semejantes, se les castiga en concordancia con los actos realizados; cuanto más grave sea el crimen, más próxima será la sentencia a la pena capital, aunque los *utópicos* buscan no acudir a esta situación la mayoría de las veces.

Moro, a través de su personaje, cuenta con detalle la forma como se llevó a cabo su viaje, así como todas las características de la República de Utopía. Pero no sólo Hitlodeo es viajero, pues los *utópicos* también lo son:

[...] El viaje se organiza enviando a un grupo de turistas con un salvoconducto, expedido por el príncipe [...]. Se autoriza el viaje y se fija la fecha de vuelta [...]. Durante el viaje [...] no les falta nada, ya que en cualquier parte están en su casa [...].

[...] No hay nunca permiso para estar ocioso. No hay pretexto alguno para la vagancia. No hay tabernas, ni cervecerías ni lupanares ni ocasiones de corrupción, casas de citas ni conciliábulos [...]. (168-170)

Es importante tener en cuenta que la República de Utopía es una isla, una región apartada de todo lo conocido por el ser humano. Cuanto más apartado esté el objetivo de búsqueda, la narración del viaje será más proclive a la fantasía, tal como sugiere Antonio Regales Serna: « En la Edad Moderna las geografías se

pueblan de islas, reales o imaginarias, como en nuestros días se pueblan los cielos de naves extraterrestres [...]. Las ideas asociadas a las islas son muy variadas [...], pero destaca lo que la isla tiene de frontera frente al mundo y lo que tiene de Utopía, de intento de liberación frente a ese aislamiento [...] » (75).

A continuación, ilustraremos el último modelo de viajero, estrechamente relacionado con el de Tomás Moro. Jonathan Swift, escritor irlandés, publicó en 1726 *Los viajes de Gulliver*, cuyo protagonista, Lemuel Gulliver (un explorador inglés de posición privilegiada), decide realizar cuatro viajes por mar con fines científicos (en apariencia), aunque la propuesta de Swift era mucho más ambiciosa, ya que lo que buscaba en realidad era hacer una crítica a la vanidad, las cortes, los funcionarios públicos y los partidos políticos de su tiempo, muy similar a lo que hace Tomás Moro a través de su obra.

El primer lugar visitado y explorado por Gulliver es *Liliput* (que es a la vez el viaje más conocido entre los lectores), habitado por gente de escasa estatura, que ata al explorador al suelo con cordeles, de los cuales logra zafarse. La proporción del tamaño de Gulliver con los habitantes de este lugar es descrita por Swift de la siguiente manera:

[...] El hurgo [...] me comprendió muy bien. Bajó del tablado y ordenó que se apoyasen en mis costados varias escaleras; más de un centenar de habitantes subieron por ellas y caminaron hacia mi boca cargados con cestas llenas de carne [...]. Me abastecían como podían buenamente, dando mil muestras de asombro y maravilla por mi corpulencia y apetito. [...] (Swift, 5)

Primero, Gulliver es un prisionero en *Mildendo* (la metrópoli más importante de *Liliput*), y posteriormente logra su libertad gracias a la intervención de la corte del lugar ante su Emperador, quien le asigna ciertas condiciones para tener ese beneficio, como no salir sin permiso de *Liliput* (al igual que entrar a *Mildendo* sin consentimiento del alto mandatario), ser el mensajero del lugar, ayudar a los habitantes sin importar el oficio que desempeñen, ser su aliado en las guerras

contra otros países y dar un informe concienzudo de la circunferencia del lugar. Todas las condiciones presentadas anteriormente aluden a Gulliver como *el hombre-montaña*, expresión que ilustra nuevamente la diferencia de tamaños entre los liliputienses y el explorador, además de afianzar el carácter monstruoso de este hombre que, por su gran tamaño en comparación con el de los hombrecitos, tiene un rol monstruoso, aunque ser el monstruo no lo aleja de ser humano; sigue siendo un ser completamente racional. Al principio, se muestra hostil con los habitantes de *Liliput*, pues no logra entender su lenguaje y la razón por la que quieren mantenerlo inmóvil, pero finalmente los liliputienses ven que Gulliver es muy semejante a ellos (*excepto por su tamaño y apetito*, como dicen algunos), por lo que deciden no arremeter contra él momentáneamente.

Pasado un tiempo, Gulliver vuelve a su país luego de huir de *Liliput* debido a una acusación de traición en su contra. Al igual que Sindbad, el marino, después de dos meses de su regreso, decide embarcarse nuevamente dando comienzo a su segundo viaje, pero una tempestad lo conduce a *Brobdingnag*, un lugar donde todo lo que vive en él es de gran tamaño. Esta vez, el papel del monstruo ya no pertenece del todo al inglés, ya que lo monstruoso esta vez está a cargo de los gigantes. El explorador no deja de sentirse extraño en medio de estos enormes personajes, e incluso intenta comunicarse con ellos, aunque igual que los habitantes de *Liliput*, tenían un lenguaje y costumbres incomprensibles:

[...] A la sazón debía de estar ya el hacendado convencido de que yo era un ser racional. Me hablaba a menudo; pero el ruido de su voz me lastimaba los oídos como el de una aceña, aunque articulaba las palabras bastante bien. Le respondí lo más fuerte que pude en varios idiomas, y él frecuentemente inclinaba el oído hasta dos yardas de mí; pero todo fue en vano, porque éramos por completo ininteligibles el uno para el otro [...]. (42)

Hasta este momento, la relación de Gulliver con los lugareños de los dos sitios visitados ha sido servil. El explorador blanco, ilustrado, europeo y con una postura aparentemente superior ha sido rebajado a sirviente en ambos casos. Debe ayudar a los liliputienses en sus labores, e incluso, llama *amo* al labriego que lo

recibe en *Brobdingnag*. Los dos primeros viajes hechos por Lemuel Gulliver son un punto de quiebre entre lo común (el europeo blanco e ilustrado conquista las regiones inexploradas, cuyas personas no han sido educadas aún) y lo novedoso (las criaturas, en apariencia salvajes, logran conquistar al explorador dominante), son una especie de « ruptura, y esta ruptura engendra el peligro. Pero es un peligro que puede ser fecundo: [...] la ruptura del estado edénico primero se salda no solamente con el sufrimiento, pero también con la cultura, sello del genio específicamente humano, el viaje conduce a un conocimiento superior del Mundo [...]. De este modo, lo desconocido se entrega a la humanidad [...] » (Kappler, 88).

El tercer viaje inicia del mismo modo que el anterior: Gulliver vuelve a casa y luego de diez días, zarpa nuevamente, pero es capturado por piratas holandeses y japoneses; finalmente es liberado y decide continuar su viaje. La primera parada realizada por el explorador es *Laputa*, donde es recibido por muchas personas que compartían tres características específicamente⁵:

[...] Tenían la cabeza inclinada, ya al lado derecho, ya al izquierdo; con un ojo miraban hacia adentro, y con el otro, directamente al cenit. Sus ropajes exteriores estaban adornados con figuras de soles, lunas y estrellas, mezcladas con otras de violines, flautas, arpas, trompetas, guitarras, claves y muchos más instrumentos desconocidos en Europa. Distinguí a muchos [...] que llevaban en la mano una vejiga hinchada y atada [...] a un bastoncillo corto. Dentro de estas vejigas había unos cuantos guisantes secos o unas piedrecillas [...]. (p. 82)

Hasta este momento, los habitantes de los lugares visitados por Gulliver son completamente diferentes a los seres humanos, no sólo por sus características físicas, sino también, por su lenguaje, modo de vida y costumbres, sin embargo, a lo largo del tercer viaje encontrará personajes con rasgos muy semejantes a los de un humano, y que además, conocen muy bien la cultura e historia humana, a tal punto que están en la capacidad de reproducirla, como es el caso del Emperador de *Glubbdrib*, lugar visitado por Gulliver durante su tercer viaje:

⁵ La última característica era propia de los criados, que podían distinguirse por sus ropajes, menos coloridos que los del resto del lugar.

[...] Su Alteza el gobernador me ordenó que llamase de entre los muertos a cualesquiera personas cuyos nombres se me ocurriesen y en el número que se me antojase, desde el principio del mundo hasta el tiempo presente [...].

[...] Como mi primera inclinación me llevara admirar escenas de pompa y magnificencia, pedí ver a Alejandro *el grande* a la cabeza de su ejército inmediatamente después de la batalla de Arbela (...). Alejandro fue llamado a la habitación; con grandes trabajos pude entender su griego, que se parecía muy poco al que yo sé [...].

[...] Luego vi a Aníbal pasando los Alpes [...]. Vi a César y Pompeyo, a la cabeza de sus tropas [...].

[...]. Tuve el honor de conversar largamente con Bruto [...]. (103)⁶

Con respecto al tercer viaje no se profundizará mucho, ya que tiende a repetir las situaciones ocurridas en los anteriores viajes (ser preso, huir del lugar y finalmente, volver a su patria), y no tiene tanta carga simbólica como la contenida en los viajes primero, segundo y el último, sobre el cual se tratará a continuación.

La llegada al país de los *Houyhnhnms* representa quizá el punto de encuentro entre la crítica de Swift a la sociedad del momento y lo fantástico, ya que los habitantes de este lugar tienen rasgos animales, pero a pesar de su bestialidad, son criaturas muy nobles y dóciles, a las que Gulliver les enseña con facilidad su lenguaje, lo que le permite llevarse mejor con estos personajes que con aquellos pertenecientes a las demás regiones. De hecho, « [...] el cuarto libro, Gulliver en el país de los *huim* suele eliminarse de muchas ediciones juveniles por su excesiva mordacidad, ya que en el fondo lo que está planteando Swift es que la compañía de los animales – de los caballos, concretamente – es preferible y más estimulante que la de muchos humanos [...] » (Swift, iii)⁷.

⁶ La reproducción de la cultura occidental no se limita sólo a la capacidad de traer a las figuras históricas del pasado, sino también, a los rasgos que presentan los sitios culturales como museos y bibliotecas en Glubbdubdrib, donde hay obras que aluden a estos personajes (incluidos, aquellos que no se mencionan en la cita anterior).

⁷ La palabra *yahoo* en el lenguaje de los habitantes de *huim* es, por un lado, el lenguaje hablado por ellos, y por otro, significa precisamente *hombre-caballo*.

Esta es la descripción de los *yahoos* una vez que Gulliver ha descansado y decide explorar el país de su último viaje:

[...] Tenían la cabeza y el pecho cubiertos de espeso pelambre, rizado en unos y liso en otros; sus barbas eran de cabra, y largos mechones de pelo les caían por los lomos y les cubrían la parte anterior de las patas y los pies; pero el resto del cuerpo lo tenían desnudo y me dejaba verles la piel, de un color amarillento oscuro. No tenían cola, solían sentarse y tumbarse; con frecuencia se sostenían en los pies traseros. Trepan a los árboles más altos con prontitud de ardilla, para lo cual contaban con grandes garras abiertas en las cuatro extremidades [...]. A menudo, daban brincos, botes y saltos con prodigiosa habilidad. Las hembras no eran tan grandes como los machos; tenían en la abeza pelo largo y liso, pero ninguno en la cara, ni más que una especie de vello en el resto del cuerpo. [...].

[...] En suma: el proceder de aquellos animales era tan ordenado y racional, tan agudo y discreto, que, por último, concluí que habían de ser mágicos que con ciertos fines se hubieran metamorfoseado [...]. (118 y 120)

Los *yahoos* son los primeros que deciden enseñarle su idioma a Gulliver, tocando así un punto importante en esta obra. A lo largo de los cuatro viajes, el idioma es una barrera que impide que el viaje se desarrolle con normalidad y que las verdaderas intenciones de la travesía se vuelvan cada vez más difusas, pero el caso de los *huim* se diferencia de los demás. Si bien el idioma implica una limitación para tratar con las *bestias*, es también un factor determinante en la relación entre explorador y nativos, ya que no hay señales de hostilidad en uno u otro bando durante el proceso de enseñanza/aprendizaje del lenguaje. Esta cordialidad no es dada exclusivamente a Gulliver, sino a cualquier otro forastero que llegue a la tierra de los *houyhnmms*:

[...] La amistad y la benevolencia son las dos principales virtudes de los *houyhnhnms*, y no limitada a sujetos particulares, sino generales para la raza entera. Un extraño, procedente del lugar más remoto, recibe igual trato que el más próximo vecino, y donde quiera que va considera que está en su casa. Cuidan la cortesía y la afabilidad hasta el más alto grado [...] (142)

En contraste con los viajes anteriores, el paso de Lemuel Gulliver por la tierra de los *yahoos* no genera un impacto tan fuerte como el que se generó en *Liliput*, por

ejemplo, donde la respuesta de los lugareños hacia el inglés fue de hostilidad inmediata, y terminó de la misma manera; esta vez, el explorador es recibido cordialmente, tratado con amabilidad y finalmente, despedido con gratitud por los *huim*.

Es posible decir que la semejanza entre las obras de Tomás Moro y Jonathan Swift se centra en la búsqueda del modelo ideal del ciudadano y de las ciudades en general, aunque también comparten otra similitud: la presentación del hombre moderno como individuo, el cual responde a tres parámetros:

[...] El contacto con otros pueblos y culturas [...], pasa a formar parte de la conciencia del yo moderno. El horizonte ya no está constreñido a una ciudad, a una región, a un país o al propio mundo de la cristiandad.
[...] Sin inventos como la brújula, el péndulo, el telescopio, etc., no hubieran sido posibles los viajes, ni, por tanto, su plasmación artística [...].
[...] El tercer parámetro de la Edad Moderna se puede resumir con el *cógito* cartesiano [...]. Sólo cuando el *yo corpóreo* cobra plena vigencia puede hablarse en rigor del hombre moderno [...]. (Regales, 82)

Las obras anteriores fueron presentadas cronológicamente, aunque pueden presentarse diversos parámetros de clasificación de las mismas, como el grado de colectividad, la *linealidad del viaje*⁸, la duración del mismo, el narrador de cada obra, el grado de monstruosidad, el género, la forma como se lleva a cabo el viaje y el objetivo del mismo.

Estos dos últimos temas permiten comprender una forma particular de viaje: el descenso, definido por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española como « caída a un estado inferior. »

⁸ De acuerdo con Miguel Ángel Pérez en su artículo *Estudio literario de los libros de viajes medievales*, este parámetro indica el grado de fantasía de un viaje literario, el cual es medido por la cantidad de lugares recorridos, la distancia entre el lugar de partida y llegada y si los sitios son producto de la fantasía o son verdaderos. Cuanto más apegado a la realidad sea un viaje, más lineal será. Si bien es un parámetro propuesto para los libros de viajes medievales, puede trascender a obras de otras épocas.

En teología, igual que en filosofía, ese *estado inferior* no es otro que el Infierno, definido por la primera como « lugar de abajo [...], residencia de los demonios [...]. El plural, los infiernos [...], designa el lugar de residencia de los muertos en general [...]. Corresponde a [...] *gehenna* [...] donde parece que se quemaban las basuras [...]. Los que mueren en estado de pecado mortal descienden a él inmediatamente [...] » (Bouyer, 354). Por otro lado, el *Oxford Dictionary of Philosophy* define al Infierno de la siguiente manera: « place or state reserved for unrepentant sinners after death, where they suffer both separation from God, and other traditional punishments [...] » (Blackburn, 170).

El primer teólogo que habló del Infierno fue Santo Tomás, quien propuso que este lugar de castigos y sufrimientos que a largo plazo producen felicidad y paz interior a los condenados, entre los cuales se encuentran aquellas personas que no confesaron sus pecados antes de morir. Muchos años después, Bertrand Russell diría que ninguna persona buena de corazón podría haber inventado tal concepto; Jean – Paul Sartre, que el Infierno es una forma de otredad y T. S. Eliot, que el Infierno está latente en cada uno de nosotros. Para ilustrar apropiadamente el concepto de descenso en la literatura, he tomado como referencia cuatro obras, de las cuales una ya fue mencionada anteriormente.

La historia de Orfeo y Eurídice aparece en el Libro Décimo de *Las Metamorfosis*, escrita por Publio Ovidio Nasón, aunque el referente de este mito es mucho más antiguo que epopeyas como *La Odisea*. Todo comienza cuando Eurídice es mordida en el talón por una serpiente, lo que le causa la muerte a pocos días de su boda con Orfeo, quien tiempo después decide ir al Inframundo a recuperar el alma de su amada a través de una súplica a Plutón y Proserpina (Hades y Perséfone en la tradición griega), dioses del reino de los muertos, que conmovidos por su canto, aceptan la petición⁹, con una condición particular: no mirar hacia

⁹ Como ya se había mencionado antes, Orfeo fue uno de los argonautas que acompañó a Jasón en su búsqueda del vellocino de oro. Gracias a su voz y su lira, ayudó al mismo a la hora de enfrentar

atrás para verla hasta haber salido. El canto de Orfeo tiene un impacto enorme sobre los demás habitantes del Inframundo, que también sienten compasión al escuchar su historia:

[...] Tántalo se olvida del agua que no puede beber. La rueda de Ixión se para. Sobre su piedra se sienta Sísifo. Titio deja de sentir en su corazón los picotazos de las aves vengadoras. Las hijas de Belo interrumpen su tarea de echar agua al tonel sin fondo. Y hasta en los ojos de las Furias aparece una rara humedad de lágrimas. Plutón y Proserpina, emocionados, no pueden negarle la gracias que pide [...] (336)

Al tener el consentimiento de Plutón y Proserpina, Orfeo toma a Eurídice de la mano y decide ir delante de ella. Sin embargo, el primero olvida la condición dada por los dioses y vuelve la mirada hacia su amada para preguntar cómo se siente. Poco a poco, Eurídice va desapareciendo y él intenta abrazarla, pero no lo logra. Luego de haber fallado en este intento por recuperar el alma de su esposa, Orfeo decide intentarlo nuevamente:

[...] Vanamente intentó volver al Infierno. Durante siete días y siete noches estuvo en las riberas del río infernal sin otra compañía que su dolor, pero el inflexible Caronte se negó a pasarle en su barca. Desengañado al fin, se retiró al monte Ródope, y allí, durante tres años, no quiso unirse a mujer alguna. Y eso que su historia conmovió tanto a las ninfas, que muchas de ellas se le ofrecieron...Supo desdeñarlas cumpliendo el juramento de eterna fidelidad hecho a Eurídice [...] (337)

En el Canto XI de *La Odisea*¹⁰, Odiseo viaja al Hades, donde se encuentra con su madre Anticlea, el vidente Tiresias y su compañero de viaje Elpénor, quienes preguntan frecuentemente al rey de Ítaca la razón de su descenso, ya que el Hades no es un lugar que los vivos deban visitar o frecuentar. Las almas de las personas que se encuentran en el Hades buscan que su recuerdo no sea olvidado

a las criaturas que se encontraban en su viaje hasta la Cólquide. Con ellas, consigue un efecto tranquilizador, igual que el obtenido con estos dos dioses.

¹⁰ Para las citas correspondientes a este canto, he utilizado una edición diferente de *La Odisea* a la que se usó en el primer ejemplo.

y que todos tengan noticia de sus hazañas. Elpénor le hace esta petición a Odiseo de la siguiente manera:

[...] ¡Odiseo, fecundo en ardides! [...]. Ahora te suplico en nombre de los que quedaron en tu casa y no están presentes – de tu esposa, de tu padre, que te crió cuando eras niño, y de Telémaco, el único vástago que dejaste en el palacio - , sé que, partiendo de acá, de la morada de Hades, detendrás la bien construida nave en la isla Eea: pues yo te ruego, ¡oh, rey!, que al llegar te acuerdes de mí. No te vayas dejando mi cuerpo sin llorarle ni enterrarle, a fin de que no excite contra ti la cólera de los dioses [...]. (Mestas (ed.), 137)

Más tarde, al encontrarse con Tiresias, éste no le pide ser recordado en el mundo de los vivos, sino que se encarga de aconsejarlo y contarle lo que va a suceder antes de que pueda regresar a Ítaca. El vidente inaugura otra de las funciones que tienen las almas que habitan en el Hades: informar y en grado menor, aconsejar¹¹:

[...] Buscas la dulce vuelta [...], y un dios te la hará difícil, pues no creo que pases inadvertido al que sacude la tierra [...]. Pero aún llegaríais a la patria, después de padecer trabajos [...]. Mas luego que en tu mansión hayas dado muerte a los pretendientes [...], toma un manejable remo y anda hasta que llegues a aquellos hombres que nunca vieron el mar, no comen manjares sazonados con sal, ni conocen las naves de encarnadas propias [...]. Te vendrá más adelante y lejos del mar una muy suave muerte, que te quitará la vida cuando ya estés abrumado por placentera vejez [...]. (137 y 138)

Entre todas las almas presentes en el Inframundo, la de Anticlea (madre de Odiseo) es la que apremia a este hombre para que deje cuanto antes el mundo de los muertos, aunque también repite la labor hecha por Tiresias de aconsejar:

[...] ¡Hijo mío! ¿Cómo has bajado en vida a esta oscuridad tenebrosa? Difícil es que los vivientes puedan contemplar estos lugares [...].

- ¡Madre mía! La necesidad me trajo a la morada de Hades a consultar el alma de Tiresias [...]. Revélame también la voluntad y el pensamiento de mi legítima esposa [...].
- ¡Madre mía! ¿Por qué huyes cuando a ti me acerco, ansioso de asirte, a fin de que en la misma morada de Hades nos echemos en brazos el uno del otro [...].?

¹¹ El consejo más importante dado por Tiresias a Odiseo es aquel de no tocar las vacas de Helios.

- ¡Ay de mí, hijo mío [...]! : los nervios ya no mantienen unidos la carne y los huesos, pues los consume la viva fuerza de las ardientes llamas tan pronto como la vida desampara la blanca osamenta, y el alma se va volando como un sueño. Mas procura volver lo antes posible a la luz y llévate sabidas todas estas cosas [...]. (139 y 140)

Para entrar al Inframundo, Odiseo debe hacer un ritual en el que se incluyen sacrificios de animales y súplicas a Hades y Perséfone. Una vez que la sangre comienza a salir, puede hablar con las almas y acceder al mundo de los muertos. Sin embargo, en la siguiente alusión al descenso en la literatura, se prescinde de este ritual y se logra descender al Hades por otros medios.

Hacia el siglo I a. C., Publio Virgilio Marón escribió la *Eneida* (por encargo del emperador Augusto), historia en la que Eneas (quien además es hijo de Venus) se convertirá en el fundador de Roma. En el Libro VI de esta obra, Eneas, aconsejado por Circe, decide hacer un viaje al Averno en compañía de la Sibila y de Caronte, el barquero que lo conduce a través del río Aqueronte, el Cocito y la laguna Estigia para encontrarse con su padre Anquises, muerto después de presumir haber visto la apariencia original de la diosa Venus. Eneas cuenta con dos personajes que lo acompañan y aconsejan a lo largo de su recorrido por el Averno, mientras que Odiseo está solo al momento de hacer el sacrificio, entrar al Hades y salir presurosamente de ahí. A pesar de que recibe consejos de Anticlea y de Tiresias, ellos no acompañan al rey de Ítaca todo el tiempo.

Muy similar al caso de Odiseo, siempre se pregunta a Eneas el motivo de la visita al Inframundo, pero esta vez la averiguación se hace con un propósito diferente, ya que quienes han descendido antes lo han hecho con fines hostiles¹²:

[...] Quienquiera que tú seas el que en armas
llegas a nuestro río, ten el paso

¹² Como es el caso de Hércules, que desciende para robar al can Cerbero, o Teseo, que busca raptar a Proserpina.

y explica desde allí lo que pretendes.
Es este el reino de las sombras,
del sueño y del letargo de la noche [...].
Aquí no hay tales lazos, y las armas
no son para violencia, no te turbes [...].
Este es Eneas, el Troyano, insigne
en piedad y valor; busca a su padre [...]. (Virgilio, 339 y 340)

Antes de poder encontrarse con su padre, Eneas ve el alma de Dido, la reina de los cartagineses (que además se enamoró de él y se quitó la vida una vez que el primero se marchó de Cartago). El alma de Dido no aconseja a Eneas en su travesía por el Averno, pero sí le cuenta la razón por la que se suicidó. Si bien Eneas siente compasión por la reina, eso no modifica el propósito de su viaje:

[...] ¡Ah, Dido sin ventura! Conque cierta
fue la nueva que oí, que malograda
a fierro feneciste... ¡Ay, de esa muerte
el causante fui yo! [...].
Ni pude creer yo que mi partida
dolor tan entrañable te causara [...].
No por esto con menos sentimiento
se apiada Eneas de tan triste sino,
y con ojos de llanto largamente
sigue a la que se va. Prosigue luego
el viaje que el destino le impusiera [...]. (343 – 345)

Casi al final del Libro VI se da el encuentro con Anquises, que al igual que Tiresias, informa a Eneas lo que ha de suceder después de su salida del Averno, luego de señalar a su hijo algunos de los personajes conocidos que habitaban junto a él en el Inframundo:

[...] Cuando ya nada
le queda por mostrar, cuando en el pecho
de su hijo siente Anquises encendido
el vivo amor de la futura gloria,
le preuncia las guerras que le esperan,
de la nación de los Laurentos le habla,
de la ciudad del rey Latino [...].
Dos puertas dicen
tiene el país del Sueño [...],
pero por ella envían sueños falsos

los Manes¹³ a la tierra. Sigue Anquises
con su hijo y la Sibila es estas pláticas
hasta el umbral, y los despide abriéndoles
la puerta de marfil [...]. (369 y 370)

En relación con los dos textos anteriores, la profesora Rosario López (2009) concluye que « el viaje al mundo de los muertos, supone un cambio de perspectiva en el conocimiento, además de física [...], entendemos por aprendizaje la carga de sufrimiento y miedo [...]. Ulises siente miedo, pero no regresa cambiado; sin embargo, Eneas regresa muy transformado a causa de la imperiosa revelación que experimenta en el Hades [...]. Bajó como héroe y regresó como hombre [...]. » (214). Hasta este momento, Odiseo y Eneas descienden al Inframundo por una necesidad de conocimiento y consejo en gestas que no fueron escogidas por ellos mismos, sino por designio de los dioses.

Orfeo decide ir por voluntad propia al Inframundo en búsqueda del alma de su esposa y no por un designio divino, lo que diferencia este mito de las historias de Odiseo y Eneas, pero a diferencia de estos personajes, el primero no consigue su cometido. Odiseo logra volver a Ítaca y Eneas se convierte en el fundador de Roma, mientras que Orfeo no consigue traer de regreso el alma de Eurídice, razón que lo motiva a hacer más de un viaje a ese lugar sin conseguir su propósito. Odiseo y Eneas sólo deben realizar un viaje al Hades, justamente, porque lo previsto por los dioses ha de cumplirse en cada caso.

Por último, vemos dos casos de descenso en el *Popol Vuh*, que cuenta las historias del pueblo maya-quiché. El primero de ellos aparece en el capítulo segundo de la segunda parte, cuando Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú son desafiados a un juego de pelota en *Xibalbá*. Para llegar a este reino, deben bajar unas escaleras empinadas que los llevan a un río de sangre, el cual atraviesan en

¹³ Los *manes* eran los protectores de los antepasados en la cultura latina durante el período del nacimiento de la ciudad-estado, proceso que se divide en tres etapas: Lacial III (770 a. C. al 730/20 a. C.) Lacial IV A (730 /20 a. C. al 640/30 a. C.) y Lacial IV B (640/30 a. C. al 580 a. C.).

compañía de los mensajeros. Finalmente se encuentran ante cuatro caminos, cada uno de un color diferente. « [...] De estos cuatro caminos, uno era rojo, otro negro, otro blanco y otro amarillo. Y el camino negro les habló de esta manera: - Yo soy el camino que debéis tomar, porque yo soy el camino del Señor [...] (15).

Más tarde, los mensajeros, los señores de *Xibalbá* y los hermanos llegaron a la *Casa Oscura*, donde los últimos serían víctimas de diferentes torturas y finalmente, serían vencidos y ejecutados por los señores del Inframundo. La disposición de las casas permite ver con más detalle la configuración de *Xibalbá*:

[...] El primero era la Casa Oscura [...], en cuyo interior sólo había tinieblas.
El segundo, la casa donde tiritaban [...], dentro de la cual hacía mucho frío. Un viento frío e insoportable soplaban en su interior.
El tercero era la Casa de los tigres [...], no había más que tigres, que se revolvían, se amontonaban, gruñían y se mofaban [...].
Zotí-ha, la casa de los murciélagos, se llamaba el cuarto lugar de castigo. Dentro de esta casa no había más que murciélagos [...] encerrados no podían salir.
El quinto se llamaba la Casa de las Navajas [...], dentro de la cual solamente había navajas cortantes y afiladas.
Muchos eran los lugares de tormento de *Xibalbá*; pero no entraron en ellos Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú [...]. (15 y 16)

Con el sacrificio de Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú por parte de los señores de *Xibalbá*, culmina el primer descenso (cuyo desenlace es fatal), aunque tiene mucho en común con el segundo descenso, hecho por los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, que será narrado entre capítulos séptimo y undécimo de la segunda parte.

Al igual que los primeros viajeros, los gemelos fueron citados a *Xibalbá* luego de que los señores de dicho lugar los hayan visto jugar a la pelota. Lo que diferencia el segundo descenso del primero es el conocimiento que ya poseen los dos hermanos sobre el Inframundo, razón por la que se valen de sus habilidades para poder cruzarlo; basta con ver el paso de Hunahpú y Ixbalanqué por la *Casa Oscura*, donde engañan a los señores de *Xibalbá* haciéndoles creer que las antorchas que les fueron entregadas no se consumieron por completo, al hacer

pasar unas plumas rojas de una guacamaya como las llamas de dichas antorchas, o quizá la manera como logran cruzar el río de sangre y podredumbre ayudados por sus cerbatanas.

Tras superar las pruebas de la *Casa de las navajas*, la *Casa del frío* y la *Casa de los murciélagos*, Hunahpú es decapitado pero su hermano, con ayuda de los animales, logra hacer una nueva cabeza para él. De este modo, los dos hermanos logran ponerse de acuerdo con una tortuga y un conejo para engañar nuevamente a los señores de *Xibalbá* y ganar el juego de pelota:

(...) Luego arrojaron la pelota los Señores de Xibalbá. Ixbalanqué le salió al encuentro; la pelota iba derecho al anillo pero se detuvo, rebotando, pasó rápidamente por encima del juego de pelota y de un salto se dirigió hasta al encinal.

El conejo salió al instante y se fue saltando; y los de Xibalbá corrían persiguiéndolo (...).

En seguida se apoderó Ixbalanqué de la cabeza de Hunahpú; se llevó de nuevo la tortuga y fue a colocarla sobre el juego de pelota (...).

Luego comenzaron nuevamente a jugar. Tantos iguales hicieron por ambas partes.

En seguida Ixbalanqué le lanzó una piedra a la tortuga (...) y cayó en el patio del juego de pelota hecha mil pedazos (...).

Y así fueron vencidos los señores de Xibalbá por Hunahpú e Ixbalanqué (...). (pp. 29 y 30)

El descenso hecho por Hunahpú y Ixbalanqué puede compararse en tres aspectos con algunos de los ejemplos precedentes: Primero, al igual que Odiseo, los gemelos se valen de sus propios recursos y fuerza para superar las pruebas impuestas en el Inframundo y no cuentan con la compañía de terceros para recorrer *Xibalbá* y finalmente, derrotar a los señores de dicho lugar. Segundo, este descenso, igual que el primero, hecho por Hun-Hunahpú y Vucub-Hunahpú, tiene relación con la historia de Eneas y Odiseo en la medida en que el Inframundo no está deshabitado, es decir, aquel o aquellos que realizan el descenso van a encontrarse con las almas de personas conocidas por ellos, o en el caso del Popol Vuh, con algunos de sus ancestros. Por último, vemos que los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué alcanzan el propósito del descenso, igual que Eneas y Odiseo en sus respectivas historias.

Los ejemplos anteriormente ilustrados son una muestra de la forma como el viaje cambia la manera en que el viajero ve el mundo y dan a entender la importancia del objetivo del mismo, incluso por encima de las recompensas posiblemente recibidas, lo que también es visto con claridad en el descenso como variación del primer término. Para relacionar ambos conceptos, se utilizarán dos ejemplos de la literatura que representan la manera como cada viajero cambia su perspectiva a lo largo de su propio recorrido, además del objetivo con que se realiza. Primero, se tratará todo lo relacionado con el descenso al Infierno hecho por Dante Alighieri en la primera parte de *La Divina Comedia* (correspondiente a los primeros treinta y cuatro cantos del *Infierno*), como la imagen del viaje catártico. Más tarde, se hablará acerca del viaje realizado por el profesor Lidenbrock en la obra *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne, la cual presenta una visión más científica. Por último, se hará una breve descripción de las semejanzas entre ambos tipos de descenso, con el fin de encontrar episodios, imágenes y características de los personajes en común al momento de realizar el descenso y cómo tal viaje cambia la forma del ver el mundo de los protagonistas. Para hacer el análisis de cada forma de descenso, se descompondrá el análisis en tres partes: el inicio (el momento previo a internarse en lo profundo), el desarrollo del viaje (el descenso, la configuración del lugar y el aprendizaje) y por último, la salida (cómo el viajero logra culminar el descenso). He aquí el desarrollo de ambas perspectivas a continuación.

1. LA RUTA CATÁRTICA DE DANTE ALIGHIERI

Es probable que el poema de Dante haya sido escrito entre 1304 y 1321, año en que Dante falleció. La obra se compone de tres partes: el *Infierno* (que contiene treinta y cuatro cantos) fue escrito entre 1304 y 1308; el *Purgatorio* (con treinta y tres cantos), entre 1307 y 1314, y el *Paraíso* (con treinta y tres cantos), entre 1313 y 1321¹⁴. El viaje hecho a través de los tres estadios pudo haber durado dos días, y se desarrolló durante la semana santa de 1300, año del jubileo de la Iglesia, convocado por Bonifacio VIII. El poema está escrito en su totalidad en versos endecasílabos, y dicho estilo sería imitado por personajes como Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca y Francisco de Quevedo. Dadas estas precisiones generales sobre el poema del florentino Dante Alighieri, es posible comprender la parte de la obra que es centro de atención. Para ello, se dará una breve información acerca de la configuración del primer lugar visitado por el poeta y su guía, el también poeta Virgilio.

El Infierno, según lo describe Dante Alighieri, es un abismo en forma de cono subterráneo, cuyo eje está situado debajo de Jerusalén, y el vórtice coincide con el centro de la tierra. Está compuesto por nueve círculos concéntricos, de los cuales el octavo (llamado *Malebolgia*) contiene diez círculos más pequeños. Los nueve círculos concéntricos se clasifican de la siguiente manera: el primero es llamado el *limbo*, y es el lugar donde se encuentran los no bautizados y donde se asigna el círculo al que debe ir cada pecador; cuanto más grave sea el pecado, el círculo será más profundo. Entre el segundo y cuarto círculo, se castigan los pecados de lujuria, gula y avaricia, llamados también *pecados de incontinencia*. Ya en el quinto círculo, aparece la laguna Estigia, donde se castiga la malicia y los *pecados de bestialidad*.

¹⁴ Dante procura que su obra sea simétrica, sin embargo, el Infierno tiene un canto más que el Purgatorio y el Paraíso. Cada parte de la *Divina Comedia* necesita de las otras dos para tener sentido, a pesar de que, individualmente, cada parte puede ser una obra en sí misma.

Entre el círculo sexto y el noveno, se encuentra la ciudad de Dite, dividida en tres círculos más pequeños, donde se castiga la violencia en tres grados diferentes. Al entrar a *Malebolgia*, los valles que convergen de ese lugar llevan al Pozo de los Gigantes, que es la entrada del noveno círculo, donde se llega a Cocito, un lago congelado, en cuyo centro se encuentra Lucifer atrapado en el centro de la tierra. En el Infierno, hay un total de 108 condenados¹⁵.

Algunas de las ilustraciones más conocidas del Infierno de Dante fueron hechas por Sandro Boticelli (llamada *Chart of Hell*, posiblemente hecha entre 1480 y 1495), Gustave Doré en el siglo XIX¹⁶ y Lindsay McCulloch en el año 2000, titulada *Dante's Inferno*.

La imagen del Infierno propuesta por Dante, a pesar de reunir elementos paganos y cristianos y ser inspirada parcialmente en el descenso narrado por Virgilio en la *Eneida*, es original del poeta. Si bien está movido por ideas del cristianismo medieval, el Infierno está organizado de acuerdo al modelo aristotélico del Universo, donde la tierra permanece inmóvil y es el centro del mismo.

No basta sólo con visualizar la forma como está distribuido el Infierno según Dante; también es preciso entender la forma como entró, conoció cada uno de los círculos y personajes en compañía de Virgilio y finalmente, cómo logró salir de ese lugar rumbo al Purgatorio en compañía de su maestro. Cada uno de los momentos del viaje de Dante será desarrollado a continuación.

1.1. El inicio del descenso

¹⁵ En el Purgatorio hay 72 penitentes, y en el Paraíso, 44 almas iluminadas.

¹⁶ Para este trabajo, se emplearán las ilustraciones de Doré.

Cuando Dante inicia su camino a través de los tres estadios, comienza con la siguiente oración: *A la mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura por haberme apartado del camino recto*. Sin haber avanzado mucho en la lectura de esta obra, ya se puede apreciar un abundante contenido metafórico. Por un lado, se trata simplemente del extravío del sendero que va a un lugar determinado, pero también a un desvío del *camino justo*, lo que significa que Dante buscaba el rumbo para encauzar su vida nuevamente por la vía correcta. Se sabe también que el cristianismo de la Edad Media proponía los setenta años como la edad perfecta del ser humano, lo que indicaría que Dante inició su viaje a los treinta y cinco años. Estos dos últimos datos están estrechamente relacionados con su vida pública y su exilio, proclamado el 27 de enero de 1302:

[...] Las acusaciones [...] no se basaban en elemento alguno de prueba, sino sólo en la “voz pública”. Se les echaba en cara haber turbado la paz de Pistoia con la persecución de los Negros; haber opuesto resistencia al Papa y al Valois, y haber defraudado a la ley interviniendo indebidamente en la elección de Priors, lo que los exponía a la inculpación de “estafa”. La pena consistió en el pago de quinientas libras, que ninguno de ellos podía pagar, el destierro de Toscana por dos años, la destrucción y confiscación de bienes y la exclusión por toda la vida de cualquier cargo público [...]. (Montanelli, 306)¹⁷

Luego de pasar por el *bosque oscuro*, Dante se encuentra con una cuesta, que representa el camino más corto para regresar al sendero correcto. Al pie de la cuesta encuentra tres bestias que le impiden el paso: una leona, una loba y una pantera, razón por la que evita tomar el atajo y caminar a través del Infierno, Purgatorio y Paraíso, pero este viaje no lo hace solo; Virgilio, el poeta latino, es su guía a través de los dos primeros estadios. Además de lo anterior, el poeta pagano comunica a Dante que éste recibe el apoyo de tres santas en su travesía hacia el Paraíso: la Virgen María, Santa Lucía y su amada Beatriz. De acuerdo

¹⁷ Al momento de su destierro, Dante tendría treinta y siete años aproximadamente. De hecho, la *Divina Comedia* fue escrita durante el exilio del poeta, lo que podría explicar la fecha del viaje imaginario por los tres estadios.

con el *Bestiario medieval* de Ignacio Malaxecheverría (2002), estos son los significados que tienen el león y la pantera:

Lo que en griego se llama “león” significa “rey” en francés.

[...] El león significa el Hijo de la Virgen María; es, sin duda, el rey de todos los hombres [...].

[...] El temblor del león muestra razonablemente que Dios se humilló al encarnarse en un hombre, pues tuvo divinidad a la vez que humanidad; así como el hombre es alma y cuerpo, del mismo modo fue Dios y hombre [...].

[...] La leona representa a la Virgen María, y el leoncillo a Cristo, que murió por los hombres [...]. (Malaxecheverría, 93 y 94)

El moralista enseña que la pantera es querida por todos los animales, pero odiada por todas las serpientes [...], es noble y está adornada como una reina [...]. Este animal es muy pacífico y muy inteligente; cuando ha saciado su hambre, descansa durante tres días, y al cabo de este tiempo se levanta.

Del mismo modo Nuestro Señor resucitó después de tres días [...].

[...] La pantera, que se nutre de alimentos muy variados, representa el hecho de que Nuestro Señor libró de las ataduras del demonio a toda la especie humana, a todas las razas y todos los pueblos [...]. (95 y 96)

Por otro lado, Giovanni Papini sugiere que la pantera representa la lujuria, la leona es símbolo de la ferocidad y la violencia, y la loba alude a la concupiscencia terrenal y el egoísmo. Al ser tres las bestias que acechan a Dante y tres las mujeres que velan por él, existe entre ambos grupos una correspondencia metafórica por oposición. De esta manera, la imagen opuesta de la pantera es la Virgen María, máximo ejemplo de virginidad, virtud y pureza; a la leona le corresponde Santa Lucía, llamada también *enemiga de toda crueldad*, y por último, la contraparte de la loba es Beatriz, la amada idealizada de Dante que personifica el amor desinteresado¹⁸.

¹⁸ A la par con las bestias y las santas, es posible ver que el número tres es un elemento recurrente en la obra de Dante; son tres reinos a través de cuales se debe viajar, existen tres modos de vida propuestos por el cristianismo medieval (cada estadio corresponde a cada modo). De hecho, el ser humano tiene tres etapas a lo largo de la vida (juventud, experiencia y vejez).

Cuando Virgilio y Dante son conducidos a través del Río Aqueronte, ya se presentan los primeros indicios de monstruosidad, que serán un anticipo de lo que verán una vez se hayan internado en el Infierno. El río está todo lleno de cuerpos que lamentaban su suerte, aunque la escena no estaría completa sin la presencia de Caronte, el barquero, cuyos rasgos más importantes son los ojos ávidos de fuego, la vejez notoria en su cabello y barba, además de su cólera, la cual siempre descarga sobre los condenados que pretenden subir a su barca. De todos los rasgos que tiene este personaje, es el fuego el que realmente anticipa el paisaje del Infierno¹⁹. Es preciso decir que antes de cruzar el Aqueronte, las puertas que llevan a este río ya anticipan el panorama del Inframundo:

[...] “Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto; me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo inmortal, y yo duro eternamente. ¡Oh, vosotros, los que entráis, abandonad toda esperanza! [...] (Alighieri, Edición Biblioteca El Tiempo, 15: Infierno, Canto III, versos 1-9)

Luego de haber llegado a la otra orilla del Aqueronte, Dante y Virgilio se encuentran ante el primer círculo: el *limbo*, habitado por aquellos que no fueron bautizados²⁰. Entre los personajes más reconocidos que ven el guía y el viajero se encuentran cuatro poetas importantes de la tradición pagana: Homero, Ovidio, Horacio y Lucano:

[...] Cuando calló la voz vi venir a nuestro encuentro cuatro grandes sombras, cuyo rostro no manifestaba ni tristeza ni alegría. El buen Maestro comenzó a decirme:

¹⁹ Si bien las ilustraciones de Gustave Doré para la *Divina Comedia* son las más cercanas a las imágenes propuestas por Dante, el concepto que el artista tiene de Caronte se diferencia esencialmente en un aspecto con respecto a la imagen de la tradición clásica; Caronte, según Doré, no es un ser cadavérico, De hecho, es un hombre fornido ya maduro, que no parece tener los ojos en llamas.

²⁰ El poeta y guía de Dante, Virgilio, forma parte de este grupo de no bautizados al ser pagano y no haber conocido el cristianismo, sin embargo, no pertenece al *limbo*, sino al Purgatorio. Al no haber sido bautizado, no puede llevar a Dante más allá de ese lugar.

- Mira aquel que tiene una espada en la mano y viene a la cabeza de los tres como su señor. Ese es Homero, poeta soberano; el otro es el satírico Horacio; Ovidio es el tercero y el último Lucano. Cada cual merece, como yo, el nombre que antes pronunciaron unánimes; me honran y hacen bien.

De este modo vi reunida la hermosa escuela de aquel príncipe del sublime cántico, que vuela como el águila sobre todos los demás [...]. (20 y 21: Infierno, Canto IV, versos 82-96)

Sin embargo, estos cuatro poetas no son los únicos personajes conocidos del *limbo*: Electra, Eneas, Héctor, Sócrates, Platón, Aristóteles, Heráclito, Zenón Séneca, Hipócrates, Avicena y Averroes son algunos de los integrantes más reconocidos del primer círculo. Entre todas las almas que pertenecen al *limbo*, la única que logró salir de ese lugar fue la de Jesucristo (llamado por Virgilio *Ser poderoso coronado con la señal de la victoria*), quien a su vez liberó a la prole de Abel, Noé, Moisés, David y Abrahám.

Ya sea por el oficio que desempeñaban Virgilio y sus pares, es interesante ver cómo los pensadores mencionados fueron excluidos de la reunión congregada por Virgilio y Dante. También es importante tener en cuenta el hecho de que sólo personajes de la Biblia hayan conseguido su redención, mientras que aquellos pertenecientes a la tradición griega o latina no lo hayan conseguido. El poema de Dante obedeció al cristianismo de su época y « puso deliberadamente la fuerza de la poesía al servicio de la felicidad de los hombres y que a la belleza del poema contribuyó también la magnitud de la finalidad extra-poética que lo inspiró y le dio vida [...]: id en busca del bien y recibiréis además lo bello [...] » (Papini, 179). Sobre este mismo punto, Jorge Luis Borges, en la primera de sus *Siete Noches* (1980), dice que Dante « se había propuesto mostrar la vida de los pecadores bajo la imagen del Infierno, la vida de los penitentes bajo la imagen del Purgatorio y la vida de los justos bajo la imagen del Paraíso » (10).

Justo en el momento en que Dante y Virgilio ingresan al primer círculo, pueden apreciar la profundidad del abismo que se encuentra en el Infierno, el cual debe

recorrerse haciendo espirales descendientes que se hacen cada vez más estrechas²¹. Hasta este punto se puede ver todavía el cielo nocturno; una vez que se cruza al segundo círculo, ya no es posible ver el firmamento, sino que el ambiente se llena de oscuridad absoluta. A partir de este momento, se da inicio al descenso de Dante y su maestro al Infierno.

1.2. El viaje a través del Infierno

El descenso hecho por Dante y Virgilio a través del primer estadio cuenta con dos elementos fundamentales: la monstruosidad y la configuración espacial. Con respecto al primero, Dante reúne rasgos paganos y cristianos en cada una de las bestias que aparecen a lo largo del recorrido, aunque el segundo es el que le da verdadero carácter aterrador a estos seres, además de la locura, que añade un comportamiento animal (casi salvaje) a las criaturas que se encuentran en este lugar, ya sean las almas en pena o los monstruos. Por otro lado, a medida que van descendiendo, los poetas notan que la distribución del espacio va cambiando; los círculos se van haciendo cada vez más ajustados, y el paisaje que se presenta en cada uno de ellos también se transforma. El Infierno no es completamente homogéneo, ya que se va ajustando a los pecados y a sus respectivos castigos, pero no por ello deja de ser un lugar aterrador. Gracias a la monstruosidad, es posible ver cómo se dan indicios a Virgilio y Dante acerca de lo que encontrarán en cada círculo y gracias a la configuración espacial, el camino trazado por los dos viajeros se hace menos difuso, ya que se presentan con más claridad la orientación con la que se debe realizar el descenso y el tiempo que dicho viaje debe durar. Si no se realiza presurosamente, cabe la posibilidad de quedar atrapado en el Infierno, razón por la que Virgilio insiste a Dante en que no prolongue mucho su conversación con los condenados. Ángel Crespo (1999) dice que « el Infierno es, para Dante [...], el reino de la prisa, que hay que atravesar

²¹ El descenso debe hacerse por el lado izquierdo.

velozmente, sin detenerse, teniendo en cuenta una inexplicable escasez de tiempo que Virgilio le recuerda de cuando en cuando [...] » (95).

El viaje hacia las profundidades del Inframundo comienza justo en el momento en que Dante y su guía han llegado al segundo círculo, donde la primera figura que ambos encuentran es Minos²², cuya labor es situar a los pecadores en su respectivo lugar de condena al hacer una determinada cantidad de anillos con su cola, la cual determina el círculo al que deben ir (por ejemplo, si Minos la gira tres veces, entonces el condenado debe ir al tercer círculo). Si por un lado Caronte es una imagen tomada de la tradición pagana, Minos, con su estatura enorme y su cola, es la reunión de elementos paganos y cristianos. La cola es asociada a lo demoníaco en la tradición cristiana, pero el personaje viene de las historias de la tradición clásica²³.

El gigante es juez ante todas las almas en pena, aunque él también está pagando su propia condena, ya que fue acusado de diversos actos de lujuria y conflictos amorosos. Esta conducta por la que Minos es castigado anticipa la cualidad de los penitentes de este lugar: la lujuria. Las almas de los amantes que llegan a este sitio son arrastradas por el viento infinitamente:

[...] Aquel torbellino arrastra los espíritus malvados llevándolos de acá para allá, de arriba abajo sin que abriguen nunca la esperanza de tener un momento de reposo, ni de que su pena se aminore. Y del mismo modo que las grullas van lanzando sus tristes acentos, formando todas una hilera en el aire, así también vi venir, exhalando gemidos, a las sombras arrastradas por aquella tromba [...] (24: Infierno, Canto V, versos 42-49)

Algunos de los lujuriosos que logran ser reconocidos por Virgilio y Dante son Cleopatra, Dido, Aquiles, Paris y Tristán, pero entre todas estas figuras, hay dos

²² Minos es la representación de la conciencia.

²³ La representación de Minos hecha por Doré está fielmente apegada al prototipo clásico. El cabello rizado, la figura enorme e imponente y la corona son rasgos que están relacionados con la caracterización de los personajes clásicos durante el Renacimiento.

que se destacan, porque ambas sombras están unidas: se trata de Paolo y Francesca, quienes se acercan a contar su historia de amor y muerte a ambos poetas, aunque quien cuenta la historia es Francesca y no Paolo. Sobre este aspecto, Jesús G. Maestro (2003), dice que « Francesca habla por sí misma, intensamente, frente al absoluto y lacrimoso silencio de Paolo. Y habla de amor y de literatura, de vida y de ficción, en el seno de una ficción que somete las formas de la conducta humana a las sanciones de un mundo ultraterreno, si no verosímil por sus referentes, sí al menos convincente por sus implicaciones morales [...] » (5 y 6). La historia leída en ese momento por los amantes era la de la reina Ginebra y su amante, Lanzarote; movidos por la pasión que despertó el relato, ambos cometieron adulterio; la ficción se transmite a la realidad, pero no por ello, tal comportamiento deja de ser reprochable.

La historia de amor de estos amantes contada por Francesca conmueve a Dante, pero a pesar de que Paolo y su compañera han cometido un pecado capital, el poeta florentino no los juzga, sino que siente piedad por ambos. Dante se convierte en receptor de las historias de las almas condenadas, una vez que sabe quiénes fueron en la Tierra (gracias a la ayuda de Virgilio, designado por Beatriz como guía).

Al llegar al tercer círculo, el Infierno se presenta de forma diferente de como se había pensado en el principio. Inicialmente, se presumía que era un lugar sofocante y envuelto en llamas. Cuando los poetas entran al tercer círculo, son recibidos por una « lluvia eterna, maldita, fría y densa, que cae casi siempre igualmente copiosa y con la misma fuerza. Espesos granizos, agua negruzca y nieve descienden en turbión a través de las tinieblas; la tierra, al recibirlos, exhala un olor pestífero [...] » (27: Infierno, Canto VI, versos 7-12). En su paso por este círculo, no sienten el sopor de las llamas que aparentemente hay en el Inframundo.

Esta transición de sofocante a gélido ya nos presenta una nueva configuración del Infierno, primero, porque el espacio se va haciendo cada vez más estrecho a medida que descienden; segundo, por el cambio en el ambiente y tercero, porque Dante y Virgilio saben que cuanto más bajo vayan a través del Infierno, el pecado será más grave y por lo tanto, el castigo y el dolor sufridos por el mismo serán más severos.

En este sitio nadie inspira tanto terror como Cerbero²⁴, guardián del círculo de la gula. Este monstruo es descrito por Dante como una « criatura monstruosa, que ladra con sus tres fauces de perro [...]. Tiene los ojos rojos, los pelos negros y cerdosos, el vientre ancho y las patas guarnecidas de uñas que clava en los espíritus, les desgarran la piel y los descuartiza [...]. Cerbero, el gran gusano abrió las bocas enseñándonos sus colmillos; todos sus miembros estaban agitados [...] » (Infierno, Canto VI, versos 13-24). A pesar de que Dante deja intacto el aspecto de Cerbero, a esta criatura se le atribuye una nueva característica: la de gusano. Este animal está más cercano al subsuelo²⁵ que cualquier otro, lo que le da un carácter de perversidad por encima de otras criaturas. Otra de las razones por las que se llama *gusano* a Cerbero es por las cabezas alargadas que posee, ya que semejan la forma de una serpiente o de un reptil.

Otra característica importante de esta bestia es que come tierra. Para calmar y alejar a Cerbero, Virgilio le arroja un puñado de tierra a las fauces. Acerca de este punto, Eduardo Pérez Díaz (2007) amplía la teoría de *lo crudo y lo cocido* de Claude Lèvi-Strauss, la cual dice que « la comida cruda se corresponde con la ausencia de cultura-civilización, y la cocida implica el desarrollo de las mismas

²⁴ Cerbero es símbolo del apetito desmesurado.

²⁵ Por lo tanto, está más cercano al Inframundo. Eduardo Pérez Díaz (2007) propone sobre este punto que « Cerbero era representado en ocasiones con tres cabezas erizadas de estos reptiles. Otros traducen directamente por reptil o sierpe [...]. El término gusano [...] no parece elegido al azar [...]: además de ser un habitante del subsuelo [...], se alimenta de tierra, como aquí hace el can [...]. » (9)

[...]. Entre ambas situaciones se encuentra lo asado, pues, si bien se aparta de lo crudo, implica un menor refinamiento que lo cocido [...]. Resulta especialmente revelador el hecho de que Cerbero coma tierra (...); no está cocinada [...], ni siquiera es comestible [...] » (9). Cerbero es lo monstruoso en su máxima expresión, ya que está lo más alejado posible de la cultura por el simple hecho de consumir algo que jamás puede llegar a ser cocido. La tierra, al estar tan cerca del subsuelo, le da un carácter mayor de perversión y de distanciamiento de la civilización.

Ya en el cuarto círculo (aquel donde se castiga la avaricia), Plutón recibe al guía y su acompañante con la siguiente expresión: *Pape Satán, Pape Satán Aleppo*. No se sabe con exactitud a qué lenguaje pertenece dicha frase, aunque sí es completamente acertado decir que Plutón es monstruo porque no tiene lenguaje. Aquel que tenga una lengua difusa o que carezca de la misma con respecto a los seres conocidos, es un ser monstruoso. A pesar de lo anterior, la importancia de la boca no se limita únicamente al lenguaje incomprensible de Plutón; también radica en los propios avaros y pródigos que están condenados en este lugar, quienes todo el tiempo sufren de sed intensa. Dante relaciona los castigos con sensaciones corporales; de esta manera, aquellos que tuvieron riqueza hasta la saciedad están sedientos y necesitados de una solución para su carencia.

Este círculo aporta un elemento nuevo; si bien Dante había organizado el Infierno para que los pecados fueran castigados de menor a mayor gravedad, también se puede decir que algunos pecados corresponden con ciertos oficios e incluso, clases sociales, tal como sugiere Rodrigo Cacho Casal (2000): « [...] Es cierto que el florentino organiza su Infierno teniendo en cuenta el tipo y la gravedad de las culpas de los condenados. Pero es también cierto que, generalmente, un determinado pecado se relaciona con una categoría social. Por ejemplo, entre los avaros destacan los hombres de Iglesia [...] » (84)²⁶. Luego de haber visto a los

²⁶ De la misma manera, los hombres de letras y eclesiásticos son acusados de sodomía.

avaros quejarse, Virgilio y Dante ven desde el cuarto círculo la laguna Estigia, que pertenece a la siguiente etapa y es morada de los iracundos.

Para cruzar la laguna anteriormente mencionada, ambos poetas son conducidos por Flegias (antiguo rey de Beocia que fue castigado por incendiar el templo de Apolo²⁷, que intentó seducir a su hija), pero antes de llegar al otro extremo de dicha laguna aparecen las Furias²⁸ (también conocidas como *Erinnias*), llamadas Megera, Tisifona y Alecton. Estas criaturas « tenían movimientos y miembros femeniles. Estaban rodeadas de hiedras verdosas y tenían por cabellos pequeñas serpientes y cerastas, que ceñían sus horribles sienes [...] » (39 y 40: Infierno, Canto IX, versos 39-42). Entre todas las bestias vistas hasta este momento, las Furias se convierten en las menos monstruosas de todas. Si bien emitían sonidos desgarradores y se rasguñaban el pecho, los rasgos de estos seres son mayormente humanos. Dante no teme por la apariencia de las Furias, sino por los gritos que emiten al hacerse daño:

[...] Las furias se desgarraban el pecho con sus uñas; se golpeaban con las manos, y daban tan fuertes gritos, que por temor me acerqué más al Poeta [...].

- Vuélvete, y cierra los ojos, porque si apareciese la Gorgona, y la vieses, no podrías jamás volver arriba.

Así me dijo el Maestro [...], y no fiándose de mis manos, me tapó los ojos con las suyas [...] (Infierno, Canto IX, versos 49-60)²⁹.

²⁷ El enojo de los dioses (ya sea en su denominación griega o latina) hacia los mortales, es un indicador de la gravedad del pecado cometido, sin embargo, es la Providencia la que se encarga de enviarlo al círculo correspondiente.

²⁸ No hay claridad acerca del origen de estas criaturas. Por un lado, se cree que son hijas de la noche y Aqueronte, y por otro, la prole de Hades y Perséfone. En ocasiones, son identificadas con las Euménides, diosas de la justicia. En la ilustración hecha por Doré, las Furias tienen alas de murciélago y tienen el cuerpo cubierto de serpientes, aunque tienen cuerpos y rostros de mujeres.

²⁹ [...] Dante [...] “no es un auténtico poeta del miedo [...]. Sus muertos, sus palabras, sus diablos y sus espectáculos de ultratumba no nos transmiten ningún escalofrío”. Son las interpretaciones superficiales de la primera cantiga, y sobre todo las gráficas debidas a los ilustradores románticos, las que presentan un Infierno que tiende a causar terror y repugnancia [...] (Crespo, 92).

Al llegar a la otra orilla de la laguna Estigia, Dante y Virgilio se encuentran frente a las murallas de Dite, que dividen el “Alto Infierno” del “Bajo Infierno”. Esta ciudad abarca la totalidad del sexto círculo, el cual está dividido en tres fosos más pequeños. El primero de ellos está ocupado por los violentos en tres categorías: contra sí mismos, contra Dios y contra el prójimo; el segundo contiene a hipócritas, aduladores, hechiceros, falsarios, ladrones, simoníacos y rufianes, mientras que en el tercero se encuentran los traidores.

Antes de apreciar los fosos anteriormente mencionados, Dante y Virgilio encuentran varias tumbas humeantes, cuyas losas estaban rotas. Estas tumbas pertenecían a los heresiarcas (o herejes), dentro de los cuales se encontraba Farinata degli Uberti, miembro de los gibelinos³⁰, que había expulsado a Dante de Florencia:

[...] En cuanto estuvo al pie de su tumba, examinóme un momento, y después, con acento un tanto desdeñoso, me preguntó:

- ¿Quiénes fueron tus antepasados?

Yo, que deseaba obedecer, no le oculté nada, sino que se lo describí todo; por lo cual arqueó un poco las cejas y dijo:

- Fueron terribles contrarios míos, de mis parientes y de mi partido; por eso los desterré dos veces.
- Si estuvieron desterrados – le contesté –, volvieron de todas partes una y otra vez, arte que los vuestros no han aprendido [...] (43 y 44, Infierno, Canto X, versos 40-51).

Sin importar en qué círculo se encuentren, los pecadores no niegan hablar con Dante o Virgilio, pero sus conductas siguen siendo exactamente las mismas que en vida. En el Infierno no existe la posibilidad de arrepentimiento o redención para las almas que se encuentran allá; quien fue traidor o hereje en vida, seguirá siéndolo en el Inframundo. El trato que estos personajes reciben es consecuente

³⁰ En la Edad Media, partidario de los emperadores de Alemania, que se oponían a los papas.

con la falta que cometieron, por lo tanto, nadie es tratado con mayor o menor rigor del que se espera.

Al salir de Dite e ingresar al séptimo círculo, los poetas son recibidos por el Minotauro (una criatura con cabeza de toro y cuerpo de humano, hijo de Pasífae); si bien no puede hablar, se muerde los labios, indicando así su estado de furia, la cual aumenta al momento de escuchar las palabras de Virgilio: « Aléjate, monstruo; que éste no viene amaestrado por tu hermana³¹, sino con el objeto de contemplar vuestras penas [...] » (51: Infierno, Canto XII, versos 19-21).

Aunque el Minotauro no tiene lenguaje (lo que refuerza su carácter monstruoso), comprende con perfecta claridad la exclamación del poeta latino. Citando nuevamente a Eduardo Pérez (2007), « la sustitución de la cabeza humana por la de un toro supone la supresión de la parte más importante del hombre [...], ante la cuestión de si los monstruos tienen alma, algunos pensadores llegaron a la conclusión de que la tienen si conservan la cabeza humana. Según esto, Minotauro es más bestia que hombre, y por eso no habla [...] » (12), sin embargo, esta afirmación no es del todo cierta, porque el Minotauro puede comprender el lenguaje de los hombres sin necesidad de una cabeza. Este órgano parece prescindible para el monstruo mientras tenga otras partes humanas, como el tronco. El cuerpo humano se convierte en el polo a tierra que facilita la comprensión del lenguaje.

Luego de haber ahuyentado al Minotauro, Dante y Virgilio continúan el descenso a través del séptimo círculo, el cual ofrece una apariencia distinta a la de los anteriores. Esta vez se trata de un círculo rocoso, donde se encuentran las ruinas del Infierno, aunque éste no es el único paisaje que se presenta a los ojos de los poetas. Cuando terminan de bajar la pendiente rocosa, se encuentran frente a un

³¹ Se trata de Ariadna, quién además ayudó a Perseo a derrotar al Minotauro.

valle cruzado por un río de sangre³². La configuración espacial del lugar vuelve a cambiar, haciendo que la idea que se tiene del Infierno como un lugar sofocante se modifique por completo, aunque la sangre mantiene la idea de un sitio tortuoso con castigos brutales para los condenados.

Al llegar al río de sangre (llamado Río Flegetonte), el viajero y su maestro se encuentran con tres centauros: Neso, Quirón³³ y Foló. Para referir el significado de los centauros en la tradición medieval, es preciso citar nuevamente el *Bestiario Medieval* de Malaxecheverría (2002):

[...] De modo semejante (a las sirenas), los centauros tienen la parte superior como la de un hombre, y desde el pecho hacia abajo la forma de un caballo.

Así cada hombre tiene dos almas [...].

[...] Los hipocentauros tienen naturaleza mixta de caballos y de hombres; a modo de animales, tienen la cabeza velluda, pero, en parte, muy semejante a la forma humana normal. Por ello, pueden comenzar a hablar; pero sus labios [...], no articulan sonido alguno en palabras [...]³⁴.

[...] Cuando el hombre dice la verdad, merece en justicia ser llamado hombre; y representa al asno cuando comete villanía [...] (188).

Entre los tres centauros, Neso y Quirón son quienes destacan; el primero, por ser el más violento (prueba de ello es el momento en que aplaca a quienes tratan de salir del río), y el segundo, por ser el líder, sin embargo, quien conducirá a Dante y Virgilio a través del séptimo círculo será Neso, siguiendo las órdenes de Quirón. Tomando en cuenta lo anterior, vemos que en este punto del descenso, la fuerza física prevalece ante el *razonamiento* y el poder de liderazgo de las criaturas. Aunque Quirón tiene más de *humano* que el propio Neso, no es él a quien corresponde ser el más importante (si bien es el líder), pues a aquel le

³² Esta parte del séptimo círculo corresponde al primer foso del mismo. El segundo y tercero tienen paisajes diferentes a éste. En este río se castiga a quienes son violentos contra el prójimo, entre los que destaca Atila.

³³ Responsable de la educación de Aquiles.

³⁴ Muy semejante a lo que ocurre con el Minotauro.

corresponde llevar a Dante y Virgilio a través de los siguientes fosos del séptimo círculo.

Luego de haber dejado atrás el valle y el Río Flegetonte, los tres viajeros se encuentran frente a un nuevo paisaje dentro del mismo círculo: el bosque, cuyo « follaje no era verde, sino de color oscuro; las ramas no eran rectas, sino nudosas y entrelazadas; no había frutas, sino espinas venenosas. No son tan ásperas las selvas donde moran las fieras, que aborrecen los sitios cultivados entre el Cecina y el Corneto » (55, Infierno: Infierno, Canto XIII, versos 4-9). El entorno que nos muestra el Infierno a estas alturas cambia de nuevo, pero su transformación no es tan drástica, ya que hay un bosque en las profundidades, pero no se trata de un ambiente fecundo, sino de un campo lleno de árboles marchitos que producen frutos no comestibles. Estas plantas no son del todo inertes, ya que son los cuerpos de aquellos suicidas que llegan al séptimo círculo, maltratados y devorados constantemente por las arpías, que « tienen alas anchas, cuellos y rostro humanos, pies con garras y el vientre cubierto de plumas; subidas en los árboles, lanzan extraños lamentos [...]. Las arpías, al devorar sus hojas, le causan dolor y abren paso por donde ese dolor se exhale [...] » (55 y 57: Infierno, Canto XIII, versos 13-15 y 101-102)³⁵.

Por ser mitad buitres y mitad humanas, las arpías se alimentan de todo aquello que sea inerte, pero los árboles en los cuales se posan y a los que arrancan las ramas tienen la capacidad de sentir; de hecho, son seres humanos en el cuerpo de árboles marchitos. Se pensaría que ser mitad humanas haría de las arpías menos monstruosas, pero el hecho de digerir partes, también de humano, hace que lo monstruoso tome ventaja por encima de lo humano. De esta manera, las arpías son ejemplo de lo que parece ser una contradicción entre las criaturas con

³⁵ En la ilustración de Doré correspondiente al séptimo círculo, se puede ver que las arpías, en efecto, tienen cuerpos de buitre y rostros de mujer, sin embargo, en el cuerpo de buitre se puede apreciar el busto de las mujeres. Algunas de ellas tienen un esqueleto por rostro.

rasgos humanos: comer carne humana. Que una criatura posea partes de hombre (ya sean las Furias, el Minotauro, los Centauros, las Arpías, entre otras) la aleja de inspirar temor en el Infierno, pero dicha distancia se anula cuando es motivada por la parte animal a consumir aquello de lo que también es portador.

El camino recorrido por Dante y Virgilio nos ha mostrado que el Infierno no se compone únicamente de llamas y oscuridad, sino también de caminos empedrados, bosques marchitos, lluvias gélidas, ríos de sangre y murallas que permiten la división entre un sitio y otro. Al final del séptimo círculo, se encuentran con un desierto rodeado por un bosque, donde la lluvia no es fría, sino de fuego. En este punto, se castiga a los orgullosos como Capaneo, uno de los siete reyes de Tebas que reemplazó a Polinice.

Antes de llegar a este lugar, la imagen del Infierno incandescente se había desvanecido por completo, aunque la arena caliente y la constante caída de llamas sobre los cuerpos presentes demuestra que la imagen del Inframundo se apega (en menor grado) a la que se había concebido en aquella época. La obra de Dante no discute la existencia de un orden moral presente en la Edad Media, aunque el hecho de haber escrito la *Divina Comedia* en lengua vernácula³⁶, ya le da un carácter menos ortodoxo (en sentido político) y más profano frente a otros textos.

Para poder salir del desierto y llegar al octavo círculo, Dante y Virgilio deben subir al lomo de Gerión³⁷, una criatura descrita por Dante de la siguiente manera:

- He aquí la fiera de la aguzada cola, que traspasa las montañas y rompe los muros y las armas; he aquí la que corrompe al mundo entero [...].

³⁶ La *Divina Comedia* fue escrita en lengua toscana.

³⁷ Gerión simboliza el fraude. En las ilustraciones de Doré, esta criatura tiene una enorme similitud con la quimera (cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón), aunque la cabeza es de humano y el cuerpo se asemeja al de un león. Conserva la cola de dragón.

[...] Y aquella inmunda imagen del fraude llegó a nosotros, y adelantó la cabeza y el cuerpo, pero no puso la cola sobre la orilla. Su rostro era el de un varón justo, tan bondadosa era su apariencia exterior, y el resto del cuerpo el de una serpiente. Tenía dos garras llenas de vello hasta los sobacos, y la espalda, el pecho, y los costados salpicados de tal modo de lazos y escudos, que no ha habido tela turca ni tártara tan rica en colores, no pudiendo compararse tampoco a aquellos los de las telas de Aracnea [...] (71: Infierno, Canto XVII, versos 1-18).

Gerión no es monstruo por ser agresivo, comer carne podrida o carecer de lenguaje; es la mezcla de varios animales, entre ellos, la serpiente, símbolo de la tentación y del mal en el cristianismo. En grado menor, dicho animal es símbolo de la sensualidad, la cual está muy relacionada con los movimientos circulares hechos por el monstruo al conducir a los dos poetas hacia el octavo círculo. Si bien el movimiento de Gerión es sutil a la hora de conducir a Virgilio y Dante a través del abismo entre un espiral y otro, la punta de su cola reduce la sutileza que despliega, ya que la cola de Gerión es venenosa; es por esta razón que Virgilio se ubica entre ella y Dante, para evitar que éste se haga daño. Como se puede ver, esta criatura es un híbrido, no sólo de varios animales, sino también, de movimientos y conductas; lo sutil y lo abrasivo, así como lo suave y lo nocivo se reúnen en este personaje.

Dentro del octavo círculo (llamado *Malebolgia*), se pueden distinguir diez fosos más pequeños dispuestos en círculo rodeados por una muralla. En el centro del círculo que conforman los fosos, hay un pozo muy profundo. Casi todos los fosos comparten características similares: abismos oscuros sin fondo aparente, llenos de condenados que pasan terribles tormentos, pero desde el tercer foso hasta el décimo, cada uno presenta rasgos distintivos. El tercer círculo, por ejemplo, está lleno de pequeñas fumarolas en las que sólo pueden verse las piernas de los ajusticiados, que no son otros que los anteriores papas, de los cuales sólo es posible reconocer al papa Nicolás III, antecesor de Bonifacio VIII:

- ¿Estás ya aquí derecho, estás ya aquí derecho, Bonifacio? ¿Me ha engañado en algunos años lo que está escrito? ¿Tan pronto te has saciado de aquellos bienes,

por los cuales no temiste apoderarte con embustes de la hermosa Dama, y gobernarla después dignamente?

Quédeme, al oír esto, como aquellos que [...], no saben qué contestar. Entonces Virgilio dijo:

- Respóndele pronto: “Yo no soy [...] el que tú crees” (80: Infierno, Canto XIX, versos 52-62)

Parte de la intención de Dante, a través de la *Divina Comedia*, era plasmar los vicios de la sociedad florentina, entre los cuales se destaca el fraude, un pecado más terrible que cualquier otro, razón por la que se ubica en un círculo más profundo que la lujuria o la gula. Violeta Díaz-Corrales, en su texto *Función alegórica de una comparación de la Divina Comedia*, dice que el fraude « comporta engaño, mentira [...]. La más grave consecuencia del fraude es la destrucción del tejido social que comporta. De una parte, la ambición de riqueza está en el origen de multitud de pecados, y de otra, la desconfianza generalizada que provocan la mentira y el fraude, acaban por impedir la convivencia en paz [...] » (68). Cuando Nicolás III asegura que aquellos que trabajan para el Clero consiguen riqueza por medios fraudulentos, ejemplifica apropiadamente el propósito de Dante y mantiene la disposición del Infierno, donde se castiga con mayor severidad a quienes permanecen en círculos profundos.

Otra forma de comprobar la gravedad del fraude se puede apreciar en el cuarto foso³⁸, donde Dante ve personas que caminan muy despacio y que tienen una característica especial: quienes habitan este foso caminan al revés. Las cabezas de estos condenados, en lugar de ver hacia el frente, sólo pueden ver hacia atrás, mientras que sus cuerpos sí están en la posición natural, razón por la que deben caminar en sentido contrario. Este es el castigo que se aplica a aquellos que tienen el don de la clarividencia³⁹, considerada una forma de fraude en la Edad

³⁸ No hay ilustraciones de Doré acerca de este foso.

³⁹ El que los clarividentes llevarán las cabezas al revés y vieran hacia atrás era una forma de castigar a quien había pretendido mirar hacia el futuro, es decir, hacia adelante.

Media. Entre todos los presentes en ese lugar, se aplican castigos más severos sobre Tiresias, Aronte y Manto:

[...] Mira a Tiresias, que mudó de aspecto, cuando de varón se convirtió en hembra, cambiando también todos sus miembros, y hubo de abatir con su vara las dos serpientes unidas, antes que recobrar su pelo viril. El que acerca sus espaldas al vientre es Aronte [...], no había nada que limitara su vista cuando contemplaba el mar o las estrellas. Aquella que [...], cubre sus pechos [...], y tiene en ese lado de su cuerpo todas las partes velludas fue Manto [...], vio en medio del pantano una tierra inculta y deshabitada. Se detuvo en ella con sus esclavas, para huir de todo consorcio humano y ejercer su arte mágica [...] (83 y 84: Infierno, Canto XX, versos 40-55 y 82-86).

Después del quinto foso la ruta se hace más empinada, razón por la que Dante y su maestro empiezan a caminar con mayor cuidado, pero el sendero no es el único que se hace más difícil, ya que los castigos que se encontrarán en adelante serán más severos que los primeros. Desde este punto del descenso, la relación entre el espacio y lo que éste transmite se hace más estrecha. A medida que Virgilio y Dante avanzan en su viaje, el ambiente en los círculos más profundos del Infierno se vuelve más denso; basta con ver penitencias como el uso de capas de plomo (que en apariencia parecen de oro), serpientes atadas a los cuerpos de los condenados, hombres crucificados en el suelo y demonios que martirizan frecuentemente a las almas en pena para comprobar las dificultades a las que el poeta florentino y el latino se deben enfrentar. En comparación con los eventos anteriormente mencionados, nada inspira más terror para Dante que la presencia de Caco y la metamorfosis de Agnolo Bunelleschi en serpiente.

La apariencia de Caco no es totalmente clara, pero Dante lo describe como un centauro que tenía alas de dragón en la espalda. Acusado de robar un rebaño de ovejas, fue marginado por sus hermanos y ejecutado por Hércules. De acuerdo con Malaxecheverría (2002), el dragón « hace daño con sus golpes más que con sus picaduras [...] » (223); para el caso particular de Caco, las alas de dragón son las que le dan el atributo monstruoso antes que las características del resto de su cuerpo. El dragón está asociado a la maldad y al fuego en el cristianismo, lo que le

da a Caco una posición más poderosa ante todos los condenados y una conexión mucho mayor a lo infernal que cualquier otra criatura del Inframundo. Por su parte, Agnolo se transforma en serpiente justo en el momento en que una de las serpientes se abalanza sobre él:

[...] Con las patas de en medio le oprimió el vientre; con las de delante le sujetó los brazos, y después le mordió en ambas mejillas. Extendiendo en seguida las patas de detrás sobre sus muslos, le pasó la cola por entre los dos, y se la mantuvo apretada contra los riñones [...]; después una y otro se confundieron [...], y mezclaron tan bien sus colores que ninguno de ambos parecía ya lo que antes había sido [...]. “¡Ay, Agnel, cómo cambias! No eres ya uno ni dos” [...] (104: Infierno, Canto XXV, versos 50-69)

Caco y Agnolo tienen un elemento en común: ambos son híbridos, ya que tienen algunas partes de animales, pero Agnolo es un híbrido primero y luego da origen a una nueva criatura; es una especie de quimera a la inversa, ya que su esencia no permanece dividida entre varios animales (o quizá, entre animales y humanos), sino que se deja absorber por completo por la figura animal, cede a los impulsos más bajos antes que a la esencia humana racional. Cuanto más se desciende en el Infierno, es más abundante la cantidad de híbridos, puntualmente híbridos que tienen más conexión con lo animal que con lo humano⁴⁰.

Uno de los últimos puntos que Dante y Virgilio deben recorrer antes de salir del Infierno es el noveno foso del octavo círculo, donde los cuerpos tienen sus órganos internos heridos y están descubiertos. Este castigo era aplicado a aquellos que promulgaban la discordia en todas sus formas, motivo por el que llama más la atención la presencia de Mahoma y su primo, Ali, en este círculo:

[...] Mira cómo me desgarró: mira cuán estropeado está Mahoma. Ali va delante de mí llorando, con la cabeza abierta desde el cráneo hasta la barba, y todos los que aquí ves

⁴⁰ Los contrastes son recurrentes en el poema de Dante Alighieri. Uno de los ejemplos más conocidos se presenta en el Canto XVIII, cuando Virgilio y Dante llegan al octavo foso del octavo círculo. Por un lado, Etéocles y Polinice comparten una llama, aunque esta llama está completamente dividida, debido al odio que hay entre los dos hermanos. Por otro lado, están Odiseo y Diomedes, cuya llama no está dividida.

vivieron: mas por haber diseminado el escándalo y el cisma en la tierra están hendidos del mismo modo. En pos de nosotros viene un diablo que nos hiere cruelmente, dando tajos con su afilada espada [...]; porque nuestras heridas se cierran antes de volvernos a encontrar con aquel demonio [...] (115: Infierno, Canto XXVIII, versos 30-42).

Mahoma está situado en este foso por razones políticas y religiosas de la época, aunque también es castigado por tener el don de la revelación, cualidad que no tienen otros profetas. Es válido también examinar este punto en comparación con el Infierno propuesto por Francisco de Quevedo en sus *Sueños y discursos*. Judas Iscariote no es el peor pecador de todos; por el contrario, se ubica por encima del propio Mahoma, quien es tratado como hereje por el escritor español. Ya se verá más adelante que el pecado cometido por Judas es mucho más terrible que el de Mahoma, quien no es completamente inocente en comparación con el primero.

Tras haber pasado el último foso del octavo círculo, donde se encuentran los alquimistas y falsificadores⁴¹, Dante y su guía se dirigen al noveno y último círculo del Infierno, que es además el lugar más frío del viaje. Ambos se encuentran muy cerca de cruzar al siguiente estadio: el Purgatorio. El primero que recibe a los viajeros es el gigante Nemrod, quien es hijo de Caín. Es el autor de la torre de Babel, razón por la que la humanidad no habla una lengua unificada. Al igual que Plutón, Nemrod tiene un lenguaje incomprensible, visto en la frase que dice a Virgilio: "*Raphel mai abech isabi almos*"⁴².

Si bien este gigante es monstruo por ser gigante, pero también porque no tiene lenguaje definido, se diferencia de Plutón en un aspecto importante: aparentemente, Plutón siempre ha tenido una lengua incomprensible, mientras que Nemrod tuvo una lengua que iba a ser de uso común para los seres humanos, la cual fue dividida por su propio actuar. Se sabe que Nemrod quiso construir la

⁴¹ Acusados de brujería, pero también de fraude.

⁴² Se piensa que esta frase no pertenece a un solo idioma, sino que es la reunión de palabras de distintas lenguas. Hay otros que sugieren que esta frase es una variación del hebreo.

torre de Babel para alcanzar el cielo, pero al no disponer de materiales lo suficientemente fuertes para su elaboración, emplearon betún para levantarla, razón por la que finalmente se fue abajo. Plutón siempre ha sido castigado con la carencia de lenguaje elocuente, mientras que Nemrod no siempre tuvo un lenguaje incoherente.

Anteo y Efialto son dos gigantes más con los que Dante y Virgilio se encuentran en el noveno círculo y al igual que Nemrod, están encadenados e inmovilizados del vientre hasta los pies, ya que se encuentran en un pozo congelado. El primero ayuda a los poetas a descender al siguiente punto en su viaje⁴³: el Cocito, mientras que el segundo se agita en cuanto nota la presencia de los extraños:

[...] Verás cerca de aquí a Anteo, que habla y anda suelto, el cual nos conducirá al fondo del Infierno. El que tú quieres ver está atado mucho más lejos, y es lo mismo que éste, sólo que su rostro parece más feroz.

El más impetuoso terremoto no sacudió nunca una torre con tal violencia como se agitó repentinamente Efialto. Entonces temí la muerte más que nunca, y a no haber visto que el gigante estaba bien atado, bastara para ello el miedo que me poseía [...] (129: Infierno, Canto XXXI, versos 100-111).

El hecho de que los gigantes no pronuncien sonido alguno no significa que no tengan el don del lenguaje o la palabra coherente, como es el caso de Nemrod o Plutón; el castigo más severo recae sobre Efialto, que trató de rebelarse contra Zeus de forma violenta, razón por la que tiene los brazos atados y la mitad de su cuerpo permanece inmóvil en el pozo, mientras que Anteo (al parecer) fue castigado por habladuría, debido a la expresión con la que Dante se refiere a este personaje: *el que habla y anda suelto*. La razón por la que Efialto es condenado refiere implícitamente que rebelarse contra Dios es el pecado más terrible, aquel que requiere un castigo más severo que los demás.

⁴³ Para llegar al lugar más recóndito del Infierno, Dante y Virgilio se deslizan a través de la barba de Anteo, de acuerdo con las ilustraciones de Gustave Doré.

En el primer y segundo recintos de Cocito (un lago congelado), se encuentran los traidores, quienes están sumergidos casi en su totalidad, excepto por su cabeza que mira hacia abajo, aunque ya en el tercer recinto las cabezas de los condenados miran hacia arriba, lo que les impide llorar; las lágrimas en sus ojos se congelan y les opacan la vista. Aquellos que miran hacia abajo son responsables de una falta mayor en comparación con quienes miran hacia arriba; tener una postura cabizbaja indica un grado de indignación frente a un pecado, pero no necesariamente implica arrepentimiento, mientras que los que miran hacia arriba, aunque son responsables de pecar, no cargan con una culpa o remordimiento mayor que aquellos que miran hacia abajo. Por otro lado, es posible decir que quienes miran hacia abajo contemplan más de cerca el lado más profundo del Infierno, aquel que contiene más maldad. Cuanto más se descienda, las faltas estarán más cerca del nivel supremo de penitencia.

Al descender por el centro de Cocito, se llega al cuarto y último recinto del noveno círculo, donde comienza la salida de los poetas del Infierno, pero antes de seguir su camino hacia el Purgatorio, ambos ven a Lucifer, el ángel caído y último personaje del primer estadio.

1.3. Salida del Infierno dantesco

La imagen de Lucifer genera más terror para Dante que las criaturas anteriormente vistas, pero el miedo nace dos por razones: el aspecto del demonio y el hecho de que no sienta temor de Dios, aun sabiendo el castigo que debe enfrentar. Lucifer se muestra altanero y desafiante ante su contraparte, y estando ubicado en el lugar más recóndito del Infierno, sigue deseando ser más poderoso que Dios:

[...] El emperador del doloroso reino salía fuera del hielo desde la mitad del pecho: mi estatura era más proporcionada a la de un gigante, que la de uno de éstos a la longitud de

los brazos de Lucifer; juzga, pues, cuál debe ser el todo que a semejante parte corresponda. Sigue tan bello como deforme es hoy, y osó levantar sus ojos contra su Creador; de él debe proceder sin duda todo mal. ¡Oh! ¡Cuánto asombro me causó al ver que su cabeza tenía tres rostros! Uno, por delante, que era de color bermejo; los otros dos se unían a éste sobre el medio de los hombros, y se juntaban por detrás en lo alto de la coronilla, siendo el de la derecha entre blanco y amarillo [...]; el de la izquierda tenía el aspecto de los oriundos del Valle del Nilo. Debajo de cada rostro salían dos grandes alas, proporcionadas a la magnitud de tal pájaro [...], eran por el estilo del murciélago [...]. Con seis ojos lloraba Lucifer [...]. Con los dientes de cada boca [...], trituraba a un pecador [...]. Los mordiscos que sufría el de delante no eran nada en comparación con los rasguños [...].

- El alma que está sufriendo la mayor pena allá arriba [...], es la Judas Iscariote [...], la que pende de la boca negra es Bruto (...); el otro [...], es Casio [...] (139 y 140: Infierno, Canto XXXIV, versos 28-67)⁴⁴.

Los rostros de Lucifer, al igual que los colores de los mismos, pueden tener varios significados. Por un lado, las caras aluden a los tres pecados capitales restantes: envidia, pereza y soberbia, y cada color corresponde con un pecado. Por otro lado, los colores simbolizan los tres continentes conocidos hasta ese momento; de este modo, el rojo representa a Europa, el amarillo con algunos tonos de blanco alude a Asia, y el negro corresponde a África⁴⁵. La posición de los rostros también tiene que ver con la concepción eurocéntrica de la obra: Europa, representada con el color rojo, se ubica en el centro, mientras que África se ubica al lado izquierdo⁴⁶ y Asia, al lado derecho. En oposición a los tres rostros de Lucifer, se encuentra la Santísima Trinidad, conformada por tres entidades y el triángulo como símbolo de Dios.

Para salir del Infierno Dante y Virgilio se deslizan por el lomo de Lucifer, es decir que este demonio está de cabeza con respecto al Purgatorio. Es importante

⁴⁴ Por medio de esta cita, se comprueba que la traición es el pecado más grave dentro de la división en el Infierno.

⁴⁵ Estos cuatro colores (amarillo, blanco, rojo y negro) también aparecen en el *Popol Vuh*, en los cuatro caminos que conducen a Xibalbá, de los cuales, el negro es el verdadero.

⁴⁶ El lado izquierdo está relacionado con la parte más siniestra del hombre, lo que podría tener relación con el color negro de este rostro.

reconocer la posición en que se encuentra, ya que está justo debajo de Jerusalén, aunque esto no asusta a Dante tanto como el aspecto o la conducta de la bestia. De acuerdo con Alejandro Gangui, « el lugar donde se ubica Lucifer representa para Dante el centro geométrico del Universo [...]. Pero Lucifer no había estado siempre en el centro de la Tierra, sino que habría caído allí [...] como castigo [...]. Así, las tierras del sur retrocedieron por miedo a Lucifer, cubriéndose con las aguas a modo de velo; se sumergieron en el océano y reemergieron en el hemisferio Norte formando la tierra firme conocida por los europeos » [...] (21). Lucifer es quien permite que la configuración espacial varíe, no sólo en el mundo, sino también en el Infierno, ya que sus alas son las que enfrían los últimos círculos de ese lugar, mientras que los primeros no alcanzan a recibir el impacto del batir de sus alas. A medida que se desciende, el paisaje va cambiando, pero aquello que facilita la transformación del ambiente en el descenso es el movimiento de Lucifer.

Como se dijo previamente, Dante escribió la *Divina Comedia* durante su exilio, pero esta condición fue la que le permitió tener la grandeza que esperaba. Para conseguir esa gloria que tanto anhelaba, Dante realizó una hazaña que no había sido pensada antes: viajar a través de tres estadios más allá de la naturaleza humana y narrar el recorrido una vez terminado, convirtiéndose en un nuevo Orfeo que cruza el mundo subterráneo y emerge de él.

De igual manera, es posible comparar a Dante con Jasón, ya que el *vellocino de oro* que busca el primero no es otro que el encuentro idílico con Beatriz, cuyo amor « ennoblece en la primera fase y en la segunda lleva a Dios [...]. El amor puede elevar la mente hacia Dios y explicar sus misterios [...]. Dante es [...] un poeta enamorado [...] y por encima de todo era un artista el cual, iluminado y exaltado por el Amor, aspiraba a Dios [...] » (Papini, 171, 172 y 174).

Virgilio, por su parte, es el guía asignado por Beatriz para acompañar a Dante en su viaje, aunque su escogencia no es arbitraria; este poeta conoce mejor que

nadie el Infierno, razón por la que puede ayudar a Dante durante su descenso y salida de este lugar. A pesar de que el viaje es hecho por los dos, solamente Dante recibe la recompensa por su hazaña. Hay un amplio sentido de colaboración (e implícitamente, de colectividad) en la conducta de Virgilio, aun siendo consciente de que Dante es el único de los dos que puede llegar al Paraíso.

El viaje hecho por el poeta florentino es un descenso catártico, en la medida en que purifica su alma a través de los padecimientos vistos en el Infierno y busca la manera de encauzar el rumbo de su vida por el *camino recto*, pero este viaje catártico no debería ser realizado sólo por él, ya que, a través de esta obra, narra al lector los horrores del Infierno, incitándolo al temor y al no desvío del sendero justo a lo largo de la vida. Si bien la purga de su alma sólo se ve realizada hasta culminado su paso por el Purgatorio, el paso por el Infierno es el primero de la catarsis, gracias a las imágenes aterradoras que presencié y espera que nadie más presencié.

2. EL VIAJE CIENTÍFICO DE JULIO VERNE

Viaje al Centro de la Tierra fue escrito por Julio Verne en 1864, y forma parte de las cincuenta y cuatro historias que conforman los *Viajes extraordinarios*, donde se encuentran obras como *De la tierra a la luna*, *Cinco semanas en globo*⁴⁷ y *Los hijos del Capitán Grant*. Con la aparición de estos textos, se da inicio a la segunda etapa creativa del escritor francés, la cual estuvo marcada por el nacimiento y la caída de la Segunda República en 1852, con la imposición en el poder de Napoleón III.

La preocupación de Julio Verne no se centraba en el panorama político francés, sino en los avances científicos, sobre los que pretendía mantener informados a sus lectores. A la par con los *Viajes extraordinarios*, aparecieron también las nuevas tablas periódicas de Mendeleiev y Meyer, la teoría de los campos electromagnéticos de Maxwell, las leyes de la electrólisis de Faraday, las observaciones de la dilatación de los gases de Gay-Lussac, la teoría de fundición del hielo de Kelvin, entre otros avances científicos. Para Julio Verne, la ciencia es « un verdadero culto [...]. La ciencia es un culto en sí misma puesto que su objetivo es la verdad universal que consiste en seguir un método de análisis riguroso de un evento cualquiera a fin de llegar a una explicación, con pruebas de apoyo, y de una manera irrefutable [...] » (Parada Ramírez, 924 y 925); el ingeniero es tan importante para Verne como el mago o hechicero en las tribus primitivas.

La ciencia, la vida y el pensamiento de Julio Verne giraban en torno a la masonería y al positivismo; basta con ver su soporte filosófico, conformado por Saint – Simon (de quien toma la extensión de la cultura y la educación, la imaginación de una nueva moral, la cooperación del capital al desarrollo del nuevo mundo y la orientación de la propiedad privada a un fin provechoso), Guépin (de

⁴⁷ Primer viaje extraordinario, escrito en 1863.

quien asume la difusión de la enseñanza⁴⁸ y el uso del conocimiento en pro del bienestar, fraternidad y libertad de los pueblos), Comte (de quien toma todo lo relacionado con su obra⁴⁹) y Darwin. Por otro lado, su estilo literario tiene similitud con el de Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe (en cuanto a novela policíaca); tiempo después, dicho estilo sería imitado por Rudyard Kipling.

A continuación, se presentarán algunas precisiones generales acerca de la obra de Julio Verne, que se convierte en tema central de este capítulo. *Viaje al Centro de la Tierra*, como su nombre lo indica, es una novela que narra el primer descenso hecho al centro de la Tierra, comprendido entre el 24 de mayo de 1863 y el 9 de septiembre del mismo año. Este viaje fue realizado por el profesor Otto Lidenbrock, en compañía de su sobrino Axel y Hans, el cazador. Es importante tener en cuenta que este descenso es posible gracias al hallazgo de un facsímil en un libro de Snorre Túrluson, que indica la ruta exacta para llegar al centro de la Tierra. De este modo, damos inicio a la descripción del viaje hecho por estos tres hombres al lugar que, científicamente, es imposible llegar.

2.1. El inicio del viaje

El profesor Lidenbrock, especialista en mineralogía, vive en la ciudad de Hamburgo con su sobrino Axel, su criada Marta y su ahijada Graüben. Al llegar a su casa, él y su sobrino intentan descifrar un mensaje escrito en runas, el cual apareció dentro de un libro de Snorre Túrluson. Al principio, el científico supone que el papel y el libro son de la misma autoría, pero al detallarlos con más cuidado, nota que entre uno y otro hay aproximadamente 200 años de diferencia. El facsímil tiene varios espacios tachados y borrados, pero tío y sobrino logran distinguir con facilidad el nombre de un famoso alquimista: Arne Saknussemm.

⁴⁸ El principal objetivo de Verne era “educar e instruir deleitando”.

⁴⁹ Todos los hechos naturales deben estar regidos por leyes.

Más tarde, Lidenbrock sugiere que lo mejor es pasar las runas a su equivalente en el alfabeto, dando como resultado 132 letras, de las cuales 79 son consonantes y 53 son vocales, que al ser leídas en la disposición inicial de las runas, parecían una variación del latín. Luego de probar varios modos de interpretar el texto, deciden leerlo al revés, comenzando por la letra ubicada en la esquina inferior derecha, y terminando con la letra que está situada en la esquina superior izquierda, lo que quiere decir que el facsímil se leyó de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba.

Sólo haber encontrado y descifrado el mensaje hace que el viejo Lidenbrock⁵⁰ se aíse y deje de comer por varios días, y gracias a este comportamiento, Verne nos presenta la primera característica del científico: al lado de este personaje, el resto del mundo tiene una visión reducida de su entorno. El hombre de ciencia desarrolla una ambición egoísta de descubrimiento que sólo puede ser comprendida por él mismo. Gracias a los avances que aparecen con frecuencia (y que no pueden ser entendidos por el hombre común), el científico se aleja de la sociedad, reafirmando así la ambición egoísta, que implica defender su conocimiento por encima de cualquier cosa para evitar que sea usurpado o robado por alguien más⁵¹, mientras que el resto del mundo piensa que el científico sólo está divagando.

Más allá del egoísmo del descubrimiento, la ciencia es excluyente en el universo verniano. Sólo se permite a los hombres blancos acceder a ella, ya que las mujeres no son aptas para tales conocimientos, pero si participaran en las expediciones, el papel que desempeñarían en los viajes es inútil. Aquellas mujeres que no son protagonistas, por lo general, tienen marcas de fealdad o de vejez, como es el caso de Marta, la criada del profesor Lidenbrock. Las máquinas se

⁵⁰ Por la descripción hecha por Verne, Otto Lidenbrock debía tener más de cincuenta años.

⁵¹ El conocimiento científico sólo puede ser compartido entre hombres de ciencia.

convierten en las *mujeres perfectas*, ya que al ser creaciones de *hombres de ciencia*, son seres de confianza.

Cuando el mensaje ha sido descifrado, Lidenbrock nota que Arne Saknussemm fue el primer hombre en llegar al centro de la Tierra, y la ruta que siguió para llegar a este lugar se encuentra en uno de los cráteres del volcán *Sneffels*, llamado *Scartaris*. El volcán está ubicado sobre la costa de Islandia, cerca de Reivjawi, la capital de este país. A pesar del entusiasmo del profesor Lidenbrock por el viaje, Axel siempre parece escéptico acerca de lo que van a encontrar e incluso duda que el volcán esté inactivo:

[... El Sneffels es una montaña de 5000 pies de elevación, de las más notables de la isla, y la más célebre sin duda del mundo entero, si su cráter conduce al centro del globo.

- ¡Lo que es imposible! [...]
- Porque este cráter está evidentemente cerrado por las lavas, las rocas candentes y de consiguiente...
- ¿Y es un cráter apagado?
- Sí. El número de volcanes que están funcionando activamente en la superficie del globo no pasan en la actualidad de unos trescientos; pero hay un número mayor de volcanes apagados. El Sneffels se cuenta entre estos últimos [...].

Nada absolutamente tenía yo que responder a afirmaciones tan concluyentes, por lo que procuré sacar partido de las demás oscuridades que contenía el documento [...] (Verne, Biblioteca El Tiempo, 31)

El viaje no puede realizarse en cualquier época del año, sino entre los últimos días de junio y los primeros días de julio. Durante estos días, la luz del sol proyecta la sombra de Scartaris sobre el cráter que indica el camino hacia el centro de la Tierra. Por esta razón, salen de Hamburgo entre el 24 y el 27 de mayo, pasan por Copenhague y Escocia en los primeros días de junio y finalmente, están muy cerca del volcán el 13 de junio. Al llegar a Islandia, el profesor Lidenbrock contrata los servicios del explorador y cazador Hans, con quien se comunica en danés.

El 24 de junio, los tres exploradores han llegado al punto exacto donde se encuentra el Sneffels y comienzan a escalarlo. Luego de haber subido la mitad del

volcán, Axel toma las primeras observaciones acerca del terreno, la composición del suelo y la variedad de piedras que se encuentran en la superficie del volcán. De acuerdo con José Ignacio Velázquez Ezquerro, la obra « tiene por objeto describir la Tierra, sus enigmas, sus conocimientos y el papel de la ciencia en su exploración de manera divulgativa y novelesca [...] » (194). Esta es justamente la labor hecha por Lidenbrock y a partir de este momento, por su sobrino Axel.

A las once de la noche de ese día, los tres exploradores llegan a la cima del cráter, desde donde pueden apreciarse tres hoyos más pequeños en el fondo; sólo deben esperar un tiempo la señal que les indique el sendero que deben tomar. Luego de dos días y medio⁵² de cielo opaco, la luz del sol finalmente aparece y proyecta la sombra del cráter sobre el hoyo del medio; cuando se rebela la entrada, se da inicio al viaje.

Julio Verne no subestima las herramientas que la naturaleza le brinda al explorador para poder emprender determinada travesía, pero dicha naturaleza es positivista, por lo tanto, no hay posibilidades de error en un viaje hacia un lugar inexplorado. Citando nuevamente a José Gregorio Parada, « en el positivismo, hay seis ciencias fundamentales: las matemáticas, la astronomía, la física, la química, la biología y la sociología, pero son las matemáticas las que proporcionan naturalmente las formas y los marcos del razonamiento necesario para otras ciencias [...] » (929). Los números no solamente aparecen en la altura del volcán, en grados de temperatura o en coordenadas geográficas; también son recurrentes en los instrumentos de trabajo empleados por el profesor Lidenbrock para su viaje, como barómetros, cronómetros y termómetros. De las seis ciencias fundamentales expuestas por Parada, se han usado hasta ahora tres, y es probable que las tres restantes se usen durante el descenso hacia el centro de la Tierra, ya que las primeras volverán a aparecer durante este proceso.

⁵² El día que reciben la señal es el 27 de junio, pasado el mediodía.

2.2. El descenso hacia el centro de la Tierra

Tras haber descendido los cinco mil pies de altura del volcán Sneffels y llegar al punto donde se encuentran los tres cráteres, los exploradores deciden bajar a través de la fumarola del medio (cuyo suelo es inestable). Para iniciar el descenso, toman una cuerda de cuatrocientos pies y la amarran por la mitad a una roca ubicada al extremo del cráter, proceso que será repetido al descender doscientos pies. Para garantizar mayor resistencia, los exploradores deciden alternar los pesos de sí mismos y los de las herramientas y provisiones que llevan:

[...] Ahora – dijo mi tío después de haber terminado los preparativos – ocupémonos de los equipajes. Vamos a dividirlos en tres paquetes, y cada uno de nosotros cargará con uno de ellos atándose sólidamente a la espalda. Entiéndase que me refiero sólo a los objetos frágiles [...].

Hans [...] va a encargarse de las herramientas y de una parte de las provisiones; de otra parte de éstas, y además de las armas, te encargarás tú, Axel, y yo tomo por mi cuenta los víveres restantes y los instrumentos delicados [...]

El descenso se hizo en el orden siguiente: Hans, mi tío y yo [...] (88).

Como era de esperarse, otra de las cuatro ciencias fundamentales (la física) toma un papel importante en este momento del viaje. Entre los tres exploradores, el más pesado y fuerte era Hans, motivo por el que fue enviado primero. Mientras que éste sea el primero en llegar a suelo estable, podía valerse de su propia capacidad para hacer nuevamente el nudo y continuar la trayectoria. La idea de Lidenbrock era enviar primero lo más pesado y fuerte y luego, lo más ligero y quizá, algo débil.

El proceso debe repetirse hasta cuando los viajeros llegan al fondo del cráter, luego de haber descendido tres mil pies de profundidad. Cuando terminan de recorrer este abismo, se puede observar un largo pasillo que se prolonga hacia la izquierda, lo que indica que el descenso no es totalmente vertical, pero antes de cruzarlo aún puede verse el cielo nocturno. Nuevamente, las matemáticas juegan un papel importante dentro del desarrollo de este viaje, justo en el momento en que Axel cuenta el tiempo que tardaron para llegar al fondo:

[...] Habíamos repetido entonces catorce veces la maniobra, la cual cada vez duraba media hora, sin contar catorce cuartos de hora de descanso, o sea tres horas y media. Total, diez horas y media. Habíamos partido a la una, y en aquel momento debían ser las once.

En cuanto a la profundidad a la que habíamos llegado, las catorce maniobras de una cuerda de 200 pies daban 2800 pies [...] (95).

El primero de julio, Lidenbrock, Axel y Hans empiezan a recorrer el pasillo, aunque notan algo interesante; la temperatura, la presión y la cantidad de aire no han cambiado mucho desde que empezaron el descenso por la fumarola principal. De la misma manera, el pasillo no parece inclinarse demasiado, razón por la que nuevamente, Axel empieza a llenarse de dudas acerca de la ruta hacia el centro de la Tierra; sin prestar mucha importancia al pesimismo de su sobrino, el profesor Lidenbrock siente que sí han descendido, e incluso se atreve a dar una cifra de la distancia que han recorrido desde que cruzaron el pasillo, en cuyo final se encuentran dos túneles: uno que va hacia el este, y otro, que va hacia el oeste. Apelando a su suerte, Lidenbrock dice a sus acompañantes que vayan por el túnel del este, sitio en que el espacio empieza a transformarse, no sólo por la poca inclinación y la insinuación de ascenso, sino por lo que puede encontrarse en sus paredes:

[...] Al mediodía tomaron otro aspecto las paredes de la galería. Me lo hizo notar la debilitación de la luz eléctrica reflejada en las paredes. Al revestimiento de lava lo sucedía la roca viva. La base se componía de capas inclinadas y con frecuencia dispuestas verticalmente [...].

Los sedimentos de las aguas han formado esos esquistos, calizas y asperones [...].

No había dado aún cien pasos, cuando se ofrecieron a mi vista pruebas incontestables. Era lógico que así sucediese, porque en la época silúrica los mares encerraban más de quinientas mil especies vegetales o animales. Mis pies [...], pisaron de pronto un polvo formado de plantas y conchas. En las paredes se veían distintamente huellas de bucos y de licopodios [...] (189 y 190).

El papel que cada explorador desempeña no es fijo, lo que ha sido visto en dos ocasiones: primero, cuando Hans debe ir delante del científico y de su sobrino para balancear la carga, y ahora, cuando Axel hace observaciones acerca de la

cueva y de los rasgos geológicos que posee, cuando esa es la labor del profesor Lidenbrock, como experto en mineralogía.

Se pensaría que internarse cada vez más en lo profundo de la Tierra hace que los roles de los personajes alternen y que el espacio se modifique, ya que mantiene contacto entre lo subterráneo y lo superficial, además de ser vertical al principio, contrario a la apariencia que tiene en este momento: un lugar lejos de todo lo conocido, cuyo trazado es horizontal.

Con el cambio espacial, también se van anticipando las dificultades para los viajeros, como el racionamiento de víveres entre ellos, el agua. Estos acontecimientos dentro de la obra de Julio Verne son el mayor punto de atracción para el lector, de acuerdo con lo propuesto por Miguel Salabert (2005): « El lector acepta el descenso a lo imposible, convencido de moverse, en lo sucesivo, en el terreno movedizo, pero tranquilizador, de la fantasía [...]. A partir de estos episodios, el lector ya está totalmente entregado [...] a los más fantásticos paisajes, tal el de ese fabuloso mundo subterráneo [...], se abre ante nuestros ojos maravillados la resurrección de faunas [...] » (136). Otro de los problemas que se suma a los anteriores es el hecho de haber seguido el sendero equivocado, motivo que los lleva a retomar sus pasos y volver a la bifurcación de los túneles de este y oeste, dirigiéndose esta vez por el camino del oeste.

Desde el momento en que los tres exploradores inician su viaje por la cueva del oeste, Axel empieza a enfermarse y caer en profundos estados de inconsciencia, a causa de la escasez de agua, por lo que solicita a su tío regresar a la superficie, quien se niega rotundamente al principio, aunque tiempo después él mismo propone regresar a Hamburgo si pasados tres días de camino no encuentran agua. A medida que van descendiendo, se pueden apreciar piezas de metal en la caverna, pero no ven rastro alguno de agua, haciendo que la condición de Axel empeore. Casi al final del tercer día, Axel recupera la conciencia tras desmayarse, luego de escuchar un ruido que viene de un sitio no muy distante del que se

encuentra. Con el fin de averiguar a qué se debe el ruido, Hans se dirige hasta ese lugar, e informa al profesor que se trata de un torrente de agua. Guiados por el murmullo, los tres exploradores van a buscar la fuente, pero no logran verla, así que Hans hace un hoyo en la pared de la caverna y poco a poco empieza a salir un chorro de agua mineralizada e hirviente. De este modo, los viajeros logran abastecerse de agua para continuar el camino. La temperatura del agua recuerda al río Cocito, por el que Eneas debe transitar para encontrarse con su padre:

[...] Desde el momento que comienzan a descender, los tres viajeros se encuentran con diferentes corrientes de agua subterránea. No todas son iguales ni desempeñan la misma función. Hay una corriente que los acompaña constantemente, creando un murmullo a sus pies; al tocarla, comprenden que procede de un lugar profundo, pues sus aguas hierven; esta primera corriente ardiente recuerda con razón al río Cocito, de aguas calientes [...], uno de los primeros ríos con los que se topa Eneas [...] (López, 218).

La carencia de agua es apenas una de las pruebas por las que los viajeros deben pasar, aunque hasta este punto del descenso, dos de los cuatro elementos de la naturaleza han estado involucrados en las vicisitudes: el agua⁵³ (de la cual carecen primero, y de la cual, se reabastecen para continuar el viaje) y la tierra (la cual se pretende conquistar, llegando hasta sus profundidades).

Con el fin de que el agua se vaya enfriando y pierda el sabor mineralizado, la dejan correr para que vaya formando un sendero, que poco a poco se convierte en un arroyo, bautizado con el nombre de *Hans-bach*, en honor al hombre que lo descubrió. El camino trazado por el agua conduce a Lidenbrock y sus compañeros hacia un pozo recto por el que deciden descender, pero sólo hasta cuando han pasado veinte días de su viaje por este abismo, los viajeros empiezan a notar cambios en la temperatura y en la presión, los cuales no parecen tan severos, de acuerdo con la profundidad a la que se encuentran. Desde este momento, Axel deja a un lado todos los prejuicios que tenía sobre el centro de la Tierra como un

⁵³ A la par con el agua, también aparece el fuego, ya que el agua encontrada por Hans está hirviendo. Ambos elementos aparecen en este episodio, pero la presencia del fuego es implícita.

lugar repleto de magma, y poco a poco muestra más optimismo con respecto al viaje; llega a convertirse en el guía de la expedición.

Cuando Axel toma el puesto de su tío, nota que hay mucho silencio a su alrededor y ve que el profesor y Hans no están, lo que hace que el muchacho tome la decisión de retroceder, pero pasado un tiempo largo choca contra una pared y recibe un golpe tan severo que cae en un sueño profundo. Cuando despierta, nota que su rostro está completamente lastimado y escucha las voces de Hans y su tío que lo están buscando. Acerca de este episodio, Miguel Salabert (2005) dice que a partir de este momento, « empieza [...] la sucesión de pruebas a arrostrar por el novicio. La primera es la de la sed. Luego, la pérdida del guía y el hilo de Ariadna (el arroyo) en el laberinto. Prueba de las tinieblas. Presentimiento de la muerte. La caída o el abandono de sí. El desvanecimiento, muerte aparente, seguido de la resurrección [...], que cobra un aspecto de renacimiento [...] » (140).

Por otro lado, Rosario López (2009) propone que « Axel pasa por varias de las pruebas del viaje iniciático: primero se muestra renuente a partir [...]; después recibe de su tío las llamadas “lecciones de abismo” [...]; una vez dentro del cráter se pierde y se queda solo dentro de un laberinto de galerías subterráneas [...]; durante unas horas [...], cae en un delirio febril, perdiendo conciencia de su identidad [...] » (220). Entre los tres personajes, Axel es el único que conoce los verdaderos peligros de hacer un viaje como el que su tío le propone. Este elemento, además de tener un comportamiento escéptico primero y creyente al final, le da a Axel carácter heroico.

Cuando Axel recupera la conciencia, el profesor Lidenbrock propone descansar en ese punto hasta que el muchacho se haya recuperado por completo. Una vez que Axel está listo para viajar, escucha un ruido semejante al del océano y al asomarse encuentra mucho más que eso; se trata de una caverna alta alumbrada con luz artificial, donde se extiende un mar del que no se distingue el límite. También se puede ver un risco en cuya cima hay un bosque de plantas y hongos

de gran tamaño. Con el fin de explorar el resto del lugar los viajeros deciden zarpar el 14 de agosto, pero no ven cambios en el mar y tampoco pueden calcular cuán profundo es. En el único intento que hace Lidenbrock por tratar de calcular la profundidad del mar, ocurre algo que los exploradores no hubieran imaginado:

[...] Mi tío echa con frecuencia la sonda. Es una sonda que se ha improvisado atando una azada, la de más peso que ha encontrado, al extremo de una cuerda. Deja hundirse el escandallo hasta doscientas brazas, y no encuentra el fondo. Después, al quererlo sacar, encontramos bastante resistencia.

Cuando la azada vuelve a bordo, Hans me hace notar en ella señales bastante marcadas. Diríase que el hierro ha sido vigorosamente apretado por dos cuerpos duros. Miro al cazador.

- ¡Tänder! – dice.

[...] Éste, de nuevo, abriendo y cerrando varias veces la boca, me hace comprender su pensamiento.

- ¡Dientes! – dije con asombro [...] (154).

Hasta este momento, el aspecto que ofrece el centro de la Tierra es ausente de vida, aunque indica también que hace millones de años la hubo. Pero el episodio que está por suceder ofrece una nueva perspectiva a los exploradores. Héctor Arita, en su artículo *Ojos bien abiertos en el mar de Lidenbrock*, cuenta los sucesos de la siguiente manera:

[...] A los cinco días de navegación, los tres exploradores fueron testigos de una batalla nunca antes presenciada por ser humano alguno. Ante ellos, un gigantesco ictiosaurio se batió en duelo con un plesiosaurio⁵⁴. La batalla de los monstruos jurásicos [...], culminó con la muerte del plesiosaurio, pero el ictiosaurio recibió también graves heridas. Su enorme ojo, “del tamaño de la cabeza de un hombre”, se veía ensangrentado a raíz de la fragorosa batalla [...] (11).

⁵⁴ El plesiosaurio y el ictiosaurio son llamados *criaturas antediluvianas*, definidas por Darko Suvin (1984) como *imágenes ideales de otros mundos, cuya existencia o posibilidad no puede ser demostrada científicamente, y en los cuales simplemente creemos* (Voight citado en Suvin, 1906).

De este modo se comprueba que el centro de la Tierra no es un lugar completamente inerte, sino que se convierte en *caldo de cultivo* para el surgimiento de especies que se creían extintas. Este nuevo nicho de vida sólo es posible gracias al agua, un elemento de la naturaleza que al principio dificultó las circunstancias del descenso, pero esta vez se convierte en un factor a favor en el viaje de Lidenbrock, quien no espera únicamente llegar al lugar visitado por Arne Saknussemm, sino también encontrar más indicios de vida en el centro de la Tierra.

La distribución del espacio, sobre la que no se tenía mucha claridad, se presenta menos difusa. En la etapa del viaje en la que no se encontraban signos de vida, agua o aire, el descenso era vertical (o al menos, la mayoría del tiempo era de esa manera); el viaje se relacionaba más con un laberinto, debido al entrelazado de cráteres, cuevas y pozos con los que cuenta la primera parte del descenso, y tiene mucho que ver con el estado de ánimo de los viajeros. Más tarde, con la aparición de criaturas vivas, el espacio pasa de ser vertical a completamente horizontal, y con ello, los tres exploradores tienen una sensación más positiva frente al hallazgo del centro de la Tierra.

Una semana después de haber visto el enfrentamiento de los dinosaurios en el mar, Lidenbrock y sus acompañantes deciden continuar el recorrido a través del océano, pero son alcanzados por un disco eléctrico que cae del cielo e imanta el barco. A pesar de este inconveniente, el profesor, su sobrino y el cazador llegan a la otra orilla de la playa, pero notan que la brújula apunta hacia el norte, lo que hace suponer al científico que han vuelto al punto de partida.

Con el fin de tener la certeza sobre lo anterior decide recorrer el lugar, y para su sorpresa, él y sus compañeros encuentran huesos de animales; un poco más

adentro, hallan el cuerpo de un hombre de la era cuaternaria⁵⁵, con el que Lidenbrock comprueba la existencia del hombre primitivo, dudosa entre los científicos de Hamburgo. Al internarse un poco más en su recorrido por la playa, Otto Lidenbrock descubre un bosque del período triásico intacto, en cuyo interior ve a un hombre que sostenía un tronco en la mano y varios mastodontes que se movían de un lugar a otro.

Luego de haber visitado la selva, Lidenbrock descubre una cueva que está obstruida por una pared y solicita ayuda a Hans para abrir el paso. Al paso de diez minutos, la pólvora detonó y abrió un agujero en la cueva que quedó en completa oscuridad:

[...] ¿Qué sucedió entonces? No sé si percibí el ruido de la conflagración. Me parece que no. Pero vi como por ensalmo enteramente variado el aspecto de las rocas, el paisaje, todo; los peñascos se abrieron como una cortina. La playa se convirtió en un insondable abismo. El mar (...) era una sola ola, pero una ola enorme, en cuyo lomo cabalgaba la almadía y se levantaba perpendicularmente [...].

A pesar de la oscuridad, del estrépito [...], comprendí lo que había pasado.

Más allá de la roca [...], existía un abismo [...], y se había abierto una sima a la cual el mar, convertido en torrente, se arrojaba y nos arrojaba [...] (196).

Poco a poco, el agua fue absorbida a través del *sifón* que se había abierto luego de la explosión y con ella, los tres viajeros subidos en una pequeña balsa. Cuando el agua ya había dejado de fluir, y valiéndose de una débil linterna que portaba Hans, notaron que se encontraban ante una pequeña cavidad cubierta de agua, mientras que la balsa que contenía a los exploradores flotaba en absoluta quietud, pero esa calma no sería permanente, ya que Axel se daría cuenta que poco a poco, comenzarían el ascenso:

[...] Luego llegó a mí como un murmullo esta palabra de mi tío:

- ¡Subimos!
- ¿Qué queréis decir? – exclamé.

⁵⁵ El hombre descubierto por Lidenbrock, además de permanecer intacto, es considerado también una criatura antediluviana, al igual que los mastodontes y la selva misma.

- ¡Sí, subimos! ¡Subimos!

Levanté el brazo; toqué la pared y de mi mano brotó sangre. Subíamos con una rapidez vertiginosa [...] (199)

Este primer impulso experimentado por Hans, Axel y su tío es apenas una parte del ascenso que está por comenzar, y que indica la salida y el fin de su viaje hacia el centro de la Tierra.

2.3. Salida del centro de la Tierra

El ascenso hacia la superficie no tiene un ritmo constante en comparación con el resto del viaje, pero la irregularidad en esta etapa del recorrido tiene mucho que ver con el espacio donde se encuentran; mientras que el ascenso por el volcán Sneffels (y posterior descenso), así como el paso a través de las fumarolas, cráteres, pozos y cavernas, se realiza en un espacio más amplio y con un ritmo más constante, el ascenso se realiza en un espacio mucho más reducido en intervalos dispersos. Se trata de una fumarola más estrecha que las aquellas por donde los viajeros suben conforme al ritmo del agua.

Cerca de los últimos días de agosto (casi tres meses después de empezado el viaje), el avance del agua ha sido casi nulo e incluso se siente que el nivel ha bajado. Mientras todo esto ocurre, el profesor Lidenbrock concluye que no saldrán por el mismo cráter por el que entraron, ya que la brújula ha perdido el norte y no se sabe por dónde van a salir. Cuando Axel nota que la brújula no está funcionando bien, su tío tiene un mal presentimiento acerca del ascenso:

- ¡Tío, tío! [...] ¡Estamos perdidos!
- ¿A qué viene tu terror? [...]
- [...] ¡Observad estas paredes que se mueven, este granito que se condensa; observad todos los indicios de un terremoto! [...]
- ¿Un terremoto?
- ¡Sí!

- Creo [...] que te equivocas [...]
- ¿Qué queréis decir?
- ¡Una erupción, Axel!
- ¡Una erupción! – exclamé yo –. ¡Estamos dentro de la chimenea de un volcán en actividad! [...] (208)

El cálculo del profesor no era del todo erróneo, ya que los tres exploradores fueron expulsados con fuerza de una de las fumarolas del volcán Strómboli en Sicilia, desde el que los exploradores pudieron ver el Etna. Axel y su tío se dieron cuenta que estaban en este sitio, gracias a la vegetación del lugar (conformada por viñedos principalmente), y a las indicaciones de un pastor que se encontraba muy cerca del lugar. Otro indicio que les muestra que están en Sicilia es la brújula, la cual está apuntando hacia el sur, lo que probaría que el recorrido hecho por los viajeros (sin que ellos lo notasen) se hizo de norte a sur, dando una distancia total de mil doscientas leguas.

Lidenbrock, Hans y Axel, podrían compararse con la Sibila, Caronte y Eneas respectivamente. La relación del científico con la vidente tiene que ver con que observa, conoce y sabe todo, motivo por el que se considerado guía de la expedición. Por otro lado, Hans se compara con Caronte, al ser un personaje cuya voz es casi nula a lo largo del viaje y aun así, logra comunicarse con el mundo a través de sus gestos. Por último, Axel se asemeja a Eneas, porque recibe una revelación durante el viaje y al final del mismo: la existencia de un mundo no conocido hasta el momento y la posibilidad de recorrerlo, reconociendo los peligros que hay en él, cualidad que le da un carácter de heroicidad por encima del sabio profesor o del fuerte cazador.

El escritor francés creó una posibilidad infinita de universos, personajes e inventos, muchos de ellos relacionados con los avances científicos del momento, por esta razón, siempre procuraba mantener a sus lectores al tanto del estado actual de la ciencia, la cual se encontraba en constante transformación en el siglo XIX; era tal el entusiasmo de Verne con lo científico, que incluso incitaba a los

jóvenes por medio de sus obras a estudiar carreras como ingeniería, matemáticas, geología, biología o química, ya que el científico tenía un poder superior sobre todas las personas y estaba destinado a convertirse en el nuevo Dios de la sociedad francesa.

Si bien Julio Verne era consciente de que muchas de las proezas que se propone el ser humano no son posibles, es el hombre mismo quien puede definir si el propósito que tiene es posible o no. El viaje realizado por Otto Lidenbrock, Axel y Hans hacia el centro de la Tierra refleja las dos posiciones aquí mencionadas; Lidenbrock ilustra el espíritu de la posibilidad, mientras que Axel, el de la imposibilidad que se transforma al final en posibilidad. El cambio en la conducta del muchacho (visto sólo hasta el culmen del viaje) podría dar a entender que es un viaje catártico, pero esta apreciación es sólo válida para él, ya que se trata de una experiencia iniciática, que poco a poco va desbaratando los prejuicios y los temores existentes acerca del centro de la Tierra.

A pesar de los episodios fantásticos que se presentaron durante el viaje al centro de la Tierra, este descenso se clasifica dentro de lo científico, debido a la cantidad de datos numéricos y geológicos que nos presentan a modo de bitácora los integrantes de la primera expedición de los *Viajes Extraordinarios*. Cuando ya se han internado en el volcán, Axel toma registro de cada medida y cada fecha, lo que hace de la obra de Verne (en determinados episodios) una bitácora antes de que una novela de ciencia ficción.

3. RELACIÓN ENTRE AMBOS TIPOS DE VIAJE

En los capítulos anteriores se vieron dos formas opuestas de realizar el descenso. Por un lado, tenemos a Dante Alighieri, que hace un recorrido hasta lo más profundo del Infierno en compañía del poeta latino Virgilio para recuperar el *camino recto de la vida*, así como tener un encuentro idílico con su amada Beatriz. Ser testigo de las torturas impuestas a los condenados en su recorrido hace que el poeta florentino experimente una catarsis o movimiento purgativo del alma, el cual también está marcado por el ambiente del lugar, que siempre está en constante transformación. Primero, el Infierno es un lugar sofocante, lo cual se ve reflejado en los ojos de Caronte, pero más adelante cae lluvia fría y caliente sobre los diversos círculos a través de los cuales pasan los dos poetas; al llegar al final del descenso, el clima y el aspecto del lugar cambian radicalmente, convirtiéndose en un lago congelado, cuyo viento lastima la piel de quienes se encuentran en este lugar.

Contrario al primer viaje, se encuentran Otto Lidenbrock, su sobrino Axel y el cazador Hans, que caminan hasta la parte más recóndita de la Tierra. Dicha travesía es posible gracias a la aparición de un manuscrito hecho por Arne Saknussemm cuatro siglos atrás, el cual describe la ruta para poder llegar al centro de la Tierra ubicada en un volcán de Reivjawi, aunque la entrada no es visible durante todo el año, razón por la que el profesor y su sobrino deciden viajar en el momento en que el punto de partida puede ser visto. Luego de hallar el camino, los tres exploradores van descendiendo a través de una red de túneles, cráteres y pozos, que finalmente los conduce hacia una cueva donde hay rastros de vida prehistórica, como vegetación, animales e incluso humanos. Cuando los exploradores hacen observaciones con respecto a la composición del suelo, toman medidas a la temperatura y la presión, y anotan las especies encontradas en el lugar, el viaje toma una dimensión científica, no sólo por la presencia de datos relacionados con las ciencias exactas, sino también por la cantidad de datos numéricos que abundan en las descripciones. Este descenso científico también

hace que se desbaraten una a una las ideas que se tienen sobre el centro de la Tierra como un lugar cubierto de magma y roca hirviente.

A pesar de que las diferencias entre un viaje y el otro son notorias a primera vista, las semejanzas también lo son. Ambas formas de descenso están basadas en la *Eneida* de Virgilio, y aquella que se acerca más a la obra del poeta latino es la propuesta por Julio Verne, aunque Dante Alighieri recopila elementos que aparecen en esta epopeya, como la presencia de Caronte, y el río por el que se debe cruzar para llegar al Inframundo (el Cocito para el caso de la *Eneida*, y Aqueronte en la *Divina Comedia*⁵⁶).

Cuando los viajeros han cruzado el umbral que da inicio a su recorrido aún pueden apreciar el cielo, pero la puerta hacia el descenso no es sólo la primera parte del camino, sino que también funciona como una forma de conexión con la superficie. Las formas de contemplar el firmamento también son un indicador que muestra los rasgos que van a marcar el viaje. Por un lado, tenemos a Dante y Virgilio que contemplan el cielo nocturno completamente estrellado antes de llegar al punto donde se encuentra Minos⁵⁷:

[...] Bien pronto la compañía de seis queda reducida a dos: mi sabio guía me conduce por otro camino fuera de aquella inmovilidad hacia un aura temblorosa, y llegamos a un punto privado totalmente de luz [...]. Así descendí del Primer Círculo al segundo, que contiene menos espacio pero mucho más dolor, y dolor punzante, que origina desgarradores gritos [...] (Alighieri, Biblioteca El Tiempo, 21-23: Infierno, Canto IV, versos 148-151; Canto V, versos 1-3)

Dante reconoce que la oscuridad y el dolor que se experimentan a medida que se descende van a ser mayores; observar el cielo por última vez antes de internarse

⁵⁶ El río hirviente que aparece en *Viaje al centro de la Tierra es el Hans-bach*, descubierto cuando los viajeros habían agotado todas sus reservas de agua.

⁵⁷ Esto es más notorio en las ilustraciones hechas por Gustave Doré. A la entrada del segundo círculo, Virgilio señala a Dante el firmamento antes de iniciar el descenso, pero esta imagen vuelve a repetirse cuando los poetas inician su camino a través del Purgatorio.

en el Inframundo permite que el poeta atenúe su temor ante aquello que pueda encontrar en su caminar.

Para el caso de los viajeros al centro de la Tierra, Axel es quien parece mostrarse más escéptico con respecto a la hazaña que se propone el profesor Lidenbrock, pero ese escepticismo va acompañado del temor y la incertidumbre ante lo que encuentren a su paso por el volcán. Cuando están a punto de realizar el descenso por la fumarola central, el joven contempla por última vez firmamento antes de dejar atrás la superficie:

[...] La oscuridad no era aún completa [...].

Y cuando, tendido de espaldas, abrí los ojos, percibí un punto brillante en la extremidad de aquel tubo que tenía 3000 pies de longitud, y se transformaba en un gigantesco antejo de larga vista. Aquel punto luminoso era una estrella sin centelleo alguno, que según mis cálculos, debía ser la Osa Menor [...] (Verne, Biblioteca El Tiempo, 90).

A pesar de que Axel siente temor al experimentar este viaje iniciático, en este punto prevalece lo científico sobre lo humano, sobre todo porque en medio de la naturaleza puede apreciar ciencia: el catalejo, la descripción del terreno volcánico y la Osa Menor son indicios de que el contacto con la superficie es lo que impide que el hombre de ciencia pierda su conocimiento.

Los protagonistas de los viajes saben cómo deben entrar (aunque la forma de entrar es más difusa en el caso de Dante), pero desconocen la forma de salir, motivo por el que se precisa un guía. Gracias al consejo de Virgilio, Dante evita cruzar la cuesta que conduce hacia la superficie y es llevado a través de tres estadios, de los cuales su guía conoce los dos primeros, haciendo que el poeta florentino no pueda extraviarse. Al ser Virgilio quien conoce mejor la distribución del Infierno y del Purgatorio al punto de lidiar con las criaturas que se encuentran en dichos lugares, no se permite a Dante asumir el papel de guía, ya que este poeta sólo está de paso por los tres estadios y al iniciar su recorrido es consciente de que se ha extraviado (física y espiritualmente) y desconoce la forma de

encauzar el camino. El viajero sólo espera regresar al sendero correcto, pero eso sólo es posible gracias a la intervención de Virgilio.

En el caso de los exploradores de Hamburgo, la entrada para llegar al centro de la Tierra es dada por el manuscrito, pero también es develada por la propia naturaleza. Una vez dentro del volcán, los viajeros (en ocasiones) deben recorrer al azar para definir la ruta por la que van a descender, ya que el manuscrito no describe el viaje en su totalidad, lo que hace que el profesor Lidenbrock construya su propio camino hacia el centro de la Tierra, pero el papel de guía no es del todo propio del científico; por un lado, Hans se vale de su fuerza y su capacidad para la caza para ayudar a tío y sobrino cuando escasea el agua y deben buscar la forma de abrirse paso en el laberinto volcánico; por otro lado, Axel, que también se ha interesado en la geología y mineralogía de su pariente a medida que van descendiendo, poco a poco adquiere la capacidad de liderar al grupo, porque puede documentar todo lo que ve a su alrededor, aunque esto sólo es posible cuando todos los preceptos del muchacho han sido desprestigiados por completo. Ya sea por la experiencia (como es el caso de Virgilio) o el conocimiento científico (como se puede apreciar en el caso del profesor), el papel de guías exige a los acompañantes que hagan el viaje con la mayor celeridad posible, ya que existe la posibilidad de quedar atrapado en las profundidades.

En ambos casos el descenso es mayormente vertical, pero la forma como está dispuesto el camino es la que diferencia ambos trayectos. Dante y Virgilio deben viajar por el Infierno describiendo espirales concéntricas de diámetro descendente, debido a la disposición en la que se encuentran los círculos de este lugar. Como se dijo anteriormente, el Infierno dantesco se distribuye entre nueve círculos concéntricos que se van estrechando a medida que se avanza, dando así una forma cónica a este lugar. Todos los círculos hacen un recorrido descendente que culmina en lo más profundo de Cocito, donde se encuentra Lucifer. También, se sabe que el Infierno está conectado en línea recta con Jerusalén, lo que da doble naturaleza al recorrido por este lugar; es un recorrido en espiral, pero también se

hace obedeciendo a un eje inmóvil. El espacio se transforma porque sus círculos se hacen cada vez más pequeños y porque a medida que descienden, las condenas van cambiando y el dolor que se experimenta es mayor; el espacio está movido por el ambiente.

Lidenbrock, su sobrino y el cazador hacen primero un viaje vertical a través de los dos primeros cráteres del volcán y el laberinto conformado por las cuevas; más tarde, se desplazan de manera horizontal a través del pasillo y el océano que se encuentra en la bóveda principal y por último, hacen un descenso completamente vertical impulsados por el agua contenida en el Sneffels. Es importante tener en cuenta que el viaje inició en Islandia y culminó en Sicilia, lo que le da al espacio una nueva configuración; no se trata de un descenso completamente lineal, sino de un camino en forma de "U", ya que entraron por un lugar y salieron por uno diferente, aunque las entradas (o puntos extremos) del viaje tienen en común estar situadas en volcanes (la entrada estaba situada en el Sneffels y la salida, en el Strómboli). La transformación que sufre el espacio a través del viaje al centro de la Tierra se nota únicamente en los rasgos del sitio, como la disposición de las cavernas y la textura del suelo.

En el mundo subterráneo la presencia de los seres de la superficie no es bien recibida. A Dante se le pregunta frecuentemente el propósito de su viaje, pero Virgilio se encarga de aclarar que se trata de una persona viva, cuyo propósito es hacer un viaje momentáneo por ese lugar y no regresar o quedarse, lo que acentúa aún más el carácter de guía de Virgilio. Indagar el motivo por el que los vivos visitan el Inframundo no es propio de la *Divina Comedia*, ya que en descensos anteriores como el de Odiseo o Eneas también se pregunta el propósito de su paso por el Inframundo. En relación con el viaje hecho por el primero, Dante Alighieri y su maestro hacen el viaje con la menor demora posible, motivo por el que Virgilio incita a su acompañante a no demorar su charla con los condenados, ya que puede quedarse atrapado en el Infierno para siempre, mientras que en relación con Eneas, se sabe que los condenados (ya sean

paganos o cristianos) están en determinado círculo por cualquiera de los pecados capitales; el comportamiento de los mortales en vida determina si debe o no ser castigado en otro estadio⁵⁸, lo que le da un carácter parcialmente maniqueísta a la obra.

En contraste, el paisaje ofrecido por la gran cueva es propicio para aquellos seres de la época prehistórica especialmente, animales y vegetación. La presencia del hombre en ese ambiente es casi nula, ya que apenas hay dos ejemplares de dicha especie, de los cuales uno está muerto (pero perfectamente conservado) y el otro vivo, aunque parece mantener una posición agresiva hacia todo aquel que se acerque a la selva. El ambiente en la gran caverna no es hostil con los visitantes de la superficie, ya que no es nocivo, ni plagado de criaturas salvajes que pongan en peligro a los viajeros, pero se convierte en una gran fuente de conocimiento que espera ser develada a medida que es recorrida. La caverna adquiere un carácter de tesoro, en especial para el profesor Lidenbrock, quien se obsesiona más con llegar al centro de la Tierra al ver que hay vida en un lugar que se suponía inhóspito.

Cuando los viajes al Inframundo han concluido y los involucrados dan testimonio de lo visto, nadie da crédito a la hazaña contada por estos. A lo largo de la descripción de su viaje por el Infierno, Dante aclara al lector que todo aquello que está narrando puede no ser creíble a los ojos de quien sigue la historia, debido al encuentro cercano del poeta con criaturas como Minos, Cerbero, Plutón, las Arpías e incluso, los mismos condenados. Este viaje a través del Infierno es una experiencia iniciática para el poeta florentino, ya que no había tenido la oportunidad de ver tales bestias o de conocer a poetas de renombre, como Homero, Horacio, Lucano, Ovidio y por supuesto, a su maestro Virgilio. Escuchar a los condenados sin juzgarlos e invitar a todo aquel que lea su historia a permanecer siempre en el camino recto son dos rasgos que pueden verse en los

⁵⁸ Como es el caso de Anquises, en correspondencia con la *Eneida*.

cantos del Infierno de la *Divina Comedia*, pero la imagen del Inframundo narrada por Dante no inspira terror alguno, aun cuando está ubicado debajo de Jerusalén.

Por otro lado, el profesor Lidenbrock, que comprobó la existencia del hombre prehistórico, es tratado como un demente al contar su viaje a través del centro de la Tierra, pero más tarde su mérito es reconocido entre académicos y no académicos, como su ahijada y su criada, además de todos los hamburgueses. Haber hecho un viaje a través de un lugar desconocido (y jamás pensado) para el hombre le da un atributo heroico a quien participó de la expedición. Dicha hazaña genera dos consecuencias: por un lado, la recompensa que recibe el viajero por su proeza⁵⁹, y por otro, el carácter egoísta del científico, al tener y presenciar un hallazgo tan grande ante sus ojos, que no puede ser compartido con personas ordinarias, sino entre científicos. Esta vez el caso es diferente, porque entre los mismos científicos de Hamburgo hay escepticismo al principio pero al final, hay un sentimiento total de confianza, como si de alguna manera ellos también hubiesen experimentado el cambio que sólo un viaje iniciático puede ofrecer. Dicho cambio en la forma del ver el mundo es mucho más evidente en la conducta de Axel que en la de los propios colegas del profesor Lidenbrock, ya que Axel no es del todo hombre de ciencia, motivo por el que su escepticismo es mayor, pero directamente proporcional al asombro y a la nueva apreciación científica que adquiere al final del recorrido.

Para presentar algunas características de estas obras en común, se puede decir que ambas fueron escritas en lenguas vernáculas. *La Divina Comedia* fue escrita en lengua toscana, mientras que *Viaje al centro de la tierra*, en francés. En el caso de la obra de Verne, sólo los varones blancos europeos tenían acceso a la ciencia y estaban verdaderamente capacitados para hacer una travesía hacia un lugar desconocido y por este último rasgo, se puede decir que la obra de Julio Verne (específicamente, aquella que forma parte de los *Viajes Extraordinarios*) es

⁵⁹ Los descubrimientos hechos en el viaje deben beneficiar a toda la sociedad.

excluyente hacia lo femenino, ya que no se le permite a la mujer el acceso a la ciencia, y si forma parte de una expedición científica, su papel en la misma sería completamente inútil.

Por otro lado, Dante Alighieri le da prevalencia al cristianismo antes que a otras religiones, como es el caso de Mahoma, condenado por tener el don de la clarividencia. El hecho de dar prevalencia al cristianismo hace de la *Divina Comedia* un texto parcialmente eurocéntrico, lo que se afianza cuando muchos de los condenados que aparecen en el Infierno son mayormente europeos específicamente, de la sociedad florentina en la que vivió Dante; basta con ver nombres de diplomáticos, sacerdotes (algunos papas), hombres acaudalados y personas conocidas por Dante que ahora se encuentran en el primer estadio y que solicitan al poeta la misma petición: que sus acciones y su recuerdo no sea olvidado en la Tierra cuando regrese y dé testimonio de su paso por el Infierno.

Si bien ambos viajes son realizados con diferente propósito, ambos aluden a viajes iniciáticos (son recorridos que se hacen por primera vez hacia un lugar desconocido), en los que el viajero experimenta un cambio en la forma de ver el mundo y tiene una revelación al final de su viaje: la posibilidad de llegar a sitios aparentemente inaccesibles para el ser humano. El viaje a través del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso se convierte en algo tan novedoso y aparentemente imposible, que Dante siempre asegura que quienes conozcan su historia, probablemente no crean todo lo narrado en la obra. El viaje hacia el centro de la Tierra se convertirá para Axel en una experiencia de cambio de principio a fin; al comienzo, es un joven sin mayor conocimiento científico que desconfía de la ciencia y guarda preceptos sobre ella y al final es el científico en formación que desarrolla una ambición de conocimiento por aquello que muchos piensan imposible.

4. CONCLUSIONES

Como se puede observar, el viaje y el descenso no se limitan a ser simples traslados de un lugar a otro sin objetivo aparente, sino que además se convierten en experiencias de cambio que motivan al viajero a buscar un objeto (u objetivo) específico que al final le dará ciertas cualidades excepcionales por encima de cualquier otro viajero convencional. Los viajes iniciáticos son una constante reproducción de la búsqueda del *vellocino de oro*. La importancia de dicha travesía no radica en el recorrido en sí, sino en lo que se aprenderá a lo largo y al final del mismo y en la resonancia que tenga dicho aprendizaje a futuro. La ambición del viajero no siempre es el dinero, como se había dicho en un principio. En el caso específico de la *Divina Comedia* y *Viaje al Centro de la Tierra*, las vivencias y las recompensas (de las cuales, ninguna de ellas tiene valor monetario) deben ser compartidas con la sociedad, con el fin de que la misma se cimiente mejor y dé paso a nuevos conocimientos en los años venideros, pero esto no sería posible gracias al sentido de colectividad que existe en cada una de las obras, traducido en la búsqueda de ese *vellocino de oro* inaccesible por cuenta de dos o más personas, aun cuando la recompensa sólo puede ser recibida por uno de los miembros de la comisión.

A pesar de que ambos viajes están movidos por propósitos diferentes, son viajes iniciáticos, en tanto nadie se había propuesto viajar a los lugares mencionados, aunque esta cualidad también se explica por el cambio de conducta de aquellos que participan en el descenso, reflejado en una forma optimista, pero mucho más rígida de ver el mundo. El impacto del viaje científico o el catártico no se limita solamente al cambio que experimentan los viajeros, sino que además se hace una invitación (implícita) a todo aquel que conoce su historia a realizar este mismo viaje y a compartir su experiencia con el mundo, la cual se construye no sólo desde el recorrido mismo, sino también, desde su encuentro con lo monstruoso, ya que este factor hace que el viajero sea más consciente de los peligros que experimenta, y le atribuya un valor agregado a la travesía.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (2000), *La Divina Comedia*, Bogotá, Biblioteca El Tiempo.
- Anónimo (2009). *Las mil y una noches. Antología*. Selección, traducción, introducción y notas de Julio Samsó, Madrid, Alianza Editorial.
- Apolonio de Rodas (2005), *Los argonautas*. Traducción, adaptación y notas de Rafael Ballester Escalas, Madrid, Alianza Editorial.
- Blackburn, S. (1994), *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Great Britain, Oxford University Press (OUP).
- Borges, J. (1980), *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica.
- Bouyer, L. (1983), *Diccionario de Teología*. Traducción de Francisco Martínez, Barcelona, Editorial Herder.
- Cerdeña, J. (1999), *Julio Verne, precursor de la novela científica*, en *Dominical de Vanguardia Liberal* (Octubre 3, número 1473, página 12), Bucaramanga.
- Crespo, Á. (1999), *Dante y su obra*, Barcelona, Ediciones El Acantilado.
- Ferrater, J. (1994), *Diccionario de Filosofía*. Edición revisada, aumentada y actualizada por Josep-María Terricabras. Tomo IV (Q-Z), Barcelona, Editorial Ariel.
- Isaza-Delgado, J. (1999), *Del Infierno de Dante al Paraíso de Kepler*, en *Revista ALEPH* (Enero-Marzo de 1999, número 108, pp. 47-55), Manizales.
- Homero (2005), *La Odisea*. Traducción y edición de José Luis Calvo. Decimosexta Edición, Madrid, Editorial Cátedra. Letras Universales.
- _____ (2000), *La Odisea*. Edición de Jorge A. Mestas, Madrid, Editoriales Escolares.
- Kappler, C. (2004), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Editorial Akal.
- Larriaga, J. (traductor) (1978), *La antropología*, Bilbao, Editorial Mensajero.
- Malaxecheverría, I. (2002), *Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Siruela. Biblioteca Medieval.
- Montanelli, I. (1969), *Dante y su siglo*. Traducción de Francisco Alcántara, Barcelona, Editoriales G.P. Difundido por Plaza y Janés.
- Moro, T. (2004), *Utopía*. Traducción y prólogo de J. Aurelio Herrera, Buenos Aires, Editorial Longseller.
- Papini, G. (1959-1962), *Dante. Historia de la literatura italiana*. Editorial Tor.
- Publio Ovidio Nasón, *Las Metamorfosis*.
- Publio Virgilio Marón (2000), *La Eneida*. Edición de José Carlos Fernández Corte. Traducción de Aurelio Espinoza Pólit, Madrid, Editorial Cátedra. Letras Universales.
- Salabert, M. (2005), *Jules Verne, ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial.

- Suvin, D. (1984), *Metamorfosis de la Ciencia Ficción. Sobre la poética de la historia de un género literario*. Traducción de Federico Patán López, México, Fondo de Cultura Económica.
- Verne, J. (2000), *Viaje al centro de la Tierra*, Bogotá, Biblioteca El Tiempo.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

- Anónimo, *Popol Vuh. Las antiguas historias de Quiché. Traducción, introducción y notas de Adrián Recinos*: <http://www.digi.usac.edu.gt/bvirtual/litgua/popolvuh/ppvuh.pdf>. Consultado el 10 de septiembre de 2011.
- Arita, H. *Ojos bien abiertos en el mar de Lidenbrock*, en *Ciencias* (Julio-Septiembre, pp. 11-13), Universidad Autónoma de México: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11783>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Beltrán, R. (1991), *Los libros de viajes medievales castellanos. Introducción al panorama crítico actual: ¿cuántos libros de viajes castellanos?*, en *Filología Romana* (Anejo I, 121-164), Madrid, Editorial Universidad Complutense: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=100797>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Botero, M. (2002), *El Infierno queda al sur*, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (volumen 31, 267-282), Madrid, Universidad Complutense: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=297521>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Cacho, R. (2000), *Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas*, en *Criticón* (número 78, pp. 75-92), Universidad de Santiago de Compostela: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/078/078_077.pdf. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Díaz-Corralejo, V. (1994), *Función alegórica de una comparación de La Divina Comedia*, en *Cuadernos de Filología Italiana* (63-69), Editorial Complutense: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=810024>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Gangui, A. (2005), *La cosmología de la Divina Comedia*, en *Ciencia Hoy* (Volumen 15, Número 89, 19-23, Octubre-Noviembre): <http://cms.iafe.uba.ar/gangui/difusion/ch/ch89/gangui-ch89-dante.pdf>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- López, R. (2009), *Julio Verne y Virgilio pasean por el Infierno. Viaje al centro de la tierra y otras reescrituras clásicas*, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* (209-226), Universidad Autónoma de Madrid: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3166360>. Consultado de 16 de agosto de 2011.

- Maestro, J. (2003), *Dante, Cervantes, Shakespeare, Molière*, en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88634.pdf>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Parada, J., *La ciencia: ¿Nueva religión en Julio Verne?* Universidad de los Andes (922-932): [http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8909/1/ciencia_parada LITERATURA 20_08.pdf](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8909/1/ciencia_parada_LITERATURA_20_08.pdf). Consultado el 24 de agosto de 2011.
- Pérez, E. (2007), *La lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante*, en *Culturas Populares. Revista Electrónica* (Julio-Diciembre, 1-39), Universidad de Alcalá <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/perez.pdf>. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Pérez, M., *Estudio literario de los libros de viajes medievales (217-239)*: <http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:Epos-E4299187-3BCF-9E33-B6FF-816BE99E605F/PDF>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Prieto, S. (2005), *Jules Verne (1828-1905). Lectura, didactismo y geografía*, en *Ars Medica. Revista de Humanidades* (pp. 18-37): http://www.fundacionpfizer.org/docs/pdf/publicaciones/humanidades/revista_ars/Revista_ARS_Medica-numero_7-junio_2005/ars_medica_2005_vol01_num07_018_037_prieto.pdf. Consultado el 16 de agosto de 2011.
- Popeanga, E. (1991), *Lectura e investigación en los libros de viajes medievales*, en *Filología Románica (Anejo I)*, Madrid, Editorial Universidad Complutense: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=100791>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Real Academia Española: <http://www.rae.es/rae.html>
- Regales, A., *Para una crítica de la categoría "literatura de viajes"* (63-85): <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136078>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Rovira, M., *El ciclo argonáutico en la tradición literaria europea (297-308)*: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2036316>. Consultado el 8 de septiembre de 2011.
- Swift, J., *Los viajes de Gulliver*: <http://www.librosgratisweb.com/html/swift-jonathan/los-viajes-de-gulliver/index.htm>. Consultado el 10 de septiembre de 2011.
- The Divine Comedy. Illustrations by Gustave Doré: <http://www.danshort.com/dc/?p=75>
- The Princeton Dante Project: <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>
- The World of Dante: <http://www.worldofdante.org/index.html>
- Ulla, N. (2003), *Los viajes y los libros*, en *Revista Criterio* (Julio, número 2284), Argentina: <http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/los-viajes-y-los-libros/>
- Velázquez, J. (2007), *Verne y la fascinación de lo extraordinario*, en *Adistancia. Cuaderno de cultura* (Diciembre, 192-198): <http://e->

spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:adistancia-2008-23-3781&dsID=PDF. Consultado el 24 de agosto de 2011.