

EL DÉCIMO INFIERNO, DE MEMPO GIARDINELLI: EL DISCURSO NARRATIVO DEL VIAJE

Daniuska González

*Arrojarse hasta el fondo del abismo ignorado:
¿qué importa Infierno o Cielo, si he de hallar algo nuevo?*

Baudelaire

No existe encuentro más completo consigo mismo que el del viaje. Desplazamiento vital de aprendizaje, mapa de nuevas vivencias, instante irreplicable de soledad frente al desconocido mundo. «El viaje *significa* algo, (...) itinerario temporal y (...) espiritual», dijo Barthes, y desde la Antigüedad griega, el desplazamiento ha permitido al hombre un pretexto para probarse, para tentar la potestad de la divinidad celeste en los buenos empeños, y a las de la noche del profundo Hades en la desconfianza del camino, en la desolación terrible de algún paisaje remoto; y si Jasón con el Argos trascendió a la literatura la simbología del viajero penitente, el astuto Odiseo demostró que la geografía del viaje no es solo aquella del espacio físico, sino también la del recorrido tortuoso del alma.

Sin un personaje que nos mueva a la clemencia ante tanta accidentada ruta, como sucedía en las historias por el atlas griego, pero ligado a ese tiempo donde el camino se fusiona con el territorio íntimo de las sensaciones, Mempo Giardinelli construye un viaje dantesco¹ en *El décimo infierno* (Planeta, 1999), y aunque Kundera nos recuerda que «la mayor aventura de nuestra vida es la falta de aventuras» (1986: 135), esta novela se sitúa en las antípodas

1. Giardinelli re-dimensiona el «Infierno» de la *Divina comedia*, de Alighieri, y le crea un «décimo círculo», en el cual coloca su propia tipología de condenados (Ver p. 76 de *El décimo infierno*).

no obstante haber partido, precisamente, de ese aburrimiento servil que la vida impone a su capricho.

Como estructura, la novela arma un viaje sobre tres momentos fusionados: el de la sexualidad, el de la travesía topográfica en sí y el de la muerte, sin embargo, cualquier reflexión sobre el viaje² debe originarse en el espíritu que la provoca, de ahí que su arquitectura comience a erigirse desde algunas frases de las primeras páginas: «Un hombre (...) está entre aburrido y desasosegado» (1999: 13); «... dispara sus últimos cartuchos y lo hace a todo o nada» (p. 13); «... sentís que debés hacer algo. Romper algo, tirar todo abajo, (...); no sé, algo» (p. 14). La necesidad de movimiento como presagio del cambio, de la intencionalidad de la partida.

Necesidad que se manifiesta a través de un *recorrido sexual por el cuerpo humano*, por ese emplazamiento clásico de prohibiciones que para Bataille representa un «abismo (...) algo pesado, algo siniestro. [porque] Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo» (2000: 24), quizás como un juego de preparación para el «después», una manifestación de la ritualidad precedente de quien se convertirá en viajero y en la cual aparece un vórtice de desplazamientos internos en el entorno cotidiano. De esta manera, la geografía se textualiza en el cuerpo, en su descubrimiento sexual y en la relación erótica. Este círculo primario del viaje se potencia mediante el conocimiento del placer y el reto a lo furtivo y al instinto.

El cuerpo abandona la connotación de lugar de dolencias y de penurias de quien se desplaza, o sea, subordinado al hecho transhumante en sí, para sublimar su propio espacio y forzarlo hasta el límite desde el que se asentará después el viaje topográfico. La pasión en la piel seducida por la lengua, y el orgasmo como plenitud última de la exploración corporal, andar sexualmente al otro se confirma como la coordenada inicial de la expansión, y sabido es que en culturas tan distantes en siglos y cosmogonías como la griega y la afrocaribeña, los cuerpos de Afrodita y de Ochún iluminan alguna travesía o alguna migración siempre con una fuerte imaginaria erótica:

Desnuda sobre la cama, le encantaba *que yo simplemente la mirara, masturbándome* lenta y suavemente, (...) *me recorría el cuerpo* con la lengua, deteniéndose en mis partes más sensibles, las costillas, las axilas, la entrepierna, las orejas, (...). Se montaba sobre mí y giraba las caderas hacia los lados, en círculos, (...) y me de-

2. Dentro de las múltiples definiciones de **v**iaje, nos ajustaremos a la de Renato Ortiz: «... desplazamiento en el espacio (...) su duración se prolonga entre la hora de la partida y el momento del regreso. (...) Implica la separación del individuo de su medio (...); después, una estadía prolongada 'on the road', y por último, la reintegración» (1996: 30). Como se analizará, el texto de Giardinelli tiene una variante sobre esta definición, la cual coincide con la propuesta de la novela de viajes contemporánea: «la salida sin retorno».

cía que ella era agua, que era el mar, *que viera cómo se derramaba toda...* (1999: 16-17) (Las cursivas son más)

La frase «que yo simplemente la mirara» se entreteteje con la visión original de la persona que accede a un paraje nuevo en su tránsito: la mirada se detiene sobre el referente y lo escrituriza (en el sentido de huella perdurable), lo ordena como un enclave en el vasto cronograma físico en formación, mientras que «me recorría el cuerpo» advierte de la búsqueda, ya que, según Todorov, «se trata de un trabajo de aprendizaje» (1991: 395). El orgasmo —«que viera cómo se derramaba toda»— culmina el proceso de acercamiento al paisaje de lo extraño, al alcanzar a través de él el conocimiento más profundo. Solamente aquél que encuentre su propio cuerpo desde la unidad con el otro (¡y qué fusión más perfecta y posesiva que la del orgasmo!) alcanzará los dominios de la emoción en el viaje sexual; también aquél que armonice su entidad física con el territorio extraño al cual arriba, habrá completado uno de los ciclos imprescindibles, el de aprender del sitio ajeno al que se llega.

El oficio del viajero, ya sea por las rutas del mundo o por las íntimas del cuerpo, posibilita tanto la sabiduría como la exacerbación del instinto, caudal indetenible de las reacciones que, para Bartra, todavía alumbran al hombre en su condición primitiva. Entre la plenitud sagrada y ese instinto, Giardinelli dispone un mapa donde se focalizan enclaves sobre el cuerpo que asemejan su recorrido con el de atravesar, por ejemplo, una zona peligrosa de cualquier geografía: el *miedo* —en este caso al deterioro físico frente a los años—: «... ella siempre mentía la edad» {p. 16}; «... me preguntaba, desafiante, si yo sería capaz de cambiarla por dos chicas de veinte» {*Idem*}); la *fuerza* («... la agarré de un brazo y la besé y le tomé la cola con las dos manos (...) la monto sobre una mesa, o de pie, pero siempre yo adentro de ella» {pp. 55-56}); el *sentido de la aventura* («... eyaculé con un ronquido feroz (...) y pensando que yo era capaz de cualquier cosa por esa mujer» {p. 87}); y el *riesgo de muerte* («... después de hacer el amor y terminar exhaustos (...) yo le dije, (...) —Deberíamos matar a tu marido». {p. 19}).

Los elementos miedo, fuerza, aventura y riesgo de muerte contextualizan el cuerpo como eje de un viaje por ahora sin movilidad, hilvanado en el sitio íntimo de la habitación, sobre la cama o hasta desde la mirada. Sin embargo se puede afirmar que en el contacto físico, en esa celebración corporal que acontece durante el sexo —con la consagración-periplo de caricias, olores, tacto, *reconocimiento*—, surge la génesis para el sentido puntual de la palabra viaje: el desplazamiento discontinuo por un espacio determinado. También el segundo momento de la edificación literaria del viaje en la novela.

... enderecé hacia la ruta 11, camino a Santa Fe. (p. 54)

... salimos de la ciudad y emboqué el puente que va a Corrientes. (p. 76)

Después me aferré al volante y me quedé mirando la noche más allá del parabrisas. Estábamos sobre la costanera, antes de llegar al Casino, en una zona bastante oscura. (p. 84)

Estructuremos el *viaje por el mapa geográfico* a partir de los registros que Jankelevich considera imprescindibles para su conformación. Como discurso narrativo y experimental, el viaje se hace dependiente del factor de la *aventura*, el «... complejo de fuerzas contradictorias; (...) mezcla de ganas y horror» (1989: 14), en «... una serie de episodios o peripecias a través de la duración». (p. 15).

Al asumirse en el camino, cualquiera sea el territorio, en el individuo se origina interiormente un proceso de ambivalencia, en el cual se funden, se contradicen y al final se sobreviven, el deseo de conocer y el temor a la salida del espacio de la costumbre hacia el de lo extraño. Por eso el viajero perfecto lleva en sí la audacia de Odiseo y las dudas prudentes de Jasón.

Los personajes que habían participado del recorrido erótico por el cuerpo como primera instancia de la trayectoria, prosiguen el viaje toponímico de la novela: Alfredo Romero y Griselda Antonutti, y aunque la partida se precipita por los actos de violencia (asesinatos en serie), esta razón no atenta contra el tiempo de concreción del tránsito. El viaje se construye independiente de cuál causa lo impulsó.

Así se abre la ruta geográfica y, sobre ella, la aventura en su dimensión de vivencia. La ciudad de Resistencia se cartografía hasta la saciedad, para desde ese perímetro limitado encontrar la salida al «mundo ancho y ajeno»: «... me di el gusto de andar despacio y de pasar por el Clark, por la Biela, por el Niño y por todos los bares que estaban en mi camino». (p. 40); «Fuimos primero a la inmobiliaria» (p. 48); «... fuimos a la Plaza 25 de Mayo. Di una vuelta completa antes de estacionar junto al Banco Río» (*idem*); «... si acaso estábamos yendo a El Monito y le respondí que sí. El Monito es uno de los moteles más tradicionales de las afueras de Resistencia». (p. 54). ¿Y qué se esconde detrás de este periplo iniciático? Pues la adrenalina de la aventura al máximo: «Que hablaran, que se mordieran las lenguas y se envenenaran». (p. 40); «... extraje todo lo que pude, (...), créanme que es bastante excitante». (p. 48); «... le había volado un ojo y el impacto también a éste lo hizo girar sobre sí mismo. (...) Miré a la chiquilina (...). Le dediqué una sonrisa preciosa». (p. 50); «... terminamos cogiendo como nunca lo habíamos hecho» (p. 56).

La aventura se afianza, entonces, como sintaxis de la narración: «El río debía tener allí unos tres o cuatro kilómetros de ancho (...) en ese momento, verdaderamente, lo único que tenía para perder era la vida» (pp. 118-119). El tránsito la fecunda y la despliega hasta las consecuencias más inimaginables.

Inmersos en los excesos a través del camino y en un ritmo *in crescendo* de sus acciones, los personajes terminan por convertirlo todo en peligro: «... no pensé jamás que fuese excitante ser un fugitivo» (p. 144).

A la vez que sus almas se ofrecen al horror, también acechan las interrogantes: «Seguir qué, adónde, cómo...» (p. 61), con la diferencia de que en el viaje tradicional la pregunta se respondía desde una voz divina o desde un miedo superior a las propias fuerzas, pero ahora, en la novela de viajes contemporánea, la duda se intercala en el «secreto encanto» de la determinación, en el juego que se ha comenzado y que exige sus reglas de culminación. «... otro camino, otra cosa, algo diferente que una también puede querer» (pp. 65-66). La circularidad en cuanto a la aventura como *pathos*, nos regresa al primer anillo del tránsito, ese instante en el cual el viaje se había revelado frente a nuestra complicidad: fue el recorrido erótico el que definió la partida geográfica y le trasladó su desmesura.

También que el viaje con su aventura implícita introduce la elaboración de una cartografía imaginaria para expandir su desarrollo y para otorgarle un halo de interés más allá de su contexto real. Junto al camino verdadero, al que se ha decidido, se paraleliza la ocasión para otro territorio:

... siguiésemos hasta Posadas y allí cruzáramos a Encarnación.

Después podríamos atravesar todo el Paraguay hacia el Norte y entrar al Brasil por el Pantanal o por Corumbá y luego podríamos ver, seguir, hundirnos en el Matto Grosso, cruzar el Amazonas y llegar arriba, cerca de las Guayanas, por Amapá...

Estaba loca. (...) o simplemente la divertía *imaginar semejante periplo*. (p. 81)
(Las cursivas son mías)

Mientras más se extienda la aventura y la ocasión para encontrar más dificultades que las supuestas en una sola ruta, el viaje se revalorizará como aprendizaje y como prueba física y mental. Así, «El círculo de la geografía real se inscribe (...) en el más amplio de la geografía imaginaria» (Aínsa, 1992: 37), con más oportunidad para «descubrir, explorar (...) un territorio» (*idem*).

Pero si este recorrido en *El décimo infierno* conduce a los viajeros hasta sus límites de resistencia, a la vez tiene que proporcionarles una separación de la aventura para que prosigan, y es cuando volvemos a Jankelevich: «... al mismo tiempo que está comprometido con toda su alma en la aventura, (...) *debe mantenerse relativamente distanciado de ella*». (p. 17) (Lo subrayado es mío).

Se produce el vértigo del precipicio y se bordean sus pendientes sobre el abismo, inclusive se puede descender en caída hasta los primeros niveles, pero el viajero está obligado a una separación y al aislamiento meditado respecto al acto que ha emprendido. Pareciera que en algunos momentos, el personaje de

Alfredo Romero se separara de su «yo» (y por supuesto, de sus acciones físicas y morales) y, como en un desdoblamiento de la personalidad, colocara una barrera entre él y su comportamiento de viaje:

La gente no tiene idea de la fragilidad de la vida.

En menos de no sé cuánto tiempo, digamos dos horas, yo había armado un quilombo fenomenal.

... simplemente estaba descubriendo yo también la maldad. Yo también, digo.

No sé si queda claro: me importa un cuerno si les parezco resentido, sicópata o la mar en coche. (pp. 73-76)

El individuo que ha edificado el trayecto íntimo y geográfico se aleja de sí mismo para reflexionar, como otra persona. En el fondo, las ideas originadas en este distanciamiento posibilitan la continuación del recorrido. Vive, se arriente y acelera la aventura y, en igual tiempo, se despega de ella, la deconstruye y la altera como única forma de llevarla hasta el término último de su periplo.

El itinerario resulta una fusión del horror con las vacilaciones y los desencuentros. La aventura atrae como repulsa, contiene un destino y una separación, es *leiv motiv* y vacío, atadura y liberación. A la vez que en estado de *gnosis*, el viajero tiene que aceptarse en el desapego al sentimiento de su actividad, «estar y no estar», he aquí su ultimátum.

Y precisamente estos polos de compromiso-distanciamiento, los cuales se complementan como pares, nos acercan al elemento final que Jankelevich le proyecta al viaje, *la dosis posible de muerte*, que armará, a su vez, el gran viaje filosófico, el tercer momento: el viaje hacia la muerte.

Al hombre le cuesta aceptar que todo viaje abre las esclusas hacia el peligro. De ahí su consciente indefensión. No existe avión que escape al vacío posible, navegación sin la temeridad del océano o conjuro para las mil amenazas que esconden los caminos. Y si así no sucediera, ¿valdría la pena para el viajero el vértigo de 9 kilómetros de altitud, la tempestad ensañándose sobre los barcos o el instante de terror supremo frente a una bestia impidiendo el paso?

Como señala Chambers en sus anotaciones acerca de la movilidad finisecular, «habitar el espacio en el cuerpo» (1995: 164) presupone la confirmación de la muerte en alguna circunstancia del camino. Si ciertamente el sujeto comienza el viaje por su decisión —con la secuencia de aventuras que lo llevan a involucrarse y a distanciarse de ella al unísono—, tampoco resulta menos cierto que, a partir de las escalas del recorrido, sobre él gravita una posibilidad que ya no tiene en sus manos. Que se encuentra a merced de «algo» que le puede decidir la vida.

Si vaciamos sobre *El décimo infierno* esta suerte de *moira* griega, observamos que, a medida que el viaje se prolonga, confluye con más intensidad hacia él «la dosis de muerte». No obstante, este vía crucis no significa necesariamente la desaparición física (la cual corresponde al tercer anillo del viaje dentro de la novela y que se analizará más adelante), sino que la trayectoria va alcanzando zonas que, de ocurrir una catarsis dentro de ellas, concluirían el viaje en tragedia:

En un momento realmente sentí miedo: fue cuando advertí que detrás de nosotros no se veía ninguna luz: Itatí había desaparecido y no había más horizonte ni señal en el mundo que la profundidad de la noche. (...) aunque no llovía el cielo encapotado nos sumía en una especie de bóveda húmeda y pegajosa de base acuática. (...) Era tan poca cosa, yo, tan pequeñito (...) si un bandazo nos tiraba a la mierda y todo se acababa. (pp. 118-119)

Quien se adentra en el territorio de la aventura, se sitúa al borde del riesgo, «en los polos norte y sur de su existencia empírica» (Jankelevich: 21). La conciencia de la vulnerabilidad debiera guiar el camino, no el camino concientizar acerca de la vulnerabilidad. Y si como en *El décimo infierno*, en el viaje se comprende que solo la muerte puede cerrar el círculo iniciado en el cuerpo —lugar de muerte por sinonimia a través del orgasmo—, entonces también se habrá construido la metáfora de los tres momentos de la existencia del ser humano: el nacimiento (estadio original del recorrido, en este caso desde el cuerpo), la evolución (las acciones y actitudes durante el periplo geográfico) y la muerte como destino absoluto de la vida y del camino.

Odisseo se dispuso frente a la muerte (¿qué son sino pasos hacia ella las pruebas de su infinito vagar?) y el retorno tantas veces cantado a los brazos de Penélope, asentó el comienzo de una estirpe de héroes que no expiraba sus días en el desierto, como poetizara Saint-John Perse, sino en el mismo lugar de la partida. Pero, por otra parte, tenemos que coincidir con Bajtín en que «la novela (...) único género en formación y no acabado» (1986: 513), evidencia el «contacto vivo con la temporaneidad no terminada» (p. 517), de ahí que la actualización del género se relacione con la sensibilidad del tiempo de la escritura, en la novela de viajes contemporánea el hecho de que el desenlace se convierta en una «salida sin retorno» (Jankelevich: 26). La aventura, el camino, la transgresión contienen una fuente de vitalidad y también la muerte; por eso el viaje crea una metáfora: entre el torbellino Caribdis y el monstruo marino Escila, el recorrido pudiera finalizar en la culminación de la existencia.

La meditación sobre la muerte descubre la fragilidad filosófica del hombre. La muerte es inaccesible como discurso: cualquier acercamiento conclu-

ye en la incertidumbre. Es el espejo del que habló Paz, el inmenso cristal reflejando «las vanas gesticulaciones de la vida». Sin embargo, si la actual novela de viajes, como *El décimo infierno*, materializa su término en la muerte, necesariamente se imponen algunas consideraciones.

La muerte (...) no es solo separación del otro. Es también, de manera menos común, cierto, cercanía maravillosa de lo insondable, comunicación mística con las fuerzas del ser, con el infinito cósmico: *las imágenes de la extensión terrestre o marina expresan esa atracción*. (Ariès, 1999: 394) (Lo subrayado es mío)

El viaje se construye como una variante hacia la muerte. En un primer nivel de análisis, viajar es conectarse con otro universo, atravesarlo y poseerlo. Las imágenes testimoniales del viaje (la fotografía o el vídeo) se repiten sobre los paisajes profundos, en las zonas que impactan por cierto enigma, y valdría la pena preguntarse por qué tal «simpatía» hacia esos espacios, para utilizar la signatura de Foucault. «Puesto frente al espectáculo del universo (...) percibe en él una interrogación a que se siente tentado a responder» (Bèguin, 1978: 75), porque al viajero lo atrae lo desconocido *per se*, y sobre todo, lo que encierra incógnitas, saberse al borde del infinito y de un posible abismo para su aventura, cautivado por una fuerza superior sin nombre: detrás del horizonte interminable de las planicies, de la hondura del mar y del camino sobre el precipicio, la muerte aparece como el Gran Misterio.

Y si a este sujeto que construye el relato contemporáneo de viajes, sometido a la posibilidad de su anulación física, se le suma el reflexionar constante sobre esta idea, entonces el nuevo Odiseo está proponiendo la concientización de la muerte como la etapa culminante de su camino. En la novela de Giardinelli el viaje erótico, que originó el geográfico y la fusión de ambos, construye como último círculo de la travesía el viaje hacia la muerte.

Debía matarla... Me producía culpa, me sentía mal, pero no, no veía otra salida. (...) Griselda era como una luz que jamás se consumía.

Un fuego eterno.

Yo no tenía más alternativa que apagarlo. (pp. 144-145)

Por supuesto, no crean que yo no me daba cuenta de que ella debía estar pensando exactamente lo mismo que yo. En el asiento trasero había (...) un .38 que había tenido mucho trabajo últimamente y dos .45 un poco viejas... (p. 149)

La consumación del viaje es la muerte del personaje de Alfredo Romero. Él, quien había convertido el tramo final de la huida en un pensamiento mantenido sobre ella, alucinándola de tantas maneras pero en la movilidad del camino, termina expirando, paradójicamente, en la cama de un hospital. O quizás no exista tal paradoja: la imagen de la muerte con la que cerró el siglo XX

se acomoda al canon de lo público, de la clínica como ritual no privado para la aceptación de los minutos finales, en contraste al XIX con su culto a la muerte como un acto de preservación de las miradas indiscretas.

El recorrido por el cuerpo y dentro de él, el orgasmo como simbología de la muerte (término instantáneo del placer), y el tránsito por una geografía con sus locaciones de peligros y aventuras que contienen siempre una propuesta de desaparición física —«... caminábamos por la orilla del río, por momentos hundiéndonos en el barro de la costa, venciendo el miedo a toparnos con algún pozo traicionero que nos hundiera en sus remolinos, o con alguna nidad de yacarés» (p. 125)—, adquieren una significancia de «preparación», de visión mántica, para el tercer momento del viaje, estación final para el hombre desde el inicio de su tiempo sobre la Tierra.

El círculo dantesco del desplazamiento en la novela no es su vórtice de violencia, tampoco la búsqueda desesperada frente a los vacíos de la existencia. Es saber que todo viaje esconde una huida vana. Que la muerte espera siempre en el último infierno del camino. ♣

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Ariès, Philippe. *El hombre frente a la muerte*, Madrid, Taurus, 1999.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura, 1986.
- Bataille, Georges. *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Bartra, Roger. *El salvaje en el espejo*, México, Era, 1992.
- Bèguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Chambers, Iain. *Migración, cultura, identidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1995.
- Gardinelli, Mempo. *El décimo infierno*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
- Jankelevich. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus, 1989.
- Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- Todorov, Tzvetan. «Retratos de viajeros», en *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI, 1991.