

TRABAJO DE FIN DE GRADO

La representación del Purgatorio en la ficción audiovisual moderna



AUTOR

Javier Prado Coronel

TUTORA

Isabel Clúa Ginés

Grado en Comunicación Audiovisual. Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla.
Septiembre de 2020



LA REPRESENTACIÓN DEL PURGATORIO EN LA FICCIÓN AUDIOVISUAL MODERNA

REALIZADO POR JAVIER PRADO CORONEL

Y TUTORIZADO POR ISABEL CLÚA GINÉS

Resumen: El mito del Purgatorio, entendido como un lugar sobrenatural en el que los muertos purgan sus pecados cometidos en vida, está muy presente en gran cantidad de religiones, especialmente en la cristiana, y ha influido en numerosas corrientes artísticas a lo largo del tiempo. Las narrativas que abordan esta temática poseen una serie de patrones y arquetipos comunes que las identifican con la ya mencionada creencia religiosa a pesar de que se encuentren más o menos alejadas de una visión cristiana ortodoxa. Este trabajo tratará de identificar esos patrones recurrentes en la representación del Purgatorio dentro de la ficción audiovisual moderna y popular, tomando como ejemplos las películas *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995), *In Bruges* (Martin McDonagh, 2008) y la serie *Over the garden wall* (Patrick McHale, 2014), para después señalar sus elementos comunes y relacionarlos con la evolución de la mitología del Purgatorio.

Palabras clave: cine, ficción audiovisual, Purgatorio, Infierno, catábasis

Índice

1. Cuestiones preliminares.....	1
1.1. Objeto de estudio	1
1.2. Objetivos.....	2
1.3. Justificación	3
1.4. Estructura y diseño metodológico	3
2. Conceptualización del Purgatorio como espacio mítico	4
2.1. El origen moral del Purgatorio cristiano.....	4
2.2. La evolución del paisaje del Purgatorio.....	8
2.3. La gran renovación dantesca	13
3. El Purgatorio en el cine popular moderno	17
4. El Purgatorio como <i>western</i> poético: <i>Dead Man</i>	20
5. El Purgatorio de cuento de hadas: <i>Over the Garden Wall</i>	28
6. El Purgatorio turístico: <i>In Bruges</i>	39
7. Conclusiones	49
8. Referencias.....	52

1. Cuestiones preliminares

El tratamiento de temáticas mitológicas en el cine es un hecho habitual. Uno de los tópicos habitualmente representados es el del Purgatorio, un lugar mítico que no es Paraíso ni Infierno y donde las almas de los pecadores han de purgar sus malas acciones para hallar la paz. Este concepto cristiano es antiguo, y a lo largo de la historia de la ficción su representación ha ido siendo modificada por los autores que han escrito o imaginado sobre él.

Dicho espacio, que posee una serie de patrones y características determinados, presenta sin embargo una curiosa versatilidad a la hora de ser mostrado, pudiendo modificar su apariencia a la vez que se ciñe a sus funciones míticas originales. En el caso del cine, una de las expresiones artísticas más modernas, la modificación del espacio mítico es un hecho especialmente destacable. Este trabajo trata de estudiar cómo el cine moderno popular, a partir de los modelos mitológicos y religiosos ya establecidos, ha recreado dicho concepto mítico valiéndose de multitud de visiones e ideas populares y folclóricas.

En las películas que se van a analizar el purgatorio no se identifica como tal, o al menos no explícitamente: se trata de un espacio más vago y modificable. Pero incluso así, presenta una serie de características comunes que enlazan con su origen mítico y religioso, así como con conceptos relativos al pecado y la salvación del alma.

1.1. Objeto de estudio

En el presente trabajo se pretende ahondar en las posibilidades creativas que presenta el concepto mítico del Purgatorio en el cine de las últimas décadas.

El Purgatorio, entendido como un lugar ultraterreno en el que se tortura a las almas de los pecadores que se debaten entre la salvación o el castigo eterno, es un espacio que ha logrado reinventarse a lo largo de su historia desde su aparición en la cultura occidental católica entre los siglos XII y XIII. En su obra *El nacimiento del Purgatorio*, Jacques Le Goff, uno de los mayores estudiosos de este espacio mítico, explica que originalmente fue “un más allá intermedio en el que algunos muertos sufren una prueba que puede llegar a acortarse gracias a los sufragios —a la ayuda espiritual— de los vivos” (Le Goff, 1989, p. 14). Posteriormente, gracias a las aportaciones populares y literarias, como es el caso de la obra de Dante, acabó por convertirse en un lugar que “dramatizó esta última fase de la existencia terrena, cargándola de una intensidad mezclada de temor y esperanza. Lo

esencial, la alternativa de Infierno o Paraíso, podía jugarse aún en el último minuto. Los instantes postreros eran los de la última posibilidad” (Le Goff, 1989, p. 413).

En las cintas a analizar está presente este concepto de limbo en el que expiar los pecados, aunque prevalece esa tensión entre la salvación y el castigo eternos, mezclándose a su vez con una serie de ideas e influencias modernas ajenas a los cánones originales. Y es que, como comentábamos, la tradición popular folclórica “está presente y actuante al fondo de ciertos elementos esenciales en la formación del Purgatorio” (Le Goff, 1989, p. 25). Esto queda especialmente patente en obras modernas que se alejan todavía más de las concepciones originales, y hacen ver la versatilidad y potencial del Purgatorio para reinventarse a sí mismo y continuar en la psique colectiva siglos después de su creación puramente monetaria.

1.2.Objetivos

Los objetivos principales de este trabajo son:

- Analizar la evolución del concepto mitológico del Purgatorio cristiano a lo largo de la Historia así como su utilización y tratamiento en el cine moderno, a partir de un corpus de obras concretas que aborden dicha temática.
- Profundizar en los nexos y elementos comunes de este imaginario mitológico presentes en las obras seleccionadas, ya sean narrativos, estéticos o temáticos.
- Evidenciar la capacidad que este espacio mítico posee para adaptarse a los tiempos modernos, manteniendo unos patrones comunes pero adaptándose a las ideas y cambios provenientes de diversas influencias culturales e históricas, atendiendo al corpus de análisis delimitado y buscando un nexo de unión entre la temática y las cintas.

Como objetivos secundarios, se analizarán los conceptos de la catábasis, el juicio de ultratumba y la salvación de las almas, así como la geografía del Más Allá o los personajes recurrentes de dicho imaginario, para adquirir una mejor comprensión del concepto mítico y su posterior representación fílmica y audiovisual.

1.3.Justificación

La idea de esta investigación surge con motivo del visionado de diferentes películas ambientadas, generalmente de forma sutil o subyacente, en escenarios diversos que comparten las características propias del Purgatorio: lugares sobrenaturales donde las almas de los pecadores son sometidas a una serie de tormentos con el objetivo de purgar sus ofensas terrenales y ascender al Paraíso.

Ya existen análisis que estudian la influencia de este espacio legendario en el cine pero, por lo general, suelen centrarse en una obra concreta o en las implicaciones mitológicas del propio concepto o idea. Con esta investigación se pretende poner de manifiesto cómo, a partir de unas pautas fijadas muy concretas y antiguas, el Purgatorio es capaz de reinventarse y adquirir multitud de aspectos y disfraces diferentes, en un medio tan moderno como el cine y lo audiovisual y especialmente en aquel dirigido al gran público.

Con el estudio que se realiza a continuación se pretende ahondar en los elementos compartidos por las obras seleccionadas, que pueden considerarse como un conjunto muy ilustrativo a la hora de mostrar la variedad de posibilidades de representación el ya mencionado espacio mitológico en la pantalla.

El interés de este trabajo es, por tanto, realizar un recorrido por esta serie de obras recientes que comparten nexos comunes con la idea mitológica original, y hacer ver cómo dichos esquemas son repetidos, subvertidos o actualizados, dando una amplitud de visiones acerca de un mismo concepto mítico y prácticamente inmemorial.

1.4.Estructura y diseño metodológico

Para desarrollar este trabajo se llevará a cabo un análisis textual de una serie de obras seleccionadas a través de un muestreo teórico. Es decir, se recopilarán los datos que se consideren importantes para establecer una teoría, en este caso la existencia de nexos con el concepto mítico del Purgatorio, que posee unos patrones estéticos, culturales e históricos concretos, y en relación con una serie de conceptos clave que lo definen. Se realizará, por tanto, una inducción analítica que logre verificar esta proposición.

En primer lugar, se desarrollará un marco teórico dividido en dos partes fundamentales. Por un lado, se llevará a cabo la concreción del concepto del Purgatorio y su evolución histórica, haciendo un recorrido a través de las principales representaciones más antiguas (principalmente grecorromanas y judeocristianas, así

como sus antecedentes) y también las que unificaron el concepto que llega hasta la actualidad (como la *Divina Comedia* de Dante). Esta contextualización permitirá, por otro lado, señalar los elementos más significativos asociados a este tipo de espacios legendarios, para su posterior relación y análisis en los ejemplos audiovisuales propuestos.

Seguidamente se procederá a analizar las tres obras seleccionadas, principalmente bajo un punto de vista de narrativa cinematográfica y mitológica, estableciendo paralelismos con los mitos anteriormente expuestos. De igual forma, se destacarán las principales innovaciones o puntos de interés con respecto a la idea original del Purgatorio, para poder después establecer una serie de elementos temáticos comunes que permitan analizar la versatilidad de representación de este espacio en la ficción moderna, estableciendo comparativas y buscando un nexo común entre las concepciones antiguas y sus más modernas representaciones, mucho menos alejadas de los mitos antiguos de lo que se podría creer a simple vista.

2. Conceptualización del Purgatorio como espacio mítico

2.1.El origen moral del Purgatorio cristiano

¿Qué ocurre con el alma humana tras la muerte? ¿Cómo son juzgados sus pecados? Es complejo dar respuestas a unas preguntas tan antiguas, de la misma forma en que lo es establecer una fecha de inicio del mito del Purgatorio. Si nos acogemos a la creencia puramente cristiana podríamos situar su configuración (la cual obedeció en gran medida a intereses económicos) a principios del siglo V D.C., siendo el religioso San Agustín, quien más contribuyó al asentamiento de dicho concepto, hasta el punto de que es considerado uno de los “Padres” del Purgatorio,. Pero su concepción “moderna” no llegaría hasta finales del siglo XII, momento en el que la palabra *purgatorium* comienza a usarse como sustantivo.

E, incluso así, este “tercer lugar”, como lo llamó Lutero, que no es Paraíso ni Infierno, está presente en multitud de religiones y creencias además de la cristiana (si bien no en todas, pues algunas como el hinduismo o el catarismo defienden la reencarnación y rechazan esta creencia). No obstante, debemos admitir que en pocas ha tenido un recorrido tan largo y ha estado tan vigilada por parte del poder religioso. El Purgatorio consigue que el creyente se plantee que la muerte no es el fin y que sus acciones terrenas poseen consecuencias en el Más Allá; esto hizo que la Iglesia ejerciera un estricto control

sobre la idea del mismo, haciéndolo ver como “un reparto del poder sobre el más allá entre ella y Dios, prueba que es importante lo que se ha puesto en juego” (Le Goff, 1989, pp. 9-10)

Sin embargo, este concepto no estuvo presente desde los inicios de la cristiandad; en realidad se trata de una creación posterior. En sus primeros siglos de vida, el cristianismo trató de asentar la creencia en un Cielo bondadoso, más que en “infernizar” o hacer temer a los vivos el Más Allá. No fue hasta mucho después, entre los siglos II y IV, cuando los Padres de la Iglesia de aquella época, Ambrosio, Jerónimo y Agustín cayeron en la cuenta de que “las almas de ciertos pecadores podían tal vez salvarse durante este período pasando probablemente por alguna prueba” aunque “la creencia que así se perfilaba y que dará origen en el siglo XII al Purgatorio no alcanzó sin embargo a localizar con precisión semejantes situación y prueba” (Le Goff, 1989, p. 11).

Uno de los primeros personajes en ser considerado como uno de los “padres del Purgatorio” fue el religioso griego Clemente de Alejandría (ca. 150 – ca. 215), el cual teorizó acerca de cómo eran juzgados los pecadores tras su muerte. Clemente distinguió dos categorías de pecadores y de castigos (en esta vida y la otra). En esta vida, para los pecadores que pueden ser perdonados, el castigo es “educativo” mientras que para los incorregibles es “punitivo”. En la otra habrá dos clases de fuego esperando para los pecadores: “para los incorregibles un fuego ‘devorador y consumidor’, para los otros un fuego que ‘santifica’, que ‘no consume como el fuego de la fragua’, sino que es un fuego ‘prudente’, ‘inteligente’ (...) ‘que penetra el alma que pasa a través de él’” (Le Goff, 1989, p. 72).

Además, añade que existe un Paraíso al que las almas acceden tras la muerte, pero no es el real, su destino final, al que deberán acceder tras el Juicio Final o superando la barrera del fuego anteriormente mencionada. Y es que este fuego inteligente sabe distinguir entre tres categorías de almas que lo atraviesan: en primer lugar, la de los justos, que lo atraviesan sin dolor y acceden al Paraíso; en segundo lugar, la de los pecadores ligeros (los que han cometido los llamados pecados veniales), a los que este fuego solo detiene temporalmente y finalmente, la de los pecadores “mortales”, que permanecen sumidos en él un largo tiempo. Esta prueba de fuego (nunca mejor dicho) y definitiva que separa el Paraíso y la salvación del “otro lugar” indefinido donde los pecadores que aún aspiran a la redención va a ser una constante en todas las representaciones futuras del Purgatorio cristiano, además de llegar a nuestros días y, por ende, a las ficciones que se van a analizar.

Cabe destacar que antes que los pensadores cristianos, Platón, muy influido por el sistema judicial ateniense, ya había planteado una serie de juicios y castigos proporcionales a las acciones terrenas que el alma sufría después de la muerte y que le daban la posibilidad de mejorar (según el filósofo el alma humana seguía un ciclo de reencarnaciones). Esta doctrina se hallaba “dominada por la idea de que en el pecado hay una parte de voluntad, y por tanto de responsabilidad, y una parte de ignorancia que sólo puede borrarse a lo largo de un complejo proceso. La suerte de las almas depende por tanto a la vez de su propia opción y de un juicio de los dioses” (Le Goff, 1989, p. 34). Esta tendencia de pensamiento que cree en los castigos proporcionales a las ofensas terrenas aparecería también en el orfismo “que desde sus orígenes parece haber admitido que las sucesivas existencias terrenas se hallen separadas por expiaciones en el Hades” (Le Goff, 1989, p. 35). Un claro precedente de “purgatorio” al de la Iglesia y las representaciones más modernas.

Pese a estas aproximaciones a la moral que regiría este sistema de castigos, a la religión cristiana aún le harían falta muchos elementos para la unificación de la idea de Purgatorio, que en sus orígenes solía ser confundido con el Infierno o el Juicio Final. El propio San Agustín, al que ya hemos mencionado como uno de los Padres del Purgatorio, llegaría a cambiar de opinión varias veces acerca del mismo, no distinguiéndolo del infierno en numerosas ocasiones. Para rebatir las teorías de ciertas voces paganas contra la idea de purgatorio, escribió *La ciudad de Dios*, donde defendía que “todos los hombres se salvarán, pero después de una estancia más o menos prolongada en el Infierno”. Aunque también da la opción de que “los misericordiosos que han hecho limosnas” consigan la salvación (Le Goff, 1989, p. 87).

Finalmente, tras muchas variaciones y discusiones teológicas, entre los años 1150 y 1250 el Purgatorio se instala definitivamente en la creencia de la cristiandad occidental. Se presenta como un Más Allá intermedio, entre el Paraíso y el Infierno, donde los muertos sufren un tormento interminable que puede ser aliviado o eliminado por la ayuda económica (sufragios) de sus seres queridos que aún residen en el mundo terrenal. Esta creencia implica, cómo no, la fe en la inmortalidad del alma y la resurrección, pero también en la del juicio a los muertos (que contempla el de cada persona a su muerte y el del Juicio Final de todas las almas). Cabe destacar que los castigados en el Purgatorio no son pecadores sin salvación, pero tampoco santos. Se trata de un castigo que tiene el objetivo de purgar aquellos pecados “pequeños” que pueden ser perdonados mediante el tormento del alma y tras el cual (o a través de la intercesión económica de los vivos)

espera la Salvación. El Purgatorio no es Infierno en tanto a que las almas que lo habitan pueden salvarse al no haber cometido pecados especialmente graves:

La Idea del Purgatorio se halla también vinculada a la de responsabilidad individual, de libre albedrío del hombre, culpable por naturaleza, en razón del pecado original, pero juzgado de acuerdo con los pecados cometidos bajo su responsabilidad. Hay una estrecha relación entre el Purgatorio, más allá intermedio, y un tipo de pecado intermedio entre la pureza de los santos y los justos y la imperdonable culpabilidad de los pecadores criminales. La idea durante mucho tiempo imprecisa de pecados «ligeros», «cotidianos», «habituales», percibida con claridad por Agustín y más tarde por Gregorio Magno, sólo a la larga desembocará en la categoría de pecado «venial» -es decir, perdonable-, un poco anterior a la creencia del Purgatorio y que fue una de las condiciones de su nacimiento. Aunque, como ya se verá, las cosas han sido algo más complicadas, en lo esencial el Purgatorio hizo su aparición como lugar de purgación de los pecados veniales (Le Goff, 1989, p. 15).

Este estado medio es, a su vez, un limbo entre santos y pecadores “extremos” donde cae la gran mayoría de la especie humana. Nadie está libre de cometer estos pecados “veniales” y esto resultó un aspecto decisivo a la hora de establecer este limbo intermedio que, como hemos dicho, obedecía a los intereses económicos de los sufragios. Sin embargo, más allá de esto, resultará especialmente interesante a la hora de representar el Purgatorio en la ficción moderna, dando a los protagonistas de dichas historias una moralidad ambigua, más cercana a la del hombre corriente que a la del héroe clásico, así como una salvación incierta. Estas características serán una constante en las obras audiovisuales a analizar.

A esto hay que añadir la variedad y originalidad de estos castigos ultraterrenos, influidos por mitologías tan antiguas como la egipcia y que acabarían alcanzando enormes cuotas imaginativas durante la Edad Media. Durante esta época confluirían numerosas corrientes folclóricas y populares (como por ejemplo las leyendas celtas y sajonas) que hicieron de la catábasis un género en sí mismo, añadiendo multitud de elementos simbólicos como “las tinieblas, el fuego, las torturas, el puente de la prueba y del tránsito, la montaña o el río” (Le Goff, 1989, p. 19) que posteriormente acabarían emparentando al Purgatorio con los relatos y la narrativa popular.

Cabe destacar que, si bien estos datos y fechas nos ayudan a hacernos una idea más completa de lo compleja que fue la creación del Purgatorio tal y como lo conocemos hoy en día, debemos decir que la creencia de la población en dicho lugar nunca se tambaleó a pesar de las disputas internas eclesiásticas. En su ensayo *Heaven's purge: Purgatory in late antiquity*, Isabel Moreira señala lo siguiente:

Sin embargo, antes de estos pronunciamientos conciliares, apenas se dudaba de la existencia del purgatorio. Durante siglos, las características del purgatorio fueron reveladas por los grupos religiosos, los actores políticos, los escritores, los poetas, los visionarios y los clérigos y la gente corriente que contaba historias de fantasmas (...). En cierta medida, el interés popular por el purgatorio impulsó su importancia y utilidad. Durante siglos, el purgatorio no necesitó un sello oficial, porque gradualmente se había filtrado en la comprensión cristiana común como lugar al que iban los cristianos muertos (Moreira, 2010, p. 5)

El interés por la suerte de las almas tras la muerte, en un sentido más estricto que el de la salvación inmediata o el castigo eterno, ha estado presente en las sociedades humanas mucho antes de que la Iglesia lo oficializara. Es por esto por lo que, pese a que la tesis del Purgatorio ya no es popular entre la propia Iglesia católica, hoy en día seguimos asistiendo a narrativas contemporáneas que abordan sus temáticas, directa o indirectamente, tejiendo nuevos purgatorios ficticios y modernizándolos física y temáticamente.

2.2. La evolución del paisaje del Purgatorio

El Purgatorio, además de poseer una teoría moral, cuenta con su propia geografía, naturaleza y paisaje, aspectos en el que han influido numerosísimas culturas y visiones populares y artísticas diferentes. Como comentábamos anteriormente, la Iglesia católica no erigió esta creencia de la nada, pues en su formación influyeron numerosas corrientes religiosas y mitológicas de civilizaciones anteriores. La prueba de ello la encontramos directamente en esta distribución geográfica del más allá, comprendido por Paraíso, Infierno y Purgatorio, una visión uniforme y bien definida que toma ideas tan lejanas como son el Más Allá judío (*sheol*) o la “concepción de un doble universo después de la muerte, uno de ellos de horror y el otro de dicha, como el Hades y los Campos Elíseos de los Romanos” (Le Goff, 1989, p. 10).

Centrándonos en el Purgatorio, los tormentos que allí se dan a las almas que requieren purificarse beben de distintas tradiciones. Las creencias egipcias, pese a no considerar un purgatorio propiamente dicho, sí fueron de las primeras y más profusas a la hora de mostrar la geografía del Más Allá, así como de las más creativas en cuanto a la narración de penas y castigos extraterrenales, abundando el fuego infernal y la pérdida de órganos sensoriales. Estas torturas sirvieron de inspiración para los castigos del Purgatorio cristiano, siendo la prueba más fehaciente el hecho de que para acceder a este

lugar infernal el egipcio difunto tuviera que “escalar una montaña de laderas escarpadas” (Le Goff, 1989: 32), estampa que posteriormente Dante utilizaría en el Purgatorio de su *Divina Comedia*. También influiría enormemente en este poeta el descenso de Eneas a los infiernos narrado por Virgilio en su *Eneida*. Se trata de un relato en el que abundan las evocaciones topográficas del Más Allá con una “precisión mayor que casi todas las evocaciones antiguas de los infiernos —con la única excepción de algunas egipcias” (Le Goff, 1989, p. 36). También introdujo un elemento muy interesante que será capital en el análisis de las obras propuestas: el del transcurso del tiempo en el Purgatorio. Eneas debe retornar de los infiernos antes de la medianoche, pues a esa hora “surgen las verdaderas sombras” (*Eneida*, v. 893 ss.). De la misma forma, en la *Divina Comedia* el viaje de Dante posee una duración de veinticuatro horas (*Infierno*, XXXIV, 68 ss.). Esto influiría en los relatos sobre el Apocalipsis y en las visiones medievales del otro mundo, donde “el viaje al más allá tiene que concluir las más de las veces antes de la aurora, antes del primer canto del gallo” (Le Goff, 1989, p.36).

Otro relato interesante para la configuración del Purgatorio fue el del viaje al Más Allá del héroe sumerio Gilgamesh, considerado por muchos como la historia más antigua del mundo y que sentaría las bases de la *katabasis* o catábasis, las narraciones sobre expediciones a los infiernos. Gilgamesh desciende la “gran tierra” o “la tierra sin retorno”, un lugar del que nadie regresa, a excepción de algunos muertos al ser convocados. Le Goff señala:

Lo más inquietante tal vez es que los vivos y los muertos «normales» se ven allí atormentados por otros muertos «irritados». Éstos, los *ekimmu*, cuyo nombre no recibió de los vivos sepultura ni cuidados (se advierte aquí esa llamada a la solicitud de los vivos cuyo papel habrá de ser tan importante en el sistema del Purgatorio), regresan como espectros a asediar a los habitantes de la tierra o torturan a los demás muertos en el infierno (Le Goff, 1989, p.39).

La distinción aquí sobre muertos “normales” e “irritados” es un rasgo que será compartido por numerosas y diversas culturas a lo largo de la historia, como pueden ser los espíritus *lares* (benignos) y *larvae* o lémures (malignos) en la mitología romana. Estas almas perversas parecen no encontrar alivio tras la muerte y acaban regresando para atormentar a los vivos, una creencia común en tantas religiones que resultaría complicado nombrarlas en su totalidad. Las de Gilgamesh parecen encontrar una “ocupación” en el más allá como torturadores de otras almas; nuevamente, Dante haría de este tormento mutuo una de las constantes en sus círculos infernales.

Un papel fundamental jugaron en la concepción del Más Allá y del Purgatorio las llamadas “visiones judeocristianas” (textos escritos entre los siglos II y III D.C.) sobre la vida de ultratumba, las cuales aportaron elementos interesantes que posteriormente serían profusamente utilizados en el imaginario medieval.

Por citar algunos de los más influyentes tenemos el *Libro de Enoch*, un texto que se remonta a principios del año 170 A. C. En él se nos describe un Más Allá nuevamente lleno de tinieblas, ríos y montañas, en el que los muertos habitan distintas cuevas o abismos dependiendo de su “categoría”. En la primera cueva, un lugar tranquilo en el que mana un agua luminosa, habitan los mártires. La segunda, algo más oscura, acoge a los otros muertos justos que deberán esperar al juicio final para recibir sus recompensas. La tercera encierra a los pecadores que no han sufrido ningún castigo ni prueba en la tierra y que en el juicio serán condenados al castigo eterno. Por último, hay una cuarta cavidad en la que se hallan los pecadores mortales. Esta categorización, si bien no contempla que los pecadores puedan purgar sus pecados, sí muestra una categorización de las almas, así como punto intermedio entre “justos y pecadores” (los justos aunque no mártires) que será una útil influencia a la hora de crear el Purgatorio donde hacer pagar los pecados veniales.

La división de los muertos en distintas secciones o lugares también sería contemplada en el *Libro de Esdras*, una compilación de fragmentos diversos probablemente compuesta por un judío zelote hacia el año 120 D. C, el cual fue muy leído durante la Edad Media. Aquí, más que un Purgatorio, encontramos un espacio donde los muertos son perdonados o castigados, sin medias tintas, pero lo interesante es que aparecen emplazados en “receptáculos o mansiones del más allá denominados habitaciones o *habitúenla*” (Le Goff, 1989, p. 47).

Muy importante también para la concepción del Purgatorio fue el *Apocalipsis de Pedro* (escrito en Alejandría por un judío converso al cristianismo a finales del siglo I o principios del II). En él se mezcla la imaginería judeo-cristiana con la de la antigua mitología griega y da una imagen similar a lo que sería el Purgatorio cristiano medieval, un lugar “sombrio” y “lleno de gritos y lamentos” donde se castigaba a los pecadores. La mayor parte del texto se dedica a exponer los tormentos con todo lujo de detalles y en calificar a los condenados:

«Vi otro lugar, completamente sombrío y era el lugar del castigo»; la omnipresencia del fuego; cap. 22: «Y algunos se hallaban suspendidos por la lengua, eran los calumniadores, y bajo ellos había un fuego, que llameaba y los torturaba»; cap. 27: «Y había otros

hombres y mujeres en pie, inmersos en llamas hasta medio cuerpo»; cap. 29: «Y frente a ellos había mujeres que se mordían la lengua y tenían un fuego llameante en la boca. Eran los falsos testigos...»

Por último, debemos mencionar el *Apocalipsis de Pablo*, sin duda “el que tuvo la mayor influencia sobre la literatura medieval del más allá y del Purgatorio” (Le Goff, 1989, p. 50). Resulta muy parecido al Apocalipsis de Pedro en cuanto a la descripción de los tormentos infernales y en la identificación de los crímenes de los pecadores, llegando a relatar siete castigos diferentes a las que se le añaden “penas complementarias” como pueden ser el hambre, la sed, el hedor o los gusanos. Lo más interesante, y lo que entronca directamente con la noción del Purgatorio, es la posibilidad de escapar de estos tormentos pues “las almas de los condenados, al ver pasar el alma de un justo conducido por el arcángel Miguel al Paraíso, le suplican que interceda por ellas ante el Señor. El arcángel las invita, junto con san Pablo y los ángeles que le acompañan a suplicar a Dios con lágrimas a fin de que les conceda un alivio (*refrigerium*)” (Le Goff, 1989, p. 52).

Todos estos textos confluirían en la Edad Media, donde los relatos sobre viajes al infierno y los tormentos del purgatorio alcanzarían su máximo esplendor. Moreira señala:

(...) los siglos VII y VIII vieron la aparición de literatura relacionada con el purgatorio, el pecado y la penitencia. De repente tenemos textos que describen la purga post mortem y que nos brindan información sobre quién debe someterse a ella, sugerencias sobre cómo evitarla y explicaciones de cómo debe funcionar (Moreira, 2010, p. 6).

Estos textos, si bien son una confluencia de varias corrientes populares y folclóricas, resultan excesivamente numerosos y parecidos a las visiones judeocristianas anteriormente mencionadas en cuanto a visión moral e imaginaria infernal se refiere. Detengámonos especialmente en los textos bretones y celtas, los cuales, pese a restar religiosidad al relato, definirían perfectamente las narraciones más modernas sobre el descenso a los infiernos o al mundo de los muertos. La principal novedad es que en estos textos el Infierno y el Purgatorio no tenían que ser un lugar extraterreno donde los pecadores eran castigados de por sí. A menudo los héroes protagonistas recorrían lugares terrenales donde moraban los espíritus de los fallecidos, habitando, por ejemplo, bosques o castillos. Otros descensos a los infiernos eran más bien metafóricos pero igualmente repletos de elementos infernales y sobrenaturales que “castigaban” al héroe, el cual sufría superando dichas pruebas y obstáculos: un buen ejemplo es el relato de *Chrétien Lanzarote, el Caballero de la Carreta*, donde el guerrero protagonista debe rescatar a

Ginebra de la fortaleza del diabólico hechicero Meleagante. Este lugar se encuentra lleno de fieras, ríos tenebrosos (nuevamente signo inequívoco de la separación del mundo terrenal y el sobrenatural) y torturas delirantes como puentes en forma de afiladas espadas gigantescas. Resulta interesante como estos relatos, al estar desacralizados, rescatan la épica de historias como la de Gilgamesh o el célebre descenso al inframundo del poeta Orfeo. En el prólogo de *Nueve Lais Bretones* y *La Sombra de Jean Renart*, Isabel Riquer señala una serie de características de los relatos artúricos y bretones:

Si en la novelística artúrica el héroe imponía su ley en el Otro Mundo y regresaba del Más Allá tras la aventura que había buscado para ofrecer a la corte su gloria individual y sus "proezas útiles", y sobre todo, para afirmar la superioridad del mundo caballeresco sobre el mundo no civilizado, en los lais bretones la aventura maravillosa confirma la preeminencia del Otro Mundo que arranca al héroe de su condición y medio humano y le ofrece como fin último tan sólo su felicidad personal. Y, aunque la distancia espiritual que hay entre ambos mundos es infinita, con sólo atravesar un bosque, un río o cruzar un puente, entra el mortal en el espacio de lo maravilloso, donde el tiempo no existe, y es acogido por las hadas que le otorgan toda clase de dones (De Riquer, 1987, pp. 12-13).

¿Por qué detenernos en este tipo de leyendas si no entran directamente en la tradición del Purgatorio? Por varios motivos. En primer lugar, suponen un importante paso en la narrativa del Infierno y el Purgatorio. Se trata del momento en el que las narrativas sobre el Más Allá (al que siempre se miraba con miedo) tejidas directamente por las clases populares en lugar de por la Iglesia alcanzaron su mayor difusión, aportando una pasmosa variedad de elementos novedosos que refinaban los limitados paisajes de las mitologías antiguas y las terribles (aunque repetitivas) torturas y tormentos judeocristianos. Estos elementos ayudarían a extender las posibilidades del mito del Purgatorio, el cual alcanzaría su máxima definición con Dante, del que hablaremos más adelante. En segundo lugar, la narrativa de ficción moderna que tiene como escenario el Purgatorio mezcla en numerosas ocasiones la visión moral cristiana con la catábasis y la narrativa heroica tradicional. Ya hemos comentado la delicada posición del alma atrapada en el Purgatorio, que se debate entre la salvación y el castigo. Esta tensión o conflicto acaba convirtiendo a los pecadores del Purgatorio, a ojos modernos, en una especie de héroes inesperados, los cuales deberán superar una serie de pruebas para salvar no ya a una Eurídice, a una Ginebra o a cualquier doncella que se nos ocurra, sino a sí mismos y a sus almas. Y es que estos héroes que caminan sobre el traicionero puente entre la condena y la salvación eternas, así como en el limbo entre el Cielo o el Infierno, acabarán siendo un elemento muy interesante en la ficción contemporánea y en las obras que vamos a

analizar, a las cuales podríamos atrevernos a clasificar como sucesoras de este tipo de leyendas medievales: obras populares que se apropian de un concepto tradicionalmente religioso y lo modifican a su antojo, partiendo de una narrativa tan universal como lo es el incierto destino de las almas humanas.

2.3. La gran renovación dantesca

Es indispensable dedicar su propio apartado a la aportación que el florentino Dante Alighieri (1265-1321) haría al mundo de ultratumba cristiano mediante su *Divina Comedia*. Sin embargo, dada la temática que nos ocupa, es de vital importancia distinguir desde un primer momento entre el Infierno y el Purgatorio dantescos. El Infierno, subterráneo y dividido en círculos, es la primera etapa del viaje de Dante. Allí, los pecadores eran castigados eternamente y no había redención posible para sus almas. El Purgatorio es un nivel superior al Infierno y anterior al Paraíso, de nuevo, un lugar intermedio, donde los pecadores podían alcanzar la entrada al Paraíso tras sufrir una serie de tormentos que “purgaban” sus almas. Si bien los círculos dantescos infernales resultan tremendamente interesantes (y con un enorme calado en algunas de las obras que se analizarán posteriormente) centrémonos en el Purgatorio tal y cómo se describe en la *Comedia*.

Tras abandonar el último de los círculos infernales, el poeta y Virgilio, su guía por las tierras subterráneas del inframundo, ascienden a la superficie. El Purgatorio dantesco se encuentra en la tierra, bajo un cielo estrellado. Se trata de una especie de montaña ante la que esperan los muertos que aún no son dignos de entrar al Purgatorio. Al igual que el Infierno, esta montaña también posee una serie de “etapas” para los pecadores, que en este caso son venales, no mortales como en el Infierno. Se trata de seis cornisas escalonadas, cuya longitud se hace más pequeña según se va ascendiendo en la montaña. Mediante su escalada y el sufrimiento de los tormentos que les aguardan allí, los difuntos purgan los siete pecados capitales, ordenados de la siguiente manera: el orgullo, la envidia, la cólera, la pereza, la avaricia, la gula, y la lujuria. En la cima de la montaña se halla la entrada al paraíso terrenal.

También existen dos limbos dentro del limbo, el de los sabios que nacieron antes de Cristo, donde se encuentran Platón, Aristóteles o Catón de Utica, que actúa como guardián del Purgatorio, y el de los niños no bautizados.

El principal objetivo del Purgatorio no se reduce a ser un lugar intermedio y neutro, sino que actúa como penitencia en la que se purgan los pecados de los aspirantes al cielo (es decir, aquellos que no son lo suficientemente puros como para entrar justo después de morir pero tampoco merecen las torturas eternas del infierno). Estos muertos ascienden por la montaña, cuya escalada se va volviendo cada vez más ardua y los tormentos más horribles, de forma que ellos se van volviendo más puros a medida que ascienden y purgan sus pecados terrenales. En propias palabras del poeta un “segundo reino donde el humano espíritu se purga y de ascender al cielo se hace digno”. Le Goff señala lo novedoso de esta en apariencia simple idea:

De todas las imágenes geográficas que lo imaginario del más allá, desde hacía tantos siglos, ofrecía a Dante, él escogió la única que expresa la verdadera lógica del Purgatorio, aquella que consiste en un ascenso, la montaña. Para Dante, que lleva a cabo, en su evocación de las postrimerías, la síntesis entre lo más reciente (el Purgatorio) y lo más tradicional (el temor del Infierno y el anhelo del Cielo), no hay ninguna cristalización de los sentimientos en torno a la muerte. Se contenta con evocarla de una manera significativa en el segundo canto del Purgatorio cuando, en la embarcación del ángel nauta, las almas «cantan todas ellas al unísono» el salmo CXIII *In exitu Israel de Aegypto* que se cantaba en la Edad Media durante el traslado de los difuntos desde su domicilio al templo y luego al cementerio. (Le Goff, 1989, p. 388)

Resulta curioso esta contradicción a la infernalización que la Iglesia había hecho sufrir al purgatorio durante el siglo XIII, especialmente si tenemos en cuenta la visión católica ortodoxa de Dante y lo importante que fue su obra en el asentamiento de la idea del Purgatorio para los creyentes cristianos. Y es que, para Dante, la religiosidad está implícita desde la misma concepción de los pecados del Purgatorio. La escalada de la montaña es en sí misma “una ascensión hacia el bien, la corrección del rumbo de la navegación hacia Dios, retrasada por el pecado” (Le Goff, 1989, p. 390). En este camino el alma mejora a cada paso, haciéndose más pura mediante los tormentos recibidos. En las narrativas modernas que veremos a continuación, este punto es completamente indispensable: los personajes mejoran a partir de las pruebas que se ven obligados a superar. No se trata de un castigo moralizante tras cuyos sufrimientos acceden directamente al Paraíso: es una progresión. Ese hecho y no otro es el más revolucionario de Dante. Por si fuera poco, el poeta da un giro al concepto de pecado venial como tradicionalmente era comprendido, ofensas que podían ser perdonadas mediante el sufrimiento del alma, el rezo o la intercesión económica de los vivos.

En lo esencial, los pecados que se purgan en las siete cornisas son los pecados capitales, igual que en el Infierno. Dante, siempre consciente de la lógica profunda del Purgatorio, ve inequívocamente en él un infierno temporal que recuerda en un modo transitorio menor los tormentos infernales merecidos por los mismos pecados, sólo que menos gravemente cometidos, lo mismo si se borraron en parte mediante el arrepentimiento y la penitencia, que si se trata de pecados menos inveterados que en los condenados, que si sólo parcialmente mancharon una vida animada en el resto por el amor de Dios (Le Goff, 1989, p.392).

Es decir, para Dante no pecaban de la misma forma un alma condenada al Infierno que otras que hubieran cometido el mismo crimen si las vidas de estas últimas estaban marcadas por “el amor de Dios”, es decir, el bien. La carencia de este es el verdadero crimen que purgar en el Infierno, pues el Purgatorio acabaría por restaurar este “amor”, corrigiendo el rumbo del alma, cuando al fin el difunto ascendiera la costosa ladera y accediera al Paraíso. Una ascensión que posee una doble lectura, la física y la espiritual.

El propio Dante, si bien no sufre los mismos castigos que estas almas, también experimenta una transformación mientras contempla sus penas. Y es que este no deja de ser un viaje aleccionador que acaba moldeando al propio poeta. En su libro *Dante's Deadly Sins: Moral Philosophy In Hell*, Raymond Bellioti reflexiona sobre esta progresión espiritual que cala en tres diferentes receptores: los pecadores, el narrador (Dante) y el propio lector:

Los pecadores en el infierno cayeron con demasiada facilidad en el encanto de la conformidad y la validación externa y continuaron con sus comportamientos nocivos. El peregrino conoce estas lecciones en el infierno, pero su educación espiritual y la transformación personal solo han comenzado. Para refinar y complementar las lecciones del infierno, el peregrino debe continuar su viaje y subir al Purgatorio (Bellioti, 2011, p. 48).

Esto no quiere decir que el Purgatorio sea un paraíso y no posea tormentos terribles como los del Infierno. “Sus cornisas resuenan con llantos y gemidos. Al acercarse Dante, en sueños, se siente invadido por el temor. Se estremece y pone lívido, *como un hombre al que el espanto hiela* (Purgatorio, Canto IX). Es preciso que Virgilio se dedique a tranquilizarle” (Le Goff, 1989, p. 396). Y es que, a decir verdad, el Purgatorio dantesco se parece en gran medida al inframundo. Por ejemplo, los envidiosos son castigados con terribles látigos, aunque las cuerdas de estos están “trenzadas de amor” (Purgatorio, Canto XIII). Con esta breve descripción logramos hacernos una idea bastante fiel de la teoría dantesca del Purgatorio: un lugar terrible pero bienintencionado, o un “lugar de la esperanza y de los inicios del gozo, el ámbito de la entrada progresiva en la luz” (Le Goff,

1989, p. 400). Quizá la prueba más directa de esto es que se trata de un lugar guardado por ángeles y no demonios, como sucedía en el Infierno.

Pese a este optimismo en el fin de la ascensión monstruosa, Dante vuelve a creer que está retornando al Infierno cuando contempla un fuego que castiga a los lujuriosos en la última cornisa. De nuevo el fuego, una constante en las historias del Más Allá, establece una relación inequívoca entre los castigos de los círculos infernales y los del Purgatorio. En la última cornisa el poeta halla una barrera de fuego que hay que travesar para acceder al Paraíso, pues, como dice uno de los ángeles que guardan el lugar: “No se puede pasar más allá, si primero no se sufre el mordisco de este fuego, oh almas santas: entrad...” (Purgatorio, Canto XXVII). Sin embargo, aunque doloroso, es distinto al fuego del Infierno: este es purificador y temporal, no castigador y eterno. Sin duda, el poeta se basó en los fuegos descritos por Clemente de Alejandría, los cuales ya han sido mencionados anteriormente. Esta barrera llameante es el último paso antes de abandonar el Purgatorio, y en el que más se sufre (el propio Dante debe recibir el apoyo verbal de Virgilio para traspasar el umbral). Esta prueba final va a resultar una constante en la ficción del Purgatorio moderna. En las tres películas a analizar es algo que se cumple a rajatabla: los protagonistas acaban debatiéndose entre la vida y la muerte durante sus últimos instantes en el Purgatorio.

Existe también otra prueba final en el Purgatorio dantesco: las almas deben purificarse en una fuente de la que manan dos arroyos; uno que les recuerda todos sus pecados y otro que les hace revivir todas sus buenas acciones. Se trata de la definitiva metamorfosis de la memoria, limpia ya de pecado. De esta forma “Se olvida el mal, sólo subsiste la memoria de lo que hay de inmortal en el hombre, el bien. El poeta, tras haber concluido el viaje del Purgatorio, bebe el agua del Eunoio y, tal el alma ya purgada, llega al último verso del Purgatorio” (Le Goff, 1989, p. 410). Nuevamente, remitiéndonos a las películas y ficciones modernas, el agua fluvial jugará un papel fundamental como ya hiciera en la obra dantesca, donde abundaban los ríos infernales. También estaba muy presente en las mitologías romana y griega, como señala Máximo Brioso Sánchez en su ensayo *El concepto de Más Allá entre los griegos* al decir que “El más Allá, pues, es un lugar aislado y de muy difícil o imposible acceso para quienes no padecen la condición de muertos. El acceso mismo, rodeado de un aura siniestra, puede estar representada por la entrada a una caverna, una vía fluvial, etc., es decir una frontera” (Sánchez Brioso, 1995, p. 12).

La obra dantesca ofrece, por tanto, la representación más completa e influyente que ha habido del Purgatorio. Este espacio continuó reinventándose, por supuesto, y “siguió viviendo más ampliamente en los grandes estilos católicos desde el siglo XV hasta el XIX” (Le Goff, 1989, p. 413).

Haciendo una gran elipsis, si avanzamos hacia nuestros días resulta evidente que durante el siglo XX y XXI el Purgatorio experimentó una “desinfernalización” y desmaterialización por parte de la iglesia católica. Ya en 2011 Benedicto XVI afirmó que el Purgatorio representaba un “estado espiritual” del alma en lugar de un espacio físico y tormentoso que la aguardara tras la muerte. ¿Significa esto el fin del Purgatorio? En parte así es pero, como veremos a continuación, su narrativa y moral purificadora siguen muy presentes en la ficción audiovisual de nuestros días, y siempre con la imborrable huella de Dante grabada a fuego.

3. El Purgatorio en el cine popular moderno

Es complicado encontrar representaciones directas del Purgatorio en la ficción audiovisual popular, especialmente en la moderna. Si bien el Cielo y el Infierno han sido profusamente recreados, el limbo entre ambos suele aparecer en contadas ocasiones y, la mayoría de estas, de manera no explícita o difusa. La mayoría de obras que abordan dicha temática suelen mezclar o directamente confundir los conceptos de Infierno y Purgatorio, como sucediera en los inicios de la cristiandad. La aparición de elementos infernales, tales como demonios y torturas cíclicas, es bastante habitual, pero al tener como objetivo la redención de los protagonistas y su ascensión al Paraíso para lograr el “happy end”, estas obras suelen estar más cercanas a la idea de Purgatorio en el que limpiar las culpas del alma. Cabe destacar que la huella de Dante continúa siendo la más profunda en la mayoría de los casos, ya sea por su “cercanía en el tiempo” (mucho más moderna que las visiones judeocristianas originales), la representación visual de los paisajes ultraterrenos e infernales o por su filosofía “optimista” y de fe en el cambio de las almas descarriadas. Al respecto de la perdurabilidad de la obra de Dante, Amilcare A. Iannucci explica lo siguiente en su ensayo *Dante in Hollywood*:

(...) la *Commedia* es de naturaleza polisémica, y esta polisemia permite que se lea de diferentes maneras y se dirija a públicos que difieren social, cultural e históricamente, desde los analfabetos hasta los más educados y cultos (...). De hecho, la *Comedia* se parece más a lo que John Fiske denomina, refiriéndose específicamente a la televisión, un 'texto de productor', es decir, uno que 'combina las características televisivas de un

texto de autor con la fácil accesibilidad del lector. Es esta cualidad de 'productor', este potencial interminable del texto para funcionar, lo que le ha permitido perdurar y llegar a la mayor audiencia posible. Además, es esta misma cualidad la que ha permitido que la Comedia se convierta en la inspiración perenne de innumerables artistas que han reelaborado el texto, tanto a nivel popular como de vanguardia, en casi todas las formas artísticas, desde pinturas y miniaturas medievales hasta al teatro contemporáneo y las artes visuales (Amilcare, 2004, p. 4).

Quizá la obra que abrió camino a la representación dantesca durante las primeras décadas del siglo XX fue *Dante's Inferno*, de Henry Otto (1924). Esta cinta, si bien no fue la primera en abordar la temática dantesca (una destacable antecesora fue la italiana *L'Inferno* (Francesco Bertolini, 1911)) sí fue la que más impacto produciría en películas posteriores. Directamente inspirada por los grabados de Doré de los tormentos dantescos infernales, en lugar de representar el viaje del poeta por el inframundo adaptada la historia a la época en la que fue filmada. Se presenta como protagonista al personaje de Mortimer Judd, un despiadado hombre de negocios que tiene una pesadilla en la que recorre el infierno dantesco para, finalmente, despertar arrepentido de sus pecados. Si bien aquí no aparece el Purgatorio dantesco, el terrorífico viaje onírico y los tormentos presenciados por Mortimer le hacen arrepentirse y enderezar su vida, una suerte de “susto” aleccionador más que una purificación de sus culpas, pero cuyo final es la vuelta a la senda marcada por Dante, la del amor a Dios y al prójimo.

Uno de los ejemplos modernos más conocidos es, si saltamos varias décadas en el tiempo, *Jacob's Ladder* (Adrian Linner, 1990). Esta película presenta una historia donde un ex soldado norteamericano es acosado por visiones terribles y demoniacas que hacen de su vida una pesadilla tras su periodo combatiendo en Vietnam. Si bien la película se vale de imágenes más propias del infierno, finalmente se revelan como una especie de purgatorio para que el alma del soldado, quien en realidad nunca salió con vida de Vietnam, pueda alcanzar la paz en el Paraíso.

Otro tipo de película que representaba el purgatorio, el cual ha experimentado una gran difusión en las últimas décadas, fue el “género” iniciado por la famosa *Groundhog Day* (Harold Ramis, 1993). Si bien no se encuentra situada en un lugar del más allá sí presenta dos elementos característicos del Purgatorio. Por un lado, Phil (Bill Murray), el protagonista, se ve obligado a mejorar su comportamiento para poder romper el bucle temporal en el que queda atrapado sin remedio, repitiendo el mismo día otra vez (tiempo difuso). Esta visión del purgatorio “en vida”, en forma de tormento cíclico hasta alcanzar la purificación del alma, contaminada por pecados cotidianos o veniales, sería

aprovechada por multitud de películas posteriores, siendo algunos ejemplos recientes *Happy Death Day* (Christopher B. Landon, 2017), *Before I Fall* (Ry Russo-Young, 2017) o la serie *Russian Doll* (Natasha Lyonne, Amy Poehler, Leslye Headland, 2019). Este paradigma del purgatorio, uno desacralizado y alejado de lo divino y en el que interceden fuerzas sobrenaturales que en la mayoría de los casos no llegan a ser identificadas, es el más habitual en la ficción popular.

Un caso curioso y que se aleja algo de esta tradición es *Purgatory* (Uli Edel, 1999). Se trata de un *western* que presenta una ciudad habitada por pistoleros muertos donde, si logran pasar 10 años sin disparar sus revólveres, lograrán ganarse la entrada al Paraíso. De lo contrario, estarán condenados al infierno. Representa más una forma de juicio que de expiación de los pecados, pero presenta, en una forma de visión pseudodantesca, un limbo del más allá exclusivo para los forajidos y cowboys. Al igual que en *Jacob's Ladder*, la redención de la violencia vuelve a ser aquí el tema en torno al cual gira el purgatorio. En cualquier caso acaba siendo una obra anecdótica ya que su única aportación novedosa es el cambio de registro, algo que ya había hecho cuatro años atrás *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) como veremos a continuación.

Más original y de obligatoria mención es la propuesta de la serie *The Good Place* (David Hyman, Joe Mande, Megan Amram (productores)) (2016-2020), donde se nos presenta en tono de comedia a cuatro personajes que, tras su muerte, aparecen en un idílico vecindario ultraterreno presentado como “the good place” (es decir, el Paraíso). Sin embargo, este lugar finalmente se revela como un falso escenario donde los demonios de “the bad place” (el infierno) llevan a cabo un nuevo y retorcido plan de tortura psicológica para las almas condenadas. A lo largo de sus temporadas, los personajes recorrerán diversos espacios del más allá sorteando diversas pruebas y peligros, hasta finalmente lograr su entrada en el Paraíso. La serie presenta un sistema dicotómico de juicio ultraterreno, donde las almas humanas caen en el cielo o en el infierno sin miramientos y sin juicios medios o posibilidad de redención. Esto se mantiene hasta que, finalmente, los personajes protagonistas logran instaurar un nuevo sistema en el que las almas son puestas a pruebas en un experimento similar al que ellos vivieron en el falso “lugar bueno”: un barrio aparentemente idílico donde las almas que necesitan purificarse son sometidas a tormentos cotidianos en pos de mejorar sus conductas negativas y poder acceder, por fin, al auténtico Paraíso. Un sistema, en definitiva, adaptado a los nuevos tiempos y narrado en tono de humor, pero que entronca directamente con la corriente dantesca y otras visiones antiguas del purgatorio más optimistas como la de la *Divina*

Comedia. Esta será la línea que prevalezca, con mayores o menores tormentos, en las obras que analizaremos a continuación.

4. El Purgatorio como *western* poético: *Dead Man*

Die Toten reiten schnell
(Los muertos viajan deprisa)

Lenore, Gottfried August Bürger

Dead Man (Jim Jarmusch, 1995) es una película que, a grandes rasgos, narra la historia de William Blake (Johnny Depp), un hombre de Cleveland que viaja hacia Machine, una ciudad miserable en mitad del desierto, para cubrir un puesto de trabajo como contable en una empresa de metalurgia. Sin embargo, allí descubre que el terrorífico Mr. Dickinson (Robert Mitchum), el dueño de dicha empresa, ya ha contratado a otro para dicho puesto. Desmoralizado, Blake conoce a Thel (Mili Avital), una prostituta con la que acaba acostándose, o lo hace hasta que un antiguo amante de esta mujer (Gabriel Byrne) irrumpe en el escenario y abre fuego contra ambos, asesinando a Thel e hiriendo de gravedad a William quien, a su vez, mata al atacante. William Blake huye entonces de Machine, aún convaleciente, y será salvado por Nobody (Gary Farmer) un indígena criado en Inglaterra con el que recorrerá un largo camino huyendo de los asesinos que ha enviado tras él Mr. Dickinson quien, debido a la fatalidad, resulta ser el padre del muchacho al que Blake mató en defensa propia.

Con esta breve sinopsis podríamos pensar erróneamente que la película de Jarmusch es un *western* de corte más bien clásico que para nada se adscribe a la tradición del purgatorio. Sin embargo, la cinta, que ya de por sí posee un tono árido y oscuro, se halla repleta de elementos que nos retrotraen a dicho espacio, modificándolo y adaptándolo a las convenciones del género cinematográfico. Ya desde el primer diálogo la película nos hace ver que el viaje de William Blake es de carácter extraterrenal. El joven viaja a través de un paisaje desértico a bordo de un tren, en el que se juntan tipos armados y de aspecto rudo. Se dirige a él entonces un fogonero, uno de los hombres que hacen funcionar la caldera del ferrocarril. Su profesión (trabajador de vehículo de ultratumba, de la misma forma que el barquero Caronte) y su aspecto mortuorio, con los ojos brillantes y el rostro cubierto de ceniza (figura 1), nos dan las primeras pistas de que la aventura de William transcurre en el Más Allá.



Figura 1. El fogonero

El diálogo que tiene con Blake también se encuentra cargado de connotaciones infernales:

TRAINMAN: Well, that doesn't explain... why you've come all the way out here, *all the way out here to hell*.

WILLIAM: I, uh, have a job out in the town of Machine.

TRAINMAN: Machine? *That's the end of the line.*¹

Tras esto, el resto de hombres que viajan en el tren, los cuales resultan ser cazadores de búfalos, comienzan a disparar a través de las ventanas. A esto, el carbonero comenta: “Government says they killed a million of ‘em last year alone”, mientras Blake los mira con miedo y desagrado. Esta será la primera vez que aparezca en la película el tema de la identificación del hombre blanco con la barbarie y, por tanto, con el pecado (las muestras de la crueldad blanca sobre los indígenas serán numerosas a lo largo de la película a través de imágenes de poblados arrasados y de los propios diálogos de los antagonistas). *Dead Man* habla de ambas cosas: se vale de su ambientación western para tratar los genocidios indígenas, y su trasfondo espiritual para reflexionar sobre la posibilidad de perdonar estos crímenes. William Blake es desde el principio un alma condenada: el propio título de la película e interpelaciones de otros personajes como la del trabajador del ferrocarril lo dejan claro. Durante toda la cinta, además, deberá cargar con un castigo físico: la herida de bala cerca del corazón que le dejó el hijo de Dickinson, la cual lo va desangrando poco

¹ El énfasis es mío.

a poco como los tormentos continuos que sufrían las almas que ascendían la pendiente en la obra de Dante.

Sin embargo, como veremos más adelante, Blake es un pecador distinto al resto de personajes blancos que aparecen en la película, algunos con trazas directamente diabólicas como el cazarrecompensas caníbal Cole Wilson (Lance Henriksen) o el ya mencionado Mr. Dickinson, un hombre capaz de aparecer ante Blake de la nada y de cuya naturaleza luciferina y ladina ya le advirtió el carbonero en el tren: “I’ll tell you one thing for sure: I wouldn’t trust no words written down on no piece of paper, especially from no ‘Dickinson’ out in the town of Machine.”

La maldad del hombre blanco queda patente desde que el tren deja a Blake en la ciudad de Machine, los dominios de Dickinson, un escenario sucio, lleno de calaveras (animales y humanas), maleantes y depravación. Blake camina inseguro por sus calles, observando todos estos elementos macabros. La central metalúrgica de Dickinson es el corazón de este lugar, un edificio oscuro y lleno de máquinas y calderas que recuerdan irremediabilmente a los tormentos del infierno (figura 2). La otra cara de la moneda, lo que no es pecado, la hallamos en las enseñanzas del indígena Nobody a William Blake, que se dan en bosques y paisajes salvajes donde la modernización brilla por su ausencia. *Dead Man* hace así una interesante subversión del concepto de “frontera”, la línea que tradicionalmente separaba la civilización de la barbarie en territorios americanos, sin abandonar por ello su discurso de tránsito sobrenatural: aquí Blake huye de Machine, el infierno, para llegar a un poblado indígena, la antesala al Paraíso. Y es que la narrativa de frontera no está tan lejos de la estructura de la catábasis o el Purgatorio: se trata de un recorrido a caballo entre dos mundos, que tradicionalmente se identifican como lo “bueno” y lo “malo”, lo civilizado y lo bárbaro.

En su estudio sobre la modernización de la sociedad *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, el filósofo Berman Marshall hace una interesante apreciación sobre este concepto de Frontera con respecto a la mitología y los géneros de ficción:

Un rasgo importante del mundo mitológico de la frontera es que en él no hay clases: un hombre se enfrenta con otro, individualmente, en el vacío. El sueño de una democracia pre civilizada de "hombres naturales" es la que da su atractivo y fuerza a la mitología de la frontera. (Berman, 2000, p.224)



Figura 2. Las calles de Machine y la metalúrgica de Dickinson

De la misma forma que el Purgatorio y el Infierno, la frontera despoja de todas sus ventajas terrenas, sociales o económicas, a los personajes. Se trata de una lucha entre la civilización y lo salvaje, la salvación o el tormento del alma. En *Dead Man* es William quien se encuentra entre ambos mundos, aunque finalmente acabará optando por el “salvajismo” que salvará su alma, gracias a las enseñanzas de Nobody.

Es importante que nos detengamos en este último personaje. El “guía en el inframundo” es una figura de vital importancia, como ya haría notar Dante con Virgilio y Beatriz en el Infierno y Paraíso, respectivamente. En las obras que vamos a analizar estas figuras serán recurrentes, actuando como mentores o maestros para los protagonistas que recorren el más allá. Nobody es la figura que mejor se adapta a esta definición de los tres ejemplos propuestos, y se ajusta perfectamente a ese “ayudante sobrenatural” de la tradición heroica tradicional y de ultratumba (también presente en la *Divina Comedia*) descrito por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*:

No es raro que el ayudante sobrenatural tenga forma masculina. En el reino de las hadas puede ser algún pequeño habitante del bosque, algún hechicero, ermitaño, pastor o herrero que aparece para dar al héroe los amuletos y el consejo que requiere. Las mitologías superiores han desarrollado el papel en la gran figura del guía, el maestro, el conductor, el que lleva las almas al otro mundo. En el mito clásico es Hermes-Mercurio; en el egipcio, usualmente es Thoth (el dios ibis, el dios cinocéfalos); en el cristiano, el Espíritu Santo. (...). En la visión de Dante esta parte está representada por Virgilio, que cede ante Beatriz en el umbral del Paraíso. Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de la guardia y de la dirección une en sí mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así el apoyo de nuestra personalidad consciente en ese otro sistema, más grande, pero también la inescrutabilidad del guía que se hace seguir por nosotros, con peligro de todos nuestros fines racionales (Campbell, 1949, p. 48)

No queda claro en la cinta si Nobody es una entidad sobrenatural del Más Allá o un alma errante, como Blake. Sea como sea, parece tener claro la naturaleza mágica del entorno en el que se encuentran, a diferencia de su compañero. Como veremos, esta desubicación será una constante en los protagonistas modernos atrapados en el Purgatorio.

Pero no es solo Purgatorio lo que William Blake recorre en su catábasis personal. Como comentábamos antes, existen otros dos escenarios diferentes a los bosques y desiertos en los que el héroe es guiado por Nobody. En su tesis sobre la película de Jarmusch, *Intertextuality and Allusion in Dead Man*, Pavel Holý la relaciona directamente con la visión dantesca del Infierno y el Purgatorio. Holý distingue dos etapas en este viaje que tiene como destino final el Paraíso: por un lado, la ciudad de Machine (Infierno) y por otro, los desiertos y bosques salvajes (Purgatorio):

Otro (aunque parcial) paralelismo entre la *Divina Comedia* y *Dead Man* se puede ver en los personajes ayudantes: en la Comedia es Virgilio quien guía a Dante en sus viajes por el Infierno y el Purgatorio y Beatriz la que lo guía en el cielo. En *Dead Man* es Nobody quien ayuda a Blake en los tres reinos y Thel quien le muestra a Bill el Infierno, comenzando su escape al Purgatorio antes de que ella muera (Holý, 2008, p.34).²

La figura de Thel, la prostituta, también es especialmente curiosa. Se presenta como personaje arquetípico de *western*, una *femme fatale* de *saloon*, para acabar siendo la que haga ver a William Blake dónde se encuentra realmente (o al menos se lo haga intuir). Cuando William descubre que la mujer esconde un arma en su habitación y le pregunta el motivo ella simplemente responde: “Because this is America”. Aquí es cuando, por primera vez, el significado del Infierno y el pecado se extiende más allá de la película: Thel no habla solo de la infernal Machine, sino de todo el país, cimentado en crímenes y genocidios indígenas. El pecado es, nuevamente, la violencia inherente al hombre blanco en sí misma.

Nobody también le recordará esto a Blake con el recurrente mantra de “stupid white man”, que lo aleja del concepto clásico del “buen salvaje” dejando patente su odio a la raza de William. El viaje con el indio es para Blake un auténtico purgatorio: avanza convaleciente y febril, será herido varias veces y deberá superar numerosas situaciones peligrosas. Es en el bosque donde tendrá lugar este camino tortuoso, el “purgatorio físico”, si seguimos la tesis de Holý. Ciertamente representa a la perfección la faceta de limbo en la dicotomía establecida por la película: no es civilización, pero tampoco una

² Todas las traducciones de esta fuente son propias.

naturaleza ideal y pacífica (este escenario será representado por la aldea indígena que aparece al final de la cinta y actúa como antesala del Paraíso). Desde este punto de vista, es posible ver el ferrocarril, el medio de transporte que lleva a William Blake a su destino sobrenatural, como otro símbolo de mediación entre el mundo salvaje y civilizado o, en este caso, como vehículo entre el más acá y el Más Allá.

El del bosque es un camino tortuoso, un paisaje por momentos terrorífico y casi siempre monótono, que hará que Blake sea consciente de sus pecados y “limpie” su alma, hecho representado a través de las heridas físicas que recibe. Estas penalidades le llevarán a aceptar sus culpas y su naturaleza como pecador reformado (u hombre blanco “salvaje”). Asumir esta culpa y ser consciente del nuevo estado del alma era vital para poder ascender en la ladera del Purgatorio, pues “debemos reconocer nuestra libertad, comprender nuestro contexto personal y asumir la responsabilidad de nuestras acciones. Los pecadores en el infierno niegan su libertad y desechan la culpa” (Bellioti, 2011, p. 48). Esta asunción de la culpa llega a su culmen durante la escena en la que William abraza al cervatillo muerto, símbolo de la inocencia del alma purificada. De esta forma, William Blake se encuentra doblemente a caballo entre mundos opuestos: se convierte en un personaje que está entre los hombres blancos y los indígenas, a la par que realiza un viaje entre el Infierno y el Cielo. Esto podría llegar a asociarse con otra figura arquetípica del western, la del *outlaw* o fuera de la ley, que también transita entre la ciudad y la naturaleza, perseguido por la justicia (aunque terrenal, no sobrenatural). William Blake también es un forajido, como atestiguan los carteles de “Se busca” que Dickinson hace colgar en todas partes con una rapidez sobrenatural.

En el bosque también campan diversos personajes extravagantes (quizá almas errantes que, al igual que Blake, se encuentran atrapadas entre el Cielo y el Infierno). Y todos ellos, sin excepción, tratarán de matar a William. Esto quizá nos haga pensar en los ya mencionados *ekimmu* de Gilgamesh, aquellos muertos “malos” encargados de torturar a otros, o, en menor medida, en los castigos mutuos que Dante presenciaba en el Infierno.

Cabe recordar que el bosque como representación del Más Allá ya estaba presente en tradiciones antiguas, especialmente en los relatos celtas y bretones. Sin embargo, en *Dead Man* es algo diferente, pues se trata de un bosque casi desértico en lugar de una frondosa arboleda que recuerde a los cuentos de hadas (en ese sentido veremos más adelante el caso de *Over the garden Wall*). Aunque aquí también hay algunos elementos que lo vinculan en menor medida a la tradición de cuento de hadas, como los siniestros comerciantes de pieles que cenan alrededor a una hoguera y son una referencia directa a

los tres osos del cuento de hadas “Ricitos de oro”, o la propia guía espiritual del “sabio” Nobody.

También está muy presente en la película la tradición poética de Dante, quien hizo del poeta Virgilio su guía en el inframundo. Cuando Nobody conoce a William Blake, lo identifica directamente con la reencarnación o el espíritu mismo del poeta homónimo. Desde ese instante, Nobody se convertirá en su guardián y mentor por las tierras del Purgatorio hasta alcanzar el Paraíso: un viaje idéntico al de Dante y Virgilio solo que esta vez el guía se encargará de purificar el alma del pecador para que llegue a buen término, convirtiendo al que una vez fue poeta y pintor en un “asesino de hombres blancos”, es decir, alguien que reniegue y luche contra el pecado. A este respecto Holý comenta:

Al convertir a su héroe en el enemigo mortal de la autoridad establecida y el aliado natural de la resistencia de los nativos americanos, Jarmusch aprovecha un lado del poeta Blake ignorado con demasiada frecuencia por los críticos académicos (...) El Blake de Jarmusch no es solo un soñador inofensivo; es el poeta ardiente que defendió la revolución y la violencia purificadora, que atacó la ignorancia deliberada y la hipocresía, que denunció furiosamente la esclavitud, la pobreza, el comercio y la Iglesia. (...). Este, más bien, es un hombre muerto que vio la poesía como una verdad visionaria, inmensamente poderosa, subversiva y potencialmente transformadora (Holý, 2008, p. 41).

Resulta curioso ver cómo el personaje de Blake se rebela contra el hombre blanco y, por tanto, contra el Infierno mismo. Aquí el pecador tiene un arma subversiva para defenderse en el Purgatorio: la poesía, que aquí se traducirá en los rebeldes disparos de sus revólveres contra los hombres blancos.

También existe en la película una figura oscura que actúa como antítesis de Nobody. Se trata de Cole Wilson, uno de los sicarios que Dickinson manda tras Blake. Esto, si identificamos a Dickinson con Satán y a Machine con el Infierno, resulta especialmente revelador: al igual que el Lucifer de la obra de Dante, atrapado en el hielo del último círculo, Dickinson no puede abandonar Machine y debe enviar a otro para vengarse en su lugar. Cole también comparte con el diablo dantesco una característica común: es un caníbal, de la misma forma que el demonio devoraba a traidores de la talla de Judas o Bruto por toda la eternidad en la *Divina Comedia*. Nos hallamos, de nuevo, ante una inversión de los tropos clásicos del género: mientras que desde un enfoque tradicional y colonial el canibalismo era una práctica asociada a las tribus salvajes, aquí es Wilson, cuyo atuendo recuerda al de un soldado unionista (figura 3), el que acaba asesinando y devorando a uno de los mercenarios que le acompañan.



Figura 3. Cole Wilson.

Cole es presentado, en palabras de Dickinson, como uno de los “mejores asesinos de hombres e indios” de la zona, y su cometido será dar caza a Blake a cualquier precio. De esta forma, si Nobody intenta salvar a William del pecado, Cole pretende arrastrarle a él. El propio Blake se cuestiona, cuando Nobody le explica que Cole Wilson les sigue, si quizá deberían dar la vuelta y dejar de intentar escapar: su alma aún se debate entre el Cielo y el Infierno, estando al filo de la navaja entre la salvación y la condena eternas. Finalmente, Wilson y Nobody acaban matándose mutuamente mientras William asciende al Paraíso, acabando así con las dos fuerzas que pugnaban por su alma, que ya es libre.

Este tránsito hacia la salvación definitiva se representa con William, ya en los límites de sus fuerzas, viajando en una canoa indígena hacia el mar. Si bien no existe aquí una “barrera de fuego” o prueba definitiva y dolorosa al final del Purgatorio, Blake sí se encuentra al borde de la “muerte” por las heridas recibidas, y nuevamente hacen su aparición las grandes masas de agua como vía de entrada hacia el Más Allá, esta vez uno definitivo y bondadoso.

Durante el desarrollo de la película también veremos elementos recurrentes que recuerdan a motivos mitológicos antiguos, como el uso del tabaco como alivio en el Purgatorio o “moneda de cambio”, un objeto de intercambio como las monedas que debían ser entregadas a Caronte para cruzar a la orilla definitiva. En el contexto indígena de *Dead Man*, el tabaco podría representar un elemento religioso y de paz. En cualquier caso, la siempre infructuosa pregunta “Do you have any tobacco?”, será recurrente en boca de muchos personajes. Cabe destacar también la utilización alegórica de los caballos para representar las almas en tránsito (cada vez que un personaje muere en la cinta, se oye

el relinchar de uno). Dickinson, como señor del inframundo, también parece muy interesado en estos animales: cuando contrata a los cazarrecompensas para perseguir a Blake, les deja claro que su prioridad es traerle de vuelta un caballo pinto que el fugitivo se ha llevado con él (un tipo de caballo, en palabras de uno de los asesinos, “sin mucho valor”). En el caso de William Blake, los caballos que atisba en dos momentos clave de la película representan su progresión espiritual: primero en Machine, donde ve uno domado y sarnoso, y al final de la cinta, mientras va en la canoa, cuando divisa a otro, esta vez limpio y salvaje, alejándose por la orilla (figura 4).

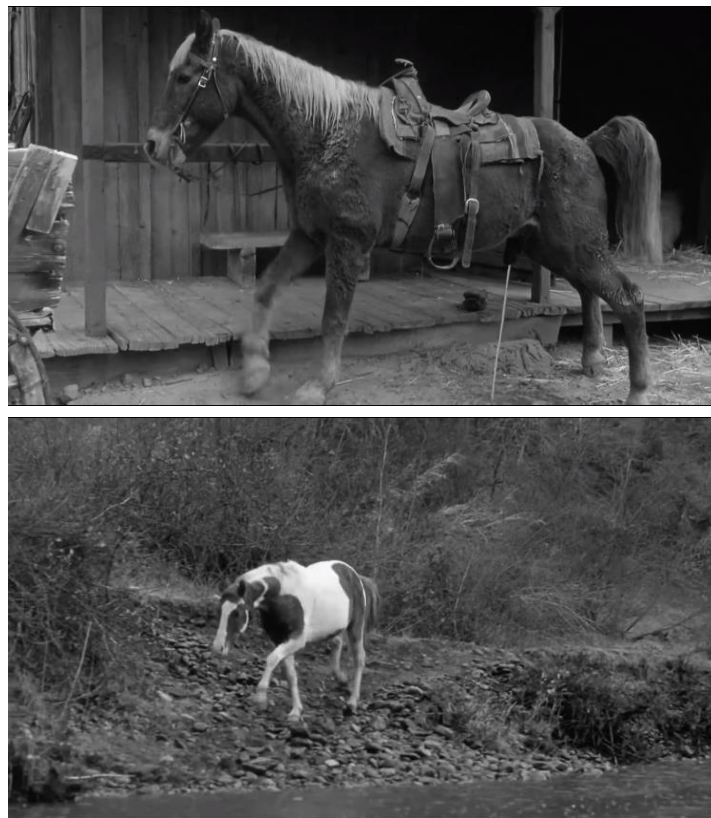


Figura 4. Los estadios del alma de William Blake.

5. El Purgatorio de cuento de hadas: *Over the Garden Wall*

Los grupos de árboles elevados, los sotos, los brezos, las ramas trenzadas con aspereza, las hierbas crecidas existen de forma oscura: este pulular silvestre intuye las súbitas apariciones de lo invisible; cuanto se halla más abajo del hombre divisa entre la niebla lo que está más allá del hombre; y nuestros asuntos ignorados, los de los vivos, se enfrentan en la oscuridad.

Los miserables, Victor Hugo

Over the Garden Wall (Patrick McHale, 2014), es una serie de animación consistente en 10 episodios cortos que narran la odisea de Wirt y Greg, dos hermanastros pertenecientes a una época indeterminada que se hallan perdidos en un siniestro bosque conocido simplemente como “Lo Desconocido”. A lo largo de su odisea por encontrar el camino de vuelta a casa se toparán con diversas criaturas y personajes fantásticos, algunos benévolos y otros malévolos, pero todos basados en el imaginario de los cuentos de hadas clásicos, como leñadores, brujas y hadas protectoras. Al tratarse de una obra dirigida a un público infantil además del adulto, no hallamos una narrativa explícita (aunque sí evidente) que nos retrotraiga al Purgatorio. Pero, al desembarazarnos de un análisis superficial, sí encontraremos una relación directa con la purificación del alma y la visión dantesca del más allá.

En primer lugar, la elección de un bosque “encantado” como escenario para la historia nos da las primeras aproximaciones hacia lo sobrenatural y lo mítico. A este respecto Campbell comenta:

Para las culturas que todavía se nutren en la mitología, el paisaje, como cada una de las fases de la existencia humana, toma vida por medio de las sugerencias simbólicas. Las colinas y los bosques tienen protectores sobrenaturales y están asociados con episodios populares bien conocidos en la historia local de la creación del mundo. En diversos lugares constituyen santuarios (Campbell, 1949, p. 31).

También Dante comenzaba su viaje “en una selva oscura”, por “haberse apartado del camino recto” (ref.). Según sabemos en el primer episodio, donde Wirt y Greg vagan de noche en la oscuridad de los bosques, los hermanos se han alejado demasiado de su hogar y han acabado perdidos. Si volvemos a los cuentos tradicionales, el bosque como lugar peligroso y sobrenatural se encontraba muy presente en los *cautionary tales*, aquellos relatos moralizantes dirigidos a la infancia donde estaba muy presente la lección de no alejarse demasiado del hogar o del camino marcado, pues más allá solo acechaban peligros. Aviso nunca respetado, como explica Vladimir Propp en su célebre *Morfología del cuento*, al señalar que “adentrarse en los bosques suele ser una prohibición para los protagonistas de los cuentos tradicionales, la cual suele ser transgredida” (Propp, 1928, p. 32).

Hansel y Gretel o Caperucita roja son protagonistas arquetípicos de este tipo de relatos, donde la amenaza oculta en lo profundo del bosque puede emerger en forma de

lobo feroz o bruja devora-niños. De igual forma es sencillo establecer un símil entre este tipo de cuentos populares y la narrativa ortodoxa sobre “apartarse del camino recto” que Dante menciona al inicio de la Comedia, es decir, perder de vista la senda del “amor de Dios” y sumirse en el pecado.

Además de esto, la estructura de *Over the Garden Wall* sigue casi al pie de la letra el itinerario de Dante a su paso por los círculos del Infierno, donde los pecadores sin salvación eran castigados por toda la eternidad. La división en capítulos de la serie ayuda a refutar estos paralelismos dantescos.

El primero de estos episodios tiene muchas similitudes con el “anteinfierno” o entrada al inframundo, esa selva oscura en la cual Dante conoce a Virgilio tras ser atacados por una pantera y una loba. De igual forma, Greg y Wirt deben hacer frente a un monstruoso perro negro y se topan con el Leñador, que si bien no cumple todas las funciones propias un mentor o ayudante sobrenatural clásico, sí muestra a los hermanos el camino que deben seguir, el cual se halla cruzando un río. Nuevamente tenemos la aparición de las masas de agua como vía de entrada al Más Allá, así como una nueva reminiscencia de la *Divina Comedia*, donde Virgilio y Dante debían cruzar el río Aqueronte para adentrarse en el Infierno. El leñador, además, advierte a los hermanos sobre “la Bestia”, un ser malvado que mora en los bosques y representa “la muerte de la esperanza”, una frase similar a la célebre consigna que Dante halla sobre las puertas del averno: “¡Oh, vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!” (Infierno, Canto II). La pérdida de la esperanza va a ser un motivo recurrente en la serie. Recordemos que, para Dante, la esperanza en la limpieza del alma propia resultaba una de las claves de su Purgatorio:

La esperanza se manifiesta a veces en la plegaria. Todo el Purgatorio está traspasado de plegarias y cánticos. Dante supo integrar en el poema la liturgia que los escolásticos dejaron las más de las veces a un lado. Y la imagen de los muertos del Purgatorio en oración será precisamente la que escojan los artistas del final de la Edad Media para distinguir el Purgatorio del Infierno. Aquí no hay ninguna esperanza, ¿para qué orar? (Le Goff, 1989, p. 403).

El capítulo dos corresponde al primer círculo dantesco: el Limbo. Allí Dante encontró a los no bautizados, que en lugar de ser sometidos a tormentos infernales se hallaban atrapados en aquel lugar hasta el fin de los tiempos. En la serie este círculo es representado por una aldea habitada por esqueletos que se visten con calabazas y hortalizas, ocultando así su verdadera naturaleza a Wirt y Greg. Los hermanos llegan al pueblo en plena “fiesta

de la cosecha”, celebración de carácter anual en la cual los esqueletos se desentierran los unos a los otros para reír y bailar, una clara alusión a las danzas macabras medievales. También aparece la figura de Enoch, líder del pueblo, cuyo nombre nos recuerda al autor de la visión judeocristiana mencionada anteriormente, y que guarda gran parecido con el rey Minos, a quien Dante encuentra en este círculo (ambos son figuras gigantescas que actúan como jueces del limbo valiéndose de látigos para ello). Debemos mencionar también que el paso del tiempo en *Over the Garden Wall* parece suspendido, algo propio de las experiencias oníricas o viajes del Más Allá. A lo largo del viaje de los hermanos, si bien los días transcurren con normalidad, la luna en el cielo permanecerá en la misma fase pese a haber transcurrido varias jornadas.

Respecto a los limbos es importante recordar la propia naturaleza del Purgatorio dantesco como un limbo en sí (entre el Cielo y el Infierno) que poseía a su vez limbos en su interior: el de los sabios anteriores a Jesucristo y el de los niños no bautizados, aquel donde Dante siente “piedad y su ternura por los niños pequeños muertos en la primera edad” (Le Goff, 1989, p. 386). Podríamos intentar establecer un paralelismo entre este último limbo y la naturaleza del viaje de Wirt y Greg (siendo Wirt, de 14 años, el mayor de los hermanos) ya que resulta algo chocante que dos personas tan jóvenes se vean atrapadas en un purgatorio. Pero, como veremos a lo largo de la serie, tanto Wirt como Greg deberán, si no purgar sus penas, madurar y dejar atrás el ego e inconsciencia de la niñez, algo que quizá podría ser clasificado como pecado menor o venial. O quizá deberíamos contemplar *Over the Garden Wall* desde otro prisma adicional, el del rito iniciático de paso de la niñez a la etapa adulta, aunque en esta ocasión esté desarrollado en el Más Allá. Esto entroncaría nuevamente con los ritos celtas y artúricos sobre bosques encantados, o con narrativas antiguas de catábasis, los viajes al mundo de los muertos tras los que el héroe retornaba victorioso a la tierra de los vivos, como ya hicieran Orfeo o Gilgamesh.

La serie se vale de ambos motivos, el del Purgatorio y la catábasis, para establecer su historia: Wirt y Greg pertenecen en realidad a una época actual, y su viaje por el bosque es una travesía onírica que ambos viven mientras se ahogan en un río, al que cayeron después de que un tren casi los atropellase durante la celebración de Halloween, la noche de difuntos. Observamos en este simple planteamiento gran cantidad de elementos que enlazan con las tradiciones mitológicas vistas a lo largo de este trabajo. En primer lugar tenemos el tren que, al igual que sucediera en *Dead Man*, es el vehículo que hace que los hermanos viajen hacia el otro mundo. Estas visiones y ensoñaciones oníricas también

estaban muy presentes en los relatos bretones y célticos sobre viajes al Más Allá, de igual forma que las celebraciones relacionadas con los difuntos representaban en estas culturas oportunidades para entrar en contactos con el mundo de los muertos. Por no hablar de los ríos y masas de agua como vehículo hacia el otro lado, ampliamente citados a lo largo de este trabajo.

Siguiendo con el viaje de los hermanos, en el tercer capítulo encontraremos el primero de los círculos infernales propiamente utilizado para castigar a los pecadores. Wirt y Greg llegan a una escuela donde una profesora, Ms. Langtree da clases a unos animales que visten como niños. En este segundo círculo, Dante encuentra a las almas que cometieron el pecado de la lujuria y la incontinenia, castigadas mediante un vendaval infernal que no cesa. Si bien escuchamos un extraño ulular del viento como reminiscencia dantesca cuando Wirt entra en la escuela, tan sólo se trata de un pequeño guiño. El verdadero castigo de Ms. Langtree es el recuerdo tormentoso de Jimmy, un amante que la abandonó de un día para otro y desapareció sin dejar rastro. Si intentar que unos animales aprendan a sumar y restar ya es una tarea interminable e inútil, la evocación constante de esta relación trágica le impide enseñar con normalidad. Wirt y Greg acaban por descubrir que en realidad Jimmy se encuentra cautivo dentro de un disfraz de gorila en el que se quedó atascado, propiedad de un circo al que entró a trabajar con el fin de poder comprar una alianza para Ms. Langtree. De este modo, ambos personajes están condenados a desearse mutuamente con lujuria, pero Jimmy sólo puede contemplar como Langtree huye de su espantoso aspecto y la institutriz se regodea en la miseria de creerse abandonada. Este es el esquema que seguirán la mayoría de los capítulos de la serie: los personajes se encuentran atrapados en un tormento de apariencia infinita o cíclica (como los del infierno dantesco), hasta que los hermanos llegan y desbaratan el círculo vicioso.

A este respecto, en su tesis *Heroes in Patrick McHale's Over the Garden Wall: A Reading of the Modern Epic*, una lectura de la serie como relato épico, Justine Nicole Wilson apunta lo siguiente:

Estos castigos quizás no sean tan gráficos como los descritos en el trabajo de Dante, pero siguen resultando inquietantes. El propósito de estos puede ser similar al de los castigos que reciben los pecadores representados en el infierno: servir de advertencia. Son un ejemplo de lo que no debe hacerse y un recordatorio del camino recto; es mejor permanecer en él que estar perdido y castigado eternamente (Wilson, 2015, pp. 15-16).

De esta manera, nos hallamos ante una serie que utiliza el *cautionary tale* de los cuentos de hadas clásicos bajo una estructura de pecado infernal y cíclico. Sin embargo, al ser posible la liberación de estos pecadores gracias a Wirt y Greg, que se involucran directamente en lugar de limitarse a ser testigos como Dante, se encuentra más cercana al optimismo del purgatorio de la *Divina Comedia* que a la eterna condena de los círculos infernales.

El cuarto capítulo se correspondería con el círculo del Infierno de Dante destinado a castigar a los glotones, esparcidos por un lodazal bajo una lluvia, nevada y granizo constantes. Además, son aterrorizados por el perro Cerbero, guardián de este lugar del inframundo. Durante todo el capítulo de la serie también hay una lluvia incesante que lleva a los hermanos a buscar refugio en una siniestra taberna, cuya puerta es guardada por un perro enorme aunque pacífico. En su interior se resguardan varios personajes que poseen algo en común: parecen haber perdido su identidad. No poseen nombre propio y se identifican únicamente a través de su profesión: “La tabernera”, “el sastre”, “la comadrona”, “el bandolero”, etc. Esta pérdida del nombre no la hallamos en Dante, pero sí existe otra serie de similitudes con su obra. No queda claro el crimen de los inquilinos de la taberna, pero la asociación con el castigo a los glotones está presente: pese a que en la taberna hay multitud de comida, esta desaparece cuando Greg (también hambriento) intenta probarla, y en ningún momento vemos alimentarse a alguno de los allí presentes. Podríamos asociar esto a otros castigos cíclicos de la mitología antigua, como el del mito griego del rey Fineo quien, por los desvelar los secretos de los dioses, fue condenado a asistir a un festín interminable del que no podía disfrutar, pues unas arpías se hacían con los manjares antes de que él pudiera degustarlos.

Dante encuentra en el quinto círculo a los avaros y los derrochadores, dos caras del mismo pecado, condenados a agredirse mutuamente mientras se recriminan su avaricia o su derroche. En el capítulo que corresponde a este círculo, Greg y Wirt llegan a la mansión de un rico aristócrata que cree ser perseguido por un espectro que mora en su casa. Este fantasma resulta ser finalmente otra millonaria con un palacete tan enorme que ha acabado por conectarse con la no menos descomunal mansión del primero. Estos personajes ejecutan el esquema dantesco de tormento mutuo: ambos creen ser atormentados por el espectro del otro en su solitaria y laberíntica morada, alegoría de sus excesos económicos terrenales.

Los dos siguientes episodios son los que quizá menos reminiscencias dantescas poseen, si bien el séptimo, en el que Wirt y Greg deben tomar un barco para cruzar un

río, coincide nuevamente con la aparición de un cauce de agua en la *Divina Comedia*: el río infernal Estigia donde los violentos y los perezosos estaban condenados a hundirse de por vida. En el octavo, que correspondería al círculo donde se castigaba a los herejes, la serie presenta un nuevo castigo cíclico: una joven es perpetuamente obligada a limpiar una choza y a ordenar los huesos de quienes habían muerto en el lugar (la chica resulta estar poseída por un demonio que la obliga a asesinar y devorar a quien pasa por la casa, de ahí los castigos eternos para evitar que peque de nuevo). Este componente, más el de la brujería y el canibalismo, está habitualmente asociados a las temáticas infernales y, desde luego, poco presente en obras dirigidas a un público infantil.

El antepenúltimo de los círculos descritos por Dante es de los más extensos del inframundo. A partir de aquí se encuentran los que han actuado con verdadera malicia, divididos en diferentes secciones o “giros”. Primero, los homicidas, criminales y tiranos, sumergidos en un río ardiente de sangre y atormentados por centauros. Después los suicidas, convertidos en árboles que sirven de sustento a monstruosas arpías. Y, por último, castigados con una lluvia de fuego, los blasfemos, sodomitas y usureros. En este episodio, sin embargo, Wirt y Greg no se encuentran con ningún personaje sometido a un castigo eterno. Al principio del capítulo los hermanos cruzan un caudal neblinoso, nuevamente coincidente con la aparición de ríos en el capítulo en cuestión de Dante. Wirt, totalmente descorazonado y sin esperanza de regresar a casa, decide dormitar a los pies de un árbol. Si siguiéramos un punto de vista de narrativa mitológica como el de Campbell, este sería el momento de renuncia, el más oscuro en el camino de todo héroe. Si recurrimos a la visión de Dante, esa pérdida de la esperanza equivale a una parada en la ascensión al cielo y el riesgo de que el alma vuelva a caer en el pecado. Greg, en cambio, todavía conserva fe y entusiasmo en encontrar el camino de regreso al hogar. Por este motivo, vemos como su alma asciende a los cielos, donde es recibido por la Reina de la Ciudad de las nubes, un ser angelical dispuesto a premiarle por su fuerza de voluntad.

Podríamos relacionar este reino celestial habitado por personajes inocentes y amistosos con el Paraíso al que Dante asciende tras su huida del Infierno. Aquí el poeta también es recibido por una figura femenina, Beatriz, quien toma el lugar de Virgilio como guía en los cielos. La Reina pregunta a Greg cuál es su deseo, y este responde que volver a casa. La Reina puede concedérselo pero, cuando el niño insiste en que su hermano le acompañe, se niega. “Está demasiado perdido”, le explica, volviendo a mencionar el motivo del abandono del camino recto, “el destino de Wirt reposa en las manos de la Bestia ahora”. Y es que el hermano mayor está siendo rodeado en esos

momentos por las ramas nudosas propias de los árboles que pueblan el bosque. A lo largo de la serie conocemos que en estos árboles reside el sustento de la Bestia, ese ser oscuro que gobierna el bosque y al que es sencillo identificar con el demonio dantesco: se alimenta de las almas que pierden la esperanza en sus dominios (canibalismo), posee varias bocas, como el demonio de Dante, y se encuentra atrapado en los senderos oscuros pues la luz le resulta dañina, de la misma forma que Satanás no podía abandonar el último círculo. De esta manera, si consideramos que perder la esperanza equivale a morir en *Over the Garden Wall*, la rendición de Wirt bien podría leerse como un suicidio. De no ser por la intervención de su hermano, que pide a la reina intercambiar su fatal destino, el joven habría acabado convertido en un árbol que alimentara a la Bestia, de la misma forma que los suicidas descritos por Dante acababan transformados en troncos retorcidos que servían de sustento para las arpías (figura 5).

El octavo círculo dantesco se divide en multitud de fosas destinadas a castigar a todo tipo de farsantes: los aduladores, los falsos adivinos, los embaucadores, etcétera. Llegados a este noveno episodio de *Over the Garden Wall*, la serie hace un paréntesis en la odisea de Wirt y Greg para mostrarnos mediante *flashbacks* cómo los hermanos llegaron hasta el bosque.



Figura 5. Los árboles dantescos (grabado de Gustave Doré) y los de *Over the garden wall*.

Vemos a Wirt haciéndose un disfraz de Halloween, noche que aprovechará para declarar su amor a Sara, la chica de la que está enamorado. El niño recopila distintas prendas que encuentra por su casa para confeccionar el conjunto que lucirá durante toda la serie, y cuyo gorro recuerda inequívocamente al de Dante. Lo cierto es que Wirt, retraído y con

poca confianza en sí mismo, no sabe muy bien de quién o qué se está disfrazando. Esta poca confianza en sí mismo, junto con la mala relación que tiene con su hermano menor, será uno de los “pecados veniales” que Wirt acabará purgando a su paso por el bosque de Lo Desconocido. Cabe mencionar también que Halloween, además de la noche de difuntos, es la noche del disfraz, de fingir quién no se es, y Wirt es el mayor de todos los farsantes, como los castigados en el Infierno dantesco.

El noveno y último círculo del infierno castiga a aquellos que traicionaron a los que confiaron en ellos. A diferencia del resto del inframundo, el núcleo del infierno se halla congelado. Aquí se encuentra Satanás, aprisionado en el hielo, la última visión infernal de Dante antes de abandonar el infierno. Más que con el pecado correspondiente, este capítulo tiene grandes reminiscencias al escenario donde sucede el último capítulo del infierno de la *Divina Comedia*: al igual que en la obra del poeta, Wirt se interna en unos parajes helados, azotados por una tormenta de nieve (similar a las ráfagas de viento que levantaban las alas del demonio). Allí encuentra a Greg, que está empezando a transformarse en árbol debido a las malas artes de la Bestia. Es entonces cuando Wirt descubre que la lámpara que el Leñador alimenta obsesivamente con el aceite que extrae de estos árboles (como explicaba en el primer episodio, aquella era su “carga”, su castigo cíclico) es el recipiente donde la Bestia guarda su alma. Esta limitación, la imposibilidad de la criatura para alimentarse por sí misma y la necesidad de que otros lo hagan por ella mediante mentiras y artimañas, acerca a la Bestia aún más a la clásica figura demoniaca de la cristiandad. “La bestia es tanto la luz como la oscuridad, la dualidad de Lucifer encarnada en un personaje de dibujos animados para niños” (Purcell, 2016, p. 32).

De esta manera, el leñador apaga la lámpara y la Bestia muere, tras lo cual Wirt y Greg retornan al mundo de los vivos tras vencer al señor del inframundo y despiertan en el río en el que se ahogaban, donde son salvados en el último segundo (pruebas finales y tortuosas que pone al alma entre la vida y la muerte, presencia de río incluida). En definitiva, un desenlace clásico de la narrativa del Purgatorio y la catábasis.

Como vemos, el desarrollo de la serie sigue casi punto por punto la peregrinación infernal de Dante y los castigos cíclicos que este presencia, aunque añade la fe en la salvación de las almas impuras, cosa que no aparece en su recorrido por los Círculos.

En cuanto a los personajes todos contienen, al igual que la trama, elementos de la narrativa del purgatorio y los cuentos de hadas tradicionales. Ya hemos hablado del leñador, quien tradicionalmente encajaría en el canon del guía espiritual o mentor, y que aquí es un alma más torturada y condenada a realizar un tormento cíclico (alimentar la

lámpara). Beatrice, una niña que es maldecida y transformada en pájaro tras lanzar una piedra a uno, también encaja en la figura del guía, además de compartir nombre con la amada de Dante que le muestra el camino en el Paraíso. La muchacha conduce a Wirt y a Greg a través de los bosques en dirección a la casa de Adelaide, una “hada madrina” a la que afirma capaz de hacer que los niños vuelvan a casa. Sin embargo, dicho personaje finalmente resulta ser una bruja malvada que quiere a los niños para transformarlos en siervos sin consciencia. Esta hechicera había hecho un trato con Beatrice: a cambio de que ella le consiguiera unos niños para tan oscuro propósito, Adelaide revertiría el maleficio que la mantenía convertida en pájaro (finalmente, Beatrice se arrepentirá de haber aceptado este acuerdo y ayuda a los hermanos a escapar matando a la bruja). Beatrice es, por tanto, una doble subversión de los tropos infernales y de los cuentos, como explica Krysta Purcell en su tesis *Exploring the Unknown, an onomastic analysis of Over the garden wall*:

Mientras que la Beatriz de Dante es literalmente celestial, la de McHale es una criatura maldita, un pájaro azul que vaga por el purgatorio del infierno. La miniserie, con esta alusión, crea un personaje que tiene el mismo estatus elevado que la Beatrice tradicional, pero que es mucho más realista (...). La Beatrice de McHale comete errores y se pierde en su camino pero, al igual que la otra Beatrice, trabaja para corregir sus fallos y hacer lo correcto. Además, la Beatrice pájaro contradice la idea de Dante de una mujer perfecta que muere joven y pasa el resto de la eternidad flotando por el cielo: es sarcástica, y llena de incertidumbre y arrepentimiento (Purcell, 2016, p. 26).

Beatrice es una persona de buen corazón, aunque sarcástica, algo cínica y en muchas ocasiones equivocadas (si bien se redime al final y es liberada de su maldición). También llega, según le convenga, a dejar solos a los hermanos durante su recorrido por el bosque en varias ocasiones. Ya veíamos algo similar con el personaje de Thel en *Dead Man*, y lo mismo ocurrirá en *In Bruges*: siempre se da la existencia un personaje femenino encargado de ayudar a los protagonistas en el purgatorio, aunque siempre será, de alguna forma, algo retorcido o no clasificable mediante los cánones de la mujer celestial tradicional. Adelaide, la bruja, también podría entrar en este retorcimiento de los arquetipos: es una anciana que vive en una choza en mitad del bosque y que posee una herramienta mágica, unas tijeras capaces de devolver a Beatrice a su forma humana. Adelaide, de no ser una fuerza maligna y hostil, sería, en palabras de Propp, un auxiliar donante, al que “se le encuentra casualmente, la mayor parte de las veces en el bosque (en la casita), o bien en un campo, en un camino, en la calle”. También el auxiliar mágico “es introducido en tanto que regalo” (Propp, 1928, p. 18).

Analicemos ahora a los protagonistas. Como peregrino del purgatorio, Wirt es bastante similar a William Blake en *Dead Man*: se trata de un personaje cobarde y taciturno, que para nada se adscribe a los cánones de héroe tradicional. Además, también disfruta escribiendo poesía (de nuevo, la aparición de este arte es una constante en la ficción infernal de cualquier tipo). Wirt es además un joven casacarrabias y negligente en lo que se refiere al cuidado de su hermano pequeño. Dejar de lado estos comportamientos infantiles y aceptar que debe cuidar de Greg (su “carga” en este particular Purgatorio) será el camino para purificar su alma. Wilson hace ver esta novedosa narrativa de Purgatorio que, en lugar de contar con un pecador desubicado y un mentor que le guía, introduce dos peregrinos que se ayudan mutuamente a limpiar el alma:

Wirt es culpable de ignorar sus cargas. Él culpa a su hermano repetidamente por sus desgracias, incluyendo el haberlos perdido, y afirma que su hermano menor siempre está cometiendo errores. Esta tendencia continúa incluso cuando Wirt es regañado por el leñador: "Chico, no entiendes nada. Tú eres el hermano mayor, tú eres el responsable de lo que haga tu hermano". (...) Wirt debe aceptar su responsabilidad por Greg para convertirse en un héroe épico. De esta forma, el héroe épico de McHale no está solo. Está unido por un segundo peregrino en forma de un hermano menor a quien ve como una molestia, un chivo expiatorio al que culpar de su pérdida y a quien no reconoce como una tarea o carga que sirva como catalizador para su transformación en un héroe épico (Wilson, 2015, p. 15).

Por tanto, Greg es a la par contraparte y salvación de Wirt. Se trata de un niño que no es reflexivo y tímido, sino alocado y dicharachero. No teme a los peligros de lo Desconocido: en numerosas ocasiones se enfrenta a ellos y acaba por plantar cara a la Bestia para salvar a su hermano. Tanto Wirt como Greg maduran en este viaje y acaban cumpliendo su destino como peregrinos en el más allá: salvarse mutuamente o contribuir a la purificación del alma del otro. Wilson añade que “esta adición de un segundo héroe es lo que salva a Wirt de caer en la misma línea que Dante, el viajero que no es el héroe de su propia epopeya” (Wilson, 2015, p. 33).

Así, *Over the Garden wall* presenta en su narrativa una filosofía muy optimista y positiva: no es solo que las almas puedan salvarse, sino que es el héroe a caballo entre dos mundos quien acaba con sus tormentos mientras se purifica a sí mismo. El héroe en el limbo no se limita a ser un espectador que narra los horrores que encuentra a su paso, sino que se convierte en una fuerza activa que interfiere y acaba con ellos. Esta purificación del espíritu a través de la ayuda altruista se muestra más efectiva que la conseguida mediante el tormento y, si bien no es puramente dantesca, si puede enlazarse

con ese amor a Dios, y por tanto al prójimo, de la obra de Dante. La ayuda a los que sufren se muestra aquí como el verdadero sendero recto que limpia nuestras culpas y nos acerca al Paraíso.

6. El Purgatorio turístico: *In Bruges*

El infierno de los vivos no es algo por venir; hay uno, el que ya existe aquí, el infierno que habitamos todos los días, que formamos estando juntos.

Las ciudades invisibles, Italo Calvino

La trama de *In Bruges* (Martin McDough, 2008) es quizá, de los tres ejemplos propuestos, la que inicialmente parece más alejada de la idea del Purgatorio. La historia trata en clave cómica las peripecias de dos sicarios: Ray (Collin Farrell), un hombre joven e irresponsable, y Ken (Brendan Gleeson), un asesino viejo que actúa como compañero y supervisor del primero. Ambos se encuentran en la ciudad de Brujas esperando instrucciones de su jefe Harry (Ralph Fiennes), ya que se han visto obligados a huir de Londres después de que Ray asesinara por error a un niño durante un trabajo que tenía como objetivo liquidar a un cura.

La cinta contiene numerosísimas referencias religiosas así como una fuerte carga moral: Ray, el protagonista, es un personaje lleno de culpa y pecado debido a su crimen accidental, un enorme conflicto que arrastra durante toda la película.

Su relación con Ken, el sicario que le acompaña, puede parecer en un primer momento de amistad o la que habría entre un discípulo y su mentor; sin embargo, a medida que avanza la cinta, descubriremos que Ken encarna algo más. Este personaje se nos presenta en cierta manera como la antítesis de Ray: es un hombre refinado, que disfruta de la belleza de Brujas y, ante todo, no presenta remordimiento alguno de sus crímenes.

Catherine O'Brien, autora del ensayo *In Bruges: Heaven or Hell?* relaciona esta dualidad con la idea de San Agustín según la cual:

Hay belleza en la composición de la historia del mundo surgiendo de la antítesis de los contrarios (Ciudad de Dios, XI. 18), y los polos opuestos ciertamente forman una dimensión clave de la historia de *In Bruges*, con especial relevancia para la dinámica entre los dos socios en el crimen. Las relaciones entre los hombres, como el vínculo fraterno

entre Caín y Abel o Esaú y Jacob en el libro del Génesis, son altamente consideradas en los escritos de Agustín; y aunque Ken y Ray no son hermanos de sangre, son 'hermanos de armas' y uno casi mata al otro (O'Brien, 2012, p. 94).

Como sucediera en *Dead Man*, donde se establecía la dicotomía entre civilización y salvajismo, *In Bruges* toma directamente la dualidad entre el pecado y la bondad, siendo la película que más directamente trata el tema del pecado desde el punto de vista cristiano ortodoxo.

Esta carga moral y ética en el guion de la película es palpable y alcanza a todos y cada uno de los personajes. Tras el fallido “fratricidio” en el que Ken decide no matar a Ray pese a la orden directa de su jefe (quien considera imperdonable el pecado que Ray cometió al matar al niño), la figura gris de Ken se transforma en una fuerza redentora que trata de alejar a su pupilo del camino de los asesinos, exhortándole a seguir el “camino recto” y abandonar la ciudad de Brujas (cosa que no llega a suceder pues fuerzas “externas” se lo impiden). Ken acabará pagando dicha acción con su propia vida cuando Harry, su jefe, llega a Brujas para castigar a Ray personalmente.

Es de vital importancia mencionar lo trascendente del lugar en la trama. Al igual que la industrial Machine en *Dead Man*, La ciudad de Brujas, con sus edificios medievales y su arraigo eclesiástico, es un personaje más de la cinta y enlaza directamente con la tradición medieval religiosa y folclórica. Podría parecer que esta ambientación es la más alejada de la tradición del Purgatorio dentro de las tres obras audiovisuales que se estudian en este trabajo: un entorno real, urbano y turístico, alejado de los tormentos infernales y de cualquier elemento místico. Desde luego, es completamente diferente a los desiertos y bosques de *Dead Man* y *Over the Garden Wall*, lugares salvajes e indudablemente más peligrosos y propicios para establecer un Purgatorio. Sin embargo, el concepto de la ciudad como infierno ya aparece en Dante. En el sexto círculo del Infierno el poeta halla una ciudad fuertemente fortificada donde impera Dite, deidad romana de los íferos, y donde se castiga a los herejes (Infierno, Canto IX). Por si fuera poco, la ciudad, situada sobre el río infernal Estigia, aparece rodeada de niebla, una estampa habitual en la película y que llega a abrir los créditos de la misma, a través de imágenes de los brumosos canales en la noche de Brujas. Especialmente revelador es uno de los planos iniciales de la cinta, que muestra una gárgola demoniaca ante las torres de una iglesia (otra muestra de la dualidad cielo e infierno o pureza y pecado).

En su ensayo *Dante y Fellini: El sonido de la ciudad infernal*, en el que estudia la influencia de la Comedia en la obra del director italiano, Chiara Capuccio encuentra

recurrente el uso del vocabulario urbano en la comedia dantesca, llegando a concluir que, en conjunto, el poeta ve el infierno como una gran ciudad similar a Florencia:

Todo el *Inferno* es, por extensión, la “città dolente”, sintagma ya utilizado por el autor en la *Vita Nuova* para definir Florencia después de la muerte de Beatriz (VN XL 96)1. (...) Gracias a la tesitura de una red de memorias léxicas, la città di Dite se confunde y se identifica con la misma Florencia que después de la muerte de la gentilísima se ha transformado en el infierno personal del protagonista. La intensa relación que Dante instaure entre la imagen del dominio del pecado y la de una ciudad, y precisamente de su ciudad nativa, se refuerza en el IX del *Paradiso* –uno de los cantos más terrenos y polémicos de la tercera cantica– donde se define Florencia como ciudad de Lucifer, *città di Dite*. (Capuccio, 2008, p. 98).

Siguiendo esta lógica, podemos decir que la ciudad de Brujas es un purgatorio especialmente diseñado para “torturar” el alma Ray, de la misma forma que Lo Desconocido lo era para Wirt en *Over the Garden Wall*, el bosque para William en *Dead Man* o Florencia tras la muerte de Beatriz para Dante. Encuentra en este lugar elementos que le interpelan personalmente recordándole su pecado, como constante imaginería religiosa relacionada con el Juicio Final que va desde elementos puramente católicos hasta las estrambóticas escenas de cuadros del Bosco, o incluso el personaje de Jimmy (Jordan Prentince), un actor enano, que no deja de ser la imagen deformada de un niño y que, al igual que el asesinado por Ray, acaba muerto de idéntica forma al final de la cinta. En este sentido, la ciudad se asemeja a un enorme cuadro bosquiano, una urbe plagada de elementos extraños que la cinta muestra en numerosos planos: turistas excéntricos, perros asomados a los balcones o, siendo la referencia más clara, una comitiva de personajes disfrazados como los ángeles y demonios de *El Jardín de las Delicias* y *El Juicio Final* (figura 6), ambas pinturas aparecidas previamente en la cinta. Al final de la película estos personajes, quienes realmente son actores disfrazados que ruedan una película en la ciudad de Brujas, rodean a Ray mientras se debate entre la vida y la muerte o, para ser más exactos, entre la salvación o castigo eternos, como si pugnaran por arrastrar su alma al infierno o elevarla a los cielos. Para reforzar la idea del juicio al alma del sicario, la escena se desarrollará en una plaza frente a la torre de una iglesia, iluminada por enormes focos de luz blanca. Otro detalle revelador y que referencia a la iconografía diabólica del Bosco es la camisa que Ray lleva durante dicha escena, una blanca con motivos musicales (y que acabará teñida de sangre), muy parecida a la célebre partitura que aparece sobre la piel de uno de los pecadores torturados en el infierno de *El Jardín de las Delicias*.



Figura 6. Ray camina entre los personajes bosquianos, demoniacos y celestiales, que le acabarán rodeando mientras se debate entre la vida y la muerte.

Esta temática, la del juicio a las almas entendido de forma cristiana, está muy presente en la obra. Recordemos que Ray, además de matar a un niño por accidente, asesinó a un cura a sangre fría en un confesionario. Este crimen en un entorno religioso le será recordado constantemente (si bien el personaje no se arrepiente del asesinato meditado) en forma de la omnipresencia de iglesias y elementos religiosos en Brujas. Durante una escena, incluso, Ray llegará a contemplar un cuadro que muestra la personificación clásica de la Muerte hablando con un hombre a través del marco del cuadro (se trata de *El avaro y la muerte*, del pintor flamenco por Jan Provost): esta pintura representa una nueva dicotomía (vida y muerte) e interpela directamente a Ray recordándole la naturaleza mortal de sus crímenes mediante una composición casi idéntica a la del plano en el que tiene lugar el asesinato del religioso (figura 7).

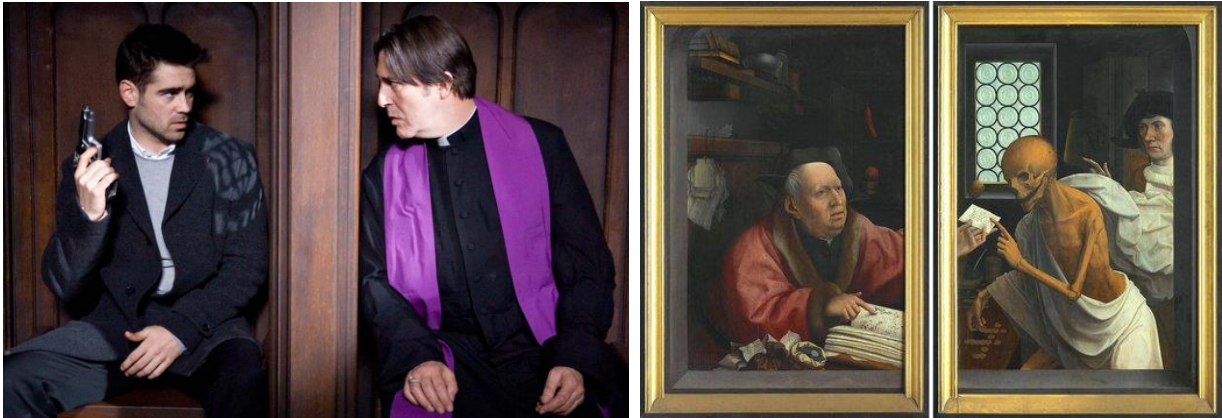


Figura 8. El crimen de Ray y la pintura de Provost

Por otro lado, los personajes de Ray y Ken, a quienes debido a su profesión podríamos considerar como “hombres de acción” se ven forzados a llevar una vida pausada en la ciudad de Brujas, mientras esperan instrucciones tras el asesinato accidental de un niño. Este “tiempo suspendido” (concepto que trataremos después) desespera a Ray, pues le obliga todavía más a reflexionar sobre su crimen. Este hecho, unido a toda la iconografía religiosa, le hace pensar en su futuro más inmediato así como en la culpa, el perdón y el castigo.

La ciudad de Brujas de *In Bruges*, exasperantemente tranquila y llena de iconografía divina sobre la justicia, es casi un ente vivo que tiene como objetivo torturar a Ray haciéndole recordar sus culpas, siendo este el único personaje privado del disfrute de un encanto urbano que todos los demás sí pueden ver. A través de los diálogos de la película esto queda mucho más patente, especialmente cuando Harry, el jefe de los sicarios, mantiene una conversación con Ken y este explica que la ciudad “no es el tipo de cosa que le gusta” a Ray. *How can all those canals and bridges and cobbled streets and those churches and all of that beautiful fucking fairy-tale stuff, how can that not be somebody's fucking thing, eh?* responde Harry, furioso.

El personaje de Harry es interesante ya que, además de actuar como principal villano y antítesis de Ken con respecto a Ray, posee diversos elementos que le identifican directamente con las figuras demoníacas de los textos infernales antiguos. Si bien no llega a alcanzar las cuotas diabólicas de Mr. Dickinson o la Bestia en las obras anteriores, comparte su relación directa con el escenario en el que se desarrolla la purga del alma del protagonista. En primer lugar, es quien envía a los dos sicarios a Brujas, a la que suele referirse en repetidas ocasiones como “un lugar de cuento de hadas”. Su fascinación con

Brujas llega a rayar la obsesión, cosa que refleja muy bien la línea de diálogo anteriormente citada. De alguna forma, la ciudad de Brujas parece obedecer o satisfacer los deseos de Harry (entre los que se cuentan torturar psicológicamente a Ray, al que ha enviado allí adrede) de la misma forma que un demonio controlaría el infierno para hacer sufrir a los pecadores. Además, Harry es un hombre orgulloso de sus férreos ideales (pese a ser un asesino, matar a un niño es su línea roja), y finalmente decide ser “juez” de Ray y hacerle pagar su falta personalmente. Ray se nos presenta así como un pecador cuyo crimen debe ser juzgado (lo que lo convierte a la vez en víctima de los tormentos infernales de Brujas) y cuya “alma” se disputan dos figuras antagónicas, un dualismo que nos recuerda a otras figuras antagónicas como Nobody y Cole Wilson en *Dead Man* o La Bestia y la Reina de las nubes en *Over the Garden Wall*. En *In Bruges* tenemos a Ken, quien confía en la capacidad de redención de Ray y que muere a manos de Harry intentando salvarlo, y el propio Harry, quien está convencido de que no hay salvación posible para él. De hecho, Harry acaba hiriendo de muerte a Ray, en una escena idéntica al asesinato del cura al inicio de la trama, número de disparos inclusive, como si se tratara de un “ojo por ojo”, un castigo proporcional a su crimen (si bien el final ambiguo con Ray siendo llevado al hospital deja en el aire su salvación o caída definitiva a los infiernos). Quizá no sería descabellado identificar a Ken y Harry con figuras reconocibles del imaginario católico, como la del salvador que da su vida por los pecadores y la de la entidad que los juzga y condena al infierno. Por su parte, Ken actúa además como guía a través del Infierno, y comparte gran parecido con el personaje de Nobody en *Dead Man*: ambos se cuestionan al inicio la posibilidad de redención del protagonista aunque, finalmente, acaban confiando en ellos y se sacrifican por su salvación. Esto entroncaría con la idea del Juicio anteriormente citada, pues no debemos olvidar el deber fundamental del purgatorio:

Este juicio futuro, definitivo, general, no ofrece más que dos posibilidades: la vida o la muerte, la luz o el fuego eterno, el Cielo o el Infierno. El Purgatorio va a depender de un veredicto menos solemne, de un juicio individual inmediatamente posterior a la muerte que la imaginería cristiana medieval se representa de buena gana bajo la forma de una lucha por el alma del difunto entre los ángeles buenos y los malos, entre los ángeles propiamente dichos y los demonios. (Le Goff, 1989, p.242).

También está aquí presente la figura femenina como “ayudante en los infiernos”. Hablamos de Chloë (Clémence Poésy), una joven de Brujas de la que Ray acaba enamorándose y que consigue que este deje de ver la ciudad como un tormento, así como

de culparse tan severamente por la muerte accidental del niño. Chloë, al igual que Thel en *Dead Man* y Beatrice en *Over the Garden Wall*, es una revisión de la figura de la mujer celestial, algo más pícara y atada al pecado (Si Thel era prostituta y Beatrice una chica hechizada por su mal comportamiento, Chloë es una joven sarcástica que se gana la vida vendiendo droga en Brujas).

Un dato curioso: Harry, hombre cruel y de moral inflexible, es el único personaje cuyo apellido es nombrado en toda la cinta y este no es otro que *Waters*. Recordemos la situación de la ciudad de Dite sobre un río infernal, la relación entre aguas e inframundo para culturas como la griega y la omnipresencia de los canales casi laberínticos en Brujas, que llegan a aislar la ciudad, o al menos desconectarla del resto del mundo, de la misma forma que un limbo o más allá. Esto es reforzado por la forma en la que los personajes de la cinta tienen de referirse a la ciudad, a la que describen en numerosas ocasiones como más propia de “un cuento de hadas”, “una fantasía” o “un sueño”. El propio guion de la película comienza con una frase reveladora: “Various shots of the empty cobble-stoned, other wordly, street of Bruges, Belgium” (McDonagh, 2008, p.1).³

Como refuerzo a esta idea aparece la banda sonora compuesta por Carter Burwell. Esta, aunque posee un par de canciones no originales, es en su mayoría una repetición del reconocible tema principal de la película, una melodía suave y evocadora a la par que misteriosa. Durante la mayoría de las piezas esta melodía se mantendrá idéntica (con apariciones en pistas con títulos tan reveladores como *Medieval waters* o *The Last Judgement*), hasta los eventos finales y la llegada de Harry, donde se introduce un nuevo y amenazador *leitmotiv* que identifica a este personaje (*Harry Walks*), el cual se repetirá de manera mucho más intensa durante el clímax de la película (*Shootout, pt. 1*), donde la armonía calmada de Brujas es sustituida por una frenética percusión y guitarra eléctrica. En propias palabras del compositor:

(...) la ciudad de Brujas también es un personaje real, tal vez el verdadero antagonista de la película, ya que su tranquila belleza hace que el personaje de Farrell se suba por las paredes desde la primera escena hasta la última. En general, la música mantiene una moderación belga, como para molestar aún más al personaje de Farrell, hasta la llegada de Ralph Fiennes. Luego, las cosas comienzan a calentarse y explotan en un tiroteo, momento en el que la guitarra eléctrica hace una sorprendente aparición” (Burwell, 2008).

³ El énfasis es mío.

Esto hace que la idea de Brujas como lugar malévolo y cambiante que obedece a los designios de Harry cobre mucho más sentido, pues su llegada altera la tranquilidad cotidiana (o el tiempo indefinido y eterno del Más Allá) que hasta entonces ha torturado a Ray, y la sustituye por un clima de inminente amenaza o castigo, el cual, como las trompetas que anuncian el Juicio Final, tiene repercusión incluso en el sonido mismo de la ciudad. “Brujas es el espacio *pre-mortem* en el que los asesinos reflexionan sobre su existencia *post-mortem* — un espacio liminal como su destino final sigue siendo incierto” (O’Brien, 2012, p.101). De esta forma, aparece de nuevo la constante del personaje pecaminoso y desubicado en un mundo que parece hecho a la medida de sus miedos y obsesiones.

Además de los elementos extravagantes y bosquianos ya mencionados anteriormente, la película se vale de numerosos planos y detalles que refuerzan esta idea. Por citar algunos especialmente reveladores que aparecen en el primer tramo de la historia, Ray se muestra acurrucado en el bote mientras recorre los canales, una postura que roza casi el terror y que recuerda inequívocamente a la de las almas que cruzaban al más allá en el bote de Caronte. Escenas similares han aparecido previamente en *Dead Man* y *Over the Garden Wall*, mientras los protagonistas taciturnos o malheridos recorrían en barcas ríos neblinosos. Posteriormente, mientras Ken visita un campanario de la ciudad (al que su compañero se niega a subir, nueva muestra de lo “desviado” de su camino), observa a Ray y con su mano simula dispararle. La perspectiva del plano nos muestra la mano de Ken gigantesca en las alturas, como la de una divinidad dispuesta a castigar a un diminuto Ray. Luego, mientras Ray espera junto al campanario, un perro negro le mira con gran interés. Este animal, además de ser identificado como una señal negativa por muchas culturas, “podría evocar imágenes de las creencias del Antiguo Egipto en la vida después de la muerte y la terrible prueba a la que el alma difunta debía enfrentarse: el juicio de Anubis el dios con cabeza de perro” (O’Brien, 2012, p. 99) (figura 7).

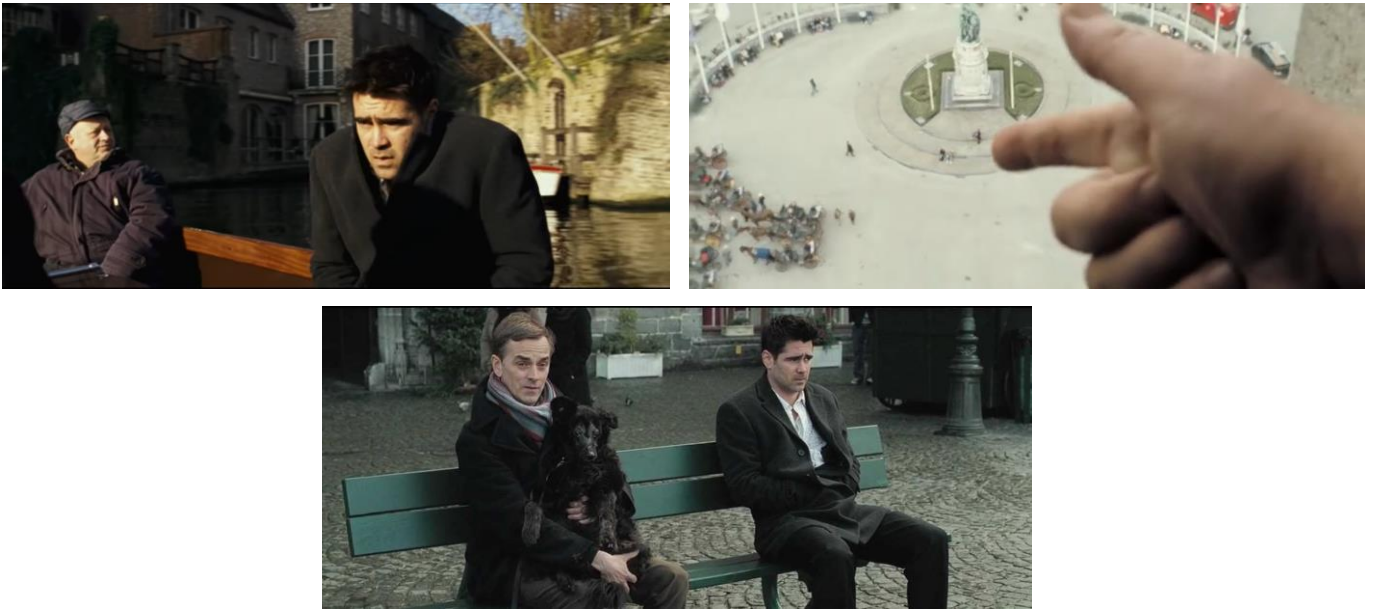


Figura 8. La barca, el dedo de Dios y el perro negro.

Comentábamos antes el tema del tiempo difuso, otra de las características del Purgatorio. Aquí su transcurso parece normal y no afecta a los personajes de una forma directa. La ciudad de Brujas no deja de ser un escenario “real” y los días transcurren de manera corriente. Sin embargo, su tranquilidad y sosiego si supone un trastorno para los asesinos o, al menos, para Ray, al que la lentitud y carácter tranquilo de los belgas acaban por hacerle odiar el lugar. Podríamos llegar establecer una analogía moderna entre la rutina interminable de Brujas y el tiempo suspendido del Purgatorio. Cabe mencionar otro elemento que también influye en este concepto temporal: el paisaje urbano en sí es una mezcla de estilos y épocas que sugiera una urbe engañosa y suspendida en un periodo indeterminado.

En su recorrido nocturno por Brujas, Ray y Ken supuestamente miran el exterior del museo Gruuthuse pero, en el plano inverso, al público se le muestra el ayuntamiento en el Burg, con sus estatuas de los condes y condesas de Flandes—sustituciones en el siglo XIX de las estatuas medievales que fueron derribadas por los revolucionarios franceses en 1792. Algunas de las fachadas aparentemente góticas de la plaza del mercado, que aparecen en el clímax sangriento de la película, datan de la década de 1950. Así como no existe una línea divisoria perceptible entre las dos sociedades de Agustín, el turista desprevenido también puede ser engañado por las apariencias cuando intenta discernir la autenticidad de los edificios de Brujas (O’Brien, 2012 p. 94).

El suicidio como pecado mortal también aparece en *In Bruges*. Ray está a punto de suicidarse al no poder soportar la culpabilidad de su crimen accidental, pero es detenido

por Ken (quien, irónicamente, se dirigía a acabar con él por orden de Harry). Nuevamente, viene a representar el rendimiento a la culpa y la aceptación de la tortura infernal, como sucedía en *Over the Garden Wall* o en *Dead Man* cuando William se planteaba volver hacia Machine. Al igual que en la serie, aquí es Ken, el guía o mentor, quien evita que el protagonista se rinda al pecado e intenta que retome la senda recta del amor a Dios. “Just go somewhere, get out of this business, and try to do something good”, dice. Ray le hace caso y coge un tren para salir de Brujas (nuevamente, y al igual que en las películas anteriores, el tren es el vehículo para llegar o escapar del limbo), pero la casualidad, o los mecanismos casi sobrenaturales de la ciudad infernal, se lo impiden: a los pocos minutos de subir, un hombre al que Ray había golpeado en un restaurante durante una escena anterior le reconoce y consigue que lo detengan; de esta manera es conducido de vuelta a una comisaría de Brujas, solo para ser liberado al poco tiempo.

La película refuerza también la idea de lugar de purga espiritual con sus diálogos. Ray, mientras contempla los cuadros del Bosco, tiene la siguiente conversación con Ken, que no parece muy interesado en plantearse la naturaleza sobrenatural de la ciudad:

RAY: Purgatory. Purgatory's kind of like the inbetweeny one. “You weren't really shit, but you weren't all, that great, either”. Like Tottenham. Do you believe in all that stuff, Ken?

KEN: Tottenham?

No hallamos en *In Bruges*, eso sí, ningún viaje o peregrinación como tal, pues los personajes se limitan a deambular por la ciudad. Lo más cercano a la narrativa de catábasis es el hecho de que Ken actúe, además de guía espiritual, como guía turístico para Ray en Brujas. A ojos de hoy, sin duda, una modernización muy certera al comparar el turismo masificado con la narrativa de los infiernos. Aquí, la purificación progresiva del alma de Ray es un proceso interior, si bien al final de la cinta sí tiene que pasar una dolorosa prueba de fuego (los disparos recibidos por Harry). Si la supera o no, queda a juicio del espectador, pues la película termina con Ray siendo transportado en una ambulancia, moribundo, mientras en su cabeza tiene lugar el siguiente monólogo, que termina por revelar la naturaleza de Brujas:

There's a Christmas tree somewhere in London with a bunch of presents underneath it that'll never be opened. And I thought, if I survive all of this, I'd go to that house, apologize to the mother there, and accept whatever punishment she chose for me. Prison... death... didn't matter. Because at least in prison and at least in death, you know, I wouldn't

be in fuckin' Bruges. But then, like a flash, it came to me. And I realized, fuck man, *maybe that's what hell is: the entire rest of eternity spent in fuckin' Bruges*. And I really really hoped I wouldn't die. I really really hoped I wouldn't die.⁴

La ciudad, si bien consigue purgar el alma de Ray y hacer que logre “vivir en paz” aceptando su pecado y su castigo, ha resultado algo peor que el Juicio de su alma en sí: un lugar que no es el cielo y que se parece demasiado al infierno. Un limbo, un espacio en el que pasar la eternidad siendo atormentado hasta caer en el abismo o ascender a los cielos, la definición perfecta de Purgatorio.

7. Conclusiones

Tras el análisis de las obras propuestas podemos comprobar que las tres poseen elementos tremendamente similares, así como una narrativa que no deja lugar a dudas acerca de su representación del Purgatorio. Aunque esta suele estar velada o, al menos, no es directamente señalada, mantiene conexiones altamente distinguibles con el concepto de Purgatorio cristiano, un limbo donde limpiar los pecados de las almas para que estas puedan ascender al Paraíso, aunque alejándose de los elementos clásicos tales como ángeles guardianes y fuego purificador.

En estas ficciones el Purgatorio es casi un lugar con vida propia y que puede adoptar formas tan diversas como un desierto, un bosque encantado o una ciudad cosmopolita. Estos lugares suelen tender al castigo individual como tormento para un único personaje protagonista, en lugar de realizar castigos colectivos como se creía tradicionalmente. Además, estos espacios suelen obedecer a los designios de un antagonista bien definido (Mr. Dickinson, la Bestia y Harry), con características similares a las de las figuras demoniacas tradicionales de la cristiandad y con una movilidad que parece atarles al lugar que gobiernan de una forma u otra. Estos personajes tratarán por todos sus medios que el héroe protagonista muera y sea consumido por la culpa (arrastrado al infierno). Esta es una de las principales diferencias con el Purgatorio tradicional y dantesco: en las obras analizadas aún es posible ser devuelto al inframundo si los peregrinos del purgatorio no son cautos, desvían aún más del camino recto o simplemente “se rinden”, acción que puede aparecer representada por el suicidio. Por tanto, el Purgatorio aparece desacralizado a grandes rasgos, pero siempre como un limbo entre Cielo e Infierno basado principalmente en el descrito por Dante (tomando además

⁴ El énfasis es mío.

elementos infernales presentes en la *Divina Comedia*), y valiéndose de su filosofía optimista: los tormentos de este lugar sobrenatural tienen como objetivo purificar el alma, que va mejorando a medida que asciende su particular calvario.

Los protagonistas o penitentes de este purgatorio, al estar marcados por el pecado y la culpa, son personajes muy alejados del canon heroico tradicional o de las figuras centrales de las catábasis clásicas. Los tres ejemplos comparten además multitud de puntos en común: son hombres jóvenes o adolescentes en su paso a la edad adulta, provenientes de un entorno urbano y poco acostumbrados a los lugares salvajes o, simplemente, diferentes a su hogar. Son inmaduros o poco resolutivos, taciturnos, más o menos tímidos y siempre atormentados y tomados poco en serio por el resto de personajes. A diferencia del ya citado Dante y otros protagonistas que presenciaron los tormentos infernales y del Purgatorio, toman parte activa en la trama y sufren las torturas (físicas y psicológicas) en sus propias carnes. Suelen enfrentarse a las figuras demoniacas anteriormente mencionadas, acabando en el proceso malheridas o entre la vida y la muerte, una prueba de fuego como la que Dante situaba al final del Purgatorio. Su paso por el otro mundo los cambia psicológicamente: los hace más valientes y/o conscientes de sus faltas en vida, de las que no suelen arrepentirse y redimirse. Igualmente, tampoco son conscientes de la naturaleza del lugar en el que se encuentran hasta la resolución o clímax del conflicto final.

Siempre van a ser guiados por un mentor espiritual clásico (Nobody y Ken), los cuales van a velar por su seguridad y por hacer que sus almas vuelvan a retomar el camino recto. En todos los casos, los mentores establecerán una relación filial con los protagonistas pese a no ser hermanos de sangre. También acabarán muertos o malheridos a manos del antagonista demoniaco (que suele poseer sus características opuestas), dándole al héroe la oportunidad para huir del Purgatorio o para acabar con él. En el caso de *Over the Garden Wall*, Greg, aunque también se encuentra atrapado en el limbo y escapa de él, adquiere las funciones de guía o maestro en cuanto a la confianza en la redención de Wirt, la relación filial entre ambos (pese a ser hermanastros) y su sacrificio parcial ante el antagonista para que su hermano pueda salvarlos a ambos.

También encontramos siempre presentes figuras femeninas que actúan como guías menores o amantes y/o ayudantes de los protagonistas (Thel, Beatrice, Chlöe), rescatando el arquetipo de mujer celestial presente en la obra de Dante aunque siempre retorcido o más cercano al pecado menor de algún modo.

Este retorcimiento de los arquetipos clásicos a través de las dicotomías es compartido por las tres obras: en *Dead Man* está presente a través de la inversión entre civilización y barbarie tradicionales, en *Over the Garden Wall* asistimos a una revisión de los cuentos de hadas al aplicarles un filtro dantesco y en *In Bruges*, la película con una visión más clásica o religiosamente explícita, nos presenta como polos opuestos los elementos católicos en una historia que trata el pecado mortal de un asesino a sueldo.

También están presentes en las obras los vehículos hacia el más allá, siempre en forma de trenes (que permiten a los protagonistas entrar o salir de estos purgatorios) y barcas (generalmente utilizadas para salvar ríos y lagos dentro del más allá, con la correspondiente y muy reconocible referencia mitológica de Caronte). Además, resulta imposible escapar de estos lugares hasta pasar la penitencia, que suele representarse como un viaje físico, y el tiempo que los héroes pasan en ellos puede resultar difuso o directamente suspendido.

De esta forma, podemos afirmar que asistimos a algo parecido a lo que sucedió originalmente en la Edad Media cuando las clases populares se apropiaron del concepto del Purgatorio para armar relatos populares: la idea original religiosa es desechada en mayor medida (si bien aún hallamos elementos intrínsecamente relacionados), y se mezcla con corrientes artísticas e ideas creativas varias pertenecientes a épocas diversas: la narrativa legendaria artúrica y bretona, la mitología clásica, los cuentos de hadas tradicionales o las peculiaridades de géneros cinematográficos como pueden ser el *western* o el género negro y de asesinos. Sin olvidar, por supuesto, la contribución de Dante, cuya unificación del más allá y categorización de los tormentos ultraterrenos sigue siendo la más compartida por las obras modernas populares, a través de una concepción estética similar a la del infierno y Purgatorio imaginado por el poeta y cuyas características acaban mezclándose hasta hacerse en ocasiones indistinguibles.

El Purgatorio adquiere así una naturaleza universal que trasciende el control religioso al que se vio sometido durante siglos. La creencia de que las almas humanas son juzgadas tras la muerte es algo universal, así como la fe en que estas pueden redimirse y purgar sus pecados cometidos en la Tierra. Esta narrativa es muy útil para la ficción contemporánea, que opta por abandonar los héroes tradicionales y utiliza en su lugar a personajes reprobables, ambiguos o marginados. Una forma de dejar atrás la divinidad heroica y acercarse al alma humana común, que resulta una dicotomía en sí misma, capaz de la bondad más absoluta y los crímenes más atroces; mediocre y maravillosa al mismo tiempo.

De esta manera, el Purgatorio es utilizado como un escenario para desarrollar estas nuevas formas de entender las narrativas clásicas, como la catábasis y el juicio a las almas: una cuestión ancestral a la que probablemente nunca hallaremos respuesta, pero con la que continuaremos dialogando a través de la ficción, sea cual sea su disfraz o apariencia.

8. Referencias

- Belliotti, Raymond (2011), *Dante's Deadly Sins: Moral Philosophy in Hell*, Sussex, John Wiley & sons Inc.
- Berman, Marshall (2000), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI editores.
- Brioso Sánchez, Máximo (1995), “El concepto de Más Allá entre los griegos” en Pedro M. Piñero (ed.), *Descensus ad inferos. La aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Burwell, Carter (2008), *Carter Burwell's Notes*, recuperado de http://www.carterburwell.com/projects/In_Bruges.html
- Campbell, Joseph (1949), *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Capuccio, Chiara (2008), *Dante y Fellini: El sonido de la ciudad infernal*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Holý, Pavel (2008), *Intertextuality and Allusion in Dead Man*, Diploma Tesis, Brno, Masaryk University.
- Iannucci, Amilcare A. (2004), “Dante in Hollywood”, en Amilcare A. Iannucci (ed.), *Dante, cinema, and television*, Toronto, University of Toronto Press.
- McDonagh, Martin (2008), *In Bruges* (guion), recuperado de <https://www.ivanachubbuck.com/wp-content/uploads/2012/02/In-Bruges-Entire-Script.pdf>
- Moreira, Isabel (2010), *Heaven's Purge: Purgatory in Late Antiquity*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press.
- Le Goff, Jacques (1989), *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Editorial Taurus.
- O'Brien, Catherine (2012), “In Bruges: Heaven or Hell?”, *Literature & Theology*, vol.26, nº 1, pp.93-105
- Propp, Vladimir (1928), *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

- Purcell, Krysta (2016), *Exploring the Unknown: an Onomastic Analysis of Over the Garden Wall*. Senior Honors Thesis, Boone (NC), Appalachian State University.
- De Riquer, Isabel (1997), *Prólogo de Nueve Lais bretones y La sombra de Jean Renart*, Madrid, Ediciones Siruela.
- Wilson, Justine Nicole (2015), *Heroes in Patrick McHale's Over the Garden Wall: A Reading of the Modern Epic*, Degree of Master of Arts in English. Stony Brook (NY), Stony Brook University.