El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ
Universidad de Alicante

The story of Katabasis: subject's origin and destiny

Abstract
The *katabasis* or journey to the underworld is a recurrent motif in the graecolatin mythology, in which some of their heroes undertake this type of voyage. A huge number of artistic texts from Antiquity to our day have also been focused on this topic, being very disseminated as a result. Taking *The Aeneid* as a reference point and comparing different classical texts that are dedicated to this motif, we are going to proceed on these lines to the textual analysis by trying to isolate the more highlighted narrative elements in the general story of the *katabasis*. What can be deduced from the analysis is that the journey to that other subterranean and dark world, Hades, represents fundamentally a return to the feminine interior, a kind of inside out birth that leads to the origins of the subject. In some cases, this travel involves an encounter with a paternal figure from which emanates a revelation of the hero's destiny.

Key words: *Katabasis*. Hades. Mythology. *Aeneid*. Textual Analysis.

Resumen
La *katabasis* o viaje al inframundo es un motivo recurrente en la mitología grecolatina, en la que varios de sus héroes llevan a cabo un viaje de esta índole. Un buen número de textos artísticos desde la Antigüedad hasta nuestros días se ha centrado también en esta temática, que cuenta así con una amplia difusión. Tomando como referencia a la *Eneida* y comparando distintos textos clásicos que se ocupan de este motivo, en el presente escrito se realiza un análisis textual que trata de aislar los elementos narrativos más destacados del relato general de la *katabasis*. De dicho análisis se desprende que el viaje a ese otro mundo subterráneo y oscuro que es el Hades constituye fundamentalmente un regreso al interior femenino, en una especie de parto reverso que conduce hasta los orígenes del sujeto. En ciertos casos, además, este viaje incluye el encuentro con una figura paterna de la que emana una revelación sobre el destino del héroe.

Palabras clave: *Katabasis*. Hades. Mitología. *Eneida*. Análisis textual.

ISSN. 1137-4802. pp. 79-93

La temática de la *katábasis* ocupa un lugar muy destacado en el corpus mitológico y literario de la Antigüedad grecolatina[1]. Varios de sus textos narran la historia de un personaje que se adentra en el Hades en busca de alguien o de algo y que, tras su periplo por los territorios infernales, regresa de nuevo al mundo de los vivos. Lógicamente, más allá de esta línea argumental

1 Por supuesto, esta misma temática está presente también en otras tradiciones mitológicas. Por ejemplo, en la epopeya sumerio-acadia *El poema de Gilgamés* –fijada entre 1300-1000 a.C.– a la que algunos especialistas atribuyen una influencia decisiva en la *Odisea*.

básica las diferencias entre unos relatos y otros son considerables. Y puesto que algunas de estas historias cuentan, asimismo, con distintas versiones, el panorama textual resultante se presenta un tanto intrincado. En cualquier caso, los personajes más conocidos de la mitología griega involucrados en un viaje al *reino de los muertos* son Teseo, Orfeo, Heracles, Odiseo y Eneas; y los que siguen son, a grandes rasgos, los relatos de sus respectivas *katábasis*.

Teseo, el gran héroe ático protagonista de múltiples hazañas, desciende al Hades en busca de una esposa –nada menos que Perséfone, soberana del inframundo– para su primo y amigo Pirítoo. Según se cuenta en la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, "cuando Teseo llegó al Hades con Pirítoo, fue víctima de un engaño; pues con el pretexto de brindarles hospitalidad, Hades primero los hizo sentar en el trono de Lete, donde quedaron fuertemente adheridos y aprisionados por anillos de serpientes. Pirítoo quedó atado para siempre, pero a Teseo lo sacó Heracles y lo envió a Atenas"[2].

2 'APOLODORO', *Biblioteca* [III, 16, 23-24] (traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Gredos, 2002, p. 169.

Orfeo, por su parte, viaja al Hades para rescatar a su esposa Eurídice, muerta a causa de una picadura de serpiente. Gracias a sus extraordinarias dotes poéticas y musicales consigue presentarse ante la pareja divina que rige el más allá –Hades y Perséfone– quienes finalmente le permiten llevarse a Eurídice con una sola condición: no debe mirarla hasta que ambos hayan abandonado el inframundo. Sin embargo, poco antes de concluir el camino de vuelta, Orfeo mira a su mujer y, tal y como se le había advertido, la pierde para siempre. Orfeo vivió desde entonces en un permanente estado de melancolía y acabó sus días trágicamente, descuartizado por las mujeres de los cícones, tribu de Tracia, en un horrendo sacrifico dionisiaco[3]. A diferencia de otros héroes, Orfeo no protagonizó un elenco importante de aventuras al margen de su *katábasis*, y de hecho es conocido esencialmente por esta historia. No obstante, la influencia de este personaje fue muy amplia en la Antigüedad, ya que bajo su advocación proliferaron las sectas órficas, una serie de grupos religiosos de carácter mistérico que practicaban ritos de evocación y contacto con el más allá[4]. Es evidente que tanto su *katábasis* como su posterior muerte ritual hacían de Orfeo un mediador idóneo entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

3 Cf. VIRGILIO, *Geórgicas IV*, 453-527 y OVIDIO, *Metamorfosis X*, 1-85 y XI, 1-66.

4 Cf. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona, RBA, [1978] 2005, p. 217 y ss.

Como no podía ser de otra forma, Heracles es otro de los visitantes del infierno. Para clausurar la célebre serie de trabajos ordenados por su tío Euristeo, rey de Micenas, Heracles desciende al Hades con la

misión de capturar a Cerbero, el monstruoso guardián de los territorios infernales que "tenía tres cabezas de perro, cola de dragón y en el dorso cabezas de toda clase de serpientes. [...] Cuando Heracles pidió el Cerbero a Plutón, éste le concedió llevárselo si lo dominaba sin hacer uso de las armas que portaba. Heracles [...] lo encontró a las puertas del Aqueronte, rodeó con sus brazos la cabeza de la bestia, y aunque lo mordió la serpiente de la cola, no lo soltó, oprimiéndolo y ahogándolo, hasta que se hubo rendido. Tras la captura subió de regreso por Trezén. [...] Y Heracles, una vez mostrado el Cerbero a Euristeo, lo volvió al Hades"[5]. [F1]

F1: *Heracles, Cerbero y Euristeo*. Pintor del Águila, c. 525 a. C.

5 'APOLODORO', *Biblioteca*, II, 5, 12, óp. cit., pp. 82-83.

El caso de Odiseo resulta especialmente interesante. Hacia la mitad de la *Odisea* –en su canto XI– el héroe aqueo, persuadido por la hechicera Circe, viaja en barco al más allá para encontrarse con el alma de Tiresias, un personaje de gran prestigio en el universo mítico griego [F2]. El propósito de Odiseo nos es otro que plantear al anciano adivino una cuestión capital acerca de su propio destino: ¿cómo regresar a Ítaca? La respuesta de Tiresias consiste en un relato preciso de los acontecimientos que le han de suceder al héroe al volver a su patria: tras vencer a los pretendientes instalados en su casa, recuperará su mujer, su hogar y su posición social, todo ello gravemente amenazado desde que partiera a Troya. Asimismo, Tiresias impone a Odiseo un mandato de reconciliación con el iracundo Posidón, el dios con el que se había enfrentado más de una vez durante su larga y accidentada travesía marítima.

F2: *Ulises en el Hades*. Pintor de Dolon, c. 380 a. C.

Precisamente es el modelo homérico el que en gran medida sigue Virgilio siete siglos después en su *Eneida*. En el canto VI de la epopeya –localizado también en el centro de la obra– Eneas, guiado por la Sibila de Cumas, desciende al Hades y desde allí pasa al Elisio para encontrarse con el alma de su padre, Anquises [F3]. De él busca obtener unas palabras que sirvan para despejar la incertidumbre que rodea su destino y el de su estirpe: ¿cómo terminará su trabajosa lucha por establecerse en Italia? Las revelaciones de Anquises no pueden ser más prometedoras, ya que el resultado último de los esfuerzos de Eneas y el grupo de exiliados troyanos que le acompañan será nada menos que el nacimiento

F3: *Eneas y la Sibila en el inframundo.Jan* Brueghel el Joven, 1630.

de Roma y su inmensa gloria venidera. Según cuenta Anquises, Eneas tendrá un hijo, Silvio, que será "rey y padre de reyes"[6], y de su linaje procederán los grandes nombres que a través de los siglos habrán de levantar el Imperio romano.

Fuera del estricto ámbito de la mitología, también en la filosofía y en la literatura de la Antigüedad aparecen referencias a un viaje al más allá. En tres de sus *Diálogos –Gorgias, Fedón* y *República*– Platón introduce un pasaje escatológico a modo de conclusión para sus disertaciones. Es en el último de ellos donde el filósofo ofrece su versión más elaborada: un soldado panfilio llamado Er vuelve a la vida tras haber permanecido muerto durante varios días, y afortunadamente recuerda todo lo que ha visto durante su estancia en el más allá. De su testimonio se desprende una descripción minuciosa del inframundo, que es presentado como un recorrido estratificado de caída y ascenso en el que se produce la purga y el perfeccionamiento progresivo de las almas que lo transitan[7]. La narración de la *katábasis* de Er sirve a Platón para ilustrar su teoría sobre la inmortalidad y la trasmigración del alma, incidiendo en los procesos de purificación a los que ésta se ve sometida en cada ciclo de muerte y renacimiento. En realidad la filosofía recurre aquí –y no es el único caso– a un relato de rasgos míticos para apuntalar el sentido de sus reflexiones. La perspectiva que Platón ofrece del más allá resultará determinante en las concepciones, y por tanto en las representaciones, del infierno que serán elaboradas en los siglos siguientes. Así por ejemplo, al entroncar el castigo ultramundano con una noción de justicia universal, en los textos de Platón se supera la idea homérica del Hades como lúgubre destino de los muertos en general, sin premio ni punición para las acciones de los hombres. Este trascendente cambio puede apreciarse en la *Eneida*, y en un grado mucho mayor en las obras artísticas medievales, obviamente impregnadas de un cristianismo neoplatónico.

6 VIRGILIO, *Eneida* [VI, 765] (traducción de Javier de Echave-Sustaeta), Madrid, Gredos, 2000, p. 187.

7 Cf. *República X*, 614b-621d.

En la segunda mitad el siglo II, Luciano de Samosata cuenta en un opúsculo satírico conocido como *Menipo o la Necromancia* el descenso al Hades que lleva a cabo uno de sus personajes recurrentes, el desconfiado y práctico Menipo. Desengañado tanto de los mitos como de la filosofía, Menipo se adentra en el Hades con la intención de preguntar a Tiresias cuál es la mejor manera de vivir. En otras palabras, quiere conocer el *sentido* de la vida. Tras una serie de divertidas aventuras infernales en las que se hace sátira de ricos, filósofos y otros personajes de la época, Menipo logra encontrarse con el alma de Tiresias. A la pregunta del primero responde el adivino que la vida debe vivirse sencillamente y sin tomarse nada en serio, despreciando los vanos ideales y las elucubraciones filosóficas. Y con esta idea regresa Menipo al mundo de los vivos[8]. Partiendo en apariencia del modelo clásico –las referencias a Orfeo, a Heracles y sobre todo al texto homérico son constantes– Luciano elabora una nueva versión del motivo de la *katábasis*. No obstante, y esto es lo más destacable del caso, se trata de una versión paródica, cargada de cinismo y en última instancia *anticlásica*. En *Menipo o la Necromancia* los presupuestos clásicos son desarmados de manera sistemática: siempre con grandes dosis de comicidad e irreverencia, los viejos mitos, los nobles ideales, las escuelas filosóficas, la política y la moralidad pública se presentan como un enorme engaño retórico al servicio de intereses espurios. Al final de la obra nada permanece en pie, al margen de una cierta concepción pragmática y, en el fondo, bastante aprensiva de la vida.

8 LUCIANO de Samosata, *Menipo o la Necromancia*, en *Obra completa*, tomo II, Madrid, Gredos, 2002, pp. 239-255.

La temática del *descenso a los infiernos* no desapareció con el final de la Edad Antigua. De hecho, no ha dejado de actualizarse en la producción literaria de Occidente hasta nuestros días. A comienzos del siglo xiv, la *Divina Comedia* fue tejida alrededor de este mismo tema. Siguiendo tenuemente la topografía platónica del más allá, Dante establece en esta obra un recorrido que le conduce primero al Infierno, después al Purgatorio, y en última instancia al Cielo. A través de este largo trayecto el poeta se permite abordar toda una serie de cuestiones políticas, teológicas y morales candentes en la Italia (y en la Europa) de la época. Aunque por encima de todo el viaje de Dante –guiado por Virgilio en el Infierno y el Purgatorio, y por su amada Beatriz en Cielo– constituye un progresivo proceso de revelación y saber que finalmente desemboca en una experiencia mística de Dios. En un momento de agitación y cambios profundos, Dante acertó a integrar determinados aspectos estéticos y narrativos del legado grecorromano con la cosmogonía, la ética y la espiritualidad del cristianismo, generando el que bien podría considerarse el texto fundador del Renacimiento.

Como es sabido, los motivos y argumentos de la mitología clásica fueron profusamente cultivados durante el Barroco. Por ejemplo, Claudio Monteverdi compuso la primera gran ópera de la historia, *L'Orfeo*, a partir de un libreto del poeta Striggio que cuenta la trágica *katábasis* de dicho personaje. Esta *favola musicale*, estrenada en el Palacio Ducal de Mantua en 1607, termina con un final, si no feliz, sí al menos reconfortante desde el prisma del incipiente Barroco italiano: Orfeo asciende al Olimpo con su padre Apolo, renunciando de manera definitiva al amor mundano, aunque no a lo sublime del arte. Curiosamente, la primera ópera que ha llegado hasta nuestros días, *Eurídice*, compuesta en 1600 por Jacopo Peri, con texto de Ottavio Rinuccini, trataba sobre idéntico tema. Circunstancia que volverá a repetirse en la que es considerada la obra que marca el final del Barroco y el comienzo del clasicismo musical: *Orfeo y Eurídice*, una composición de Christoph Gluck a partir del libreto en italiano de Raniero de Calzabigi, representada por primera vez en Viena en 1762. Así, en tres momentos cruciales de la historia de la ópera –su inicio, su perfeccionamiento y su reforma– comparece el mismo motivo del descenso a los infiernos.

Por su parte, la literatura moderna también se ha ocupado del tema de la *katábasis*. Buena muestra de ello es *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, una novela publicada en 1899 que narra el viaje del marinero Marlow al interior de un África ecuatorial todavía salvaje y escasamente explorada. Atendiendo al encargo de una compañía colonial belga, Marlow remonta el río Congo con el fin de localizar y traer de vuelta al director de una alejada estación comercial que según los responsables de la compañía ha enfermado gravemente. El viaje de Marlow a través de unos parajes inhóspitos y feroces, su llegada a una estación interior llena de horrores y su encuentro con un Kurtz desequilibrado trazan un descenso a los infiernos que, si bien tiene poco de mitológico, refleja buena parte de los conflictos y contrasentidos característicos de la Modernidad.

La temática de la *katábasis* asoma también en la que quizá sea la novela más influyente del siglo XX, *Ulises* de James Joyce. En su capítulo sexto se cuenta el deambular del protagonista, Leopold Bloom, durante el funeral de un conocido suyo. Al igual que en el resto de la obra, en este pasaje se despliega un divagar narrativo, siempre oscilante entre lo trivial y lo sórdido, que conforma una versión degradada del texto homérico. Ciertamente en la novela no se alude de manera expresa a un descenso a los infiernos, pero el mismo Joyce confesó en un conocido esquema interpretativo remitido a su amigo Carlo Linati que el título –oculto, por así decir-

lo– de este capítulo era en realidad "Hades"[9]. *Ulises* es seguramente el mejor ejemplo de cómo a partir de un modelo textual clásico puede componerse una narración de rasgos delirantes que constituye una recusación en toda regla al sentido profundo que se deriva de ese mismo texto de referencia. A este respecto, resulta esclarecedor que en el citado esquema interpretativo se diga que el "sentido" del capítulo sexto es "Descenso a la Nada"[10].

9 JOYCE, James, *Ulises* (traducción de José María Valverde), Barcelona, Lumen-Tusquets, [1922] 1999, "Apéndice", p. 794.

10 Ibíd., p. 795.

A fin de cerrar esta breve revisión repararemos fugazmente en el ámbito de la cinematografía, pues también aquí se hallan narraciones elaboradas a modo de *katábasis*. En un perspicaz ensayo titulado *La semilla inmortal*, Jordi Balló y Xavier Pérez se han ocupado, entre otras cosas, de glosar la repercusión alcanzada por la temática del descenso a los infiernos en el cine de diferentes épocas y lugares. Pese a circunscribirse en exclusiva a la figura y mito de Orfeo, citan hasta quince títulos, casi todos ellos de reconocido prestigio[11]. Sin duda que la filmografía de la *katábasis* podría extenderse bastante más si los referentes no se limitasen a Orfeo. Pensemos, por ejemplo, en casos tan obvios como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1991) o *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 2001).

11 Cf. BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, [1995] 2007, pp. 291-298.

En vista de la repercusión y de la asombrosa persistencia del motivo mítico y literario que nos ocupa, merecería la pena realizar un análisis de los textos clásicos que narran un viaje al reino de los muertos. Para ello, y sin perder de vista el conjunto de relatos grecolatinos que abordan esta temática, tomaremos como referencia principal a la *Eneida*, no sólo por su inmensa riqueza poética y narrativa, sino especialmente por su posición central: en buena medida inspirada en la *Odisea*, la epopeya de Virgilio constituye a su vez una influencia decisiva para la *Divina Comedia*, referente fundamental para tantos otros textos literarios y artísticos hasta nuestros días.

Una lectura detenida de los relatos míticos citados conduce a reparar en una serie de elementos narrativos que se repiten en todos ellos. La recurrencia de tales elementos sugiere que se trata de aspectos clave en la configuración de lo que podríamos denominar el relato general de la *katábasis*. Veamos cuáles son estos elementos y qué papel juegan en el trasfondo de dicho relato.

En primer lugar, observamos que en la mayoría de los viajes míticos al Hades se produce una inmolación ritual cuya finalidad es la apertura de la entrada al más allá. Ritos de esta naturaleza aparecen en la *Odisea*, en la

katábasis de Heracles, en la *Eneida*, e incluso en la historia de *Menipo*, que en algunos aspectos formales se aleja poco del modelo clásico. En la obra de Virgilio este acontecimiento se cuenta de la siguiente manera:

> […] Allí alinea primero la Sibila
> cuatro novillos de espinazo negro y va vertiendo vino por sus frentes
> y cortando las puntas de las cerdas en medio de las astas,
> las echa por primicias sobre el fuego sagrado.
> Y llama a voces a Hécate, poderosa en el cielo y en el Érebo.
> Otros bajo los cuellos de las víctimas aplican los cuchillos
> y recogen la tibia sangre en tazas. El mismo Eneas degüella con su espada
> una cordera de negro vellocino en honor de la madre de las Furias
> y de su excelsa hermana, y una vaca estéril en tu honor, Prosérpina.
> Inaugura el altar de los nocturnos ritos en honra del monarca de la Estigia.
> Pone sobre las llamas los canales enteros de los toros
> y sobre las entrañas, que van ardiendo, vierte pingüe aceite.[12]

12 *Eneida*, VI, 243-253, óp. cit., p. 169.

Antes de adentrarse en el Hades, Eneas y sus acompañantes sacrifican unas reses a modo de tributo para las divinidades infernales. La Sibila llama a gritos a Hécate, al tiempo que Eneas ofrece su sacrificio a "la madre de las Furias", esto es, a Gea –la Madre Tierra–, a "su excelsa hermana" la Noche, a Proserpina, y finalmente "al monarca de la Estigia", que no es otro que Plutón, la versión latina de Hades. La violencia mortal aplicada sobre unos novillos primero y sobre una cordera y una vaca después opera como llave que permite el paso a un más allá generalmente vedado a los vivos. Tras estos sacrificios será imposible la vuelta atrás, y Eneas, al igual que los demás héroes que emprendieron el mismo camino, no tendrá otra opción que adentrarse en el mundo de los muertos. Así pues, en el punto de partida de toda *katábasis* mítica se localiza un acto violento de carácter ritual –y por tanto sagrado– que actúa como desencadenante de los hechos que se producirán a continuación.

En segundo lugar, vemos que en todas las *katábasis* clásicas –incluyendo aquí a la *Divina Comedia*– la llegada al Hades ocurre *de noche*. En la *Eneida* la referencia temporal se presenta como sigue:

> Iban en sombra envueltos en la noche desierta
> entre la oscuridad por la vacía morada de Plutón y los reinos sin vida
> lo mismo que la luz envidiosa de vacilante luna
> cuando ha cubierto Júpiter de sombra
> el cielo y la negrura de la noche todo lo decolora.[13]

13 *Eneida*, VI, 268-272, óp. cit., p. 170.

La noche es el ámbito de la oscuridad y el misterio, y lo mismo sucede en ese universo subterráneo y oculto que es el

Hades. De ahí la correlación que se establece entre ambos aspectos en los textos míticos que tratan sobre un descenso a los infiernos. De hecho, la afinidad entre la noche y el más allá quedaba plasmada en la propia distribución horaria de los rituales practicados en la Antigüedad, pues como señala Mircea Eliade, "los sacrificios para los olímpicos se realizaban a la luz de las mañanas soleadas, mientras que los de las divinidades ctónicas o los héroes habían de celebrarse al atardecer o por la noche"[14].

En tercer lugar, tenemos que la referencia a una *puerta* que da paso al infierno está presente en la totalidad de los viajes míticos al Hades a excepción del que se narra en la *Odisea*. En la entrada al Hades aparece siempre un punto explícitamente señalado como puerta que, al margen de constituir una vía de acceso, sirve como frontera para separar dos mundos distintos. En el caso de la *Eneida* comparece además de la entrada habitual una puerta interior:

14 ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1976] 2004, p. 365.

> Mira Eneas de pronto hacia atrás y ve al pie de una roca,
> a mano izquierda, un enorme recinto envuelto en triple muro.
> Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro,
> cuya rauda corriente va rodando
> peñascos resonantes. En frente hay una puerta gigantesca
> con columnas de sólido adamante, tales que ni los hombres ni los mismos
> habitantes celestes lograrían descuajar con su embate.
> Una torre de hierro se alza firme a los aires.
> Tisífone sentada allí, ceñida de sanguinoso manto
> guarda la entrada en vela noche y día.
> Desde allí oyen gemidos y el hórrido restallo de vergas
> y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas. Eneas frena el paso
> y aterrado va escuchando el estruendo.[15]

El descubrimiento por parte de Eneas de una gigantesca y sólida puerta en el centro mismo del Hades constituye la médula de este fragmento, si bien alrededor de esta puerta pivotan otros elementos también muy llamativos: "recinto envuelto en triple muro", "borbollones de llamas", "torre de hierro", "sanguinoso manto", "gemidos", "restallo de vergas" y "rechinar de hierros". Más adelante volveremos sobre este asunto.

15 *Eneida*, VI, 548-560, óp. cit., p. 180.

Otro elemento que aparece de manera reiterada en las distintas *katábasis* es la *serpiente*, un ser típicamente telúrico en la tradición mítica y literaria universal. Dejando aparte las memorables referencias bíblicas, podría hacerse toda una lista de serpientes presentes en el Hades grecolatino: Teseo y Piritoo quedan aprisionados en el infierno por anillos de ser-

piente; una picadura de serpiente es la causa de la muerte de Eurídice; Heracles atrapa a un monstruoso Cerbero cuyo lomo y cola están repletos de serpientes; y otro tanto ocurre en la *Eneida* con el guardián infernal. Al tratarse de un animal rastrero y de sangre fría siempre ha sido relacionado con lo sombrío, lo tortuoso y lo inmundo. Por otra parte, es muy probable que su capacidad para mudar de piel periódicamente haya provocado que desde antiguo se le atribuyera un poder regenerativo –la facultad de volver a nacer cada cierto tiempo– que lo situaría en el eje entre la muerte y la vida.

Aunque la serpiente no es el único animal que desempeña un papel destacado en las *katábasis* clásicas. También lo hace el *perro*. Todo indica que se trata de un animal ctónico, es decir, vinculado a la tierra y a lo *femenino-maternal* que ésta representa. Un buen ejemplo de la conexión existente entre el perro y las divinidades telúricas la encontramos en Tisífone –la diosa que aparecía sentada en la puerta del Tártaro en el pasaje de la Eneida anteriormente citado–, una de las tres Erinias, también conocidas como las Euménides, o las Furias en el ámbito latino[16]. Estas oscuras divinidades infernales son unas ancianas –anteriores a Zeus y al resto de los olímpicos y por tanto representantes de una época primigenia– cuyos ojos manan sangre en vez de lágrimas, tienen serpientes en lugar de cabellos, y cuyos cuerpos son negros, con alas de murciélago y cabeza de perro[17]. Aunque el texto de Virgilio resulta mucho más explícito cuando narra lo que sucede tras los sacrificios practicados por Eneas y sus acompañantes en la entrada del Hades:

De repente, al filo del primer albor del sol, comienza a rebramar
bajo sus pies la tierra y remecer la cumbre de los montes
su arboleda cimera. Y les parece avistar a las perras
ululando a través de las sombras
a medida que se acerca la diosa.[18]

La diosa a la que se refiere es Hécate, la misma que era invocada a gritos por la Sibila durante los sacrificios. Se trata de una deidad infernal, subterránea y consagrada a la fecundidad agrícola, que habitualmente se hace acompañar por un cortejo de perras salvajes. Otras veces es la propia diosa quien adopta la forma de perro[19]. Robert Graves sostiene que Hécate representa el último de los tres estadios, junto a Core y Perséfone, de una misma *diosa madre*[20]. En cualquier caso, en el instante en que Eneas y la Sibila se disponen a acceder al Hades, un poder primitivo y telúrico se manifiesta a través de esta diosa

16 Como explica Jean-Pierre Vernant, "se trata de potencias primordiales cuya función esencial consiste en mantener el recuerdo de la afrenta hecha por un pariente a otro pariente […] Las Erinias representan el odio, el recuerdo, la memoria de la culpa, y la exigencia de que el que la hizo la pague." VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1999] 2000, p. 24.

17 Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona, RBA, [1955] 2005, p. 138.

18 *Eneida*, VI, 255-259, óp. cit., p. 170.

19 Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, óp. cit. p. 138.

20 Cf. Ibíd., p. 105.

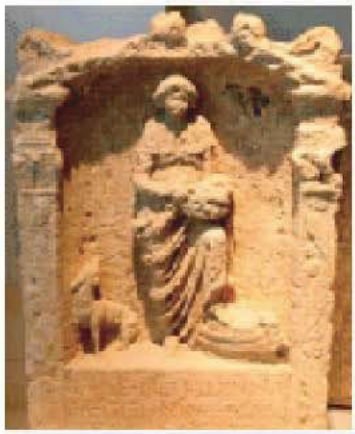
escoltada por una jauría de perras aullantes [F4]. Lo *femenino*, caracterizado aquí por la tenebrosidad y por un intenso potencial creador y destructor a la vez, resulta ser de este modo un componente esencial del inframundo descrito por Virgilio. En la propia *Eneida*, como en los demás textos clásicos, la presencia del monstruoso can Cerbero en la entrada del Hades apunta en la misma dirección:

> El enorme Cerbero ensordece este reino con el ladrido de sus tres gargantas,
> descomunal, tendido en su cubil frente a la entrada.
> La Sibila, advirtiendo que se erizan las sierpes de su cuello, le arroja
> una torta amasada con miel y adormideras. Él con hambre voraz
> abriendo sus tres fauces la arrebata, estira su monstruoso lomo
> y se tiende en tierra y llena corpulento todo el antro.
> Sumido en sueño su guardián, gana Eneas la entrada
> y se aleja veloz de la orilla y las ondas de las que nadie vuelve.[21]

F4: *Hécate triple y un perro luchan contra un gigante.* Altar de Pérgamo, s. II a. C.

21 *Eneida*, VI, 417-424, óp. cit., p. 175.

Cabe señalar que la relación entre el perro y las divinidades ctónicas no es exclusiva del mundo grecolatino. En el ámbito celta, por ejemplo, dicho animal aparece representado frecuentemente junto a divinidades femeninas, como es el caso de una diosa llamada Nehalennia, consagrada a la fertilidad, la abundancia y, significativamente, a la protección de los viajeros por mar [F5]. Miranda Green afirma que en la mitología celta el vínculo "entre los perros y las diosas-madre era de tipo infernal: las diosas estaban asociadas tanto con la muerte como con la vida, y la conexión entre los perros y las fuerzas ctónicas tal vez esté indicada por su presencia en profundas fosas, como ocurre en el castro de la Edad de Hierro de Danebury [...]" La misma autora añade que "el lazo originario entre los perros y la muerte podría proceder de su comportamiento como cazadores y carroñeros [...]"[22].

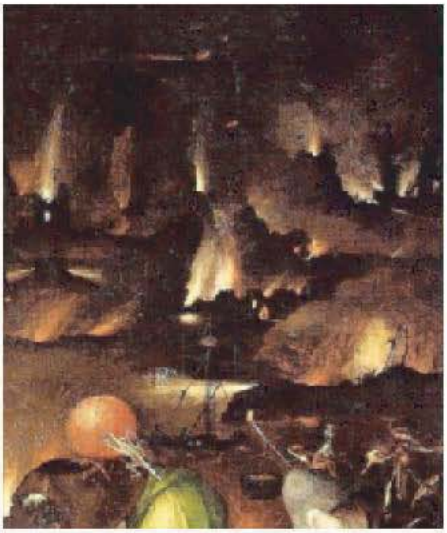


F5: *Altar votivo de Nehalennia (con perro, frutas y barca).* 150-250 d.C.

Un aspecto más en el que coinciden todos los viajes al reino de los muertos es en la geografía, o más bien la escenografía, que caracteriza a dicho lugar. El Hades es descrito siempre como un paraje sombrío en el que resulta frecuente la presencia de fuego y humo. Al mismo tiempo, el inframundo se encuentra bañado por diversas lagunas y ríos, en ocasiones también ardientes y humeantes,

22 GREEN, Miranda, *Celtic Goddesses: Warriors, Virgins and Mothers*, London: British Museum Press, 1995, p. 178.

como es el caso del río flamígero que aparece en un verso de la *Eneida* ya citado: "Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro". Pierre Grimal explica que "el nombre de este río, relacionado por los griegos con el verbo que significa 'quemar', sugería que se trataba de un río de fuego. De ahí el nombre que a veces se le da de Piriflegetonte (el Flegetonte de fuego)"[23]. Bien mirado, este tipo de escenografía tuvo su continuidad en las representaciones del Infierno elaboradas por el Bosco, tal y como puede apreciarse en una obra titulada precisamente *El Infierno* [F6], o en una tabla del mismo nombre perteneciente al tríptico *El Juicio Final* [F7]. En estos cuadros, además de un violento contraste entre las luces altas y unas sombras muy pronunciadas, destaca la presencia por doquier de fuego, agua y humo, algo que también puede observarse en otros textos no pictóricos como la *Divina Comedia*:



F6: *El Infierno.* El Bosco, c. 1490.

F7: *El Juicio Final (detalle del tríptico).* El Bosco, 1482.

> Íbamos ya por la una margen dura
> del arroyo, y la niebla suya humeante
> del fuego el agua y bordes asegura.[24]

Lo que ocurre realmente con estas tres materias es que son componentes esenciales –ineludibles– en las representaciones del infierno. Del *fuego* resulta clara su relación con la *pasión*, pues ha servido en innumerables ocasiones como metáfora de ésta. Pero en este punto nos interesa sobre todo retener una de sus características más básicas: es *ardiente*. En cuanto al *agua*, observamos que el Hades es siempre un lugar *húmedo* en el que el agua es utilizada como vía de trasporte para los que se disponen a adentrarse en él [F8]. Por su parte, el *humo* se relaciona con el *fuego*, ya que es consecuencia de éste, pero también remite a una niebla que a su vez es producto de la humedad y por consiguiente del *agua*, situándose así como un punto intermedio, como una especie de vértice entre el *fuego* y el *agua*. Aunque quizá el

23 GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción de Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, [1951] 1981, p. 204.

24 DANTE, *La Divina Comedia* ["Infierno", XV, 1-3] (traducción del Conde de Cheste), Madrid, Edaf, 1997, p. 99.

aspecto más destacable del humo sea que aporta ocultación y misterio, o lo que es lo mismo, *velo*. En definitiva, estos tres materiales –*fuego, agua* y *humo*– remiten a otros tantos rasgos que necesariamente han de ser constitutivos del inframundo: *ardiente, húmedo* y *velado*.

F8: *Flegias transporta a Dante y Virgilio a través del Estigia.* Gustave Doré, 1861.

F9: *Eneas y la Sibila.* John Martin, 1800.

Por último, nos encontramos con que la idea de la entrada al Hades a través de un túnel o cueva está muy arraigada en los textos clásicos [F9]. En la *Eneida* dicha entrada se describe así: "Había una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros, / protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque"[25]. La impronta de lo *femenino* declinado en clave sombría y amenazadora en la caracterización del inframundo anotada más arriba se hace especialmente patente en estos versos. En este acceso al Hades, definido a modo de gran boca tras la que se extiende un túnel profundo que conduce al interior de la tierra, descubrimos toda una serie de metáforas referidas al sexo femenino: la "honda cueva pavorosa" remitiría al útero, un espacio interior, profundo, oscuro y misterioso. El "lago de aguas negras" –de nuevo el *agua*– podría aludir a la humedad propia de la mucosa sexual, pero también al líquido amniótico liberado durante el parto. El "tenebroso bosque" se correspondería con el vello que recubre la vulva. Mientras que la "fauce abierta, áspera de guijarros" conformaría una especie de *boca-vagina*, obviamente dentada, que recuerda a Cerbero y al resto de perros infernales y que vendría a incidir en la faceta más aterradora de lo femenino[26]. En realidad el proceso de metaforización seguido en estos versos transcurre por cauces idénticos a los de determinados símbolos oníricos recogidos por Freud en *La interpretación de los sueños*. Así, el *útero* es simbolizado en algunos sueños por una *cueva*, por

25 *Eneida*, VI, 237-239, óp. cit., p. 169.

26 En ciertos mitos localizados en culturas "primitivas" se habla expresamente de la existencia de vaginas dentadas. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, [1971] 1976, pp. 467-468.

un *túnel*, o por un *foso profundo*[27]. El nacimiento o *parto* se representa en ocasiones mediante el hecho de estar sumergido en *agua* o saliendo de ella[28]. Mientras que el exterior de los genitales femeninos puede ser simbolizado por *paisajes boscosos*[29]. Freud señala, además, que "los genitales pueden también ser representados en el sueño por otras partes del cuerpo: [...] el orificio genital femenino por la boca, el oído y hasta el ojo"[30].

27 Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, [1900] 1997, pp. 561, 584 y 589.

28 Cf. ibíd., pp. 589-591.

29 Cf. ibíd., p. 568.

30 Ibíd., p. 564.

Llegados a este punto disponemos de suficientes referencias para comprender que las *katábasis* de los personajes míticos citados son esencialmente un viaje a los orígenes, un regreso al primigenio seno materno en una suerte de alumbramiento invertido. De ahí que el Hades sea siempre un lugar *ardiente*, como lo es el útero en el momento de la concepción; *húmedo*, pues remite al líquido amniótico y a un parto que se produce entre aguas; y *velado*, por su naturaleza interior, pero igualmente porque la estancia en el seno materno permanece olvidada, sumida en la nebulosa de un pasado perdido. Al hilo de esta lectura, la presencia de una o varias puertas en el inframundo tiene una especial relevancia. La *puerta* es un operador textual de primer orden en el protorelato edípico, ya que separa al niño de la habitación de sus padres, ese espacio vedado en el que se produce el encuentro sexual, misterioso y terrible en la percepción del infante. A este respecto, recordemos la enorme e infranqueable puerta que descubría Eneas en el corazón del Hades, y pensemos en el sentido que adquieren bajo este prisma los elementos que la acompañaban en aquellos versos: "recinto envuelto en triple muro", "borbollones de llamas", "torre de hierro", "sanguinoso manto", "gemidos", "restallo de vergas" y "rechinar de hierros". Comprenderemos entonces que lo que Eneas siente al transitar junto a esta puerta es una mezcla de terror y fascinación ante la violenta pasión que se adivina detrás de ella. Pues, como no podía ser de otra forma, todo viaje a los principios del sujeto acaba por toparse con el origen sexual de éste. Un origen que, por supuesto, en el pensamiento mítico entronca directamente con lo sagrado.

No obstante, para ser más precisos cabría distinguir al menos dos clases de *katábasis* en el corpus mítico-literario clásico. Por un lado estarían las *katábasis* planteadas a modo de un desafío heroico consistente en afrontar lo radical femenino representado por el inframundo, penetrar en él pese a su temible aspecto, hacerle frente, y salir victorioso o cargar con las consecuencias. Este sería el caso de las aventuras infernales de Heracles, de Teseo y Piritoo, y en parte también de Orfeo. Y por otro lado las *katábasis* que se desarrollan como un retorno a los principios, al interior

femenino, pero no para reencontrarse con la madre y permanecer definitivamente en su seno, sino para localizar a esa otra figura presente en la concepción del sujeto: el padre. Pues, como explica el psicoanálisis, en el origen del sujeto junto al cuerpo de la madre comparece la palabra del padre, punto de anclaje de su fundación simbólica. Así ocurre en la *Odisea*, en la *Eneida* y en la *Divina Comedia*, unos textos en los que el descenso a los infiernos de sus protagonistas les conduce al encuentro con unas figuras paternas de las que obtendrán unas palabras reveladoras que darán sentido a sus respectivos relatos [F10].

F10: *Tiresias revela el futuro a Odiseo.* Johann Heinrich Füssli, 1780.

En cuanto al resto de textos que de una manera u otra abordan la temática de la *katábasis* –desde la *República* al *Ulises*, desde *Menipo* a *Apocalypse Now*–, todos ellos, incluso los que se sitúan en las posiciones más alejadas de lo mítico, coinciden en un mismo aspecto fundamental: sus textos despliegan un trayecto narrativo de revelación y experiencia límite que lleva a sus protagonistas hasta un cierto *más allá*. Allí, al borde de la muerte, estos personajes se ven obligados a afrontar el drama de su *origen*, y en consecuencia acaban lidiando con la problemática de su *destino*. El modo en que cada uno de estos textos trata de resolver tal problemática es ya otra cuestión.