

ENTRE EPÍGONOS Y AUTOINSPECCIÓN

**Actas del II Congreso Andino
de Estudios sobre Dante Alighieri**

22-24 de octubre de 2018

Patrizia Di Patre

Editora

ENTRE EPÍGONOS Y AUTOINSPECCIÓN

Actas del II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri

22-24 de octubre de 2018

©

© 2020 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Centro de Publicaciones

Quito, Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado n.º 17-01-2184

Tel: (593) (02) 2991 700, ext. 1711

publicaciones@puce.edu.ec

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Dr. Fernando **Ponce León, S.J.**

Rector

Dr. Fernando Barredo Heinert, S.J.

Vicerrector

Dra. Graciela Monesterolo **Lencioni**

Directora General Académica

Mtr. Santiago Vizcaíno

Director del Centro de Publicaciones

Comité Científico

Rino Caputo (Università di Roma “Tor Vergata”)

César Eduardo Carrión (PUCE)

Paolo Cherchi (University of Chicago)

Patrizia Di Patre (PUCE)

Roberto González Echevarría (University of Yale)

Giuseppe Mazzotta (University of Yale)

Emilia Perassi (Università di Milano)

Vincenzo Vespri (Università di Firenze).

Edición:

Foto portada: Interior de la Iglesia de San Francisco en Quito

Diseño y portada: Rosa Calahorrano/Kalu Diseño Gráfico

Impresión:

Impreso en Ecuador

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	9
INTRODUCCIÓN.....	11

I SECCIÓN

CONFERENCIAS MAGISTRALES

PURGATORIO XVII

LA PACE COME CENTRO E CERCHIO

Rino Caputo. Università di Roma “Tor Vergata”	35
---	----

PURGATORIO XVII

LA PAZ COMO CENTRO Y CÍRCULO

Rino Caputo. Universidad de Roma “Tor Vergata”	43
--	----

DANTE Y CERVANTES:

PURGATORIO XXX y *DON QUIJOTE* II, 35

Roberto González Echevarría. University of Yale	49
--	----

DANTE EN RUBÉN DARÍO Y BORGES

Paolo Cherchi. University of Chicago	71
---	----

APROPIACIONES DANTESCAS

EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA

CONTEMPORÁNEA

Emilia Perassi. Università di Milano	105
---	-----

LA GEOMETRIA DELL'UNIVERSO DANTESCO
Vincenzo Vespri . Università di Firenze 127

IL *CURSUS* NELL'EPISTOLA XIII
Patrizia Di Patre.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador 157

II SECCIÓN PONENCIAS

LA FIGURA FEMENINA DE BEATRIZ REVIVIDA
EN LA “MUJER ESTRELLA” DE JOSÉ MARTÍ
Rosario de Fátima A'Lmea Suárez.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador 169

INFLUENCIAS Y PARALELISMOS
DEL *DOLCE STIL NOVO* EN LA POESÍA
DE MEDARDO ÁNGEL SILVA
Carlos Aulestia
Pontificia Universidad Católica del Ecuador 189

UNA GLOSA DEL *INFIERNO*. FRANCISCO SALAZAR,
EL HOMBRE DE LAS RUINAS
César Eduardo Carrión
Pontificia Universidad Católica del Ecuador 207

DANTE Y BONIFACIO VIII
David Chamorro Espinosa, S.J.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador 217

ALEJO CARPENTIER RECUERDA
A DANTE: HETERODOXIA E INNOVACIÓN
Esteban Crespo. *University of Yale* 239

EL PROBLEMA DEL <i>CURSUS DANTESCO</i> (y la necesidad de un análisis funcional) Patrizia Di Patre Pontificia Universidad Católica del Ecuador	257
EL ADJETIVO ‘DANTESCO’ Ana Estrella Santos Pontificia Universidad Católica del Ecuador	269
“¡Dante es nuestro!”. DANTE Y LOS CATÓLICOS ITALIANOS DESDE EL RESURGIMIENTO HASTA EL PONTIFICADO DE PABLO VI (1870-1978) Francesco Ferrari. <i>Universidad Católica de Colombia</i>	289
LUGARES DE CERDEÑA EN LA <i>DIVINA COMEDIA</i> Valentina Virdis. Pontificia Universidad Católica del Ecuador	317

AGRADECIMIENTOS

El *II Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri* es un proyecto de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Al Magnífico Rector de la Institución, Dr. Fernando Ponce León, y a su Vicerrector, Dr. Fernando Barredo, dirigimos en primer lugar un cálido agradecimiento, por su apoyo y el ambiente tan propicio a los altos estudios que, gracias a una fuerte proyección internacional, han sabido crear en beneficio de la academia ecuatoriana.

El más amplio reconocimiento se debe al Dr. César Eduardo Carrión, decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura en el período 2016-2019, por su labor poliédrica desde la formulación del proyecto hasta su cumplida realización. Agradezco la invaluable colaboración del Dr. Vicente Robalino y del Dr. Carlos Aulestia, subdecano de la Facultad; la participación de la Dra. Ana Estrella, directora de la Escuela de Lengua y Literatura, en cuyo ámbito se organizó el evento, y a los docentes de la Sección de Italiano, en especial a su coordinadora Elena Galarza, por su preciada cooperación. Un especial reconocimiento también a la Lcda. Cecilia Vaca Pavón, supervisora de la logística y activísima colaboradora en las fases previas a la ejecución del congreso.

El evento contó con el ilustre patrocinio del Excelentísimo Sr. Embajador de Italia en el Ecuador, Dr. Marco Filippo Tornetta,

en cuya preciada colaboración y presencia activa no cesaremos nunca de pensar con gratitud. Agradecemos asimismo el aporte y cooperación de los COM. IT. ES italianos en el Ecuador, en la persona de su presidente Salvatore Foti, y de la Società Dante Alighieri, sede **Quito**: de especial modo a su presidente Fabio Fusi.

Y un agradecimiento sincero a todas las entidades que nos apoyaron también financieramente, a la Asociación de Profesores PUCE, a las Damas Italianas, la industria piolera Ponte Selva, la Casa d'Italia Quito. Entre las colegas de la sección de Italiano no puedo dejar de mencionar a la distinguida amiga Lorena Cobo de Giacometti, por su invaluable aporte.

A los ilustres integrantes del Comité científico, a los conferencistas invitados y nacionales, a los estudiantes de la PUCE, con su revitalizador entusiasmo (un agradecimiento especial a Ignacio Alvarado, quien realizó las grabaciones), el homenaje de estas páginas, como el más alto reconocimiento a su brillante aporte.

INTRODUCCIÓN

Acontece algo único **con Dante**: por más variada que se muestre la tipología de un estudio dedicado a él, e independientemente del número de aportaciones, siempre encontraremos convergencias significativas en alguna de sus múltiples instancias; de modo que al esfuerzo integrador sucede la hipótesis documental, una mera declaración de compatibilidad, responsable tanto de la coherencia argumentativa como de la amplitud referencial. Cuanto más heterogéneo el estudio crítico sobre Dante, en suma, tanto más confiables serán los resultados, o mayor su poder de representatividad, de adhesión, en primer lugar, semántica.

En el volumen colectivo que presentamos a continuación esta tendencia emerge de la susceptibilidad al diálogo entre los distintos aportes, algo que exime de una intervención directa por parte del observador. Atendiendo a esta razón interna, estableceremos como único criterio ordenador la sucesión temporal de los textos que ocuparon el espacio destinado a las conferencias magistrales (I sección del volumen); mientras que las charlas de menor extensión (II sección) se colocarán en el orden alfabético impuesto por los apellidos autorales.

“La paz como centro y círculo”: el canto XVII del *Purgatorio*, dedicado a este tema capital en la economía de la construcción dantesca, se impone a nuestra atención en las páginas de

la conferencia inaugural, a cargo de Rino Caputo (Universidad de Roma “Tor Vergata”). “La paz es para Dante”, según anota el estudioso, “una especie de preparación para el bienestar; y actuar la paz significa operar la canalización de las energías positivas hacia el natural desemboque de la realización humana más plena, en cuanto consecuente con la esencia y fin natural de la especie [...]. Se comprende mejor ahora el hecho de que este canto se **halla enmarcado** entre la temática del libre albedrío y la voluntad de ser *buen* cristiano. Los que cooperan a la paz, condición necesaria para el correcto desenvolvimiento del ser humano en la tierra y el natural desarrollo de todo su potencial, llevan pura y simplemente a buen fin el ejercicio natural del libre albedrío; en otras palabras, la luz del buen discernimiento los guía hacia la meta apropiada, que es el fin de todo amor lícito (caridad, paz, suprema realización humana y por tanto metafísica, cristiana)”.

¿En este contexto, cómo se justifica el centro?

“El movimiento de la ‘luz’ (de la lumbre divina)” –explica el autor– “permite la circulación de la voluntad divina. En tal sentido, el centro y el círculo del mundo se armonizan. El centro recoge el círculo y el círculo despliega el centro, como se aclarará en *Paradiso* XIV, 1-3: ‘Del centro al borde, y desde el borde al centro / muévase el agua en el redondo vaso, / según se impulse desde fuera o dentro’”.

Dentro de esta circulación eternamente pluriprospéctica, porque infinita, también el peregrino “se detiene a meditar y ‘proyecta’ al mismo tiempo hacia el futuro el saber adquirido, confirmando lo que intuyó Singleton y, antes que él, Auerbach: el futuro está prefigurado en un pasado cargado de una comprensión retrospectiva. El viaje puede, en este punto, proseguir literal y espiritualmente ‘pacificado’”.

La conclusión: “Es propiamente en la paz donde todo se resuelve, comprende y cifra. Sin la paz, exterior o interior, no existe nada en absoluto, no hay vida”.

Invitamos a leer en el original italiano estas estupendas, aclaradoras páginas del ilustre profesor invitado.

En la primera de las dos conferencias puestas en cierre de trabajos (“Dante y Cervantes: *Purgatorio* 30 y *Don Quijote* II, 35”, hallamos una novedosa conjetura, ejemplarmente establecida por **Roberto González Echevarría, Sterling Professor - University of Yale**). También en estas páginas se percibe la dialéctica, en términos de absoluta continuidad, entre exterior e interior, aproximación proyectiva y extensión aglutinante, como muestran las siguientes palabras del eminente estudioso:

El amor cortés era un amor por el amor de una intensidad tal que, al traducirse a poesía, articulaba un código del deseo que en última instancia se convertía en la contextura misma del ser del poeta, que se proyectaba sobre ese otro ser absoluto poseedor del sentido y la significación. O sea, el ser es una proyección hacia ese otro ser; es un exteriorizar esa esencia interior que ha surgido con y en el amor. Según Octavio Paz el amor cortés —amor del amor— (en *La llama doble*, libro de 1993 en que comenta su actualidad) fue la más importante revolución erótica de Occidente. Si en San Agustín el ser interior que se expresa y emerge en las *Confesiones* es su anhelo de conocer a Dios, en el amor cortés que desemboca en Dante ese ser interior se funda en el deseo erótico, que va a dar sentido a todo, especialmente al ser mismo. El neoplatonismo del amor cortés es patente, pero en su manifestación concreta tanto vital como poética se enfoca en un ser real, en una mujer que por mucho que se idealice sigue siendo una mujer verdadera con la que el amante poeta establece una relación desesperada de amor imposible. Beatriz vivió y murió; Dante la vio dos o tres veces, una cuando ya estaba casada con otro. El peregrinaje constituye un progreso amoroso en la *Vita nuova* y eventualmente la *Comedia*, en la que

el ascenso es hacia ella y más allá hacia Dios. Ambas obras relatan una conversión. Según Giuseppe Mazzotta, el encuentro con Beatriz en *Purgatorio*, **en que el poeta** advierte su presencia por sus efectos sobre sí, los temblores y afasia que le provoca, son una rescritura de la *Vita Nuova*. Como personaje Beatriz no habla hasta ese momento en *Purgatorio* 30, solo entonces, estando ya muerta y siendo habitante en *Paradiso*. La aparición y apariencia de Dulcinea en el *Quijote* merecen recordarse textualmente porque son extraordinarios, y a mi ver, traen a la mente en seguida la comparecencia de Beatriz en *Purgatorio* 30.

Los elementos clave de esta asimilación se encuentran fijados y sujetos al examen comprobatorio parcialmente declarado en **las líneas que siguen** (remitimos a la ponencia completa para una declaración exhaustiva de los fundamentos conjeturales):

La semejanza en el contorno general de los dos episodios se me hace evidente, aunque admito, como ha sugerido la crítica, que festividades como la organizada en los predios de la residencia campestre de los duques eran comunes en la época. Los detalles son aún más convincentes. Hay demasiados paralelos sugestivos entre las escenas de la Comedia y el *Quijote* para descartar la posibilidad de que Cervantes conociera *Purgatorio* 30 y decidiera repetirlo en su libro con significativas variantes, por supuesto. A mi parecer, el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote* es una respuesta a Dante, en primer lugar, porque la aparición de Beatriz en la Comedia es una revelación y representa la Revelación, y la de Dulcinea en la procesión del bosque también es una revelación, aunque sea radicalmente distinta. El proceso se hace tangible por la importancia que se le da a la contemplación de la belleza del rostro de Beatriz, y consecuentemente del de Dulcinea. El aprecio de la belleza depende del amor, del deseo, no de la razón, y su energía proviene de toda la tradición del amor cortés. Es tanta la belleza, su poder es tal, que aparece gradualmente detrás de velos que se van quitando, en los que se insiste en Dante y se repite en Cervantes. Beatriz surge “velata” (30, 65), Dulcinea “quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos

pareció más que demasiadamente hermoso” (XXXV, 825). La belleza obnubila, aturde. En ambos casos se re-vela, es decir, se des-vela para descubrir tras su sublime esencia la verdad última.

Seguimos con el tema de la “re-escritura creadora” desde una perspectiva muy diferente, la que se encuentra caracterizada en la histórica intervención final por obra del insigne romanista Paolo Cherchi (**University of Chicago**; Accademia Nazionale dei Lincei): “Dante en Rubén Darío y Borges”; título que no llega a reflejar la abundancia, sutileza y alcance crítico-histórico de estos contenidos tan ejemplarmente declarados. Hablando de la omnipresencia **dantesca el autor señala:**

Puesto que la universalidad de Dante vive en la fragmentación de las culturas nacionales, he pensado que el mejor aporte que podría dar a este seminario sería no otro ensayo sobre Dante —¿y de dónde me sacaría algo original?—, sino una semblanza de la recepción de Dante en Hispanoamérica, evidenciando lo que me parece su carácter singular, que definiría como una «apropiación» de Dante poseedora de dos formas: la re-escritura creadora en primer lugar, y la relativa a una interpretación que tiene rasgos de filología, pero de hecho es estética y filosófica. Es lo que intentaré demostrar basándome sobre dos de los más grandes lectores de Dante, Rubén Darío y Jorge Luis Borges.

Veremos sucesivamente, adelantándonos a otro texto muy sugerente de este grupo, la bellísima conferencia de Emilia Perassi (Universidad de Milán), cuáles son las condiciones o modalidades asimilatorias del Dante latinoamericano. Cherchi resume así las líneas en cuestión:

Dante, el paladín y fundador de la idea de una nación italiana siglos antes de que esta existiera. Es la imagen con la que Dante entra en la cultura sudamericana, la misma que le proporciona un lugar en la Biblioteca Americana (1822) de Andrés Bello. Este gran lector “universal” alude a Dante varias veces en la

Biblioteca Americana y en otras de sus obras, no tanto para interpretar puntos de la *Comedia*, como para exaltar al Dante autor, al exilado de su tierra, al autor que quiso “educar” a sus lectores en los ideales de una patria-nación, más amplia que la ciudad de Florencia, una patria legítima y común para todos los italianos. Dante era el “ghibellin fuggiasco” que había tenido la gran y noble visión de una Italia unida política y culturalmente.

Pero la popularidad de Dante iba creciendo gracias a un fenómeno exclusivo de las Américas, y eso era la gran ola de la emigración que trajo miles y millones de italianos a la otra orilla del Atlántico. No eran millones de profesores dantistas, claro; pero eran personas que sabían y sobre todo sentían lo que era “la patria”, principalmente en tierra extranjera y entre otros extranjeros. Para ellos Dante era el símbolo de su italianidad, y se identificaban con su nombre. Sabemos, y lo veremos pronto, que entre los dos siglos conclusivos del milenio en el área rioplatense había una intensa actividad “dantesca”, de conferencias públicas y de círculos dantescos que en la figura de Dante celebraban las glorias italianas.

En 1888 Darío publicaba *Azul*, libro que marca un giro fundamental en las letras hispanoamericanas, y no hay que recordar el porqué. Simplemente pensemos que en el exergo de la segunda edición de 1890 se leía que el azul es: “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental”, mientras que la primera edición decía simplemente “L’azur c’est l’art”, repitiendo una frase de Victor Hugo. Son como las premisas de una poética que abre camino al aprecio del *Purgatorio* y más aún del *Paradiso*. Y es lo que vendrá muy pronto. Y veremos que lo “firmamental” del poema dantesco no serán solo colores, águilas, tiempo de mitos y heroísmo homérico -en pocas palabras, una evasión parnasiana y simbolista-, sino también un ideal de salvación. *Azul* no es solo un poema de revolución métrica y de temas muy nuevos: es la obra que siembra simientes de una revolución cultural en la cual se rescata la libertad del poeta del mundo burgués, de la esclavitud del capital y de la tecnología; además incluye notas de tendencias religiosas con matices místicos.

¿Y Borges?

Para encontrar una “vivencia”, una verdadera inmersión en el mundo de Dante parecida a la de Darío tenemos que cruzar el continente y llegar a su lado opuesto. En Argentina es donde Dante encuentra sus “alumnos” mayores. He dicho “alumnos” y no “intérpretes”, porque los alumnos heredan el espíritu del maestro y no solo su saber, y ellos entienden que su saber se arraiga en su espíritu como en su intelecto. En Argentina su alumno mayor será Borges, que meditó sobre Dante y que en sus meditaciones llegó a ver en él un modelo artístico de lectura del mundo, a ver el hombre detrás del autor y también a ver al autor como hombre para resolver problemas que la filología no sabe resolver; y sobre todo vio en Dante el modelo de cómo transformar un pensamiento en materia de ficción [...]. Darío y Borges son autores muy distintos por cultura, tiempo y geografía. Darío murió en 1916, cuando Borges era un adolescente de 17 años. Entre los dos está el fenómeno de la Vanguardia que terminó con el Modernismo y que trajo una revolución cultural en la que Dante dejaba de ser el poeta de la *Beata Beatrix*, para volverse el poeta futurista del *Danteum* o de las ilustraciones de Salvador Dalí [...]. Borges no escribió un ensayo comprensivo sobre Dante —no era su estilo— pero sí dejó una serie de breves ensayos que son artículos de periódicos o conferencias que dio en varias ocasiones. Parafraseando a Walter Benjamin, podríamos decir que el nivel de verdad contenida en un fragmento es tan superior cuanto más floja es su relación con el conjunto o la totalidad. El fragmento, en otras palabras, condensa una verdad y la intensifica porque hace que se la perciba con inmediatez y en toda su fuerza. Los breves ensayos —las revistas los publicarían hoy en el apartado de “notas”— de Borges son como sondeos en el magma de la creación de Dante, pero la inteligencia de quien sondea llega siempre a tocar aspectos problemáticos, tal vez paradójicos, del poema.

Un “Dante de la perfección y de la profundidad” es el que nos presenta también Emilia Perassi, argumentando sobre tantos fenómenos de refacción en el amplio dominio latinoamericano:

Zurita permanece fijo en una imagen primordial como la de “ese cono invertido que describía mi abuela”, una imagen de la que deriva la absoluta simetría de la Comedia: su dibujo arquitectónico (“impresionante”), no muestra que la estructura de un infierno, un purgatorio y un paraíso, a lo mejor está anclada en el subconsciente. Es casi como la estructura de la mente o del pensamiento. Me fascina, siempre me fascina.

Hay tantas “apropiaciones dantescas en la literatura latinoamericana contemporánea”, como reza el título de la magistral ponencia de Perassi; entre ellas destaca, al decir de la autora, la que se puede extraer de González Viaña: “La *Divina Comedia* funciona en *El corrido de Dante* como la proyección de una realidad dolorosa, de un deseo que no se cumple definitivamente, porque la plenitud paradisíaca a la que aspira el migrante —la de ser reconocido en su dignidad de persona— no adviene”. Pero resalta también “otra vertiente en el proceso de apropiación actual del icono dantesco, especialmente vinculada con uno de los temas centrales de la literatura latinoamericana contemporánea: la representación de la violencia, del infierno en la tierra. El infierno de los torturados y violados, de los humillados y de los ofendidos, de las víctimas y de los muertos sin rostro y sin voz que se acumulan innumerables, expuestos, insepultos, en las tinieblas del siglo. Suyo el infierno inmerecido, ajeno a toda teología, a toda explicación o sentido previsto por las categorías éticas del discurso civilizatorio”.

Pasando de la humanidad y la historia, frecuentemente tan dolorosa, a la geometría de los espacios eternos e inmarcesibles, encontramos en el riguroso análisis de los dominios físicos inherentes al *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso* (Vincenzo Vespri, Universidad de Florencia), unas consideraciones que bien ilustran esa “profundidad y perfección”, colindante inevitablemente con la paradoja, acerca de la cual pudimos ver tantas muestras en las páginas anteriores:

L'ipotesi è appunto che lo spazio nell'universo dantesco sia uno spazio curvo, non euclideo; e la Terra, da un certo punto di vista, è l'anti-centro di Dio, il polo opposto. È sempre un modello geocentrico, ma forse si può dire che è il meno geocentrico possibile, tant'è vero che nel centro della Terra c'è il demonio. Il vero centro da cui tutto proviene è la sede del Creatore. Quindi Dio è centro e al tempo stesso confine del cosmo. Questo dà una soluzione al dilemma che aveva alimentato il dibattito relativo al confine dell'universo e alle diverse rappresentazioni dello spazio. Nel Medio Evo c'era una visione dell'Universo rispondente a una concezione unitaria, che viveva nella tensione fra quello che era l'universo sperimentabile e la presenza del Creatore. Dante, se prendiamo per vera questa ardita interpretazione, avrebbe dato una risposta al dilemma della sua epoca rendendo Dio contemporaneamente centro e confine dell'universo. Certo qui si suppone un Dante capace di un incredibile colpo di genio che anticipa di 600 anni lo sviluppo e la ricerca matematica sullo specifico argomento. Forse un colpo di genio eccessivo anche per un genio indiscusso come Dante.

Imposible no recordar las palabras de Caputo a propósito de una configuración análoga, aunque éticamente connotada; y es también difícilísimo sustraerse a la fascinación de este estudio, conducido por un célebre matemático como Vincenzo Vespri, desde una mirada que con toda evidencia (y un arte exquisito de la narración), descubre facetas insospechadas del cosmos dantesco no solo para los lectores comunes, sino también para los expertos dantistas. Atendamos a estas otras connotaciones:

La Creazione è in uno spazio diverso da quello in cui dimora il Creatore. Proprio per venire a capo di questa visione dell'Universo dantesco così lontana da quella tipica del Medio Evo, è stato proposto da vari autori (cfr. Speiser, Peterson, Egginton e Blair) un Universo immerso in quattro dimensioni [...]. In tutti questi contributi, l'ipotesi quadri-dimensionale viene suffragata dalla antinomia fra una visione tolemaica che Dante non poteva non avere e la struttura del Paradiso

descritta da Dante. Infatti, nel Canto XXVII del *Paradiso* Dante sembra far sua la classica impostazione geocentrica medievale, ereditata dalla scuola aristotelica. Dopo averci descritto nei canti precedenti l'ascesa attraverso tutti i cieli, quando giunge con Beatrice alle soglie del Primo Mobile, afferma:

Luce e amor d'un cerchio lui comprende,
sì come questo li altri; e quel precinto
colui che'l cinge solamente intende.

(*Par.* XXVII, 112-114)

In piena coerenza con l'immagine classica, l'Empireo è qui descritto come un cerchio di luce ed amore che circonda l'universo sensibile. E ancora, riferito al Primo Mobile:

Le parti sue vivissime ed eccelse
sì uniforme son, ch' i' non so dire
qual Beatrice per loco mi scelse.

(*Par.* XXVII, 100-102)

Il maggior corpo è luminosissimo e talmente uniforme che Dante non riesce a identificare il punto della sfera che Beatrice ha scelto per passare oltre, per entrare nell'Empireo. Ma quando nel canto XXVIII Dante e Beatrice si affacciano al «ciel ch'è pura luce» Dante ci racconta qualcosa di inaspettato: egli si trova davanti un altro Universo, fatto anch'esso di nove cerchi concentrici, la sede delle schiere angeliche che ruotano intorno a un punto: «Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura». Dio è dunque un punto infinitesimo e luminosissimo attorno al quale ruota una festa cosmica, l'Empireo strutturato in cerchi di fuoco. Quindi, si direbbe, in questa scena l'Empireo non è più posto intorno al Primo Mobile, come vuole la tradizione, ma sembra comporre un secondo universo esterno a quello sensibile. Insomma, una descrizione che appare palesemente contraddittoria. Inoltre, in questo schema il passaggio attraverso il Primo Mobile dovrebbe avvenire in un punto ben

preciso, una «soglia» che conduce all'Empireo, contrariamente a quanto affermato in *Paradiso* XXVII, 100-102. Ma non solo Dante e Beatrice passano in questo nuovo Universo da un punto qualunque invece che da una porta del cielo, ma anche Dante si premura di dire che «è totalmente uniforme»: ogni punto è uguale a qualunque altro. Passano quindi **dall'altra** parte e vedono il punto del divino, Dio, come una stella luminosissima e infinitesima, intorno alla quale ci sono i cerchi che corrispondono a uno a uno coi cerchi dell'universo visibile. Ma altrove, sempre nella *Divina Commedia*, l'autore ci dice che «il cielo divino» – proprio in sintonia con la raffigurazione tradizionale – è un cerchio che circonda il Primo Mobile, «luce ed amor d'un cerchio lui comprende sì come questo li altri». È proprio un cerchio come gli altri. Sembra contraddirsi. E c'è una contraddizione, c'è una dicotomia che possiamo risolvere se si immagina il Creato immerso in uno spazio curvo. E se lo spazio è curvo, quello che abbiamo è che partendo dal punto più basso della sfera (in questo caso quadridimensionale) rappresentato da Lucifero, qualunque direzione prendiamo per andare verso Dio punto ci mostra la stessa situazione dei cerchi che vanno a convergere intorno all'altro punto, il punto più alto che è rappresentato da Dio. Dio come punto all'infinito, l'infinito che collassa in un Punto, centro e confine di tutto.

Sobre la fascinante historia de los cálculos, a partir del gran Galileo, elaborados con tanta sutileza para aclarar las dimensiones, la capacidad y la logística de los dos dominios subyacentes (Infierno y Purgatorio), remito sin más al estudio en cuestión, imposible de encerrar y ponderar en tan pocas líneas.

A la autora de esta *Introducción* se debe la presentación de una *quaestio* plurisecular en el ámbito que nos ocupa: la autenticidad de una epístola bastante controversial (la dirigida por nuestro autor a Cangrande Escalígero), que aquí tratamos de establecer mediante un estudio cuidadoso del *cursum* dantesco. Las siguientes líneas ayudarán a aclarar la dinámica de esa intervención:

Si è esposto nella precedente conferenza sul *cursum* il sistema di ordinamento delle clausole all'interno delle *Epistole* dantesche. Sequenza di base:

ac (tardus + velox)
bc (planus + velox)
ab (tardus + planus),

che garantisce l'ottima, cioè equitativa disposizione delle clausole all'interno dell'opera. Questa alternanza equilibrata e dunque artistica era, come si sa, costantemente raccomandata dai maestri delle *Artes dictandi*. Dante non solo mantiene l'equilibrio, ma lo sostiene aritmeticamente: dapprima batte sull'impiego dei *tardi* e *veloces*: assisteremo dunque a un martellato ac ca ac, eccetera, per usare il nostro sistema di simboli; poi una serie esclusiva di *plani veloces*, indi solo *tardi* e *plani*. Distribuzione perfetta, dunque.

Ma non basta. Periodicamente (con una periodicità assoluta), Dante immette nella sequenza generale le tre clausole in fila, senza interruzione alcuna, ossia senza intrusione di elementi estranei o replicati (estranei perché replicati): a b c, *tardus planus velox*. Una tale serie, fatta di interlocutori ideali posti a distanze ben definite, è soggetta allo stesso sistema di rotazione delle rime incatenate nella *Commedia*: Aba bcb cdc, eccetera, dove l'elemento mediano diventa infallibilmente il primo. Nelle terzine della *Commedia* s'immette progressivamente un elemento nuovo, ma qui quelli disponibili sono solo tre, per cui il tutto ruota su se stesso. È un ordine irreprensibile, dunque non imputabile al caso. Impossibile che in ogni lettera dantesca si riproduca la stessa disposizione, così esattamente calcolata, in modo fortuito. Andiamo ora all'Epistola XIII, cioè quella a Cangrande. Prescindo da ogni connotazione storica, voglio solo verificare se nel documento più problematico dell'epistolario dantesco si riscontri o no l'ordine previsto. Ho presentato altrove (Di Patre, 2013) dei tracciati relativi alla parte nuncupatoria (quella dove si stabilisce una dedica a Cangrande scaligero), e quella cosiddetta «scientifica», dove secondo i maestri di retorica e l'uso generale non dovrebbe

usarsi il *cursus* come parte dell'*ornatus*. Si parla anche di un *ornatus difficilis*, presente nei pezzi più ampollosi o comunque raffinati; ma, come si sa, gli scienziati **disdegnano** tali ricorsi, e perciò in una trattazione o segmento tecnico l'*ornatus* e il *cursus* come parte dello stesso non dovrebbero comparire affatto.

Studiosi come Paolo Cherchi, il nostro illustre espositore qui presente, hanno già rilevato che in realtà anche le parti scientifiche o meramente espositive – senza pretesa cioè di originalità – nell'ambito della scrittura latina *posseggono un *cursus* regolarmente stabilito*. Nel trattato sull'amore di Andrea Capellanus, per esempio, tanto la dedica all'amico Gualtieri che i settori più dimostrativi e analitici risentono delle stesse modalità relativamente al *cursus*. La tessitura melodica è cioè la stessa, non vi si notano né bruschi cambiamenti né una eterogeneità di fondo. Tutto uguale dal punto di vista **metrico**. Voglio mostrare qui che il peculiare sistema adottato da Dante nella disposizione delle clausole non solo non è assente affatto nella dedica, includendovi la parte finale, cioè la conclusione della lettera; ma continua naturalmente, senza interruzioni, lungo tutto l'asse della trattazione interna. In particolare la fine del settore nuncupatorio e l'inizio di quello più prosaico in quanto tecnico si allacciano con un'armonia assolutamente naturale, cioè con totale disinvoltura. Le due parti furono concepite insieme e dallo stesso autore; questi non può che essere Dante, perché nessun altro possedeva, fino a prova contraria, il meccanismo **"da infarto"** che si è già descritto.

Desde la ponencia paralela, en español y con carácter parcialmente divulgativo, de la propia autora podríamos extractar lo siguiente:

La polémica sobre la autenticidad de la *Epístola a Cangrande* se prolonga como hemos visto hasta ahora, y tuvo divididos a los dantistas como un auténtico demonio de la discordia. La cuestión es grave, y se puede solventar de una sola manera. Hay que encontrar en la *Epístola XIII* (la de Cangrande) una singularidad tan imperceptible, tan sutil, que a ningún falsario

podiera ocurrírsele fijarse en ella y, consiguientemente, pensar en copiarla. Debe ser un fenómeno absolutamente singular, pero también discreto en grado supremo, y de lo que podría exclamarse: “Únicamente Dante puede ser capaz de algo así”. Hay que intentar capturar, a toda costa y por todos los medios posibles, la célula de indudable procedencia dantesca. El mecanismo del *cursus* se considera perfecto para eso. Dante se mostró siempre inclinado a componer el cuadro rítmico de la prosa latina según modalidades propias, con una entonación marcadamente individual. Y yo también decidí partir de esta constatación, por demás trivial. ¿Habrá que buscar una correspondencia exacta entre un motivo semántico y su manifestación rítmica? ¿Estarán en correspondencia directa, en una relación de íntima e indudable interconexión, las ideas y las unidades rítmicas presentes en la prosa dantesca en lengua latina? (¿Estarán en relación directa los conceptos y las cláusulas?) Se trataba de una pregunta obsesiva. Pero podía llevar a una solución satisfactoria. Si quisiéramos representar el estilo de Mozart o de Brahms, ¿no hallaríamos de hecho secuencias fijas, calculadas, de signos musicales? ¿Y estas no se encontrarían ligadas a la dinámica de ciertas **emociones**?

Siempre retornamos, desde luego, al tema inagotable de la perfección dantesca, a su concepción del arte como reflejo de un más allá que “solo amore e luce ha per confine”.

Llegamos con esto a la segunda sección, la de las conferencias breves o ponencias. De acuerdo con el criterio escogido empezaremos por la intervención de Rosario **A'Lmea**, dedicada al examen de la “mujer estrella” en José Martí.

“Este tipo de mujer”, anota la autora condensando sus reflexiones al respecto, “era una preferencia en la propuesta del autor-héroe cubano Martí para su Nación Latinoamericana, por ello es factible rastrearlo como un dispositivo en sus textos; en la poesía cumplía cabalmente, pues era leído y recitado por las jóvenes de clases altas en las tertulias de la época. Así se inscribía tanto en sus cuerpos como en sus caracteres el replicar

a la musa de Dante, lo que se apoyó con el programa del ángel del hogar, impartido como forma educativa del XVIII y XIX (Fornet-Betancourt, 2009). Esta tradición llegó hasta los románticos y modernistas latinoamericanos. Mas José Martí fue el primero en refutarla, y transformó a esta alegoría femenina en masculina (Perlufo, 2010); de inexistente a concretizada en un cuerpo real, el de su hijo José, cuya presencia llena cada poema del *Ismaelillo* (1882). Conservó todas las marcas de divinización e idealización que cimentaban una complejidad tanto física como psíquica, que es la que imperó en la creación dantesca para la niña *Beatrice*”.

Hay que leer este interesantísimo texto para darse cuenta cabal de las líneas evolutivas y el alcance de la tipología descrita en un autor como el cubano Martí.

Carlos Aulestia por su parte (“Influencias y paralelismos del *dolce stil novo* en la poesía de Medardo Ángel Silva”) caracteriza el dantismo exquisitamente postromántico y modernista del autor ecuatoriano Silva, muerto a la temprana edad de 21 años, pero todo un maestro de originalísima y apasionada poesía.

El autor (también docente de la PUCE) connota el influjo dantesco en el poeta del primer Novecientos según dos directrices fundamentales: 1.- La contemplación del padecimiento y el horror infernal, que Silva vive en carne propia y asume como una de las vías de expresión de los conflictos ontológicos y metafísicos a los que se enfrenta un poeta moderno; 2.- La concepción del poeta como un visionario, un buscador de la “Verdad eterna”, que Dante contempló en su periplo y que Silva consideró el rasgo esencial de la creación lírica, dado que el poeta es, como le fue explicado en su investidura, un individuo privilegiado capaz de acceder a lo que permanece oculto al resto de gente. Aulestia concluye afirmando que “la poesía amorosa de los poetas florentinos es un legado que ha pasado por diferentes épocas literarias y contribuyó, aunque fuese por caminos indirectos y tortuosos, **a animar sensibilidades**

poéticas disímiles y remotas, como en el caso de Medardo Ángel Silva”. Las referencias del autor a los “poetas florentinos” se deben a su detallado análisis del grupo stilnovista —más allá del Dante de la *Comedia*— como condición o resorte de la inspirada poética del ecuatoriano.

A César Eduardo Carrión (Pontificia Universidad Católica del Ecuador) debemos las líneas de un proyecto sumamente interesante, centrado en el estudio filológico de una, como se expresa el autor desde el título mismo de su ponencia, “Glosa al *Infierno* de Dante”. La recreación en un texto ecuatoriano del séptimo canto infernal, con su carrusel de avaros y pródigos, da pie para elaborar una sutil crítica sociohistórica y los más prometedores avances para un proyecto de corte decididamente transversal, en un sentido multidisciplinario y diacrónico.

Un aporte de carácter histórico es el de David Chamorro (PUCE: “Dante y Bonifacio VIII”). Se examina en él “la actividad política y diplomática de Dante Alighieri, primero como funcionario de su ciudad, Florencia, y luego como exiliado. Esta actividad se enmarca dentro de la crisis política durante el pontificado de Bonifacio VIII (Benedetto Caetani, 1294-1303)”. El autor comienza explicando el significado de las luchas entre güelfos y gibelinos; a continuación, presenta los años de servicio público de Dante, el breve pontificado de Celestino V, el *Papa Angélico*, y el ascenso al trono pontificio del papa Caetani.

La confrontación entre los *blancos* de Florencia, el partido de Dante, y el pontífice, ocupa el lugar central de la ponencia. Como era usual, Caetani acumuló privilegios y aprovechó su posición para favorecer a su familia. Adquirió un rico señorío feudal en Anagni, hecho que despertó los celos de una vieja familia gibelina: los Colonna. Su estrella siguió ascendiendo durante el siguiente pontificado (1288-1292). A la muerte de Nicolás IV, advino un momento crítico de la Iglesia tardomedieval: el cónclave de 1292-1294. Los pontífices y un ejército

de canonistas habían dotado a la Sede Apostólica de una fuerza y majestad incomparables, pero episodios como este cónclave, dominado por la ambición y la mezquindad, traslucen demasiado patentemente la presencia de la mano del hombre en los negocios de aquella *societas perfecta*. En medio de las presiones políticas, los doce cardenales —Caetani entre ellos— serán incapaces de llegar a un acuerdo... ¡por 27 meses! (Pirenne: 2003, 261-262). El pueblo romano estalló en desórdenes, pero un hecho inesperado romperá el estancamiento. A mediados de 1294 los cardenales recibieron la carta de un ermitaño de 85 años, Pietro del Morrone, que anunciaba calamidades si no se elegía pontífice de inmediato. El decano del Colegio convenció a los cardenales que se trataba del ansiado *Papa Angélico* (Rusconi: 2010, 114-155). El 5 de julio de 1294, Pietro del Morrone fue elegido obispo de Roma por aclamación. Coronado en Aquila, tomó el nombre de Celestino V. Nunca puso sus pies en Roma.

De gran utilidad para cualquier dantista, este acucioso análisis de la historia papal que tanto influyó en el ilustre exiliado evoca sus circunstancias pormenorizadas con exactitud historiográfica.

La intervención de Esteban Crespo (Yale University) se centró también en una sapiente refacción dantesca: “Alejo Carpentier recuerda a Dante: heterodoxia e innovación”, según reza su título. Citamos puntos salientes de este bien calibrado aporte y óptimamente establecida conjetura:

Mientras que el quinto círculo de la Estigia anega literalmente cuerpo y alma, en Amberes zozobra primero el cuerpo, en esos hombres de “pómulos hundidos, ojerosos, desdentados, como gente que hubiera sufrido el mal de escorbuto”. En ambos mundos literarios, sin embargo, la tristeza se lleva con tanta pesadez que aparece como un humo expelido desde los confines más recónditos e íntimos. Los pecadores portan “dentro accidiōso fummo”, y la bruma de los canales del Escalda parece provenir de las entrañas del barco, “como un aliento de mala suerte”. En

Dante y Carpentier, estas nieblas que obstaculizan la facultad visiva corresponden al plano físico tanto como al plano moral.

Podría decirse que los marineros carpenterianos representan una hipérbole de las consecuencias de la navegación, como el escorbuto, y nada más. Sin embargo, la congoja con que comparecen en el cuento trasciende la retórica y se convierte en un elemento simbólico. Lo que vemos no son sólo marinos cansados por un viaje trasatlántico; son pecadores penando: “La nave y los hombres parecían envueltos en un mismo *remordimiento*, como si hubiesen *blasfemado* el Santo Nombre en alguna tempestad” [...]. Esta refundición innovadora de Dante no es extraña en Carpentier, y el tópico del *homo viator* supone un germen fecundo para el análisis. En *La aprendiz de bruja*, de hecho, la protagonista, doña Marina, está en un peregrinaje hacia la redención, en movimiento ascendente, como Dante-*pellegrino* y como las almas del purgatorio.

Particularmente apropiado es el estudio lingüístico de Ana Estrella (docente de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, donde ejerce la dirección de la Escuela de Lengua y Literatura, responsable del evento) para aclarar los términos de la historia atinente al adjetivo “dantesco” en el ámbito iberoamericano. Conducido con gran rigor documental y sagacidad crítica, este trabajo nos lleva a considerar las extrañas acepciones de un vocablo cargado de matices afectivos y connotaciones de ilustre ascendencia. Citamos de su resumen:

A mediados del siglo XIX, se empieza a documentar lexicográficamente el adjetivo *dantesco*. Hasta 1970, solo se lo definía como un adjetivo relacional. En ese año, la RAE incorpora una acepción calificativa: “que inspira terror”. A partir de ese momento se pueden recoger definiciones similares en otros diccionarios como del de Moliner, Seco o el Clave. La descripción del infierno en la *Commedia* y la recepción que ha tenido popularmente es la que ha propiciado este cambio semántico por extensión. De hecho, en las coapariciones de CORPES, no aparece el paraíso ni el purgatorio, solo el infierno.

En la base de datos CREA, se puede constatar que *dantesco* se usa en todas las regiones hispanohablantes y que la extensión de la definición relacional (9,6 % de los casos) es mucho menor que la calificativa (90,4%). En el CORPES, la frecuencia normalizada es de 1,16. Justamente el ser un adjetivo cuyo uso no es infrecuente ha favorecido que se produzca un fenómeno de desgaste semántico: en lugar de dar una imagen de horror se lo empieza a considerar un tópico o un lugar común. De todos modos, su uso sigue siendo muy vital y este adjetivo sigue estando unido a las grandes desgracias, a los infortunios y desdichas que conmueven o aterrorizan a los seres humanos.

Francesco Ferrari ([Universidad Católica de Colombia](#)) propone a su vez un examen detallado de las circunstancias que llevaron, desde las reservas iniciales, a la consideración de Dante como el “poeta cristiano” por excelencia, determinando así, junto con la postura entusiasta de la Iglesia, un poco de inevitable roce con los representantes del dantismo laico: “El poeta toscano asumía así un papel central en el bagaje cultural de los católicos no solo italianos; sin embargo, la polémica entre los dantistas laicos y los católicos todavía no se apaciguaba”. Muy circunstanciada en el estudio de [Ferrari](#) la parábola histórica que llevó al actual panorama del dantismo, especialmente desde la perspectiva eclesial:

En 1870, la Santa Sede perdió definitivamente su poder temporal y empezó una dura lucha entre el recién nacido Estado italiano y el Vaticano. En ese entonces, la figura de Dante se volvió central para la construcción de la identidad de los italianos, operada tanto por los liberales anticlericales como por la Iglesia católica. El presente artículo se propone analizar la recepción de la figura de Dante en el catolicismo italiano en un arco temporal largo que va de Pío IX a Pablo VI. Se describirá así el trayecto a través del cual Dante Alighieri llegó a convertirse, a partir de un poeta visto con sospecha por la jerarquía eclesiástica, en el intelectual católico más destacado, honrado por Montini con el título de “señor del altísimo canto” [...].

En el intervalo de poco más de un siglo se cerraba un ciclo y Dante, que al principio era un autor prohibido, llegaba a ser el único intelectual laico citado en uno de los libros de oraciones más importantes para la comunidad católica italiana.

Por último, mas en un sentido meramente cronológico, un original estudio de Valentina Virdis describe con garbo y vivacidad a personajes, circunstancias y problemas atinentes a la relación Dante-Cerdeña, tan problemática hasta la actualidad:

Esta ponencia propone la visualización de un pequeño viaje teórico a Cerdeña (en italiano, *Sardegna*) a través de los lugares que aparecen en la *Divina Comedia*. Se examinarán también los encuentros de Dante en su viaje con personas de la isla, como *Michele Zanche* y *Frate Gomita* en el *Infierno*. El objetivo de este análisis es contribuir con mi punto de vista para contestar una pregunta controversial que sigue muy actual: ¿Dante había viajado a Cerdeña, o su pretendido conocimiento de la isla se fundamenta en la tradición o relatos de amigos y **conocidos**?

El texto concluye analizando la posibilidad de que Dante se haya inspirado en la isla de *Tavolara* para configurar la montaña del *Purgatorio*.

La Sardegna es un lugar muy presente en la obra, como bien recuerda Francesco Cesare Casula: “[...] nella *Divina Commedia* la Sardegna è citata direttamente o indirettamente ben sette volte, contro, per esempio, le quattro volte della Sicilia che pur formava, allora, un famoso e vasto regno” (Casula, 1998: 275).

Hay pasajes muy interesantes, como el que sigue, en el trabajo de Virdis:

De Laurentiis imagina que fray Gomita y Michel Zanche estén jugando en el infierno, y que quizás a esto se refiere el último verso. En mi opinión es muy poco probable que tal fuera la real intención de Dante, pero es interesante tomar en cuenta esta perspectiva. Pese a que los versos en cuestión no describen un lugar específico de la isla, crean seguramente una atmósfe-

ra clara, una familiaridad estrecha en un lugar tan triste como el infierno. Así que me permito añadir una sugestión diciendo que quizás estén cantando a tenores. El canto a tenores es muy arcaico, imita los sonidos animales. Cualquier sardo hasta el día de hoy, al escuchar este canto piensa inmediatamente en los olores y colores de su tierra. Quizás en el mismo marco de la interpretación anterior de *De Laurentiis* podríamos imaginar que Dante haya escuchado este canto, y lo tenía presente cuando escribía sus versos. Un canto de tenores que parece un diálogo, justo lo que sugiere la traducción de los versos de Bartolomé Mitre:

Miguel Zanche también, de Logodoro,
está con él, y hablando de Cerdeña,
las dos lenguas no cesan de hacer coro

(Mitre, 1922: 145).

Al mirar la isla de Tavolara y las representaciones gráficas del *Purgatorio* a lo largo de los siglos, es evidente que hay cierto parecido en la forma de **ambos**. Pero creo importante subrayar que, aun siendo una isla Tavolara, se encuentra muy cerca de Cerdeña, a tan solo 6 km, así que no se la podría considerar de ninguna forma posible como una tierra “aislada/lejana”. Desde todas las posibles perspectivas, uno la ve siempre como apegada a Cerdeña, no se transmite esta idea de un purgatorio como tierra en el medio del mar. Pero, sobre todo, el elemento que a mi juicio excluye totalmente que Dante pudiera haberse inspirado en Tavolara es la vegetación.

No queremos arruinar la sorpresa delatando por anticipado el contenido de esta conjetura: el libro reserva, con la totalidad de sus brillantes aportaciones, una gran cantidad de información inesperada y constituye por tanto un hito —con todo el valor referencial que eso supone— en el vasto panorama analítico de la crítica dantesca en la actualidad.

Patrizia Di Patre

I SECCIÓN

**CONFERENCIAS
MAGISTRALES**



PURGATORIO XVII

LA PACE COME CENTRO E CERCHIO*

Rino Caputo
Università di Roma “Tor Vergata”

Al canto XVII del *Purgatorio* Silvio Pasquazi ha dedicato una “lectura” per molti versi espressiva del suo amore prolungato per il “volume” e il suo Autore, ma anche esemplificativa del suo metodo esegetico e della sua tensione euristica. O, come altri affettuosamente e nitidamente hanno già rilevato, della sua “avventura anagogica” di grande dantista.

Ciononostante, il canto non è riuscito finora a scrollarsi di dosso una sorta di malintesa marginalità estetica, per dir così – appunto, superficialmente – perché privo di prosopopee rilevabili e rilevanti. Un canto brutto, insomma, senza poesia. Ne è valsa l’ormai affermata revisione del paradigma di “poesia e struttura” (dal grande Croce sobriamente asserito, da vari epigoni più piccoli espanso a norma incontrovertibile per tutta la prima metà del Novecento) che avrebbe potuto già per tempo restituire il canto a una più giustificata valutazione e a una più promettente valorizzazione.

* Texto de la conferencia inaugural impartida en la *Pontificia Universidad Católica del Ecuador* el 22 de octubre de 2018.

Se, come dice Freccero, il nesso più appropriato per la *Commedia* sembra essere quello tra “poetica” e “tematica”, allora si può ri-partire dalla configurazione strutturale del canto XVII del *Purgatorio*, dalla sua posizione nel “poema sacro”, per attingere nuove e davvero impensate aggiunte di senso.

Occorre, in tale direzione, riguadagnare il meglio di una dantologia tardottocentesca e primonovecentesca, a torto isolata come inutilizzabile erudizione positivista o, peggio, arbitraria teorizzazione magico-misterica. Pur con tutti gli eccessi esibiti e riscontrati, si possono riprendere oggi con più sereno vaglio storico-ermeneutico le illuminazioni pascoliane a ciò che si cela “sotto l velame” (non escluse perfino le estensioni argomentative di Pietrobono e Valli), come premessa funzionale e cooperante all’intelligenza più complessiva e comprensiva del canto (più) “centrale” della *Commedia*.

Si deve a Charles Southward Singleton l’autorevole riabilitazione dell’approccio numerologico alla *Commedia*, inteso non come mera tecnologia strutturale ma ricompresa nel più generale disegno esegetico e ermeneutico proprio del dantista nordamericano. Del resto, per Singleton, andare verso l’opera significa fare l’esperienza nuova e inattesa di una scoperta, dichiarata quasi con candore: “Non so perché tutto questo non l’abbiamo mai visto prima” e, a proposito dell’osservazione numerologica sui canti centrali della *Commedia*, su cui si basa l’intero saggio *Il numero del poeta al centro*, il critico invita a non avere troppi rimpianti retrospettivi di tipo filologico o storiografico sulla trascorsa incomprensione: “[...] l’importante è che la vediamo ora”.

Ma la centralità del canto XVII del *Purgatorio* acquista significato molteplice se, partendo dal dato numerologico che esalta al massimo il valore numerico, si traggono tutte le conseguenti inferenze. E, appunto come si è già accennato, con qualche sorpresa euristica.

È stato notato più volte, nella pregressa pluriennale esegesi, che la tematica presentata dal pellegrino poeta nel corso di *Purg* XVII giunge al culmine di un'argomentazione rilevante esposta nel canto precedente e foriera di esiti altrettanto decisivi nel prosieguo del cammino. Insomma, sembra confermata l'impressione pressoché visiva di Singleton che pone *Purg*. XVII al centro di una serie di canne d'organo, per così dire, simmetriche e corrispondenti (i canti 14-16 e 18-20, nella loro realtà quantitativa e qualitativa). Ma il centro è altresì compiutamente tematico sia perché, a stretto ridosso, nel canto sedicesimo, Marco Lombardo svolge la trattazione esplicita e definitiva della libertà umana come libero arbitrio debitamente santo e santificante, sia perché la cornice e la relativa "beatitudine" sembrano incastonate per esaltare il polisenso del dettato evangelico così come delle inferenze dello "scriba Dei". Se, come osserva Mercuri, il vero e proprio *Purgatorio*, come omologo simmetrico della concavità infernale, è quello delle cornici e dell'angelo che allevia i segni (le insegne) dei peccati capitali dalla fronte del peccatore viandante, allora la cornice rappresentata e narrata in *Purg* XVII e la sua beatitudine hanno bisogno non solo della costatazione della loro centralità ma anche di una più efficace e, forse, più audace, interpretazione.

Il ritmo ascensionale dell'alleggerimento dei gravami del pellegrino è associato a ben determinate "beatitudini" che, per Dante narratore teologicamente attrezzato, ben si adattano ai corrispondenti peccati che si purgano nelle varie cornici. E, così, allora, agostinianamente e, insieme tomisticamente, realizzando una sintesi forse imprevedibile, il timore di Dio, in *Purg* XII, 110, riguarda la beatitudine dei "poveri di spirito"; il senno "i misericordiosi" (*Purg*. XV, 38), nel collegamento della pietà con "i miti"; la scienza "quelli che piangono" (*Purg*. XIX, 50), la fortezza "quelli che hanno fame e sete di giustizia" (*Purg*. XXII, 4-6), l'intelletto i "puri di cuore" (*Purg*. XXVII,

8), e infine, ma con pregnante inserzione tra le une e le altre, la saggezza i “pacifici” (*Purg.* XVII, 68-69).

I versi centrali del canto centrale della *Commedia* posso essere considerati, quindi:

Così disse il mio duca, e io con lui
volgemmo i nostri passi ad una scala;
e tosto ch’io al primo grado fui,
senti’ mi presso quasi un muover d’ala
e ventarmi nel viso e dir: “*Beati
pacifici*, che son sanz’ ira mala!”.
Già eran sovra noi tanto levati
li ultimi raggi che la notte segue,
che le stelle apparivan da più lati.
“O virtù mia, perché sì ti dilegue?”,
fra me stesso dicea, ché mi sentiva
la possa de le gambe posta in triegue.

(vv. 64-75)

Ora, al centro del centro del canto, della cantica e della *Commedia*, Dante pone i *pacifici* ovvero, come può precisare una buona traduzione dal latino, fedelmente rispettosa del termine composto, i “costruttori della pace”, i realizzatori di una dimensione, la pace, che sembra costituire agli occhi del poeta una condizione importante e preliminare, per così dire, a molti esiti.

Già nella *Monarchia* è possibile riscontrare una esplicita caratterizzazione della pace come qualità propria del genere umano. E con significativa allusione alla tematica introdotta, dispiegata e esaltata dal canto “centrale” del poema:

Et quia quemadmodum est in parte sic est in toto, et in homine particulari contingit quod sedendo et quiescendo prudentia et sapientia ipse perficitur, patet quod genus humanum in quiete sive tranquillitate pacis ad proprium suum opus, quod fere divinum est iuxta illud “minuisti

eum paulo minus ab angelis”, liberrime atque facillime se habet.

(*Mon. I, iv, 2*)

Secondo il trattatista, dunque, la pace è una sorta di precondizione di benessere (di ben essere) per l'uomo, nella sua generalità (“genus humanum”) come nella sua specificità di creatura (il “whicheveryman” singletoniano, l'individuo Dante che fa l'esperienza oltremondana come “persona viva” rappresentativa di tutti quelli come lui ovvero il genere umano peccatore redimibile). Agire la pace, essere in pace significa, peraltro, avere il giusto impegno nella vita terrena, un coinvolgimento di energie positive, per così dire, che canalizzano verso il bene individuale e collettivo la naturale aggressività umana (i *pacifici* sono, appunto, “sanz'ira mala”).

Appare quindi molto più perspicuo l'accostamento delle tematiche embricate nei canti contigui: il libero arbitrio è la dimensione precipua dell'uomo in società che vuol essere (buon) cristiano. Ma per essere (buon) cristiano occorre che ogni appartenente al genere umano viva in operosa pace. La pace in terra tra gli uomini di buona volontà, tra gli uomini, cioè, che conducono a buon fine il loro libero arbitrio, è la condizione preliminare, ma Dante sembra ritenerla ineludibile, per meritare la vita eterna. Il cammino salvifico del pellegrino poeta acquista, una volta di più, ma in modo, ora, “anagogicamente” significativo, il suo senso più compiuto.

La perfetta centralità strutturale del canto XVII del *Purgatorio* è perciò funzionale alla perfezionata “tematica” del poema e non esclude, proprio per la sua intensità espressiva, perfino momenti emozionali elevati e pressoché inediti di quella che, per altri versi, è definibile come “poesia”. Si pensi al bellissimo attacco del canto, alla delineazione di un'atmosfera letteralmente fisica e allegoricamente spirituale che, attraverso un inaspettato “invito al lettore”, si fa preparazione di un dichiarazione di

poetica necessaria per dispiegare tutte le inferenze degli argomenti che si stanno per proferire:

Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,
come, quando i vapori umidi e spessi
a diradar cominciarsi, la spera
del sol debilmente entra per essi;
e fia la tua imagine leggera
in giugnere a veder com'io rividi
lo sole in pria, che già nel corcar era.
Sì, pareggiando i miei co' passi fidi
del mio maestro, usci' fuor di tal nube
ai raggi morti già ne' bassi lidi.
O imaginativa che ne rube
talvolta sì di fuor, ch'om non s'accorge
perché dintorno suonin mille tube,
chi move te, se'l senso non ti porge?
Moveti lume che nel ciel s'informa,
per sé o per voler che giù lo scorge.

(vv. 1-18)

Il movimento del “lume” permette la circolazione della volontà divina. È in tal senso che il centro e il cerchio del mondo (e di quel libro che, come la Bibbia, è specchio del mondo, il “poema sacro”) si armonizzano. Il centro raccoglie il cerchio e il cerchio di-spiega il centro, come sarà chiarito in appresso:

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
movesi l'acqua in un ritondo vaso,
secondo ch'è percosso fuori o dentro.

(*Par. XIV*, vv. 1-3)

Anche senza voler troppo indugiare sulle corrispondenze numerologiche, è perciò che il canto XVII del *Purgatorio* si può correlare coerentemente con il canto XI dell'*Inferno*, per le

evidenti corrispondenze sia strutturali sia tematiche: Virgilio illustra la configurazione non puramente fisico-geografica della cavità infernale in *Inf* XI, vv. 16-66 e della montagna purgatoriale in *Purg.* XVII, vv. 91-139. Allo stesso modo per cui, prima e all'inizio, la questione è quella delle tre forme di peccato, ora, purgatorialmente, si tratta del "triforme amor" (già verificato nell'esperienza del viaggio e nella sua interpretazione) e dell'"amor ch'ad esso troppo s'abbandona" che "non fa l'uom felice" (v. 133).

Ma la felicità in terra, pur secondaria rispetto a quella eterna, giova alla libertà dell'uomo di scegliere il bene. E la scelta di volere e fare il bene giova alla felicità dell'uomo come persona consociata con le altre persone.

A metà del viaggio, quando ormai è più chiaro il senso del "fatal andare", Dante si sofferma a guardare indietro e, insieme, a lanciare davanti a sé il senso acquisito; ancora una volta confermando, come avevano intuito Singleton e, ancor prima, Auerbach, che il futuro è prefigurato nel passato comprensibile con sguardo visuale retrospettivo.

Il cammino può dunque riprendere e, davvero *in litteris* oltre che *in spiritu*, finalmente pacificato.

Ed è ancora bellissima la contrazione narrativa (in sé superiore a ogni illazione narratologica dei nostri tempi) che accompagna la Spannung tematica delle passioni dell'uomo e del genere umano.

Resta, se dividendo bene stimo,
che 'l mal che s'ama è del prossimo; ed esso
amor nasce in tre modi in vostro limo.

E' chi, per esser suo vicin soppresso,
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch'el sia di sua grandezza in basso messo;

è chi podere, grazia, onore e fama
tème di perder perch'altri sormonti,
onde s'attrista sì che 'l contrario ama;

ed è chi per ingiuria par ch'aonti,
sì che si fa de la vendetta ghiotto,
e tal convien che 'l male altrui impronti.

Questo triforme amor qua giù di sotto
si piange; or vo' che tu de l'altro intende,
che corre al ben con ordine corrotto.

Ciascun confusamente un bene apprende
nel qual si queti l'animo, e disira;
per che di giugner lui ciascun contende.

Se lento amore a lui veder vi tira,
o a lui acquistiar, questa cornice,
dopo giusto pentir, ve ne martira.

Altro ben è che non fa l'uom felice;
non è felicità, non è la buona
essenza, d'ogne ben frutto e radice.

L'amor ch' ad esso troppo s'abbandona,
di sovr'a noi si piange per tre cerchi;
ma come tripartito si ragiona,
tacciolo, acciò che tu per te ne cerchi.

(vv.112-139)

È nella pace che tutto in terra si riassume, si comprende e si attua. Senza la pace interiore e esteriore, individuale e sociale, non c'è vita.

Come (ci) ricorda un allievo, spesso involontario — ma acutissimo — di Dante, forse con accenti troppo ingiustamente definiti retorici, ma a preziosa conferma di una *Weltanschauung* che, in varie guise, attende ancora — e soprattutto — oggi, di essere realizzata : “I vo gridando: «Pace, pace, pace»”.

PURGATORIO XVII

LA PAZ COMO CENTRO Y CÍRCULO*

Rino Caputo
Universidad de Roma “Tor Vergata”

Al canto XVII del *Purgatorio* (puesto exactamente en el centro de la II cántica), Silvio Pasquazi dedicó una atención no solo reveladora de su amor por la obra (y el volumen-universo que la representa), sino también de un método exegético muy particular, y la tensión heurística subyacente.

Con todo eso, el canto no ha podido librarse de una pretendida “marginalidad” estética: una “fealdad” directamente relacionable con los esquemas imperantes a raíz de Benedetto Croce y su —originalmente sobria— distinción entre “poesía” y “estructura”.

John Freccero —una gran figura del dantismo americano—reconfiguró este patrón sustituyéndole la dialéctica entre “poética” y “temática”; desde esta perspectiva se puede devolver al canto XVII su verdadera dimensión artística y pregnante funcionalidad en el interior del poema.

* Versión española resumida de la conferencia inaugural.

En efecto, la noción de configuración estructural juega aquí un papel predominante. Logra agregarle al canto en cuestión una serie de suprasentidos muy reveladores. Este examen “estratigráfico” recupera inclusive las temáticas modernistas inauguradas por un Pascoli, atento descubridor de lo que “se oculta bajo el velo” de las palabras, en un nivel connotativamente revelador.

Se debe a Charles Singleton la sabia recuperación del análisis numerológico en la lectura de la *Comedia* dantesca. Este crítico llega a manifestar su asombro ante la obvia grandeza de los descubrimientos que comporta tal análisis. “Es raro que tales cosas no se hayan visto antes”, exclama en su ensayo, hoy en día todo un clásico, *El número del poeta en el centro*. “Pero lo esencial es”, añade inmediatamente con no disimulada ingenuidad, “que ¡ahora logramos recuperarlas!”.

Aquí nos proponemos sacar todas las inferencias posibles del análisis numerológico aplicado al canto XVII del *Purgatorio*; esto nos reserva, como verán, unas cuantas sorpresas heurísticas.

En primer lugar, la temática del canto XVII culmina una importante argumentación expuesta en el canto precedente y proyectada a sucesivos desarrollos en reveladora secuencia; tanto, que el propio Singleton habló de una conformación como en tubos de órgano, con esta serie de cantos ocupando el lugar más encumbrado y vistoso.

Hay que pensar en el discurso antecedente de Pedro Lombardo sobre la libertad humana (la potencia santificante del libre albedrío), y la específica bienaventuranza enunciada en este canto (“Beati pacifici”: “Bienaventurados los mansos”), para apreciar en todo su alcance el valor asumido por la centralidad analizada. Si, como dijo Roberto Mercuri, el recíproco natural del Infierno, con su acentuada concavidad, es justamente el

sistema de cornisas o gradas con el cual se quitan sucesivamente, mediante la anulación de una marca, las señales del pecado, entonces cobra aquí su máxima significancia la colocación de los iracundos en la cumbre ideal del Purgatorio. Es muy calculada en esta cántica la distribución de las culpas y su correspondencia antitética con las bienaventuranzas.

En *Purgatorio* XII, la culpa de la soberbia es fustigada con la frase sobre los pobres de espíritu, y se conecta con la virtud del “temor a Dios”; en *Purg.* XIX, la bienaventuranza de “los que lloran” se une a la virtud de la ciencia; la fortaleza es ligada a la de “los que tienen sed y hambre de justicia” (*Purg.* XXII, 6); la sabiduría, a la de los mansos (*Purg.* XVII, 68-69).

Los versos centrales del canto central del *Purgatorio* pueden, por ende, considerarse los siguientes:

De este modo me habló mi sabio guía.
volvemos nuestros pasos a una escala,
y al pisar la primera gradería,

siento de cerca blando golpe de ala,
que aire a mi rostro da, y en grato acento,
el *Beati Pacifici*, se exhala.

El reflejo del sol subía lento,
anunciando la noche, y a otro lado
de estrellas se cubría el firmamento.

“Oh valor, ¿por qué me has abandonado?”,
dije triste entre mí, cuando sintiera
las rodillas doblarse fatigado

(*Purg.* XVII, vv. 54-75. Traducción Mitre).

Entonces, en el centro mismo de su *Comedia* (siendo el canto XVII del *Purgatorio* el punto más central de ella), y en el centro mismo de este centro, Dante coloca a los *pacifici*, a los seguidores de la paz.

Ya en la obra de Dante titulada *Monarquía* la importancia de este tema en la economía misma de la salvación es subrayada con extraordinario énfasis:

“Y puesto que lo mismo se da en la parte como en el todo, considerando que a cada ser humano le ocurre alcanzar la perfección en un estado de paz y quietud, del mismo modo le ocurre al género humano tomado en su totalidad. El ser humano en efecto, hecho a semejanza de Dios y poco inferior a los ángeles, alcanza el fin supremo de su naturaleza solo cuando se encuentra en un estado ideal de paz” (*Monarquía* I, iv, 2).

La paz es por consiguiente una especie de preparación para el bienestar; y actuar la paz significa operar la canalización de las energías positivas hacia el natural desemboque de la realización humana más plena, en cuanto consecuente con la esencia y fin natural de la especie.

Se comprende mejor ahora el hecho de que este canto se halle enmarcado entre la temática del libre albedrío y la voluntad de ser *buen* cristiano. Los que cooperan con la paz, condición necesaria para el correcto desenvolvimiento del ser humano en la tierra y el natural desarrollo de todo su potencial, llevan pura y simplemente a buen fin el ejercicio natural del libre albedrío; en otras palabras, la luz del buen discernimiento los guía hacia la meta apropiada, que es el fin de todo amor lícito (caridad, paz, suprema realización humana y por tanto metafísica, cristiana).

Esta meditada estructuración formal, que se corresponde con la evolución filosófica del tratado, no excluye, sin embargo, momentos de fuerte impacto artístico. Baste pensar en ese *incipit* tan sugestivo y mimético:

Si en los Alpes, lector, te has encontrado, / entre nieblas mirando
inciertamente, / como el topo al través de ojo velado, / cuando
espeso vapor de húmedo ambiente / comienza a disiparse, y
que la esfera / del sol, en él penetra débilmente; / una imagen

tendrás, aunque ligera, / de cómo el sol a contemplar volvía,
/ cuando ya hacia el ocaso descendiera. / ¡Oh, fantasía, que en
sublime altura / nos enajenas, que ni mil trompetas / percibe
en sus arrobos la criatura! / ¿Quién te da impulso? ¿Cómo te
completas? / ¡Muévete luz que el cielo mismo informa / y por
querer de Dios aquí concretas! (*Purg.* XVII, 1-18. Trad. Mitre).

El movimiento de la “luz” (de la lumbre divina) permite la circulación de la voluntad divina. En tal sentido, el centro y el círculo del mundo se armonizan. El centro recoge el círculo y el círculo despliega el centro, como se aclarará en *Paradiso* XIV, 1-3 (trad. Mitre): “Del centro al borde, y desde el borde al centro / muévase el agua en el redondo vaso, / según se impulse desde fuera o dentro”.

El canto XVII del *Purgatorio* guarda también una correspondencia directa con el XI del *Infierno*: allí Virgilio explicaba la geografía del reino bajo, con sus concavidades progresivamente reducidas, aquí se explica la forma de la montaña del *Purgatorio*: todo está en relación, y no solo de tipo geográfico, con las tres especies de pecado y las tres configuraciones del amor “que no vuelve feliz al hombre”, el amor mal dirigido o aplicado.

Llegado a la mitad del viaje, el peregrino se detiene a meditar y “proyecta” al mismo tiempo, hacia el futuro, el saber adquirido, confirmando lo que intuyó Singleton y, antes que él, Auerbach: el futuro está prefigurado en un pasado cargado de una comprensión retrospectiva. El viaje puede, en este punto, proseguir literal y espiritualmente “pacificado”.

Bellísima es también la descripción psicológica de las pasiones, en un vórtice de deseos incontrolables:

Queda, si en mis distingos bien estimo, / que se ame el mal
ajeno, y rebajado / de tres modos, amor nazca en tu limo. / Hay
quien, porque el vecino es humillado, / espera levantarse, y que
reclama / fundar sobre su ruina grande estado. / Hay quien

gracias, poder y honor o fama, / teme perder porque otro se levante, / y contristado por su ruina clama. / Y quien, por una injuria avergonzante / tiene sed de venganza noche y día, / y es natural que el odio en él se implante. / Ese triforme amor, aquí se expía. / Ora te explicaré cómo se entiende / otro que corre al bien por mala vía. / Cada cual, un confuso bien comprende, / que satisfaga su alma en lo que aspira, / y por su logro cada cual contiene. / Si lento amor su voluntad le inspira, / de su pereza purga aquí el pecado, / y arrepentido, con dolor suspira. / Ningún bien que haga al hombre desgraciado / puede llegar a darle dicha cierta; / pues de fruto y raíz está privado. / El amor que al exceso se despierta, / se llora más arriba, en tres circuitos; / mas, cómo tripartito se concerta, / te dejo a ti que indagues sus conflictos (vv.112-139. Trad. Mitre).

Es propiamente en la paz donde todo se resuelve, comprende y cifra. Sin la paz, exterior o interior, no existe nada en absoluto, no hay vida.

Como nos recuerda un “discípulo” involuntario, pero muy agudo, de Dante, con exclamaciones tal vez injustamente tildadas de retóricas, mas en total concordancia con un proyecto que espera aún su positiva realización, “I’ vo gridando: pace, pace, pace!” (Francesco Petrarca, *Italia mia*).

DANTE Y CERVANTES: PURGATORIO XXX y DON QUIJOTE II, 35

Roberto González Echevarría
University of Yale

Aproximar las obras de dos gigantes como Dante y Cervantes puede conducir a hacer generalizaciones sobre las épocas que representan más que observaciones pertinentes y perspicaces sobre sus textos que revelen algo novedoso y productivo sobre estos. Para evitarlo me concentro en esta conferencia en dos episodios específicos de la *Divina comedia* y el *Quijote* para considerar cuestiones importantes, tales como si Cervantes leyó a Dante, y cómo y de qué manera lo rescribe para marcar una deferente distancia del maestro florentino, a la vez que proclamar la originalidad tanto artística como filosófica de su obra maestra. En el *Quijote* de 1615, Cervantes ya está consciente del valor de su excepcional libro, y de que éste merece un lugar en el más alto pedestal de la historia literaria; por eso sus repetidas alusiones y referencias a monumentos de ésta como la *Eneida*. Los modelos del *Quijote* no son ya sólo las novelas de caballerías, sino las antiguas épicas y clásicos modernos como el *Orlando furioso* y el *Decamerón*. Por eso me parece pertinente ponderar la proximidad de Cervantes a una obra vernácula cuyo indiscutible relieve la hacía interesante como inspiración e ideal de excelencia.

El impacto de Italia y sus artes, no sólo la literatura, sobre el desarrollo del autor del *Quijote* es tema conocido y llevado a sus más pertinentes consecuencias por Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, su no superado libro de 1925. Castro hizo patente que Cervantes no fue un *ingenio lego*, sino que estuvo muy enterado de lo que se pensaba y escribía en Italia. Más recientemente otros estudiosos, como Frederick A. de Armas en su *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art* (2006), han explorado el impacto que tuvieron en él los años que pasó en Italia, particularmente la pintura que pudo haber llegado a conocer. (Yo mismo he explorado el diálogo entre Cervantes y Boccaccio en las *Novelas ejemplares*.) Pero Dante figura en esos estudios sobre todo como una referencia obligada o una alusión intrascendente, nunca como objeto de reflexión sostenida. Esto, a pesar de que hay episodios en el *Quijote* con claras reminiscencias dantescas. Por ejemplo, al enfrentarse con los galeotes en el capítulo 22 de la primera parte, el caballero los interroga sobre sus delitos uno a uno, de manera que recuerda situaciones análogas en *Inferno* y *Purgatorio*, donde Dante le pregunta a cada condenado por sus pecados. Y en la segunda parte, cuando Altisidora cuenta (capítulo 70) el sueño que dice haber tenido, en el que aparecen unos demonios jugando a algo que se parece al tenis, con raquetas encendidas y pelotas que son libros, no podemos menos que pensar que se trata de una escena dantesca. (Es, en todo caso, una invención genial por parte de Cervantes). Otro tanto ocurre durante el velorio fingido de la joven, cuando Sancho aparece ataviado en una especie de capa adornada con llamas: “una ropa de bocaquí negro encima, toda pintada con llamas de fuego” (pág. 1070) —el fuego siempre evoca el infierno—. En el episodio de la Cueva de Montesinos hay también elementos que recuerdan a Dante. Pero, que yo sepa, estas reminiscencias no han conducido a un análisis pormenorizado de las posibles relaciones entre Dante y Cervantes y lo que estas podrían sugerir. Los episodios que voy

a comentar aquí son mucho más específicos en su semejanza y de mayor trascendencia.

Los dos episodios en cuestión son los narrados en *Purgatorio* 30 y en el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote*; ambos giran en torno a las amadas de los protagonistas, Beatrice Portinari y Dulcinea del Toboso. Las dos aparecen por primera vez en las respectivas obras en estos pasajes y por primera vez hablan.

Beatriz fue la dama en la que Dante concentró todo su amor, como sabemos. El proceso mediante el cual alcanzó a crear esa figura aparece inscripto en varios poemas, pero sobre todo en la *Vita nuova*, que lo narra en conmovedores detalles, y eventualmente en la *Divina comedia* como un peregrinaje amoroso, poético y teológico hacia ella. El amor cortés había concebido el amor como una pasión avasalladora por una mujer inalcanzable, en algunos casos porque era casada, a la que se rendía homenaje y vasallaje según códigos calcados de las ceremonias propias de la estratificación social y política de la época: la mujer era como una reina por su belleza y espiritualidad a la que apenas se lograba tocar. El amor cortés era un amor por el amor de una intensidad tal que, al traducirse a poesía, articulaba un código del deseo que en última instancia se convertía en la contextura misma del ser del poeta, que se proyectaba sobre ese otro ser absoluto poseedor del sentido y la significación. O sea, el ser es una proyección hacia ese otro ser; es un exteriorizar esa esencia interior que ha surgido con y en el amor. Según Octavio Paz el amor cortés —amor del amor— (en *La llama doble*, libro de 1993 en que comenta su actualidad) fue la más importante revolución erótica de Occidente. Si en San Agustín el ser interior que se expresa y emerge en las *Confesiones* es su anhelo de conocer a Dios, en el amor cortés que desemboca en Dante ese ser interior se funda en el deseo erótico, que va a dar sentido a todo, especialmente al ser mismo. El neoplatonismo del amor cortés es patente, pero en su manifestación concreta tanto vital como poética se enfoca en un ser real, en

una mujer que por mucho que se idealice sigue siendo una mujer verdadera con la que el amante poeta establece una relación desesperada de amor imposible. Beatriz vivió y murió; Dante la vio dos o tres veces, una cuando ya estaba casada con otro. El peregrinaje constituye un progreso amoroso en la *Vita nuova* y eventualmente la *Comedia*, en la que el ascenso es hacia ella y más allá hacia Dios. Ambas obras relatan una conversión. Según Giuseppe Mazzotta (2014), el encuentro con Beatriz en *Purgatorio*, en que advierte su presencia por sus efectos sobre sí, los temblores y afasia que le provoca, son una rescritura de la *Vita Nuova*. Como personaje Beatriz no habla hasta ese momento en *Purgatorio* 30, pero entonces sí, estando ya muerta y siendo habitante en *Paradiso*. En su primera aparición lo hace con conciencia plena de la historia del amor de Dante por ella, que recuerda para imprecarlo por presuntas infidelidades; aun así, su aspecto es sublime por la belleza extrema de su rostro, medio velado, y el imponente séquito y prosopopeya de su llegada. Beatriz es la más encumbrada dama de la tradición occidental, la encarnación de toda beldad y objeto de deseo.

Dulcinea, por su parte, es la creación más atrevida y perturbadora de Cervantes. Es una respuesta compleja a la tradición del amor cortés, un paso radical en la evolución del amor a principios de lo que hoy se llama el temprano período moderno (es decir, el Renacimiento) y una declaración profunda sobre el deseo y la imaginación. A diferencia de Beatriz, que se relaciona con el origen religioso del amor cortés, Dulcinea es una concepción secular y, precisamente por eso, tan original y próxima a nosotros. Beatriz se disuelve en la visión sublime al final de *Paradiso* —con típica simetría dantesca en el canto 30—. Dulcinea, aunque en realidad nunca interviene en la novela excepto sus impostores, es un ser imaginado a la vez que corpóreo. Recordemos su mal olor según la descripción (inventada) que hace Sancho de ella en la Primera Parte, o que se sube a su montura por detrás de un veloz salto en la Segunda

Parte, cuando la encarna, sin saberlo, una moza campesina que hiede a ajos crudos. Nos maravilla su habilidad para salar el cerdo —según una nota al margen en el manuscrito árabe “original”— y nos deja estupefactos cuando se presenta en forma de travestí en la Segunda Parte, donde parece alcanzar los mismos límites de la representación (según se verá aquí). Dulcinea no da la impresión de ser un personaje distante y literario; más bien coincide con nuestras ideas modernas del amor, con todas las acuciantes dudas sobre la espiritualidad de éste que nos asedian y la coincidencia de su turbio origen con oscuros impulsos, a veces incestuosos que escapan a nuestro conocimiento y control (Freud).

La aparición y apariencia de Dulcinea en el *Quijote* merecen recordarse textualmente porque son extraordinarios, y a mi ver, traen a la mente en seguida la comparecencia de Beatriz en *Purgatorio* 30:

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados, y los lados y encima de él ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que al parecer no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete. (pág. 822)

Más adelante, cuando Dulcinea habla, se complementa su descripción así: “Apenas acabó de decir esto Sancho, cuando levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasíadamente hermoso...” (pág. 825). Carros, velos y velas, la figura dantesca de Merlín que se presenta como hijo del diablo y habitante del infierno (es el mayordomo disfrazado), pero sobre todo la esplendorosa Dulcinea cubierta por telas de plata cuajadas de lentejuelas doradas, una ninfa joven y bella que apenas asoma tras el aparatoso atuendo que aturde a los espectadores y al lector. Sólo que es un paje disfrazado de Dulcinea, que delata su auténtico sexo cuando habla con voz “no muy adamada” (pág. 825). La sobrevestida Dulcinea es como un maniquí o estatua.

Don Quijote, por el contrario, es un protagonista activo, uno de los numerosos personajes en la novela que hablan, luchan, aman, huyen o enloquecen. Dulcinea es un invento suyo y de otros personajes: un producto de sus deseos, sus fantasías, sus mentiras y sus voluntades creadoras. Ella no dice nada en todo el libro —sólo su substituto en la escena que aquí comentamos—, y sin embargo, adquiere una presencia equiparable a la de cualquier otro personaje del *Quijote*. A pesar de su potencial para la vaguedad, sigue contándose entre las grandes damas de la literatura occidental: no sólo Beatriz, sino también Helena, Circe, Dido, Laura y Molly Bloom, por nombrar a unas pocas. El amor de don Quijote por Dulcinea es el impulso principal del libro; es el aliento que permite que el héroe conserve la coherencia de su yo —su yo demente— y confiere significado a su misión, pese a sus numerosas derrotas. Su meta de alcanzar a Dulcinea es el estímulo hacia una sublime satisfacción carente de fin, salvo cuando recobra la cordura al concluir la Segunda Parte, lo cual no es un fin en absoluto, porque, en cuanto recobra la cordura, Dulcinea desaparece sin más. Ella era el foco de su locura.

Los elementos a partir de los cuales se engendró Dulcinea son una mezcla inestable que obedece a una fórmula que varía según su inventor en la novela y la contingencia de la invención. Cabe tener en cuenta que a partir del momento en que el caballero la inventa, otros, en especial Sancho y el mayordomo de los duques, la reinventan con distintos propósitos y motivos. En el caso de don Quijote, las fuentes literarias están claras: la tradición del amor cortés tal y como se manifiesta en la poesía que se remonta a Provenza, el *dolce stil nuovo*, Dante y Petrarca; y en España la poesía de cancioneros, las novelas de caballerías, en especial *Amadís de Gaula*, y la obra de Garcilaso de la Vega. Aquí tenemos a una Dulcinea que es la dama del caballero andante y objeto de la inspiración poética, no tan distinta a la Beatriz de Dante. Pero Dulcinea también se presenta ante don Quijote como una labradora que según Sancho es la dama del caballero, aunque encantada, y de nuevo con la apariencia de la invención de Sancho, en la Cueva de Montesinos, a la que el subconsciente de don Quijote añade un detalle truculento pero significativo cuando ella le pide un préstamo que él no puede concederle por carencia de fondos —esta sería más bien como un personaje de Boccaccio—. Sancho, por su parte, que conoce a la Dulcinea de verdad —es decir, a Aldonza Lorenzo, la hija del vecino— añade los únicos detalles sobre sus verdaderos rasgos físicos y su vida. Es de origen campesino, fuerte como un buey, apesta un poco y no es en absoluto sofisticada: no es precisamente una dama con *intelleto d'amore*, recordando a Dante. El mayordomo que monta la compleja farsa en el bosque en la Segunda Parte saca a Dulcinea de la tradición literaria antes vista, pero la presenta como una figura bisexual que puede representar el deseo en su estado más atávico y moderno.

El canto trigésimo del *Purgatorio* marca un momento decisivo en la narrativa de la *Comedia*; es una culminación y un nuevo principio. El peregrino y su guía Virgilio llegan al Paraíso Terrenal y encuentran por fin a Beatriz, que los va a guiar hacia

el *Paradiso* —es decir, el celestial—. Pero como a Virgilio no le está permitido entrar a éste por haber sido pagano, desaparece sin aviso previo, para sorpresa y congoja de Dante, que llora de emoción —es admirable como, a esta altura de abstracción teológica, Dante todavía detalla acciones humanas tan concretas, significativas y conmovedoras—. Se ha cumplido un amplio ciclo narrativo, pero además concluye la asociación entre Dante y Virgilio. Entonces aparece Beatriz en todo su esplendor, severa, que impreca a Dante por no haberse arrepentido del todo de pecados cometidos después de su muerte —supuestas traiciones del poeta—. La reunión ha sido anticipada en el canto anterior, el veintinueve, con una pomposa procesión de carros alegóricos.

En el *Quijote* el capítulo 35 de la Segunda Parte narra la procesión nocturna en el bosque, organizada por el erudito mayordomo de los duques; el bosque, por cierto, es un lugar dantesco que remite a la *selva selvaggia* del principio del *Inferno*, y al paraíso terrenal que aparece en la conclusión del *Purgatorio*. La procesión es una columna de carros ricamente ornamentados como los que aparecen en el canto vigésimo noveno del *Purgatorio*, que como dije, prepara los acontecimientos trascendentales del siguiente. En el carro más grande y principal de la procesión quijotesca viene la Dulcinea creada por Sancho para cubrir sus mentiras, pero reinventada por el mayordomo. Bella y lindamente ataviada, esta Dulcinea resulta ser, como ya se vio, un paje disfrazado, un travestí cuya hombruna voz delata su verdadero sexo, que regaña a Sancho y lo condena a 3,300 azotes en sus desnudas nalgas para lograr desencantarla. La inspirada creación de Cervantes, una Dulcinea travestí, culmina la cadena de dulcineas que empieza con su creación por el hidalgo cuando se apresta a salir a sus aventuras, y pasa por las ideadas por su escudero para fingir que en efecto la ha visto, y por sus recuerdos de Aldonza Lorenzo, la tosca labradora de la que Alonso Quijano estuvo alguna vez enamorado. Si Beatriz

es en última instancia una invención de Dante, Dulcinea no lo es menos de Don Quijote, aunque de manera más explícita y complicada; esta es una de las coincidencias principales entre las escenas que comento.

Porque Dante, como es sabido, apenas vio dos o tres veces a Beatrice Portinari, de quien se enamoró perdidamente cuando los dos tenían apenas nueve años —Don Quijote también sólo vio a Aldonza unas cuantas veces—. Pero Beatriz se convirtió en la dama gloriosa de su fantasía, que le inspiró primero *Vita nuova*, y más tarde la *Divina Comedia*. Los orígenes literarios de Beatriz en la tradición del amor cortés y el *dolce stil nuovo* son conocidos y ya los he mencionado. Dante la convirtió en la personificación de todo lo bueno y deseable, el camino de la salvación. En la *Comedia* es ella quien insta a Virgilio a conducir a Dante a través del infierno y el purgatorio para que éste vea lo que le espera después de la muerte. Pero lo más importante es que alcanzarla al final del penoso peregrinaje va a significar llegar a Dios. Beatriz representa la divinidad, la verdad, la teología, la satisfacción de todo deseo intelectual y amoroso, el objeto último de todo apetito. Es, evidentemente, una invención poética por parte de Dante, que va a ser la meta de su ascenso a través del infierno y el purgatorio hasta llegar al paraíso, el terrenal en *Purgatorio* y el divino o celestial en *Paradiso*. La grandeza de Dante reside en la inmediatez con la que representa ese deseo que sigue siendo, a través de todas las alegorías posibles, por una mujer concreta, aunque de una belleza sublime. Esa relación suya del poeta con su amada se va a convertir en el paradigma de la tradición poética occidental: Petrarca y Laura, Garcilaso e Isabel Freyre, Marcel y Albertine, y hasta Juan Ramón y Zenobia. Es también, a su más alto nivel, la unión del poeta con la belleza, con la poesía misma; la personificación del deseo en todos los sentidos y niveles.

Por eso la llegada al Paraíso y la aparición de Beatriz son de trascendental importancia en *Purgatorio* 30. Es una especie de

apoteosis de lo sublime, si se me permite la redundancia, que se anticipa en el canto anterior con la escena de la grandiosa procesión, en la que figura la Biblia completa, con todos los libros del Antiguo y Nuevo Testamento, en un ambiente de luz y música que acompaña la entrada al Paraíso. Esta llegada destaca la importancia de la escena porque, con la alusión al pecado de Eva y con ésta el Paraíso Terrenal, el advenimiento de la dama es una combinación de origen y final, de génesis y apocalipsis. Lo es todo. La compleja alegoría representa el pináculo de su propio sentido con la presencia de todas sus fuentes escritas, las Sagradas Escrituras. Es una glorificación del sentido, del significado, en consonancia con la inminente aparición de Beatriz, que representará la Iglesia, pero también la Eucaristía, la comunión con el significado, que literalmente se ingiere y hace uno con el propio cuerpo.

La semejanza en el contorno general de los dos episodios se me hace evidente, aunque admito, como ha sugerido la crítica, que festividades como la organizada en los predios de la residencia campestre de los duques eran comunes en la época. Los detalles son aún más convincentes. Hay demasiados paralelos sugestivos entre las escenas de la *Comedia* y el *Quijote* para descartar la posibilidad de que Cervantes conociera *Purgatorio* 30 y decidiera repetirlo en su libro con significativas variantes, por supuesto. A mi parecer, el capítulo 35 de la segunda parte del *Quijote* es una respuesta a Dante, en primer lugar, porque la aparición de Beatriz en la *Comedia* es una revelación y representa la Revelación, y la de Dulcinea en la procesión del bosque también es una revelación, aunque sea radicalmente distinta. Aparece aquí por primera y única vez la amada del hidalgo, de forma aparatosa, pero sin duda sólida y maciza, como cuando Sancho lo convence de que la labradora en el asno es Dulcinea. Las demás veces Dulcinea se reduce a alusiones y referencias de segunda mano —aquellas del escudero—. Aquí, sin embargo, como Beatriz, Dulcinea se revela y habla, dando así

prueba de su existencia positiva, aunque esta aparición resulte altamente artificial, confusa y, en última instancia, risible. Su estampa es consonante con la serie de imágenes cuyas anteriores y cómo fueron éstas concebidas; primero, su invención por parte del hidalgo basada probablemente en su deseo por Aldonza, pero creada a partir del amor cortés y las exaltadas damas de las novelas de caballerías, como Oriana la de Amadís; segundo, la mentira inicial de Sancho en que su descripción de la dama, sudorosa y hedionda, se basa en recuerdos suyos de su trato cotidiano con Aldonza; tercero, la subsiguiente invención cuando insiste en que una de las labradoras que se encuentran en el camino, tosca, hombruna y con olor a ajos crudos, es Dulcinea, pero encantada; y cuarto, Sancho dice que él la ve, le insiste a don Quijote, en toda su beldad, a pesar de su rudo aspecto. Sancho ha aprendido de su amo que el encantamiento puede transformar cualquier realidad en lo que uno quiera; es llevar a efecto cualquier fantasía. Esta última Dulcinea será el modelo que le sirve al ingenioso mayordomo para confeccionar a la de la procesión. Si Sancho la puede crear con una grosera campesina como modelo, él la puede fabricar usando a un bello paje como maniquí, que conserva los atributos masculinos de las soeces aldeanas, pero estilizados. (La bisexualidad de esta Dulcinea tiene otras sugerencias que veremos.)

Como propiedad englobante de mi cotejo de episodios retengamos la Revelación, que se extiende desde la doctrinal hasta el descubrimiento físico de Beatriz y Dulcinea, siendo la segunda, si aceptamos el parecido de los sucesos, una parodia de la primera, con la idea de que es manifestación de su propio significado y de la poesía en general en el trasfondo. La parodia siempre conlleva imitación para poder serlo, y es por ello tanto crítica como emuladora. Esto último se revela en el cuidado que el mayordomo ha dedicado a la reproducción de aspectos tan exigentes y trabajosos como los carros, los disfraces de los participantes, la música, las luces, los ruidos, la poesía que ha

puesto en su propia boca disfrazado de Merlín y el aparato de toda la ceremonia, que no carece de grandeza por ser satírica. Es un evento impresionante. Esto se hace evidente en el miedo que le provoca a los presentes todo el clamoroso espectáculo, inclusive a aquellos, como los duques, enterados del origen de la tramoya. La escena es un alarde de creatividad tanto del mayordomo como de Cervantes mismo, una expresión de la *admiratione* como estrategia literaria.

La correspondencia entre esas cualidades generales se sigue reflejando en las otras particularidades que tienen en común las dos escenas, que corroboran a mi ver la intención paródica de Cervantes; la elaboración de una reverente respuesta al maestro florentino. Ya he mencionado la luz, que en los cantos de Dante evidentemente subraya el proceso de revelación y tiene un significado divino; en Cervantes el mayordomo ha logrado la luz con el arreglo de antorchas que acompañan la procesión: van seis disciplinantes de luz sobre mulas pardas, y así permiten ver con claridad a los personajes, sobre todo a Dulcinea (“las luces daban lugar para distinguir la belleza y los años”, pág. 822). La suave música dantesca se convierte en el *Quijote* en un espantoso ruido, causado por las muchas chirimías, y las ruedas de los carros, “de cuyo chirrido áspero y continuado se dice que huyen los lobos y osos” (pág. 819). La escena cervantina abunda en estruendo: “se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífanos, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos” (II, 34, 818). Es como una réplica manifiesta al ambiente creado por Dante. En *Purgatorio* 29 y 30, la música manifiesta la armonía general prevalente en un momento tan señero; hasta el fuego se convierte en canto (“si che par foco fonder la candela” 30, 90). Hay como una sinestesia global producto del concierto de todas las artes que celebran el momento de la

unión del poeta y su amada. En Cervantes es todo lo contrario, por ello mismo reflejo correlativo de Dante.

Si la Revelación es la propiedad principal de ambas escenas, esto quiere decir que se pasa del conocimiento por vía de la razón al conocimiento por vía del amor y de la fe. La ausencia de Virgilio señala el abandono de la Razón, representada en él, que será sustituida por Beatriz, la fe. El proceso se hace tangible por la importancia que se le da a la contemplación de la belleza del rostro de Beatriz, y consecuentemente del de Dulcinea. El aprecio de la belleza depende del amor, del deseo, no de la razón, y su energía proviene de toda la tradición del amor cortés. Es tanta la belleza, su poder es tal, que aparece gradualmente detrás de velos que se van quitando, en los que se insiste en Dante y se repite en Cervantes. Beatriz surge “velata” (30, 65), Dulcinea “quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasadamente hermoso” (II, XXXV, pág. 825). La belleza obnubila, aturde. En ambos casos se re-vela, es decir, se des-vela para descubrir tras su sublime esencia la verdad última. Curiosamente el primer descubrimiento de ambas damas resulta totalmente sorpresivo. Beatriz, implacable, regaña a Dante, en vez de mostrar su inherente dulzura, al paso que Dulcinea, por su bronca voz se descubre hombre, y amonesta a Sancho imponiéndole el castigo ya visto. No podía ser más claro para mí el eco de la Beatriz moralista en la Dulcinea cruel. Su bisexualidad aparente es un caso más peliagudo, aunque todavía dependiente de Dante.

La mujer vestida de hombre y el hombre vestido de mujer son una figura común en la literatura española de los siglos XVI y XVII que he estudiado en otras ocasiones, y a la que he dado el nombre de “monstruo”, tomado de *La vida es sueño* de Calderón. Aparece en no pocas obras suyas, particularmente en *La hija del aire*, y *El monstruo de los jardines*. El monstruo es una figura barroca hecha simultáneamente de cualidades opuestas, no armonizadas. Causa admiración por eso mismo,

sobre todo porque tiende a ser visual, por eso “monstruo,” etimológicamente ligado a mostrar; el monstruo se muestra, se descubre, se revela. Su aire barroco parte no sólo de esa oposición de aspectos contrarios sino del hecho que subraya que la realidad aparente es engañosa y conduce a la confusión. No podía ser más visual el monstruo cervantino: se exhibe sobre una iluminada carroza en un espectáculo del que es centro. Es un prodigio. El personaje manifiesta todas esas características del monstruo, sobre todo por tratarse de un travestí. Severo Sarduy, en cuyas ficciones hay no pocos travestís, ha estudiado la figura y destacado que el travestí no es afeminado, sino que posee una femineidad exagerada, producto de una elaboración esencialmente artificial que borra todo atributo sexual de natura. Es un ser creado de la nada que se erige sólo sobre su confeccionada falsedad que remite, según Sarduy (1982, pág. 65), al andrógino “que se sitúa en un tiempo adánico, en un tiempo antes del tiempo y de la separación física de los sexos, en su indiferenciación latente”. Creo ver esto en la Dulcinea quijotesca, cuyo trabajado disfraz y meticuloso maquillaje la ponen mucho más allá de la dama de origen cortesano que se supone representa, que sería la Beatriz dantesca. Es su irrisión. Por eso es sencillamente genial que su origen masculino se delate por su voz, no su apariencia física, que no le falla. El paje es bello a pesar de ser varón, por eso es doblemente bella la Dulcinea que representa. La voz ronca marca de manera chocante la disparidad entre sus antagónicas naturalezas femenina y masculina, que son opuestas, pero ambas bellas. (Cervantes deja sin narrar todo el proceso de transformación del paje en Dulcinea, en el que la aplicación de cosméticos y disfraz tiene que haber sido laborioso, y en potencia toda una historia intercalada en que el mayordomo sería el protagonista).

Hay una contrapartida problemática del monstruo en *Purgatorio* 30, la figura del grifo que tira del carro equiparado por la erudición dantista a Jesús, por su doble naturaleza divina y

humana. Como reza el próximo canto: “Ch’è sola una persona in due nature” (31, 81). El grifo es un hipogrifo, entonces hipógrifo, compuesto de águila y león, que inmediatamente recuerda *La vida es sueño*; es la primera palabra de la obra: “Hipógrifo violento, / que corriste parejas con el viento”. Tamaño sacrilegio sería equiparar el grifo-Cristo con el travestí cervantino y calderoniano, excepto que semejante iconografía medieval bien podría corresponder en el siglo XVII a la transformación del Gótico en Barroco, algo que también he estudiado en otra parte. De todas maneras, se trata de un proceso bastante conocido mediante el cual la recargada simbología de las catedrales góticas y su impulso ascendente se retorcieron y contorsionaron al intentar ser recuperadas por la Contrarreforma, que las quería oponer al neoclasicismo renacentista que frenaba ese impulso con su tendencia a lo horizontal. Lo que el grifo dantesco proporciona es la posibilidad de la figura mixta, que bien pudo evolucionar en vía a Cervantes y Calderón, donde alcanza, en el travestí aquí analizado, un inusitado grado de metamorfosis.

No es Dulcinea el único travestí en el *Quijote*, sino la culminación de una serie que empieza en la Primera Parte con la bella Dorotea, a quien primero vemos espiada con concupiscencia por tres personajes masculinos cuando ella, vestida de mozo, se lava los pies en un arroyo. Dorotea luego se transforma, mediante el requerido disfraz y maquillaje, en la princesa Micomicona, personaje que asume tras quitárselo al cura y al barbero que estaban dispuestos ellos a disfrazarse. La princesa es el antecedente más claro de la Dulcinea travestí, porque por su propio nombre —Mico, mono, Miconica (mono ve mono hace)— es figura de la misma representación, de la mimesis, sólo que, como en el caso del episodio del capítulo 35 de la Segunda Parte, es una mimesis desorbitada de condición totalmente artificial. Objeto codiciado de mirones que la observan en un clásico *locus amoenus*, lugar propio del deseo neoplatónico, Dorotea representa algo así como el deseo en su estado puro

que existe desde antes de la diferenciación de los sexos, como proponía Sarduy sobre el travestí. En cierto sentido eso es lo que la Beatriz dantesca simboliza en el sentido más abstracto de su figura en *Purgatorio* 30 y en lo que la convierte Cervantes —mediante la docta intervención del mayordomo— en la ceremonia en el bosque. Habrá otros travestís desaforados en el *Quijote*, como en la aventura que sigue, cuando aparece otro criado (¿el mismo?) haciendo de la duquesa Trifaldi, la “dueña Dolorida”, rodeado de otras doce dueñas que han sido castigadas por el gigante Malambruno haciéndoles crecer tupidas barbas en el rostro. (Los que podrían haber sido episodios en la *Comedia* de Dante son teatro en el *Quijote*.) La Dulcinea travestí, a mi ver descendida de Beatriz, es una figura crucial en la novela por lo que sugiere no sólo sobre sí misma, sino sobre otros personajes y otros aspectos fundamentales de la obra.

Por eso me pregunto si no sería demasiado aventurado pensar que el proceso del “desencantamiento” de Dulcinea tiene algo que ver con el eventual descubrimiento de Beatriz en *Purgatorio* 30. Porque como ya se ha visto, la aparición de Beatriz es una revelación, es decir la Revelación, y desencantar a Dulcinea es revelar su verdadero ser, oculto tras el aspecto de tosca labradora que Sancho le ha creado con sus escalonadas mentiras, que culminan con su figura como travestí. Ambos procesos son graduales y conducen a un descubrimiento en que la incomparable belleza de sus rostros juega un papel fundamental. La belleza de la Dulcinea travestí es doblemente engañosa porque es la de un hombre, el paje, pero éste es bello de todos modos, como ya se vio, admirable a pesar de su falseado sexo. Claro, en el *Quijote* no se llega a desencantar a Dulcinea, como se lamenta el hidalgo a medida que se aproxima a su aldea derrotado. Es una diferencia fundamental entre la novela de Cervantes y la *Comedia* de Dante; ésta termina en un final apoteósico como no hay otro en la literatura occidental en que todo se resuelve, mientras que el *Quijote* no tiene otro remate que la recobrada

cordura del caballero, que lo separa del mundo literario en que se movía sin que se solucione otra cosa que la conclusión de su demencia y vida. En Dante hay una apoteosis de ese mundo literario tan complejo y denso que ha creado; *Paradiso* es la única poesía pura sostenida en la tradición occidental. Pero esta discordancia ya se hallaba establecida en el contraste entre la Beatriz revelada y la Dulcinea travestí que más que una conclusión revela un enigma que no tiene salida ni puede alcanzarla. Es un contraste entre el sublime de Dante y lo que yo llamaría el anti sublime de Cervantes, que destaca la profunda diferencia que existe entre ambas obras en lo que respecta al discurso literario en sí.

A pesar de mis propias advertencias a mí mismo, aquí vienen las generalizaciones. Es imposible no reflexionar sobre la distancia que media entre el universo creado por Dante en la *Divina Comedia* y el inventado por Cervantes en el *Quijote*. La procesión en el bosque que figura en el capítulo 35 de la Segunda Parte es, según hemos podido observar, una atrevida parodia de la que acompaña a Beatriz en *Purgatorio* 30 que linda con la irreverencia, si aceptamos la serie de paralelos que he sugerido entre las dos escenas. ¿Cuál es la diferencia fundamental entre los mundos de Dante y Cervantes? Esta se manifiesta en la inherente divergencia entre la poesía de Dante y la prosa de Cervantes, la una dechado de orden, la otra de desorden y hasta caos. Según Erich Auerbach (1942, pág. 185), en su espléndido *Mimesis*, Dante tenía un concepto del acontecer histórico que no era como el nuestro en la modernidad, sino un sistema de acontecimientos sobre la tierra en constante conexión con un plan divino, hacia cuya meta se mueve constantemente el acontecer terreno. Esto no debe interpretarse solamente en el sentido de que la sociedad humana en su conjunto se acerca en movimiento progresivo hacia el fin del mundo y la consumación del reino de Dios, en cuyo caso todo suceso estaría enderezado horizontalmente hacia el futuro, sino también en el sentido de

una conexión sempiterna, e independiente de todo movimiento hacia adelante, entre cada acaecer y cada aparición terrenales y el plan divino, o sea que cada manifestación terrena se refiere, inmediatamente, por medio de una multitud de conexiones verticales al plan de salvación de la Providencia.

Esto ya no era posible en tiempo de Cervantes y él lo expresó mejor que nadie. En el *Quijote* ya no hay correspondencia entre las palabras y las cosas, como ha propuesto Michel Foucault (1966/1968, pág. 55): “La escritura y las cosas ya no se asemejan. Entre ellas, Don Quijote vaga a la aventura”. A mi ver esto responde al progresivo y ya avanzado desmoronamiento de las certidumbres del mundo medieval que Dante reflejaba; la cosmología fundamentada en el sistema Tolemaico se ha ido gradualmente desintegrando por el descubrimiento del Nuevo Mundo, la revolución copernicana y la reforma protestante. No olvidemos que Beatriz, por sus asociaciones con las nueve esferas de Tolomeo, se remonta al tres fundamental de la Trinidad. El minuciosamente ordenado universo de la doctrina cristiana, aparente en la densa y coherente iconografía de las catedrales góticas y en la *Divina Comedia*, ya no es valedero —algo aceptado como tal—. La fusión del amor neoplatónico con sus derivados cortesanos y la fe, que convergían en Beatriz, uniendo el mundo del amor profano con el divino, ha sido demolida, por lo que Don Quijote confronta en la brillante escena del bosque no una Beatriz, sino una Dulcinea travestí, que le sugiere tal vez la profundidad de su locura y la verdadera naturaleza de su deseo —del nuestro, del moderno, el que no hemos superado—. Hay que fijarse bien en la diferencia entre Beatriz y Dulcinea, entre la sublime imagen de Beatriz, que representa la iglesia y la teología en la *Divina Comedia* y la escandalosa figura del paje del Duque, bello en sí mismo, pero un varón disfrazado para simular una dama bella, remedo hiperbólico de las del amor cortés. En esto ha desembocado la evolución y sucesión de damas ideales desde Dante a Cervantes, que pasa por la Laura

de Petrarca y la Isabel Freyre de Garcilaso para encarnar en este hermo­seado espantajo que, sin dejar de ser bello, no es ni siquiera mujer. *Nobody is perfect*, para recordar el final de la brillante película *Some Like it Hot*. Cervantes alcanza un grado de penetración en la mentalidad occidental que es inédita, *unheimlich*, para apelar a Freud, a quien sin duda anticipa.

No creo que Cervantes podría entrar en la cadena de seguidores de Dante en España durante la Edad Media y poco después, que Bernardo Sanvisenti detalló hace tantos años en su minucioso estudio de 1902. La historia literaria no es como una novela con un argumento lineal, como nos la hacían ver en las escuelas, sino que está hecha de saltos atrás, rupturas y digresiones. Lo más plausible es pensar que Cervantes conoció la obra de Dante, o sus repercusiones en Italia. Tal vez no leyó toda la *Divina Comedia*, pero sí algunos de sus más importantes pasajes, como el que he comentado aquí. También habrá sabido, por supuesto, de la enorme relevancia del florentino por sus repercusiones entre los escritores italianos del momento. Me parece indiscutible, pues, que al redactar la Segunda Parte de su *Quijote*, que ya sabía era una obra digna de semejante prosapia, se propusiera rescribir algunos de los momentos cimeros de la *Divina Comedia*, para insertarla en lo que hoy llamamos el Canon Occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (1993). *La Divina Commedia di Dante Alighieri* (C. H. Grandgent, ed.). Boston: Heath and Co.
- Auerbach, E. (1942). *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Berna: A. Francke AG., Verlag.
- . (1950). *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (I. Villanueva y E. Ímaz, trads.). México: Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1942)
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha* (Francisco Rico, ed.). Madrid: Real Academia Española de la Lengua.
- Fajardo-Acosta, F. (1999). The Making of a New Genre: Structure, Theme, and Image in Dante's *Commedia* and Cervantes's *Don Quixote*. *Hispanic Journal*, 20(1), 57-65.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (E. C. Frost, trad.). México: Siglo XXI Editores. (Originalmente publicado en 1966)
- Gagliardi, A. (2003). Da Dante a Cervantes. *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 2.
- Gargano, A. (2010). Gigantes, torres, molinos: Dante, *Inferno*, XXXI; Cervantes, *Quijote*, I, 8. *Anuario de Estudios Hispánicos*, 6, 91-101.

- González Echevarría, R. (1982). El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 727. *Co-Textes*, 3, 27-58.
- . (1999). *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí.
- . (2016). Sexo y dineros en Boccaccio y Cervantes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 790, 88-107.
- Mazzotta, G. (2014). *Reading Dante*. New Haven: Yale University Press.
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*- Barcelona: Seix Barral.
- Sanvisenti, B. (1902). *I primi influssi di Dante, del Petrarca, e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*. Milán: U. Hoepli.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas; Monte Ávila.

DANTE EN RUBÉN DARÍO Y BORGES

Paolo Cherchi
University of Chicago

Al amigo fraterno Humberto Robles

Todo dantista se jacta de ser un “especialista” de un poeta universal en el sentido primario de “poeta conocido universalmente en el mundo de las letras”. Y la definición tiene un sentido más específico si pensamos que Dante es “universal” simplemente por ser un gran poeta, y la poesía al nivel supremo es siempre universal. No quiero meterme en problemas de “universales” porque no me alcanza ni el saber ni el tiempo, pero lo trato de pasada para observar lo **obvio**, es decir el atributo que califica normalmente la poesía de Dante. Y sin embargo, Dante es un poeta del cual diferentes naciones o culturas nacionales se han apropiado en maneras distintas. Lo nacional, si lo pensamos bien, no contradice la universalidad de su poesía, sino más bien la realiza y la complementa, y su sentido se puede traducir en estos términos: la poesía de Dante cobra vida y le habla a toda cultura “nacional” que la incorpore; y de esta manera Dante logra llevar el mundo de su Florencia a todo ciudadano que ame su propia ciudad. Unos ejemplos servirán para aclarar lo que intento decir. El Dante que ha entrado en la cultura francesa no es el que han leído los rusos, y el Dante que se lee en los Estados Unidos no es el que se lee en América Latina. Estas diferencias se aprecian más a nivel del “dantismo”, es decir de

los estudios “académicos” de la obra dantesca, bajo modalidades de estudio que practicamos los que estamos aquí presentes; y esto a pesar de que la universalidad de la “scholarship” y de las tradiciones filológicas logran nivelar los métodos de la investigación. El dantismo estadounidense actual es claramente diferente del francés, y el dantismo alemán tiene muy poco en común con el hispánico. La cultura de habla española no ha producido, ni tal vez producirá nunca, un Gilson o un Singleton; pero yo no sé de algún pensador o escritor o filólogo francés que se parezca a un Unamuno, quien al marcharse al exilio quiso llevarse solo tres libros: la *Comedia* de Dante, los *Canti* de Leopardi y los evangelios en griego. No sé de algún autor italiano o alemán que haya penetrado en las entrañas de Dante como lo ha hecho María Zambrano. Y si queremos mirarnos alrededor nunca encontraremos en el universo de los dantistas otro lector que como Borges haya leído la *Comedia* doce veces y con el verdadero deseo de entrar en su inagotable mina de alcances poéticos y filosóficos.

Puesto que la universalidad de Dante vive en la fragmentación de las culturas nacionales, he pensado que el mejor aporte que podría dar a este seminario sería no otro ensayo sobre Dante —¿y de donde me sacaría algo original?— sino una semblanza de la recepción de Dante en Hispanoamérica, evidenciando lo que me parece su carácter singular que definiría como una “apropiación” de Dante que tiene dos formas: una es de la re-escritura creadora, y la otra de una interpretación que tiene rasgos de filología, pero de hecho es estética y filosófica. Es lo que intentaré demostrar basándome en dos de los más grandes lectores de Dante, Rubén Darío y Jorge Luis Borges.

Hablando de Hispanoamérica es normal asumir que muchos aspectos de su cultura estén determinados por la herencia española. Y la verdad es que la madre patria no entregó mucho de su culto dantesco a Hispanoamérica por la razón muy sencilla

de que ese culto se había reducido a ser poca cosa en los tiempos de la conquista. España fue la primera de las naciones que se enteró de la grandeza de Dante y que la apreció imitándola (cfr. Arqués i Corominas, 2011). En la península ibérica Dante tuvo sus primeros traductores. Andreu Frabrer en 1428 tradujo la *Comedia* al catalán y alrededor del mismo tiempo Enrique de Villena la puso en castellano, y también en la primera mitad del siglo XV, Micer Imperial compuso poemas imitando a Dante; pero el título de imitador-creador de muy alto nivel le compete al Marqués de Santillana en su *Comedieta de Ponza*, y a Juan de Mena por su *Laberinto de Fortuna*. Sin embargo, tan grandes comienzos no tuvieron el séquito que auguraban. El gran éxito del poema italiano se debía sobre todo a su empleo del *modus allegoricus* que estaba tan de moda en la cultura medieval. Cuando esa moda se agotó, la *Comedia* empezó a perder su papel modélico, y el gusto por la alegoría, tan apreciado en el “otoño de la Edad Media”, cedió la plaza al gusto clásico y realista. De Dante hay pocos rastros en la cultura del siglo de oro, y los repetidos estudios sobre la presencia de Dante en España recogen unas cuantas insignificantes menciones y nada más. Y no hay que quedarse sorprendidos: Dante de hecho desaparece en la cultura europea entre el Renacimiento y el Romanticismo. Si olvidamos el culto florentino de los “lectores de Dante” y las diatribas sobre la *Poética* de Aristóteles que no pudieron ahorrarse una discusión sobre el problema originado por la forma particular de mimesis en la representación del otro mundo, vemos que la poesía de Dante ya no habla a las generaciones barrocas e ilustradas. En el siglo XVII la *Comedia* tuvo solo dos ediciones, y cuando se la citaba era casi siempre en vena cómica, como ocurre en el *Adone* de Marino. En el siglo XVIII un autor como Voltaire llegaba a salvar solo unos veinte versos del divino poema: lo demás era una monstruosidad que no merecía algún respecto. A nosotros nos resulta increíble que Dante haya sido olvidado por siglos, y empezamos a dudar que sea el poeta “universal” apenas mencionado. Sin embargo —y parece

una paradoja— ese olvido de siglos prueba que la *Comedia* se relaciona estrictamente con el mundo de sus lectores, los entraña; y ésta es su universalidad que, como todas las cosas del mundo, no puede ser eterna. Pero aquellas que valen de veras son también las que vuelven y hablan otra vez a sus lectores, aunque con voz diferente. La historia de la literatura está llena de casos parecidos, baste recordar el *Don Quijote*, mofado en sus comienzos por lectores como Lope de Vega, y luego llevado a la cumbre de las obras maestras desde el Romanticismo hasta nuestros días. Estoy diciendo cosas superconocidas, pero no creo que caigan fuera de nuestro tema: la recepción de Dante en América latina confirma la universalidad de nuestro poeta no solo en cuanto conocidísimo, sino en cuanto susceptible de interpretaciones diferentes y capaz de hablar con voz diferente a lectores diferentes. Y si hemos mencionado el relativo olvido de Dante en tierras ibéricas en los siglos XVI-XVIII es porque ese es el momento en el cual la cultura española dio su primer molde a la cultura suramericana, y, claro está, no le trajo alguna imagen o interpretación de Dante. Y por eso mismo hay que dudar que en *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz (1692) haya una real influencia de Dante, a pesar de algunas imágenes parecidas: podrían depender de la literatura mística. En todo caso, lo de Sor Juana sería el único vestigio de Dante en la cultura colonial.

Si seguimos la historia de la recepción de Dante en Europa, vemos que el culto de Dante tuvo un renacimiento con el advenimiento del Romanticismo, y ese culto llegó también a España. Pero, como hemos mencionado, el dantismo español tiene un perfil inconfundible: poco o nada de filología, y mucho de amor de patria. Unamuno aprendía de Dante la rabia y el empeño moral de despertar en los españoles el *amor patriae*; y, más cerca de nuestros tiempos, María Zambrano lee su existir en la sinopia de Dante. Aun la mayor contribución filológica al dantismo internacional tiene algo de profundamente hispánico: me

refiero al libro de Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia* de 1919, que ve raíces musulmanas en el poema dantesco, y son raíces que se originan en tierras de España. El carácter del dantismo español estriba en un modo de hispanizar a Dante o de apropiársele. Y esta modalidad la transfirió España a las que habían sido sus colonias. Pero el Nuevo Mundo estaba abierto a otras corrientes culturales, y esto se puede ver también en la difusión de Dante en Sudamérica, que ahora observaremos más de cerca.

El texto de la *Comedia* llegó al Nuevo mundo bastante temprano, pero no sabemos exactamente en qué forma y cuál fuera su difusión¹. Probablemente fue muy escasa porque no tenía detrás un fuerte empuje, puesto que, como hemos dicho, en España en los siglos de la Conquista Dante era autor poco leído o casi desconocido. La presencia de las letras italianas en Hispanoamérica se limita a Petrarca y a Tasso, autores bastante leídos en España. Lo que cambió la situación cultural en el Nuevo Mundo fueron los movimientos de independencia que sacudieron el orden establecido y promovieron las aspiraciones de libertad y de autonomía política y cultural. La guerra de independencia norteamericana y la revolución francesa, todo lo que llegaba del *Risorgimento* italiano y en general todas las ideas de “nacionalismo” que se difundieron con el Romanticismo tuvieron una resonancia profunda en el Nuevo Mundo. Aquí subió fuertemente el deseo de romper la relativa dependencia de España, no solo política sino culturalmente también, y se miró directamente al mundo europeo sin la mediación de España. Aquí Simón Bolívar levantó el grito de la independencia del continente entero. La cultura romántica redescubrió a Dante, el autor que dio vida a la idea de nación; y es ese el Dante que entró en las Américas, la del Norte y la del Sur. Dante, el paladín y fundador de la idea de una nación italiana siglos

1. Cfr. para una visión de conjunto Bottiglieri (2011).

antes de que esta existiera. Es la imagen con la que entra en la cultura sudamericana, la misma que le proporciona un lugar en la *Biblioteca Americana* (1822) de Andrés Bello. Este gran lector “universal” alude a Dante varias veces en la *Biblioteca Americana* y en otras de sus obras, no tanto para interpretar puntos de la *Comedia*, como para exaltar al Dante autor, al exilado de su tierra, al autor que quiso “educar” a sus lectores a los ideales de una patria-nación, más amplia que la ciudad de Florencia, una patria legítima y común para todos los italianos. Dante era el “ghibellin fuggiasco” que había tenido la gran y noble visión de una Italia unida política y culturalmente. Este Dante era el precursor de Bello que en su *Biblioteca Americana* vislumbraba una unidad cultural americana con una lengua y un ideal de libertad, y que proponía un tipo de poesía fuerte como la de Dante, apta para despertar los corazones a tan alta visión. Bello no escribió sobre Dante más que una u otra frase donde trasluce su “idea” de Dante. Esta es la misma que encontramos en la cultura del prerromanticismo, que no es sino la de Vico, es decir la de un Dante poeta de gran imaginación y de pasiones políticas muy fuertes, un representante perfecto de la cultura medieval, tal cual los románticos pensaban que era. No olvidemos que Bello se formó en buena parte en Europa, sobre todo en Inglaterra, y ahí es donde tal vez aprendió a ver el mundo medieval como un dominio de energías poco controladas por la educación clásica y muy abierto a las fuerzas que se desprenden de la gran fe religiosa. En conjunto, la de Dante era la imagen de un luchador contra la injusticia y gran defensor de los valores en que se fundarían las naciones modernas: estados de derecho, de libertad, de clara identidad lingüística, religiosa y geográfica.

No podemos documentar el fenómeno que convirtió a Dante en el inspirador de los ideales independentistas suramericanos, ni tampoco existen pruebas de que su obra constituyera una lectura corriente entre los suramericanos. Lo que sí podemos

entresacar de los pocos elementos que los investigadores han recogido es que Dante era bastante conocido en forma fragmentaria, y que de su obra circulaban unas cuantas frases de corte proverbial o mejor sentencioso. No faltan episodios como los del escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1878), quien tiene un cuento cuyo protagonista se llama Pia dei Tolomei. Sería difícil pensar en un cuento de ese argumento si no hubiese habido un conocimiento bastante difundido de la obra de Dante, o por lo menos de unos cuantos episodios famosos.

Pero la popularidad de Dante iba creciendo gracias a un fenómeno exclusivo de las Américas, y eso era la gran ola de la emigración que **llevó** miles y millones de italianos a la otra orilla del Atlántico. No eran millones de profesores dantistas, claro; pero eran personas que sabían y sobre todo sentían lo que era “la patria”, sobre todo en tierra extranjera y entre otros extranjeros. Para ellos Dante era el símbolo de su italianidad, y se identificaban con su nombre. Sabemos, y lo veremos pronto, que entre los dos siglos conclusivos del milenio en el área rioplatense había una intensa actividad “dantesca”, de conferencias públicas y de círculos dantescos que en la figura de Dante celebraban las glorias italianas. No cabe duda de que la fortuna de Dante cobró aliento de este aporte de la emigración, junto con la popularidad de Garibaldi, el héroe cuyas hazañas independentistas se aliaban a la imagen del Dante fundador de la nación italiana, según lo presentaba la crítica romántica. Pero mirándolo bien, esto era más bien un “culto” de Dante que no aportaba algún rasgo nuevo o hispanoamericano al entendimiento del poeta florentino: Dante era un numen o dios y había que adorarle. Además, los que practicaban ese culto eran italianos de nacimiento o de familia, y no representaban la cultura del nuevo continente. Podríamos decir que Dante entra en la cultura sudamericana solo cuando tengamos signos claros de **que o** se le imita o se lo interpreta, es decir cuando ese culto hecho de aforismos ofreciera definitivamente frutos

de inconfundible sabor sudamericano. A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, Dante tenía claramente una presencia reconocida y celebrada, pero hacía falta que alguien dejara los lugares comunes y se empeñara en alguna forma, sea de imitación o de interpretación, en ir más allá de aforismos o de discursos genéricos, y de revelar en esa operación algo de la realidad cultural de su país. Pero claro, una operación de este género no se puede planear, y tiene simplemente que ocurrir, y ocurre cuando surja una personalidad muy fuerte que se “apodere” del espíritu de Dante y, después de haberle metabolizado, logre entregarlo a su cultura. Ese autor fue Rubén Darío. Con él empieza una nueva etapa del dantismo que tiene el sello de su matriz hispánica, un dantismo que no se limita a interpretar al Florentino, sino que lo quiere integrar en su propia cultura. Y es tal vez algo más que una mera curiosidad el hecho de que ese dantismo se origine en la periferia del continente y que llegue a tener su mayor fuerza en el polo opuesto, donde Dante adquiere una dimensión filosófica y estética que prevalece ahí donde tenía más poder el culto patriótico del poeta.

La periferia es Nicaragua y, como ocurre a menudo, en las periferias se producen revoluciones porque las raíces culturales son débiles y se dramatizan con gran intensidad los conflictos culturales. Pensemos en Leopardi, quien en su provincia de Recanati fue uno de los primeros en dar voz a las tesis románticas que llegaban a una Italia dominada por el Neoclasicismo. Y Nicaragua es Rubén Darío. Y en Nicaragua era más fácil sacudirse de encima esa cultura que dominaba el continente, es decir, el romanticismo ya estancado de un Victor Hugo y el “costumbrismo criollo” que presentaba el mundo natural y antropológico del Nuevo Mundo, pero lo hacía con el estilo aprendido del Viejo Mundo, es decir con el Naturalismo francés. En ese mundo y en Nicaragua, un libro como *Azul* fue desde luego una gran novedad. Pero vayamos despacio.

Ahora nos preguntamos: ¿Cuándo Darío menciona a Dante por primera vez? Si leemos su autobiografía, no encontramos ningún dato, ni una sola mención de Dante. Su autobiografía es de 1912, y ya Darío había cumplido los 40 años: edad que Benvenuto Cellini, citado en el epígrafe, considera como la ideal para escribir una autobiografía. En esa obra hay muchos recuerdos de lecturas y de encuentros y de eventos, pero ni una sola mención de Dante, aunque conste que Darío le había mencionado y utilizado en muchas ocasiones y mucho tiempo antes de esa fecha. En efecto la primera mención de Dante que he podido encontrar está en un poema suelto fechado “enero de 1882”. El poema lleva el título *El libro* —es un largo poema de 64 décimas— y enumera los “libros” que han construido mundos, cuyos autores se parecen al Creador, como predica el epígrafe sacado de I. de Castro y Serrano, según quien Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, luego el hombre crea libros a su imagen y semejanza. Entre los “creadores” de libros que abren universos está Dante:

Aquel del poema eterno
que lo terrible cantó,
que su inspiración bebió
en las llamas de su *Infierno*
(ante quien yo me prosterno,
rendido pero anhelante,
con el pecho palpitante),
de palabra que calcina,
es el libro que ilumina
el genio inmortal de Dante.

(*La iniciación melódica*, Darío, 1950, V, pág. 52)

Es el Dante terrible y majestuoso del *Infierno* según la imagen corriente de los románticos, que por lo general se quedaron bastante fríos ante el *Purgatorio* y el *Paradiso*. Al culto de Dante le había iniciado Francisco Antonio Gavidia, el poeta

salvadoreño que también le encaminó a la lectura de Víctor Hugo y de los poetas parnasianos. Rubén tiene que haber leído la *Comedia* en italiano porque no había traducciones al castellano hasta cuando apareció en Argentina la de Bartolomé Mitre en 1894, traducción parcial del *Inferno*, y luego la traducción integral que Darío inmediatamente saludó como un gran acontecimiento de las letras americanas (Darío, 1950, pág. 735). Es un artículo que demuestra un conocimiento considerable de la bibliografía italiana y francesa, además de la española, cosa que hace pensar en que Darío iba enterándose de Dante. Y de paso recordamos que Darío tuvo siempre en gran consideración la obra de Mitre, y la oda que le dedicó para conmemorarle se cierra con estos versos:

¡De Garibaldi y Mitre las dos diestras hermanas
sembraron la simiente de encinas italiana
y argentinas que hoy llenan la tierra de rumor!
A ambos cubrió la gran sombra del Dante,
y en el Dante se amaron.

(Darío, 1950, V, pág. 997)

En 1888 Darío publicaba *Azul*, libro que marca un giro fundamental en las letras hispanoamericanas, y no hay que recordar el porqué. Simplemente pensemos que en el *exergo* de la segunda edición de 1890 se leía que el azul es: “el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental”, mientras que la primera edición decía simplemente “L’azur c’est l’art”, repitiendo una frase de Víctor Hugo. Son como las premisas de una poética que abre el camino al aprecio del *Purgatorio* y más aún del *Paradiso*. Y es lo que vendrá muy pronto. Y veremos que lo “firmamental” del poema dantesco no serán solo colores, águilas, tiempo de mitos y heroísmo homérico —en pocas palabras, una evasión parnasiana y simbolista—, sino también un ideal de salvación. *Azul* no es solo un poema de revolución métrica y de temas muy nuevos: es la obra que siembra semillas de una revolución cultural en

la cual se rescata la libertad del poeta del mundo burgués, de la esclavitud del capital y de la tecnología; además incluye notas de tendencias religiosas con matices místicos. Y antes que todo esto llegara a tomar cuerpo en el poema de clara imitación dantesca, hay que poner en cuenta unos factores culturales influyentes en la visión que Darío tuvo de Dante. El más importante es la presencia del prerrafaelismo, en particular el de Dante Gabriel Rossetti (cfr. Einsohn, 1984). No hay que conjeturar: en la *Historia de mis libros* Darío dice que el capítulo “El reino interior” de *Prosas profanas* (1896) debe mucho a *The House of Life* (1881) de Dante Gabriel Rossetti. De este poeta-pintor italiano criado en Inglaterra Darío conocía su antología *The Early Italian Poets* de 1861; luego en edición renovada con el título *Dante and his circle*. Además, en 1870 dio a la luz (utilizo esta expresión a sabiendas porque el autor era muy relictante a publicarlos) sus *Poems*, que contienen las sonatas *The house of Life*, considerada su obra maestra. En 1881 publicó sus *Ballads and sonnets*, donde representan una gran novedad las imitaciones de baladas escocesas medievales, y donde domina el gusto por lo elegante, lo esotérico y lo arcano, es decir una muestra de un culto estetizante, y de una poética de lo evanescente y de lo onírico. Rossetti era el pintor de la *Beata Beatrix* que eleva la belleza cotidiana a las alturas angélicas, dando a la figura no rasgos angélicos sino una espiritualidad angélica, obtenida a fuerza de recursos simbólicos que los pintores rafaelitas no emplean. No hace falta entrar en detalles: conste que ese tipo de enfoque artístico denominado en pintura **prerrafaelismo** y simbolismo en literatura (en italiano se hablará de “decadentismo”), es la matriz en la cual Darío creció, pero combinando ese gusto aristocrático, y lo más alejado posible del naturalismo costumbrista y del academicismo, con una intensa lectura de los autores clásicos, en clave parnasiana, es decir, escogidos por su belleza formal, por su claridad de representación y por su materia mítica que, siendo fuera del tiempo, es inmortal, y no “personal o sentimental” a la manera romántica. La

combinación de las dos corrientes produce el “modernismo” de Darío, su búsqueda del arte por el arte, de temas de “otoño medieval”, por así decirlo, temas de un gusto refinado, de una saciedad cultural que saborea lo bello, lo refinado y se nutre de ello. Se trata de un gusto que siente afinidad por las épocas “argénteas” de la historia, las que relucen con la luz **opalescente** de una plata todavía preciosa, pero ya sin la brillantez vital del oro; una plata aún aristocrática, pero ya harta de un saber como un fin en sí mismo, la época no de los Césares sino de los Adrianos o aun de un Heliogábalo, que a pesar de su poder se muere en una letrina. La cultura medieval se descubre *ex novo* como si estuviese llena de un saber refinado y afectado, y lo que parecía “primitivo” en el sentido de espontáneo se revela recargado de un saber que huele a decadencia. Darío descubría por su cuenta la fuerza de los versos alejandrinos de Berceo, y los encontraba magníficos en la poesía de Verlaine. Lo primitivo se convertía en “precioso”, y detrás de una poesía en apariencia ingenua se descubría una refinadísima biblioteca². Y esa poesía primitiva tenía en sus signos verbales una fuerza seductora, hecha de música y de inmediatez semántica, un control de las pasiones que la sencillez aparente de la expresión verbal hacía transparentes, casi imágenes que se pueden contemplar por su belleza y no por su carga sentimental. En fin, ese tipo de primitivismo, mezclado con la nitidez parnasiana, **es el** que hace mítico lo presente y que apaga el alboroto de las pasiones en una expresión musical dulce y de compostura clásica. Es la mezcla que crea el Modernismo de Darío, con su poética de poesía pura, del arte por el culto de lo bello. Es una poesía cuyo lenguaje “revela” verdades superiores, y esto se entiende bien si recordamos que para Darío lo primitivo incluía los Evangelios, los Salmos

2. Cfr. para estos temas López Estrada (1971). Sobre el dantismo de R. Darío: Arce (1970), Gicovate (1957) y Bellini (1967).

y muchas de las historias de la Biblia. Es una poesía que casi invita a esa clase de lectura llamada “anagógica” por Dante, cuyo fin es extraer de la poesía un mensaje o sentido superior, sacarle una guía espiritual y moral que lleve a la esfera mística. Es una poesía, podemos decir, que rechaza los estruendos infernales y prefiere los azules del paraíso, donde se celebran los sentidos nobles —la vista y el oído— y se olvidan los sentidos más corporales del tacto, del olfato y del paladar.

Pero cuidado: toda esta sofisticación de colores y de elementos musicales y “firmamentales” no son sólo “evasión”, como hemos dicho: son también signo de una aspiración a salir de la vulgaridad del dinero, de la política corrupta, a conseguir la visión de la belleza. Darío no se apaciguó en los ensueños de “princesas que están tristes”, y con el pasar de los años su Modernismo se enriqueció de temas políticos; el padre de la revolución modernista se volvió más y más preocupado del “destino” del poeta, del lugar o del papel que le corresponde en la sociedad, y se preocupó con atención creciente por el rumbo y el destino del continente americano y de su cultura. Para responder a problemas de tanta altura no bastaba la “poesía pura”, y Darío cambió de rumbo y miró a formas de belleza más concretas. Así que la belleza que buscaba en la poesía era un ideal de lo bello coincidente con lo honesto, el ideal que da sentido a la vida. Su poesía se plantea temas sociales y toma tonos proféticos, y crece acercándose a Dante hasta al punto de imitarle subiendo a la cumbre del monte del Purgatorio. Nace de este empuje de empatía y de imitación el poema *Visión*, que representa uno de los alcances mayores del dantismo hispanoamericano.

Antes de examinarlo, veamos una página de Darío sacada de su *Diario de viajes*, página que nos introduce a la disposición sentimental e intelectual de *Diario de Italia*. Es la primera vez que el autor pisa el suelo italiano, en 1900.

Estoy en Italia, y mis labios murmuran una oración semejante en fervor a la que formulara la mente serena y libre del armonioso Renán ante la Acrópolis. Pues Italia ha sido para mi espíritu una innata adoración; así, en su mismo nombre hay tanto de luz y de melodía, que, eufónica y platónicamente, pareceme que si la lira no se llamase lira, podría llamarse Italia. Bien se reconoce aquí la antigua huella apolónica. Bien vinieron siempre aquí los peregrinos de la belleza, de los cuatro puntos cardinales. Aquí encuentran la dulce paz espiritual que trae consigo el contacto de las cosas consagradas por la divinidad del entendimiento, la visión de suaves paisajes, de incomparables firmamentos, de mágicas auroras y ponientes prestigiosos, en que se revela una amorosa y rica naturaleza; la hospitalidad de una raza vivaz, de gentes que aman los cantos y las danzas que heredaron de seres primitivos y poéticos que comunicaban con los númenes; y la contemplación de mármoles divinos de hermosura, de bronces orgullosos de eternidad, de cuadros, de obras en que la perfección ha acariciado el esfuerzo humano, conservadoras de figuras legendarias, de signos de grandeza, de simulacros que traen al artista desterrado en el hoy fragancias pretéritas, memorias de ayer, alfas que inician el alfabeto misterioso en que se pierden las omegas del porvenir. Bendita es para el poeta esta fecunda y fecundadora tierra en que Títilo hizo danzar sus cabras. Aquí vuelan aún, ¡oh!, Petrarca!, las palomas de tus sonetos. Aquí, Horacio antiguo y dilecto, has dejado tu viña plantada; aquí, celebrantes egregios del amor latino, nacen aún, como antaño, vuestras rosas, y se repiten vuestros juegos y vuestros besos; aquí, Lamartine, ríe y lloran las Graziellas; aquí Byron, Shelley, Keats, los laureles hablan de vosotros; aquí viejo Ruskin, están encendidas las siete lámparas, y aquí, enorme Dante, tu figura sombría, colosal, imperiosa, de oculta fuerza demiúrgica, sobresale, se alza ya, dominando la selva sonora, los seres y las cosas con la majestad de un inmenso pino entre cuyas ramas se oye la palabra oracular de un Dios (Darío, 1950, III, págs. 505 ss.).

Es casi una página de éxtasis entre religioso y parnasiano, contemplación de una belleza serena, sin drama y de pura armonía, una belleza que el poeta traduce en un lenguaje de dulzura vaporosa sustentada por una sintaxis fluyente sin estorbos. Es una página modernista, melódica, que crea una lejanía mítica sin tiempo, o digamos con un tiempo donde todas las historias de los pocos grandes autores mencionados (como los Byron o los La Martine, todos extranjeros) buscan la paz y la inmortalidad del eterno siempre igual. Es la tierra donde los mármoles desafían el tiempo y guardan la sacralidad de sus templos paganos. Es la tierra de la poesía bucólica de Virgilio y dionisiaca de Horacio, donde las creaturas nacidas de la poesía nunca mueren, como la paloma de Petrarca que es una auténtica rareza, puesto que Petrarca habla de su Laura como de “una pura e candida colomba” solo una vez (187, 5). Es la tierra de los Ruskins, es decir de los prerrafaelitas, la patria de la gracia, o sea de un estadio espiritual que bordea la revelación. Un estadio de serenidad que precede apenas la revelación. En efecto en esta imagen solariega y de gracia se percibe un sentido de inquietud que se acompaña siempre a la perfección, **la cual nunca** se da en su pureza en el mundo de los hombres. Y de hecho esa posibilidad de sombra surge en el cierre de esta página de serenidad olímpica. Es la sombra de Dante que se cierne sobre la perfección del país de Italia como una fuerza moral, su potencia demiúrgica para hacer resonar la voz de la justicia y de una ética que puede dominar la selva. Dante es un titán que llega a la contemplación de la belleza por encima de las apariencias y las dulzuras de lo fenoménico, hallándola solo en lo ideal, que despierta el verdadero amor y el impulso a conquistarlo.

Estamos en el año 1903 cuando Darío escribió la mencionada página. Y queda claro que la visita a Italia fue ocasión para la escritura de cosas pensadas en los años anteriores al viaje. La Italia que nos describe ahí era la Italia que Darío tenía en su mente y que había construido con sus lecturas. Con relación a

nuestro discurso tal página nos prepara a la “actualización” de ese Dante que llegará con los *Cantos de vida y esperanza* de 1905, donde se advierte una auténtica identificación –o “imitación” creadora– del poeta nicaragüense con el gran poeta florentino.

Antes de llegar a leer esa imitación, habría que apuntarse otra apropiación bastante significativa de la *Comedia* por parte de Darío. Se da en el poema *Charitas*, también parte de los *Cantos de vida y de esperanza*. El título indica la virtud sobresaliente del santo exaltado en el poema. Es Saint Vicent de Paúl, del siglo XVII, venerado por su actividad de asistencia cristiana en los hospitales y en las galeras. El poema empieza describiendo una verdadera comunión de sangre entre el santo y Cristo, quien le invita a poner su boca sobre la herida al costado. En premio, el santo “llega al coro/ de los alados Ángeles”, como reza la segunda estrofa del poema, donde se describe el viaje celestial del santo cruzando todas las jerarquías angélicas según las indica Dante en el canto XXVIII del *Paradiso*. El orden que sigue es este: los Ángeles; los Arcángeles; los Príncipes; las Potestades; las Virtudes; las Dominaciones; los Tronos; los Querubes; los Serafines. Es el mismo orden que Darío sacaría de Dante y no de otra fuente teológica. La única diferencia es que Beatriz enumera las órdenes descendiendo de los Serafines a los Ángeles, mientras Darío empieza de los últimos para subir o ascender a los primeros. La proveniencia dantesca no está probada por alguna correspondencia lingüística, pero la preciosidad de Darío parece competir con la sublimidad del lenguaje de Dante que en el *Paradiso* lleva su experimentalismo lingüístico a un nivel nunca intentado en la *Comedia*. Son importantes aquí el viaje como “ascensión” y la geometría del Paraíso, en cuanto mundo de la armonía, del orden que es el sello de la perfección. Es posible que con la exaltación de S. Vicente de Paúl Darío proponga un ejemplo de misión social, conforme con el programa de los *Cantos de vida y de esperanza*. A nosotros interesa particularmente la celebración del *Paradiso* de la *Comedia*, la parte

que los románticos habían leído con poco entusiasmo porque le faltaba la acción y el realismo del *Inferno*, pero que lo prerrafaelitas y lo simbolistas habían redescubierto y exaltado por la razón opuesta, porque la falta de acción dejaba amplio espacio al magnetismo de la luz y de su contemplación.

Donde la presencia de Dante es explícita es en el poema *Visión*, incluido en la colección *Canto errante* de 1907 y más específicamente en la sección *Intensidad*. Es un poema de 26 tercetos más un verso de cierre. El empleo mismo de la *terza rima* es un homenaje a Dante, ya que Darío raramente usa tal estructura **estrófica**. El título mismo sugiere una experiencia entre mística y onírica, en sintonía con el modelo. Leámoslo:

Tras de la misteriosa selva extraña
vi que se levantaba el firmamento
horadada y labrada una montaña.

Que tenía en la sombra su cimientó.
Y en aquella montaña estaba el nido
del trueno, del relámpago y del viento.

Y tras sus arcos negros el rugido
se oía del león, y cual obscura
catedral de algún dios desconocido,

aquella fabulosa arquitectura
formada de prodigios y visiones,
visión monumental me dió pavura.

A sus pies habitaban los leones;
y las torres y flechas de oro fino
se juntaban con las constelaciones.

Y había un vasto domo diamantino,
donde se alzaba un trono extraordinario
sobre sereno fondo azul marino.

Hierro y piedra primero, y mármol pario.
Luego, y arriba mágicos metales
una escala subía hasta el santuario

de la divina sede. Los astrales
esplendores las gradas repartidas
de tres en tres bañaban. Colosales

águilas con las alas extendidas
se contemplan en el centro de una
atmósfera de luces y de vidas.

Y en una palidez de oro de luna
una paloma blanca se cernía,
alada perla en mística laguna.

No hay que detenerse a observar lo que es obvio: la construcción alegorizante del poema, la concentración de símbolos y la subida al monte para unirse a su querida y difunta Estela es claramente un homenaje a Dante. Con todos sus defectos, el poema resulta claramente una reescritura de la subida al monte Purgatorio de la *Comedia*. Y en la imitación Darío toma el papel del personaje Dante que se enfrenta con las fieras en la floresta y sube al monte del Purgatorio, en cuya cumbre encuentra a Beatriz: todo esto es evidente y además declarado por Darío con su *Gloria al Dante*. El conjunto de imágenes, de la selva a las águilas y al pavor, es ostensiblemente dantesco, pero es una imitación parcial que no comprende la parte de la salvación eterna del paraíso: Rubén se queda en esta tierra, aunque aspire a llegar a un paraíso terrenal. Para empezar, falta el descenso al infierno, aunque se intuye que el personaje perdido en la selva se encuentra en una situación infernal, de pecado y de desesperación. El viaje que está para empezar no tiene un fin didáctico junto a lo salvífico, puesto que el personaje en la selva sabe muy bien cuáles son sus pecados, y además su guía no será un “doctor” como Virgilio, sino una Estela, la figura de la esposa de

Darío, la cual murió siendo muy joven y a la que el poeta idealizó y recordó repetidas veces, como un mito personal y símbolo de amor perdido. La ascensión es desde luego muy rápida; sin embargo, su modelo dantesco nos ayuda a entenderla. *Visión* es un poema de salvación como lo es el poema de Dante, pero en la *Comedia* cabe el universo y la historia humana juzgada por Dios; en el poema dariano no hay otro mundo ni otros seres humanos más que el poeta mismo y su Estela. Es un poema, diríamos, personal de matriz lírica, construido alrededor de un viaje alegórico de fácil explicación. Pero hay diferencias básicas que tocan la estructura del proyecto del viaje. Dante consigue la “libertad” que buscaba, ya que su visión final le manifiesta su futuro de liberación tanto del pecado como de los tormentos de la tierra. En Darío esa visión se queda un simple deseo, un ansia de liberación y no una verdadera liberación. Dante termina el viaje con su mirada a las estrellas como meta de su viaje futuro. Darío lo imita terminando su poema con la palabra “estrellas”, pero en su caso las estrellas son las que “miran” al poeta que ha recorrido la ruta de su salvación solo en su visión, mentalmente, como un proyecto de salvación, como algo que tiene que ocurrir si el poeta tiene la fuerza y la osadía o la tenacidad de perseguir lo que la visión le ha revelado. Pero no es nuestro asunto entrar en los “pecados” de Darío que le empujaban a subir a la cumbre del monte del Purgatorio para ser lo que quería ser, es decir “espiritualmente” libre y creador. Lo que aquí nos importa es que sea Dante el poeta que le ofrece el modelo de su visión. Creo que es el tributo mayor que un poeta pueda dar a otro, no escribiendo un ensayo interpretativo o imitándole de alguna forma, sino “reviviéndolo” o “actualizándolo”, es decir leyéndose a través de la obra que imita. Eso no es simple imitación sino más bien una apropiación o actualización. Es la fórmula que demuestra cómo la poesía es verdad, es vida verdadera que ayuda a vivir. El viaje hacia la belleza está motivado por el amor que, cuando es puro, es al mismo tiempo un ideal estético y ético. Es una belleza que da sentido a la

vida y a la misión del poeta. Darío no ha querido enturbiar esa visión con sueños sociales, mas pretendía fortalecer el sentido de la esperanza que empuja a vivir los ideales con la esperanza de realizarlos. Dante es un modelo inspirador de fortaleza con la osadía y la altura de su proyecto, el hecho de proceder hacia lo más alto que el hombre pueda lograr, y cuanto más alto y deseado es un ideal, tanto más se comparte porque cantándolo infunde esperanza en quien lo escucha. Y, dicho sea de paso, la esperanza tiene el color del azul, del paraíso. El gusto modernista, con su propensión a la musicalidad y a buscar el misterio encantador de la penumbra o la sensualidad de los colores, había llevado a Darío a apreciar como más cercano a su sensibilidad poética el mundo del *Purgatorio* y del *Paradiso*.

Para encontrar una “vivencia”, una verdadera inmersión en el mundo de Dante parecida a la de Darío tenemos que cruzar el continente y llegar a su lado opuesto. En Argentina es donde Dante encuentra a sus “alumnos” mayores. He dicho “alumnos” y no “intérpretes”, porque los alumnos heredan el espíritu del maestro y no solo su saber, y ellos entienden que su saber se arraiga en su espíritu como en su intelecto. En Argentina su alumno mayor será Borges, que meditó sobre Dante y que en sus meditaciones llegó a ver en él un modelo artístico de lectura del mundo, a ver el hombre detrás del autor y también a ver al autor como hombre para resolver problemas que la filología no sabe resolver; y sobre todo vio en Dante el modelo de cómo transformar un pensamiento en materia de ficción.

Darío y Borges son autores muy distintos por cultura, tiempo y geografía. Darío murió en 1916, cuando Borges era un adolescente de 17 años. Entre los dos está el fenómeno de la Vanguardia que terminó con el Modernismo y que trajo una revolución cultural en la que Dante dejaba de ser el poeta de la Beata Beatrix, para volverse el poeta futurista del *Danteum* o de las ilustraciones de Salvador Dalí.

Argentina era donde la cultura italiana estaba muy bien representada, aunque fuese una representación de emigrantes que veían en Dante un símbolo de la nación más que un valor cultural. Allí se publicó la primera traducción moderna en español de la *Comedia*, y el traductor fue Bartolomé Mitre, un argentino de ascendencia italiana, presidente de la república argentina, poeta muy admirado por Darío, quien le dedicó una oda donde, como hemos visto, Mitre está con Garibaldi a la sombra de Dante. Argentina fue el país donde los italianos quisieron celebrar su presencia en el Nuevo Mundo con un verdadero monumento, que es el Palacio Barolo en Buenos Aires, construido repitiendo el esquema de la *Comedia*, y anticipando con eso de varios decenios el proyecto del *Danteum*, que el régimen fascista planeó, pero no logró llevar al cabo. Argentina ha tenido inolvidables lectores de Dante, no en el sentido crítico corriente de los “dantistas”, sino a la manera hispana y sobre todo hispanoamericana de “interpretes vitales”, entendiendo con esta definición el leer a Dante traduciéndolo en experiencia vital. Tenemos que recordar el ensayo o la “prosa” de Leopoldo Lugones que tiene por título “Francesca”, de 1909. Es un ensayo donde el autor mantiene que no fue el beso de Galeotto el que sedujo a la cuñada Francesca, sino un rayo de luna: “Fué en un balcón que abría sobre el poniente la alcoba de la castellana, durante un crepúsculo cuya divina tenuidad rosa empezaba a espolvorear, como una tibia escarcha, la vislumbre de la luna” (Lugones, 1909, pág. 298)³. Es una interpretación que borra la mancha de adulterio de Francesca, dando a su pecado una motivación más ligera e imponderable que la cruda pasión sexual: Francesca se entrega no a Paolo, sino a los rayos de la luna, como le ocurrirá a Calígula en la pieza de Camus. Es una situación decadentista, y se siente la presencia de un estilo simbolista y modernista. Es interesante añadir que en los años 1935 y

3. Cfr. también Ceballos Aybar (2004)

1936 Lugones publicó en *La Nación* cuatro artículos sobre *La vita nuova*⁴ (Lugones 1999, II, págs. 35-68) siguiendo las tesis esotéricas de Valli y de los “Fedeli d’amore”, tesis hoy del todo rechazadas, pero que demuestran un deseo de darle a Dante una vitalidad civil y filosófica que estaba escondida en su obra y que se la entresacaba si el lector era capaz de ir más allá del sentido literal. Y cuanto más secreto era este Dante, tanto más anchas eran las posibilidades de interpretación. Sin embargo, en el mundo hispanoamericano la posibilidad de leer a Dante “en clave” se quedó sin actualizadores.

En esta línea de lectura “personal” entra de lleno y sin ambigüedad el libro de Victoria Ocampo, *De Francesca a Beatriz* (Madrid, 1924), pero originalmente escrito en francés y publicado en Francia con el título *De Francesca à Béatrice. À travers la Divine Comédie* (Paris, Boussard, 1926), un libro extraordinario no por lo que nos enseña sobre Dante sino por ser uno de los primeros y grandes manifiestos del feminismo. En 1910 Victoria Ocampo siguió un curso de Henri Hauvette sobre Dante en la Sorbonne. El año en que seguía el curso era también el momento en que estaba perdidamente enamorada de su cuñado, así que a su manera revivió la tragedia de Francesca. Como escribe en su *Autobiografía*: “Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban su bautismo, pues sentía que estaban escritos para mí” (Ocampo, 1981, pág. 97)⁵.

El ensayo sobre Dante presenta lo que sería para Dante el amor más verdadero, como tendría que ser el amor entre hombre y mujer. Dante tocaría el tema en dos momentos del poema -hay que añadir que Ocampo en su reconstrucción considera acertadamente la *Vita nuova*- y son el beso en la boca de Francesca y la sonrisa de Beatriz en el Paraíso. Son los dos polos de la carnalidad y de la espiritualidad en que se vive el amor. Dante

4. Cfr. Blanco de García (2004)

5. Cfr. también Arqués i Corominas (2012) y Fernández (2007).

crece y supera el amor de la boca carnosa llegando a lo de la boca que en la sonrisa expresa la belleza del alma enamorada. La autora hubiera querido el segundo tipo de amor por parte de su amado porque es el amor que de veras satisface la persona de la amada. Y claro, es un amor que libra a la mujer de su sentirse considerada objeto de un deseo material que la degrada. Es la tesis “personal” del libro, que, no hay que olvidarlo, tiene atisbos críticos de gran inteligencia en la historia del amor cortés, del *amor purus* cantado por los trovadores. Dante no había tenido nunca una lectura que hoy llamaríamos feminista, y no extraña que viniera de una región parca de “dantólogos”, como denomina despectivamente la autora a los comentaristas que encuentran problemas filológicos en la *Comedia*, pero ni una sola nota de humanidad.

El lector de Dante que atrae el respeto de los “dantólogos” y se impone como el representante mayor del dantismo hispanoamericano en su cualidad “actualizadora” es Jorge Luis Borges, cuya estatura podríamos parangonar con la de Darío. A pesar de las semejanzas entre los dos más agudos lectores de Dante en el continente hispanoamericano —los dos son creadores de arte y no se jactan de alguna preparación filológica—, hay muchas diferencias entre ellos. Una es una diferencia biográfica. Por lo que hemos visto, el nicaragüense leyó a Dante temprano, probablemente en su primera juventud. Borges llegó a leer a Dante en su lengua original muy tarde, y de hecho aprendió italiano leyendo la *Comedia*, ayudándose con una traducción inglesa. Es impensable que la desconociera, y probablemente la había leído integralmente, como opina Humberto Núñez-Faraco (2004; 2015), según el cual en el poema “ultraísta” borgesiano intitulado *Llamarada* habría una imitación de Dante⁶.

6. Cfr. también Thiem (1988), Bellone y Gutiérrez (2007) y Benuzzi de Canzonieri (2007).

El mismo Borges en una entrevista dice que lo había leído en inglés y luego en francés⁷. Pero tal vez la percepción de la grandeza de la *Comedia* la tuvo al leerla palabra por palabra, que es cuando Borges aprendió el italiano; y ese ejercicio explica también su atención a **pormenores lingüísticos** de tipo casi filológico.

El mismo Borges cuenta cómo fue que leyó la *Comedia*. En los años cuarenta, en la época en que trabajaba como director en una biblioteca de la periferia más remota de Buenos Aires (el barrio Almagro Sur), cuenta que para matar el tiempo durante sus viajes en tranvía se llevaba un ejemplar de la *Comedia* con el original italiano y una traducción inglesa al lado. Nos dice que era un texto en tres volúmenes de bolsillo y que era la traducción en prosa de John Aitken Carlyle. Leyendo un trozo cada día y memorizándoselo, cuando llegó al *Paradiso* ya no le hacía falta consultar la traducción: había logrado leer el italiano de Dante. El mismo Borges también nos dice que desde esa primera lectura volvió a leer Dante no una ni dos, ¡sino doce veces! Tan inagotable le parecería el poema de Dante, y esto por una serie de cosas que no eran las imágenes o la musicalidad sino la manera de crear los personajes, la manera de llevar a cabo un mensaje tan profundamente filosófico y artístico, la de dramatizar una experiencia sentimental e intelectual de una manera que, a su vez, no tiene igual. No creo que haya dantistas

7. Cfr. Alifano (2007) y Villarubia (2003). El libro de Alifano contiene una entrevista del autor con Borges. Ahí queda documentada la frecuente meditación e inmensa admiración borgesiana para Dante. Además de algunos detalles sobre sus lecturas del original en tranvía, la entrevista deja bien en claro el conocimiento que Borges tenía de la *Vita nuova* y de otras obras de Dante, y que podía hablar como un experto de los poetas del Dolce stilnovo, de Guittone y de los trovadores: no era un “dantista dilettante”. La entrevista vale mucho también por las observaciones “extemporáneas” sobre Dante, pues profundizan y amplifican ideas que encontramos en los *Nueve ensayos*.

capaces de leer la *Comedia* doce veces simplemente por el deseo de leerla y de entenderla en su profundidad, que se revela más honda a cada nueva lectura. Borges solía decir que nadie tendría que privarse de la enorme experiencia de leer la *Comedia*, puesto que es la creación poética más grande de todos los tiempos. Para que nos entandamos en seguida, *El Aleph* borgesiano es una versión mágico-lúdico-enigmática de la totalidad que la razón llega a ver sin lograr entenderla, una réplica de la visión final de Dante, quien ve en Dios cómo todo el universo se condensa en una unidad. Es el problema que planteó Parménides y que Platón llamó “metexis”, y es uno de los problemas más arduos de la filosofía occidental: lo múltiple en la unidad, la multiplicidad de los accidentes en una sustancia, lo fenoménico y el ser. Hay algo de paradójico en esa relación, y en el plan lógico no encuentra solución. Borges tenía una propensión particular a plantear paradojas o a descubrirlas donde todo parecía lógico, o aún más donde la lógica parecía el eje de sistemas, como por ejemplo las taxonomías que intentan reducir la multiplicidad a la unidad, confiando en el poder de la lógica para conseguir la clave del mundo. La *Comedia* de Dante tiene potencialmente una base en esa paradoja; sin embargo, su contenido es histórico y el planteamiento artístico de Dante hace que esa potencialidad paradójica se vuelva una maravillosa realidad poética donde la plenitud de la historia y de los tiempos viven juntas en perfecta unidad, sin que ninguno de los “accidentes” pierda su ser de sustancia. Es un logro epistemológico único, y nos damos cuenta en seguida de que, si Darío se acercó a la *Comedia* con ansias éticas e históricas, Borges la considera sobre todo bajo el aspecto intelectual y filosófico. Para Borges Dante es el escritor que logró condensar la variedad del mundo entero, sus historias y sus ideales en un libro que resulta el más realista aun basándose en lo irreal más puro; que resulta extremadamente diversificado, y al mismo tiempo unificado, un libro que logra salir del tiempo y llegar a lo eterno.

Por suerte —y gracias a la gran inteligencia crítica de Borges— él no nos dice todo esto en un ensayo, sino a través de una serie de fragmentos que derraman luz sobre la concepción fundamental y general del poema a través del análisis de puntos específicos; y son puntos que dan la medida del conocimiento cabal que Borges tenía del texto dantesco. De hecho, sorprende mucho su atención a unos problemas que son de tipo lingüístico, cosa que no ocurre en otros lectores latinos de la *Comedia*, y creo que en parte esto depende del haber aprendido el italiano directamente del texto dantesco. Y tan grande era su empeño en entender el texto en sus pormenores lingüísticos y en las sutilezas de la interpretación, que Borges consultaba a los comentadores más autorizados de la *Comedia*⁸.

Borges no escribió un ensayo comprensivo sobre Dante —no era su estilo— pero sí dejó una serie de breves ensayos que son artículos de periódicos o conferencias que dio en varias ocasiones. Parafraseando a Walter Benjamin, podríamos decir que el nivel de verdad contenida en un fragmento es tan superior cuanto más floja es su relación con el conjunto o la totalidad. El fragmento, en otras palabras, condensa una verdad y la intensifica porque hace que se la perciba con inmediatez y en toda su fuerza. Los breves ensayos —las revistas los publicarían hoy en el apartado de “notas”— de Borges son como sondeos en el magma de la creación de Dante, pero la inteligencia de quien sondea llega siempre a tocar aspectos problemáticos, tal vez paradójicos, del poema. Los ensayos son nueve en total, y salieron en España en el 1982 recogidos en un volumen, autorizado por Borges que le puso un prefacio donde cuenta lo que

8. Cfr. Rosato y Álvarez (2010). De estos comentadores —ediciones comentadas de la *Comedia* y ensayos sobre Dante, como *La poesía di Dante* de Benedetto Croce— había varios en su biblioteca personal, hoy conservada en la Biblioteca Nacional de Argentina. Los títulos “dantescos” son los n. 92-105.

hemos dicho de sus primeras lecturas en italiano de Dante. La brevedad no corresponde a la riqueza de intuiciones que pueden contener. A veces Borges formula ideas generales sobre el poema y son lúcidas consideraciones sobre los fundamentos artísticos que rigen el poema; otras veces son observaciones de detalles que de pronto llevan también a iluminar principios artísticos generales. La sutileza de algunas observaciones y la inteligencia de ver en el detalle el conjunto es extraordinaria. Para que esto se vea bien claro, tomemos el primer ensayo intitulado “Prólogo”, que ofrece una visión general del poema. Borges se plantea la pregunta que surge espontánea en todo lector: la *Comedia* es el poema de la Justicia de Dios, pero si Dios es el creador justo y sumamente bueno, ¿cómo es posible que haya creado personas malvadas y haya creado para ellas el infierno? Todos conocemos la respuesta teológica a este problema, pero ¿hay una respuesta “poética” que resuelva este problema? Pues sí, y Borges la encuentra: el Dante poeta se ha convertido en un personaje que está de acuerdo con el juicio de Dios limitándose a ver sus resultados. Pero de vez en cuando —como en el encuentro con Filippo Argenti— su juicio no coincide con el de Dios, y eso demuestra que él asume el rol de juez cuando, de manera poética, se toma la responsabilidad de las puniciones infernales. Como se ve, un episodio tan nimio deja traslucir toda una regla poética de importancia fundamental para darle veracidad a la ficción de la *Comedia*. Si pensamos en cuánto papel se ha gastado para explicar la coincidencia-diferencia entre el Dante-autor y el Dante-poeta, se aprecia la sencillez y la inteligencia con la que Borges aclara la estrategia y resuelve el problema. O tómese el episodio de Sordello: es suficiente la mención de Mantua por parte de Virgilio para que el poeta, “lombardo” como su interlocutor, se levante y corra a abrazarle. Otro autor —observa Borges— hubiera escrito una novela entera para explicar ese momento psicológico que lleva al abrazo, mientras en Dante todo es sencillo porque todo es esencial o “completo”, y por eso mismo potente. Se diría que

Borges llega a la noción de “figura” ilustrada por un famoso ensayo de Erich Auerbach, noción según la cual la caracterización de un personaje, de su personalidad eternizada, se basa sobre un punto escogido como esencial para la individuación de la persona. Es lo que contribuye a dar una dimensión simbólica a los personajes y los caracteriza eternamente. Borges seguramente no conocía el celebrado ensayo de Auerbach, pero suplía con una inteligencia soberana a la falta de filología, y llegaba a entender por qué la *Comedia* puede ser una obra de ficción, y de lo más irreal, y al mismo tiempo potentemente realística: de esa situación depende que los personajes tengan fuerza simbólica sin ser representaciones alegóricas de vicios o de virtudes. Veamos el ensayo que dedica al “dolce colore d’oriental zaffiro”, que parecería una observación de gusto modernista por la preciosidad del objeto. Borges era capaz de esa sensibilidad a lo Rubén Darío, pero va aún más lejos, y observando el origen bíblico de la imagen, encuentra que en Dante el hallazgo no es un elemento de preciosidad sino de esa esencialidad que entrega a todo particular un sentido de totalidad: el azul que adorna el pavimento del templo es una alusión al Oriente y al color del cielo, además en árabe *zafir* significa oriente: sería un forma de tautología que indica de manera esencial el volver a la luz dirigiéndose al cielo: es la manera “esencial” del lenguaje de Dante.

Otro de sus ensayos considera la “última sonrisa de Beatriz”, la visión final que concluye el viaje del romero en su recorrido por el reino de lo eterno. El lector común piensa que en ese último instante Dante va a recibir una declaración de amor por parte de Beatriz, declaración que nunca tuvo en esta tierra. Y sería un deseo más que plausible, considerado que Beatriz fue una mujer que Dante amó pero que nunca le correspondió. Y la *Vita nuova* nos cuenta que cuando Beatriz murió, Dante esperaba verla en la otra vida. Y es lo que ocurre por primera vez en el episodio de la procesión del paraíso terrenal, en la cumbre del monte Purgatorio, procesión que Borges juzga artísticamente

fea; y desde ese momento Beatriz guía su amante a la visión de Dios, pero no se le entrega nunca con una sonrisa, con dulzura. ~~Al momento de la despedida Beatriz le mira y le sonríe, pero luego “tornò” sus ojos a la divina luz y se despide para siempre de Dante, así que ese “tornò” se vuelve en un “eterno”, en un alejarse de Dante para siempre.~~ Borges percibe un tipo de apofonía o de juego lingüístico con el cual el sueño terrenal de Dante se disipa. El Paraíso al que Beatriz le ayuda a ascender hasta la visión de Dios es un viaje intelectual, aunque Dante consiga presentarlo con la mayor realidad artística posible. El lector común se olvida de que Dante es el enamorado de Beatriz, pero Borges no es un lector común y ve en el momento de la gloria suma celestial el dolor de la pena mundana del hombre enamorado. Tan fina es su participación en el drama del Dante personaje, y tan alta es también su admiración por el Dante poeta que ni en su ficción ha olvidado que él sigue siendo un mortal, quien tiene la gracia “temporal” de visitar el Paraíso. No sé de ningún “dantólogo” que tenga ese *Einfühlung*, esa empatía con el personaje-poeta-autor, una forma de “apropiación” llevada al punto de ver el poeta desde dentro de su alma, como para poder captar y explicar sutilezas de este tipo.

No son los únicos problemas que Borges toca. En otros casos se enfrenta con temas que son clásicos entre los dantistas, y los resuelve con una limpidez y sencillez que sorprenden. Dos de estos temas son de los más debatidos por la crítica dantesca. El primero es comprender el porqué Dante se desmaya al oír el relato de Francesca; el segundo es el verso famoso del canto de Ugolino, “poscia più che il dolor poté il digiuno”. El desmayo de Dante al oír la historia de Francesca se ha leído como el resultado de la compasión que el poeta siente por Francesca, y esa compasión sería el equivalente al de una reacción hostil a la justicia divina. Para Borges este es un falso problema porque Dante es también el hombre que está detrás del teólogo, y por eso es posible la coexistencia de emociones y de pensamientos

distintos. En otras palabras, Borges se mantiene coherente con respecto a la idea de que la *Comedia* es lo que es, porque el Dante poeta se imaginó al Dante viajero, y como hombre podía participar del dolor de los condenados.

El caso de Ugolino tiene una solución poética, pero de tipo distinto, y extraña que no se le hubiese ocurrido a nadie antes de Borges. Ugolino dice que vio a sus hijos en un sueño, así que no puede saber por cierto si cometió el horrendo pecado de comer la carne de sus criaturas. Querer resolver el problema en una manera u otra es desconocer la realidad de los sueños que producen imágenes hechas de sombras. Tal vez Dante — piensa Borges— aumentó el tormento de Ugolino dejándole pensar que el pasto horrendo se quede como posibilidad. De todos modos, es inútil buscar una solución lógica al cuento de Ugolino. La poesía puede construir dilemas, pero no demanda que se resuelvan porque acepta los dos polos que crean los dilemas. Y ¿cómo no darle una dimensión de poeta y peregrino al Ulises que fracasa en su intento de conocer el mundo entero? Ulises es la proyección del Dante que viaja hacia el principio del mundo, y es una proyección en el sentido de que encierra en su episodio un sentido de lo que es el viaje de la *Comedia*. Dante sabía encerrar un mundo, una idea, un universo en un fragmento de la realidad. Es el secreto de su gran poesía, el secreto que Borges le reconoce y que hasta cierto punto imita. Borges se sentía más y más fascinado por la manera en que Dante supo poner el universo en un libro: las repetidas lecturas renovaban la maravilla y no la explicaban. La *Comedia* tiene algo de sublime, y es un proyecto que se revela en su conjunto como en cada detalle. Para Borges el modelo de Dante no es la “salvación del arte” como lo sentía Darío. Era más bien el modelo de una narración filosófica que nunca se cierra porque la investigación es infinita, y el encanto que produce corresponde a la labor que requiere: es la búsqueda religiosa del *Aleph*, del principio de donde empieza el todo, lo múltiple y lo uno del universo.

Hemos recordado *El Aleph* como cuento donde la inspiración de la “última visión” de Dante parece certera. Pero hay relatos como *Funes el memorioso* o *La biblioteca de Babel*, donde la relación entre la multiplicidad y la unidad, del Todo al Uno es el tema fundamental: es un problema antiguo que se remonta a los filósofos eleáticos, pero es Dante el que le inspira a Borges lo majestuoso del misterio y la posibilidad de sacar fuerza narrativa de situaciones paradójicas. Además de estas imitaciones macroscópicas, hay un sinfín de ecos del poema dantesco en la obra de Borges, todos ellos signos de cómo había metabolizado la obra dantesca hasta el punto de apropiarse de sus palabras e imágenes, tal vez sin plena conciencia de hacerlo⁹.

Aquí se termina mi tarea. Espero que quede claro lo que he intentado hacer: mostrar cómo la obra de Dante, sólo la escrita en vulgar, entienda bien, ha despertado en la cultura hispánica y hispanoamericana el interés más fecundo que la poesía puede causar: la imitación de sus mensajes. Y puesto que ésta ha sido en general la historia de la recepción de Dante, se puede prever que siga siendo así. Pero mucho cuidado de caer en la idea que Dante esté detrás de todo lo que parece imitarle. Pienso en *Paradiso* de Lezama Lima, que toma el título de Dante, según hace pensar el solecismo. Pero ¿es una imitación del poema? ¿O tan solo una indicación paródica? Y si fuese así ¿no sería ésta una prueba más de la inmensa popularidad de Dante? Alguien dirá.

9. Cfr. Ricceri (2006). Nótese que el adjetivo “immanente”, utilizado en el título de la obra señalada, indica lo que nosotros llamamos “apropiación”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alifano, R. (2007). *Borges y la Divina Comedia*. Buenos Aires: Alloni/Proa Editores.
- Arce, J. (1970). Darío, Rubén [en línea]. En U. Bosco (ed.) *Enciclopedia Dantesca*. Treccani. Recuperado de http://www.treccani.it/enciclopedia/ruben-dario_%28Enciclopedia-Dantesca%29/
- Arqués i Corominas, R. (2011). Traduzioni e irradiazioni ispaniche novecentesche della Commedia. *Critica del Testo*, 14(3), 119-147.
- . (2012). Victoria Ocampo: il desiderio tra Francesca, Beatrice e Dante. En *Legger d'Amore. Giornate internazionali Francesca da Rimini*, pp. 52-81. Rimini: Editrice Romagna Arte e Storia.
- Bellini, G. (1967). Rubén Darío e Italia. *Revista iberoamericana*, 33, 367-386.
- Bellone, L. y Gutiérrez, A. (2007). Jorge Luis Borges: un guía en la travesía poética de Dante Alighieri. En N. Bottiglieri y T. Colque (eds.), *Dante en América Latina*, I, pp. 563-582. Università degli Studi di Cassino: Cassino.
- Benuzzi de Canzonieri, M. (2007). Borges lector del Infierno. En N. Bottiglieri y T. Colque (eds.), *Dante en América*

- Latina*, I, pp. 213-222. Università degli Studi di Cassino: Cassino.
- Blanco de García, T. (2007). Leopoldo Lugones. Una lectura de la *Vita nuova*. En N. Bottiglieri y T. Colque (eds.), *Dante en América Latina*, I, pp. 225-241. Università degli Studi di Cassino: Cassino.
- Bottiglieri, N. (2011). Dante nella letteratura ispanoamericana. *Critica del Testo*, 14(3), 333- 374.
- Ceballos Aybar, N. (2007). El canto de Paolo y Francesca en versión lugoneanas. En N. Bottiglieri y T. Colque (eds.), *Dante en América Latina*, I, pp. 379-387. Università degli Studi di Cassino: Cassino.
- Darío, R. (1950). *Obras completas*. Madrid: Aguado.
- Einsohn, A. (1984). Rubén Darío y Dante Gabriele Rossetti. *Hispanófila*, 80, 71-85.
- Fernández, C. (2007). Lectura y pasión en *De Francesca à Béatrice* de Victoria Ocampo. En N. Bottiglieri y T. Colque (eds.), *Dante en América Latina*, I, pp. 435-450. Università degli Studi di Cassino: Cassino.
- Gicovate, B. (1957). Dante y Darío. *Hispania*, 40(1), 29-33.
- López Estrada, F. (1971). *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida del escritor*. Barcelona: Planeta.
- Lugones, L. (1909). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.
- . (1999). *Obras completas*. Buenos Aires: Pasco.
- Ocampo, V. (1981). *Autobiografía III, La rama de Salzburgo*. Buenos Aires: Sur.

- Núñez-Faraco, H. (2004). Dante, Borges and Barbusse. A contribution towards a comparative Reading. *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 17, 199-212.
- . (2015). Dante precursor de Borges. *Neophilologus*, 99, 419-432.
- Thiem, J. (1988). Borges, Dante and the poetics of total vision. *Comparative Literature*, 40, 97-121.
- Ricceri, R. (2006). *Dante e il dantismo immanente nell'opera di Jorge Luis Borges*. Milan: Prometheus.
- Rosato, L. y Álvarez, G. (2010). *Borges, libros y lecturas: catálogo de la colección Jorge Luis Borges en la Biblioteca Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Villarubia, M. (2003). Jorge Luis Borges, ¿Lector ingenuo o estudioso de la *Commedia*? *Actas AEPE*, 38, 145-152.

APROPIACIONES DANTESCAS EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA*

Emilia Perassi
Università di Milano

1. *Exul inmeritus*

Si en el Rubén Darío que en 1900 estaba de viaje en Florencia, Dante era “figura sombría, colosal, imperiosa”, en el Achille Almerini de 1912 encontramos estos versos desmitificadores: “Dante non serve più / nessuno sa chi sia... Meglio Marconi: la radiofonia!”. Si en 1939 Pietro de Donato se dirigía a “our brother Dante Alighieri who has scribed all / that need be read”, en 1979 Lawrence Ferlinghetti dictaba un mandato escritural de signo totalmente opuesto: “Not like Dante / discovering a commedia / I would paint a different kind of Paradiso”. Son unas mínimas pinceladas que me ayudan a compartir el comentario de Martino Marazzi sobre el camino de constante y ajetreada resignificación recorrido por el icono de Dante en épocas relativamente recientes. Escribe Marazzi:

* Conferencia magistral impartida el día 23 de octubre. El texto, completo de notas y bibliografía, ha sido publicado en *Letteratura & Letterature*, 13, 2018, 33-49.

A sign (yet another) of Dante's inexhaustible depth [...] is the fact that the allegorical journey and the towering stature of the poet could and can be adapted to totally different historical conditions [...].

En esta ocasión, me detendré sobre unas cuantas formas narrativas, contemporáneas y **latinoamericanas**, que consideré significativas para seguir reflexionando sobre este proceso de adaptación, o mejor, de apropiación, de la figura y de la enciclopedia dantesca. Para entender mejor sus caminos, hay que remontarse brevemente al momento independentista, en el que se funda una tradición dantesca latinoamericana que se declina obedeciendo a los impulsos políticos y sociales de ese entonces. Se trata de una declinación que se mantendrá firme, aunque con matices actualizados, en el peculiar rebrote de la afección para con la *Comedia* mostrada por los escritores contemporáneos.

Si en la formación de un imaginario dantesco latinoamericano la etapa colonial resulta la menos contundente, como bien observa Nicola Bottiglieri al escribir que “nelle Indie, Laura fu più popolare che Beatrice”, es la primera mitad del siglo XIX la época en que se hallan los elementos más consistentes de la actualización de la fama de Alighieri. El disparador es, notoriamente, el advenimiento, en la Italia del Risorgimento, de un verdadero culto del Poeta: se le considera la referencia simbólica de las aspiraciones civiles e identitarias de la nación, pues la unifica lingüística y políticamente. Son horizontes en diálogo con los de las independencias latinoamericanas. Si Esteban Echeverría y Andrés Bello conocen a Dante en Londres durante su exilio y a través de los románticos, otros “criollos libres” como Sarmiento, Mitre y Mármol estudian al Poeta en la lectura política de Mazzini, Foscolo, De Sanctis, autores ampliamente traducidos en las regiones porteñas. La influencia de los proscritos italianos también fue determinante, acota Giovanni Maria Bertini: Pietro Carta Molino, Carlo Ferraris,

Fabrizio Ottavio Mazzotti, Pietro de Angelis. Para ellos, como escribía Cesare Balbo en su *Sommario della Storia d'Italia* de 1846, Dante

es el hombre viril en saber sobrellevar las amargas políticas públicas y secretas y en no saber sobrellevar ni las insolentes protecciones de la corte ni los insolentísimos beneficios de su misma ciudad.

El *exul inmeritus* se eleva, a partir de aquí, a paradigma de todos los exilios, influenciando profundamente la literatura sucesiva.

En aquel medio se formaba Bartolomé Mitre. En 1889 aparece en Buenos Aires su traducción de los cinco cantos del *Infierno*. En 1894 se publica la versión completa del poema. En 1897 la versión “definitiva”, así, entre comillas, puesto que es difícil juzgar definitiva a la que Mitre mismo consideró la obra de su vida. Una obra que lo mantuvo en acción, o sea en estado de autocritica y autocorrección continua, hasta su muerte a los 85 años. Un laboratorio abierto de traducción poética, pues, ya que según Alejandro Patat, se calculan en 1400 las variantes entre la edición de 1891 y la de 1897, y en 2400 las notas que se suman en las diferentes ediciones: como resultado de esto tenemos verdaderas nuevas versiones. Aparte de los juicios críticos sobre los resultados salidos de este inmenso astillero traductivo; aparte del interés de la “teoría del traductor” que el mismo Mitre redacta para fundamentar su idea de una traducción que apuntara a ser fiel, racional, matemática a la vez que poética, lo que me importa destacar aquí es el valor de dicha traducción como “acto de gobierno”, según Battistessa, y de “acto de fundación de una tradición”, según Patat. Una traducción pues, que ambicionaba ser acto necesario para establecer las bases de una modernidad histórica, que a través de Dante fusionara la identidad lingüística con la identidad nacional, y a la vez se pusiera al mismo nivel que los Estados Unidos, con su traducción de la *Divina Comedia* llevada a cabo por Longfellow en 1867.

Sin duda se puede considerar la empresa de Mitre como una de las dos mayores realizadas en América Latina alrededor del *Sommo Poeta*. La sucesiva **será, en mi opinión, la de** Raúl Zurita.

2. El Dante de los emigrantes

Al lado de los doctos regueros del culto dantesco decimonónico y de su triunfo como modelo de inspiración poética con Rubén Darío, cuyo poema *Visión*, de 1907, se considera una “piccola *Divina Commedia* modernista”, el XIX latinoamericano moldea su relación con el Poeta alrededor de una vertiente específica, necesaria para entender aspectos de su implantación como órgano útil para el funcionamiento de algunos cuerpos textuales contemporáneos: aludo al definitivo aflorar, precisamente en el XIX, de un Dante popular, popularizable y popularizado. Se trata de un proceso de transculturación, no étnica, sino social, afín al que se estaba dando en este mismo siglo en la Italia postunitaria y que también se instala en América Latina entrando por la puerta rioplatense **junto con las políticas independentistas**. Es el Dante de los emigrantes, el que propondrá nuevos horizontes imaginativos con respecto a la *academic industry*, integrando y descentralizando la tradición anticuaria y erudita de su uso ideológico y simbólico. Al lado de esta tradición, surge una *counternarrative* que ocupa otros espacios, fomenta otros discursos, produce una nueva iconografía: la de las imágenes de Dante y de sus personajes en postales, sellos, libros escolares, cajas de fósforos, suplementos de periódicos, canciones, conciertos, teatros. En efecto, la fortuna del Dante postunitario e italiano —sugiere Davide Ruggerini— no se explica solamente a través del programa ideológico de los patriotas, sino también en razón de los desarrollos técnicos y empresariales de una industria editorial capaz de acompañar los cambios sociales propios del siglo y de una escuela cada vez más empoderada en la construcción identitaria. En América Latina, la fortuna de Dante recoge estos fermentos, elaborándolos ulteriormente

a través del aporte migratorio. Los emigrantes italianos llegan al Plata ya familiarizados con el Poeta, pero no necesariamente por la vía de la escritura, sino más bien por los más arbitrarios caminos de la mirada y de la escucha: pienso en las estatuas y efigies en las plazas, jardines o esquinas; en los recuerdos depositados por la oralidad del “cantare il Dante” en los teatros o por los sermones en las iglesias; la *reductio*, casi fetichista, del icono a un objeto de largo consumo, doméstico y económico: ediciones ilustradas con imágenes efectistas, postales, oleografías, calendarios de barberos, marcapáginas, cuadernos, cromos, cajas de dulces... Sin olvidar las revistas “aleccionadoras” femeninas y, en general, la *conduct literature*, que conoce amplia difusión en Italia después de los alzamientos de 1848, formando un público de lectoras que explora la página impresa a través del doble registro de la palabra y de la imagen, de la gráfica, de los dibujos, de los anuncios. Es interesante recordar al respecto el caso de la revista para señoritas, *Aracne*, comentado por Rosella Bonfatti. En 1872, en el apartado dedicado a “Las mujeres célebres italianas”, la revista presenta a **Beatrice** Portinari como icono de la nación, pero sobre todo como “imagen verdadera de la mujer italiana en la historia del arte, desde el siglo XIV hasta el día de hoy”. Bonfatti comenta que el XIX no fue solo el siglo de los padres, sino también el de las madres, de las hijas, de las educadoras, alrededor de las cuales se articula un “culto dantesco de las mujeres” aún poco explorado. Y Dante terminará representando sin duda una de las primeras y más popularmente difusas manifestaciones de la Italia postunitaria, la Italia de la que salen los aluvionales emigrantes hacia América Latina. La que mencioné, también es su biblioteca.

La familiaridad con la *Comedia* en la vida de muchas familias italianas migrantes sienta las bases, por ejemplo, del éxito y del gusto por iniciativas culturales como las *Veladas dantescas*, verdaderos *one woman shows*, de la actriz italiana Giacinta Pezzana, que se realizan en Argentina y Uruguay entre 1873 y 1874.

La espectacularización del modelo literario, con luces, música, coreografía, evolucionará hacia una actuación más cálida y participativa, que prefiere —dirá la misma actriz— “no leer a Dante, sino decirlo, vivirlo”, unificando el paradigma del teatro moral patriótico (ya experimentado, pero sin salir de Italia, por otra actriz, Giulia Calame, con sus famosas “dantatas”) con el popular, para encontrar poesía también en los teatros y en las plazas.

Saqué a colación estos episódicos restos de la fortuna dantesca en América Latina no solo para dar cuenta por “espiguesos” de las formas de la circulación de su icono en el XIX, sino sobre todo para acercarme a sus huellas en los autores contemporáneos. Un texto que ejemplarmente las recoge es *Santo Oficio de la Memoria*, del escritor argentino Mempo Giardinelli, monumental novela sobre la emigración italiana a la Argentina, quizás la más ambiciosa que se haya escrito sobre el tema en ambos países, suerte de *Cien Años de soledad* en versión rioplatense, con dos reediciones en 1991 y 1993; el premio Rómulo Gallegos en 1993; tres posteriores ediciones con cambios en 1996, 2003 y 2006; una edición definitiva en 2009. *Santo Oficio de la Memoria* tiene ambición de novela total al contarnos la historia de la experiencia migratoria italiana como diáspora, *desde la fin de siècle hasta el tardío siglo XX*. La organiza alrededor de la cifra emblemática de los cien años para brindarnos el relato de cinco generaciones de una misma familia migrante: los Domeniconelle. Construye un documento literario que es monumento en recuerdo de una Historia hecha por historias individuales, microscópicas, olvidadas y olvidables, para tejerlas en una polifonía de voces contradictorias e inquietas cuyo objetivo es rescatar la historia de una nación amnésica. Se trata de un proyecto narrativo que aspira a la totalidad, para narrar un éxodo. Pone en escena 24 voces, se divide en nueve secciones y cientocuatro apartes, mezcla los géneros —biografía, autobiografía, cuadernos de notas, cartas— para producir un *continuum* de relatos

fragmentarios, que franquean el colapso de los grandes relatos con la insurgencia contemporánea de los pequeños. En uno de sus personajes, fundamental y fundacional, se depositan las marcas de ese Dante que conforma la biblioteca de los emigrantes. El personaje es el de la matriarca, la Nona, Angela Stracciatigliavini, Angiulina. Al llegar a la Argentina, en 1885, después de que le asesinan al esposo, se dedica fanáticamente al aprendizaje del castellano y a la lectura. “Exótica, impredecible, sarcástica, sí” —le cuenta Franca a Pedro— “pero genial en lo suyo, porque después de todo venía de la más completa ignorancia y se había inventado una cultura”. De hecho, la Nona toma varias decisiones la tarde siguiente al asesinato de Antonio: “una fue defender a toda costa la unidad familiar y hacerla crecer en el culto de la italianidad. ‘Un país necesita gente apasionada’ —proclamó— ‘y éste, del que ya nunca nos iremos y que apenas se está haciendo, necesita el espíritu de Lacio, antes que el de Albión, el de Lutecia o el de cualquier otro’”. La Nona **transforma** la *Divina Comedia* en el gran relato mítico para recordar a Italia: “Era fantástico escucharla. Digo fantástico en el sentido de que era interesante y a la vez espantoso. Nos la contaba como se cuenta un cuento de horror”. Para permitir a los hijos formarse una raíz sin olvidar la anterior, Angiulina erige a la *Comedia* como un eje identitario inalienable pero no exclusivo: representa un modelo certero, memorable y memorializable, que se relaciona —por ser patrimonio ya poseído— con la todavía confusa pero deseada “vida nueva” a la que hay que entrar, para plasmarse, refundarse, renacer a otra circunstancia, la americana. “La Nona sigue buscando la relación entre los aztecas y Ducante. **Entre “ellos” y “nosotros”,** recuerda un nieto. Y al aparecerle en sueño a Pedro, exiliado en México durante la última dictadura, le habla de aztecas y de escritores mexicanos, de Dante y de Netzahualcoyotl, **“de lo dantesco en Netzahualcoyotl”**. Emblemas de lo originario y de lo anterior, los dos príncipes poetas entran al juego de la

construcción cultural de identidades. Anuncian y enuncian la estructura dialéctica, contaminada e híbrida de las identidades migrantes. De toda identidad. Ya que toda identidad es negociación, remodelización, desescritura y reescritura. “La Nona —recuerda Enrico, otro nieto— sembró en nosotros el amor a la inteligencia, el culto a la memoria, la decisión de luchar contra el olvido y nos forzó a desarrollar la capacidad de comprensión, aceptación y apoyo de todos los cambios posibles”. En *Santo Oficio de la Memoria*, el icono dantesco funciona como recuerdo de raíces y a la vez como forma de una riqueza cultural que contrasta la imagen de pobreza radical asignada a la condición del migrante, que la redime de su marginalidad, que resignifica el vacío provocado por la pérdida de territorios, lenguas, afectos con la plenitud de un patrimonio poético interiorizado, dispuesto a la transmisión y la herencia. El *thesaurus* de historias, mitos y alegorías contenido en la *Comedia* tuerce con su enciclopédico poder el destino prefijado de los migrantes. Lo abre a una reivindicación de identidad fundada no en lo local, sino en un fértil universalismo, apto para gestionar un negociado cultural que cuestiona el discurso sobre subalternidades.

3. Biblioteca afectiva

Resulta interesante individuar, al lado de la abuela ficticia de Giardinelli, un par de abuelas reales, fantasmáticas presencias detrás de otras dos obras importantes: la del del chileno Raúl Zurita y aquella del peruano Eduardo González Viaña.

Raúl Zurita: autor de “una obra conmovedora, sin límites y única en lo que fue del siglo XX y en lo que va del siglo XXI”, escribe emocionado, casi épico, Héctor Hernández Roncino al prologar el poemario *Verás*. Una obra que se puede considerar, después de la de Mitre, la otra colosal experiencia literaria latinoamericana incitada por la *Comedia*.

Purgatorio (1979), *Anteparaiso* (1982), *El Paraíso está vacío* (1986), *La Vida Nueva* (1994), *Mi mejilla es el cielo estrellado* (2004), son algunos de los títulos que más explícitamente delatan el incesante diálogo de la obra de Zurita con la dantesca. Para entrar en su fabuloso, desgarrado y alucinado universo poético, que encuentra uno de sus ejes primordiales en la relación con la *Comedia*, hay una vía de acceso que viene al caso de nuestro tema y que transita por la senda de la autobiografía. Una senda que permite asociar el destino extraordinario de un poeta como Zurita a las voces más humildes y ordinarias que remiten al Dante de los emigrantes evocado por Giardinelli. De hecho, Zurita ha dado a conocer muy generosamente su relación con “ese libro que nunca pude sacarme de encima”. Un libro que entra en su vida no por la vía intelectual, sino por la afectiva, emocionalmente dispuesto, pues, a hacerse objeto apropiado y desapropiado por la memoria y por la imaginación. No suele ser un dato hermenéuticamente sobresaliente en **las lecturas** de Zurita el de ser hijo de inmigrantes italianos. Su abuela, Josefina Pessolo, genovesa, destaca en el relato de estos orígenes. La crisis del 29 la obliga, junto con su esposo, a la migración hacia Chile, a Iquique precisamente, llevando consigo a la hija, madre del poeta, que por ese entonces tiene 14 años. Es una historia familiar de migración dura, distante de la ilusión de bienestar que la alimentó en principio. Trabajo mísero y pobreza son sus horizontes. Josefina se ocupa de cuidar a los nietos, al futuro poeta y a su hermana. Es dentro de este contexto y de esta relación que surge el relato fundacional:

Mi abuela era una persona absolutamente nostálgica de Italia. Nunca aprendió a hablar bien el castellano. Siempre le pareció que el país al que había llegado era una miseria. Y la forma que tenía, yo creo, de luchar contra su nostalgia era hablarnos permanentemente de Italia, a mí y a mi hermana. Hablaba de sus músicos, de Verdi, de Miguel Ángel, de da Vinci, pero el que más aparecía era Dante. Nos contaba cuentos, y esos

cuentos siempre tenían que ver con la Divina Commedia. Los que más le gustaban eran los del Infierno, se los sabía de memoria. Entonces, para mí, la Divina Comedia nunca ha sido algo intelectual, ha sido una cosa biográfica, de vida, porque yo amaba a mi abuela. Nunca me pude sacar ese libro de encima y cuando comencé a escribir empezó a aparecer la voz de mi abuela contándome sus cuentos, sus historias de Francesca y Paolo de Rímini, del conde Ugolino.

Un inesperado juego de espejismos pone en relación a Angiulina, la abuela ficticia de Mempo Giardinelli, con Josefina, la real de Zurita. El juego fortalece el desdibujarse de las fronteras entre historia y ficción. Le asegura al icono dantesco un función emotiva y afectiva que sorprendentemente vincula a los personajes reales con los ficticios en una tela imaginativa en la que Dante llega a asumir una suerte de oficio paterno en un territorio familiar de madres presentes y de padres ausentes. Los acentos con los que Zurita nos habla de la obra dantesca acuden a las marcas de lo superlativo y de lo hiperbólico. Son marcas que nos señalan la presencia de un resto, de un más allá de lo decible, como es propio de estas figuras de la redundancia y, al mismo tiempo, de las relaciones amorosas: “Es el poema más perfecto de la historia de la poesía, más perfecto que la Iliada, que la Odisea. No sé si sea mejor, pero sé que es el más perfecto estructuralmente”, comenta Zurita en la hermosa entrevista de Juan Rodríguez.

“Es el gran poema de la soledad humana —continúa—. El poema de Dante es el gran monumento a un cruce de miradas. El cruce de miradas es el acto más básico del ser humano: te miras con otro, cruzas las miradas, y ahí se construye una sociedad, se construye todo. Dante cruzó la mirada con una niñita y hace algo tan impresionante como la Divina Comedia”.

El campo semántico de lo inefable, de cierta experiencia de lo indecible afectivo, caracteriza el pequeño manifiesto de teoría y

práctica de la percepción de la *Comedia* contenido en esta entrevista, que esboza la figura de un Dante interior e interiorizado. Un Dante que “fascina”, que “impresiona”, que “deslumbra”, entrando al terreno de lo incomparable, de lo revelador:

Nunca la historia humana ha producido un arte más desolado, más desencantado como en el siglo XX. “Donde va toda esta gente sola”, dice John Lennon [...]; desde Lennon hasta Sartre se trata de la soledad, de la absoluta sensación de vivir unas vidas vacuas. Dante es el que adelanta este panorama. Antes que Nietzsche, es el gran profeta del desierto y de la soledad del cielo estrellado.

Un Dante de la perfección y de la profundidad es el de Zurita, fijo en una **imagen** primordial como la de “ese cono invertido que describía mi abuela”, una imagen de la que deriva la absoluta simetría de la *Comedia*: su dibujo arquitectónico (“impresionante”),

Nos muestra que la estructura de un infierno, un purgatorio y un paraíso, a lo mejor está anclado en el subconciencia. Es casi como la estructura de la mente o del pensamiento. Me fascina, siempre me fascina.

La *Comedia* de Zurita, en su arquitectura y materia, que es el lenguaje, metaforiza el abismo y el cruce, el más acá y el más allá del idioma, su apertura y potencia, lo sustantivo —pues— del quehacer de la poesía. Las imágenes perceptivas brindadas por su relato edifican un modelo poético absoluto, que es al mismo tiempo un reto y una imposibilidad, ya que remite a lo inimitable y a lo inalcanzable, a lo prodigioso y a lo sobrehumano. Explica asombrado el poeta:

La *Divina Comedia* posiblemente sea el único de los grandes poemas que no decaen absolutamente ni un segundo [...]. Es impresionante cómo el tipo logra mantenerlo durante catorce mil y tantos versos [...]. Es un prodigio de sentido, de sonido.

Parece que hubiera sido escrito por un río, no parece una obra humana. Fluye como si fuera lo único posible de decir.

Sacude este Dante de los afectos, de las estructuras y emociones primarias y esenciales, acuático y subliminal, que realiza una completa representación de lo profundo. No dudo en pensar que esta deuda imaginativa Zurita la contrajo a partir de los cuentos de su abuela, italiana y migrante.

Por un camino que tiene rasgos autobiográficos que parecen dialogar con los de Zurita, al remitir a la figura de los ancestros, llega otra obra importante, ya considerada un “clásico” de la literatura de la migración. Se trata de *El corrido de Dante*, del peruano Eduardo González Viaña, publicada en 2006, Premio Latino Internacional en 2007. Originario de Chepén, región de La Libertad, en el gran, arrobador, norte del Perú, a partir de los noventa González Viaña trabaja como catedrático en las universidades de Berkeley y de Western Oregon, lo que le permite conocer muy de cerca los sinsabores de la comunicad latina. La novela *El corrido de Dante* pone en escena la vivencia de los migrantes mexicanos a Estados Unidos, erigiéndola a emblema de toda migración. La clave figurativa elegida por el autor es, en este contexto, muy particular. Si en línea general, la literatura mexicana contemporánea sobre migración y violencia elige el registro trágico, *El corrido de Dante* acude a la parodia. Sin embargo, también lo paródico restituye aspectos de lo dramático, como nos enseña Jankélévich al reflexionar sobre la ironía como forma y sistema para oponerse a las totalidades opresoras de la muerte, el dolor, el dominio.

El corrido de Dante es una magnífica, conmovedora y exuberante novela que acude, en inversión carnavalesca, a la *Divina Comedia*, hibridándola con la picaresca, la música popular, el periodismo, la novela de caballería, el “road movie”, el “Donkey book”, el relato fantástico y lo maravilloso, para narrar las peripecias de Dante, humilde trabajador mexicano en Oregon,

en viaje desde Mount Angel hasta Las Vegas para buscar a su hija, Emita, huida a los quince años con una pandilla de moteros. Desde los cielos, acompaña a Dante en su viaje su esposa Beatriz, ya muerta, figura del amor como ternura sin fin, de la protección y del cuidado, de la entrega magnánima y de la sabiduría maternal; y en la tierra Virgilio, que en la novela se encarna en un pensativo burrito, profundo y fiel, que no sabe hablar, pero sí escuchar y leer, resultando **ésos** los verdaderos símbolos y síntomas de la razón. Novela nomádica, *El corrido de Dante* trata de un viaje real a través de la geografía americana y de un viaje interior a través de los recuerdos del personaje. Como comenta Luis Bagué Quílez, la fábula picaresca del burro Virgilio, la peripecia kafkiana de los emigrantes clandestinos en los túneles subterráneos, la odisea funeraria de Beatriz, el humor negro que tiñe la representación de los narcos, la amarga tristeza del memorioso viajero, superponen tradiciones y discursos que encuentran su macromarco narrativo en el relato fantástico de tipo maravilloso. La presencia de la difunta Beatriz dota a todos los personajes de un difuso estatuto entre la vida y la muerte, “como si los cadáveres de Comala hubieran sido picados por la curiosidad de cruzar la frontera norte y relatar la historia de su vida”.

La estructura en la que se insertan estas tradiciones y discursos es la del corrido, narración cantada de la peripecia de un héroe local. Al mismo tiempo —por lo mundano y ultramundano del viaje, por ciertas características y nombres de los personajes, por la práctica del amor sublime entre Dante y Beatriz, por el tema de la lucha entre el bien y el mal—, *El corrido de Dante* es alusión a **la Comedia**. Y este proceso transcultural e híbrido conforma un cuerpo-texto fortalecido por enciclopédicos pulmones que le insuflan el oxígeno de una tradición bipartida: la de la tradición popular y contemporánea de los corridos y la de la tradición clásica y áulica de la *Comedia*. El contacto produce contaminaciones y metamorfosis: la forma del relato

épico y bíblico subvierte el signo de la marginalidad que identifica a los migrantes. Lo traslada hacia un sistema de representación alegórica en el que la salvación de la humanidad queda en mano de un grupo minoritario y humilde, el de los ilegales o “mojados”.

La Comedia, explica González Viaña, funciona en *El corrido de Dante* como la proyección de una realidad dolorosa, de un deseo que no se cumple definitivamente, porque la plenitud paradisiaca a la que aspira el migrante —la de ser reconocido en su dignidad de persona— no adviene. Y este Dante chicano permanece en una tierra que le es radicalmente hostil, que le carga de una eterna angustia. Solamente en el plan redentor de una ficción fabulosa y catártica, el personaje supera la condición del exilio al que le condena la realidad. Una ficción —comenta Ricardo González— que dota al personaje de una complexión heroica y fantástica, y que consigna a la memoria de sus lectores la creencia de que sí existe un mundo mejor, que espera por cumplirse. Dante del deseo, de la ilusión, de la poderosa creencia en el devenir de la vida es, pues, el de González Viaña. El soporte sobre el que se erige este relato alegórico y mitificador es la transfiguración de los migrantes en caballeros andantes, viajeros de otros mundos, héroes populares inspirados y magnánimos, esforzados y creyentes. Lo que le restituye plena dignidad criatural.

Una nota final, sacada de la autobiografía del escritor, aclara una deuda afectiva que consuena con la de Zurita con respecto a sus ancestros y a su infancia:

My maternal grandmother read Dante to me in Italian when I was only ten years old. According to her particular theory, children can understand all languages. I always wanted to write a novel using the structure of the *Divine Comedy*. I'm very happy for my family that I've been lucky enough to write this novel.

4. Infierno/infiernos

En el proceso de apropiación actual del icono dantesco, resalta **también otra vertiente**, especialmente vinculada con uno de los temas centrales de la literatura latinoamericana contemporánea: la representación de la violencia, del infierno en la tierra. El infierno de los torturados y violados, de los humillados y de los ofendidos, de las víctimas y de los muertos sin rostro y sin voz que se acumulan innumerables, expuestos, insepultos, en las tinieblas del siglo. Suyo el infierno inmerecido, ajeno a toda teología, a toda explicación o sentido **previstos** por las categorías éticas del discurso civilizatorio. A este infierno, la *Comedia* no le ofrece una sustancia, pero sí una forma: una forma que radica en la posibilidad de lo literario de decir lo indecible.

En un ensayo fundacional como el de Fernando Reati —*Nombrar lo innombrable. Violencia política y literatura argentina: 1975-1985*—, publicado en 1992, el autor resume la cuestión de la relación entre literatura e historia, entre memoria y ficción tal como se da en las últimas décadas del siglo XX, señalando la pérdida de confianza en la posibilidad de una representación mimética de la realidad y observando sus efectos en las narrativas que se estaban encargando por ese entonces de hacer llegar a la palabra y a la conciencia la voz de los muertos: los desaparecidos argentinos durante la dictadura militar. Entre las múltiples obras mencionadas, una específicamente se relaciona con el tema de la función del icono dantesco: la “novela-real”, así la define su mismo autor, *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso, publicada en 1984. Una novela en la que se funden lo testimonial, lo periodístico y lo ficticio, enfrentándose con el problema de “cómo narrar una realidad demasiado borrosa e incomprensible”.

Como nos recuerda Reati, Bonasso estructura su relato alrededor de unas entrevistas con Jaime Dri, ex diputado peronista y ex dirigente de Montoneros, y asimismo uno de los pocos

sobrevivientes del campo de concentración de la Escuela de Mecánica de la Armada. Se suman a estas entrevistas documentos históricos, testimonios, recortes de periódicos, cartas personales de individuos reales en los que se basan los personajes ficticios, “todo lo cual sirve para convalidar lo ficticio por medio de lo real”. Sin embargo, al encontrarse Dri en el campo de concentración con numerosos compañeros que él creía muertos, el exceso, la irrealidad, lo inimaginable de la circunstancia obliga al narrador a abandonar los códigos de la escritura testimonial y documental, para dirigirse hacia recursos plenamente literarios, o sea metafóricos y simbólicos, sacados del patrimonio de las imágenes dantescas. Reati considera emblemático el capítulo VIII de *Recuerdo de la muerte*, “La noche de Navidad”. El capítulo pertenece a la primera parte del texto, que se titula “Primera temporada en el infierno”, lo que delata desde el comienzo el registro estilístico y el campo semántico dentro de los cuales se enmarcará una narración que prepara el testimonio histórico a apoyarse en las estrategias del relato fantástico: la realidad del universo concentracionario solo puede expresarse por metáforas, y precisamente por las del infierno. El capítulo describe la celebración navideña que llevan a cabo los secuestrados de la ESMA el 24 de diciembre de 1977, “en condiciones infrahumanas, amarrados con grilletes en cubículos con apenas espacio suficiente para un cuerpo y concientes de estar destinados a la muerte”. Reati observa cómo el relato testimonial elabora el resto irrepresentable, que excede los códigos de la mimesis, a través de una serie de alusiones al infierno dantesco y la repetición de términos tales como “sombras”, “figuras” y “fantasmas”, que subrayan la naturaleza alucinante de lo relatado. Se describe al grupo de secuestrados como una “fratría de ultratumba”, prisioneros que se abrazan “en la otra esfera de la realidad, en el cono invertido del país, en el lado de sombras del tiempo”. Un detenido, el Pelado, acompaña a Dri por los círculos del dolor sin fin y sin redención, “guía en el laberinto”, Virgilio dominado por

una “melancolía aniquiladora” cuya razón restante impone la correspondencia entre el campo de concentración y el infierno:

Ingresaron a una atmósfera hedionda. Era una insoportable combinación de olores apestosos: humedad, orín, viejos sudores acumulados y otras pestilencias indeterminables. La suma de los hedores, la atmósfera caldeada, tenían vida propia y el Pelado pensó que si el infierno oliera, tendría el mismo aliento espeso y nauseabundo.

En Bonasso, la metáfora del infierno dantesco para “decir lo indecible” de la ESMA cruza toda la novela. Los estilemas figurativos de la *Comedia*, con su inexhausta literariedad, proporcionan la evidencia y la existencia de un lenguaje que solo precipitando en lo más hondo de lo visionario poético **puede tratar de darle forma** a lo impensable.

Son varias las obras argentinas que acuden a las formas alegóricas y metafóricas de la *Comedia* como modelo para decir lo indecible de la *desaparición* de personas. Se puede mencionar la novela *El héroe sin nombre* (2006) de Rodolfo Rabanal, cuyo protagonista, para contar la barbarie, la codicia, la soledad y la muerte bajo la dictadura, considera que únicamente una reescritura de la *Comedia*, no solo su comentario, podría darle palabras al espanto; o la de Tomás Eloy Martínez, *Purgatorio* (2008), que se abisma en la irrealidad siniestra de la espera que un esposo desaparecido vuelva; **y se puede mencionar** las pinturas y dibujos de dos de los más prestigiosos artistas argentinos contemporáneos, Carlos Alonso y León Ferrari, ambos padres de hijos desaparecidos, a los que apropiarse de la *Comedia* y Dante les permite dar cuenta de la gramática del infierno grabada en sus almas. Destaca en estas obras la constancia del *Inferno*, la ausencia de una salida. Un giro definitivo en las representaciones dantescas, pues, que abandonan la metáfora del viaje —la migración, el exilio, la *quête*— para inmovilizarse en un tiempo intransitivo como el de la muerte en vida. Se repercute aquí esa

desolación radical que Zurita consignaba como una característica de la literatura del siglo XX, después de Auschwitz. La arquitectura vertical de la *Comedia* se derrumba bajo el peso del tiempo colapsado concentracionario, ese tiempo que no fluye y que se eterniza en el tormento.

Un principio antitético al de la *Comedia se impone sin embargo en* las obras de las que estamos hablando: el de la esperanza negada. Lo intransitivo, ya lo dijimos, del *infierno*. Su correspondencia sin restos con el mapa del mundo de las víctimas.

Unas narrativas mexicanas sobre migración y violencia en las fronteras sur y norte, reafirman esta vertiente. Por ejemplo, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) de Alejandro Hernández, o *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge.

Durante cinco años, Alejandro Hernández recorrió las rutas migratorias en México, Centroamérica y Estados Unidos, dialogó con cientos de centroamericanos y mexicanos indocumentados y formó parte del equipo que investigó y redactó el primer informe de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos sobre secuestros de migrantes. Su testimonio, junto con las voces y relatos de infinitos testigos, conforma una novela que recoge el destino de estos migrantes, que viajan trepados en el tren conocido como “La Bestia”, nombre apocalíptico, de leviatán, por los cinco mil kilómetros que separan el sur del norte de México, asaltados, mutilados, asesinados, expoliados, torturados, vendidos, esclavizados. El epígrafe que abre la narración, el viaje migratorio, al mismo tiempo lo cierra, definiéndolo bajo las insignias de una tragedia inapelable: “Dejad, todos lo que aquí entráis, toda esperanza. / Dante Alighieri, Inscripción a la entrada del infierno, Infierno, III, 9, *Divina comedia*”. Entrar al texto, entrar al viaje, es entrar al infierno. Una vez ingresados a la narración, la naturaleza alegórica y metafórica del original

se transforma en mimesis del referente. Ya no se necesita citar la fuente, porque el modelo debe ser reescrito para sustituir cada emblema, cada símbolo, cada figura, con el dato, el informe, el parte médico:

Los migrantes están empujados a los desiertos, las montañas, los ríos y los canales, en donde cientos mueren de hipotermia, deshidratación, golpe de calor, envenenamiento y soledad, muerte lenta que no mata de tajo sino que va secando, amaratando, avasallando, exprimiendo gradualmente hasta que la mirada se nubla y el pensamiento se oscurece, hasta que los ojos o los pulmones revientan, hasta que todo da vueltas, se pierden las palabras, enloquece el cerebro, explotan las venas, se paraliza la respiración, sangra la boca, estallan los ojos.

Si en Alejandro Hernández la sola mención de un verso en epígrafe es suficiente para que la *Comedia* vigile sobre la entera narración, otorgándole un marco que ya no es simbólico y alegórico, sino ético y realista, en Emiliano Monge el recurso a la obra en cuestión es más articulado. También su novela tematiza a los migrantes hacia Estados Unidos como cuerpos residuales, “basurizados”, “que des/habitan el mundo”. Es la narco-máquina, como necro-máquina, quien lo habita, siendo el Lucifer que fagocita el relato. Como escribe Alina Peña Iguarán, en el abundante corpus de escrituras y producciones audiovisuales que ha suscitado la migración, la novela de Monge desarrolla algo particular, pues al lado de la figura de la víctima, y en posición de dominio en la economía textual, coloca a los perpetradores, “a los que aceitan la maquinaria de compraventa de la muerte; que controlan determinados territorios y los cuerpos que los transitan”. Los protagonistas del horror tienen nombres que sólo son posibles al habitar este escenario de mortandad: Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cementería, Sepelio, Hipogeo: personajes-máquinas, sujetos a —no sujetos de— la cadena perpetua del mal. Los nombres inauguran

una “gramática funeraria” en un escenario de excepción, según el concepto agambeniano, ya que aquí se construye la “nuda vita”, la vida deshumanizada, privada de su trascendencia.

Dividida en tres libros, como la *Comedia*; desarrollada en tres días, como la *Comedia*, la novela se eleva como un canto fúnebre en memoria de los cuerpos y de las vidas vejadas de los migrantes, un canto que es coro trágico construido por las citas, o alternas, o conjuntas, de 49 versos de la *Comedia* con otros tantos testimonios de migrantes centroamericanos. Al final de la novela, el autor declara sus fuentes, tanto la *Comedia* como los informes de la Comisión de derechos humanos, Amnistía Internacional, el Albergue Hermanos en el Camino, Las Patronas, la Casa del Migrante. El mismo Monge relata en una entrevista:

Mi idea original era que el texto, que está separado en tres libros, fuese una especie de infierno, purgatorio y paraíso. Lo que pasa es que en esta realidad no hay un lugar para el paraíso. Y las citas, que yo quería que hubiese de toda la Divina Comedia, son el 90% del Infierno y unas pocas del Purgatorio. No hay ni una del Paraíso.

En el texto de Monge, una sapiente dialéctica intertextual construye un palimpsesto de citas donde el verso dantesco eterniza la pena de los humildes y de los olvidados, los redime de su condición de cosa, de mercancía, los entierra dignamente gracias a la liturgia celebrada por la altísima palabra de la poesía. Un verso, el dantesco, que, al acompañar la palabra fracturada, incompleta, desgarrada de los testimonios, la completa y se completa, encarnándose y desencarnándola, para interrumpir los registros naturalizados de la violencia.

Lo que resulta evidente por este recorrido es que las apropiaciones contemporáneas están radicalizando a un Dante

del desplazamiento y de los desplazados, de los mapas y de los mundos, de la soledad humana, de la solidaridad de la escritura. Un Dante que prefigura esa posibilidad incesante, propia de una parte consistente de la literatura latinoamericana, de darle voz a los muertos, de enunciar su ausencia, para poder habitar con los ojos abiertos y la mente atenta la catástrofe.

LA GEOMETRIA DELL'UNIVERSO DANTESCO

*Vincenzo Vespri**
Università di Firenze

0. Introduzione

In questa nota ci interessiamo della struttura architettonica-geometrica dell'Universo Dantesco. L'argomento non è ozioso, in quanto cercare di capire di come Dante immaginava il mondo ultraterreno ci può aiutare a capire meglio sia la Divina Commedia che la cosmologia medievale. Iniziamo a trattare l'Inferno in cui si parte dalla disputa fra Manetti e Vellutello che fu occasione per le celeberrime lezioni di Galileo sull'argomento e di come queste lezioni abbiano potuto influire sulle future ricerche di Galileo. Tratteremo velocemente del Purgatorio per concentrare la nostra attenzione sul Paradiso, in quanto proprio in questa cantica si concentra maggiormente la visione morale del cosmo Dantesco. Si fa notare che la raffigurazione comunemente accettata del Paradiso non corrisponde a quella usuale ed unitaria del Medio Evo Cristiano: vi è la raffigurazione di un cosmo che ruota intorno

* Membro dello G.N.A.M.P.A. (Istituto Nazionale di Alta Matematica)

alla Terra che ha al suo centro Lucifero e che è sostanzialmente separato da Dio circondato dai cori angelici. Un ardito tentativo proposto di dare una raffigurazione unitaria è quello basato sulla geometria non euclidea. Proposta sicuramente con molto fascino ma che ha insita l'incongruenza di supporre che Dante potesse aver intuito una branca della Matematica molto difficile e molto poco intuitiva, ben mezzo millennio prima della sua assiomatizzazione. Un aspetto però da non trascurare è che l'approccio non-euclideo è connesso ad un aspetto geometrico-proiettivo molto suggestivo ed intuitivo, e questo sì alla portata di Dante. Infatti la proiezione stereografica era già nota all'epoca di Ipparco di Nicea e comunemente usata in cartografia. Sicuramente era uno strumento utilizzato all'epoca delle repubbliche marinare e, quasi sicuramente, conosciuto da Dante. In un prossimo lavoro si cercherà di combinare queste osservazioni preliminari per proporre un modello di Paradiso compatibile con la visione cosmologica morale medievale, con i versi della Divina Commedia e con le conoscenze matematiche di Dante.

Parole Chiave: *Divina Commedia, Inferno, Galileo Galilei, Purgatorio, Paradiso, Geometria Non-Euclidea, Proiezione Stereografica.*

La Divina Commedia di Dante Alighieri rappresenta una occasione unica per incontrare una sintesi della visione cosmologica medievale. All'epoca di Dante, si riscopre la profondità del pensiero greco-latino che viene fuso nella mistica cristiana. Si può definire la Divina Commedia come la sintesi della concezione aristotelico-tolemaica filtrata attraverso la riflessione operata da San Tommaso d'Aquino con lo spirito della cosmogonia platonica.

Il concetto del tempo come creato dal Demiurgo per mezzo del moto delle sfere e che si realizza soltanto nel corso della vita fisica e mortale, discende senza dubbio dalle speculazioni

platoniche ma Dante è attento agli aspetti “scientifici”: gli elementi astronomici e cosmologici sono parte integrante della costituzione poetica e l’astronomia e astrologia sono fuse in un’unica concezione poetica ed esistenziale. In questa visione dove poesia, visione religiosa e conoscenze scientifiche sono mirabilmente fuse, i Regni dell’Oltretomba: Inferno, Purgatorio e Paradiso hanno una loro coerenza geometrica. In questa breve nota siamo interessati a descrivere le problematiche matematiche ed architettoniche collegate alla visione dantesca.

1. L’Inferno

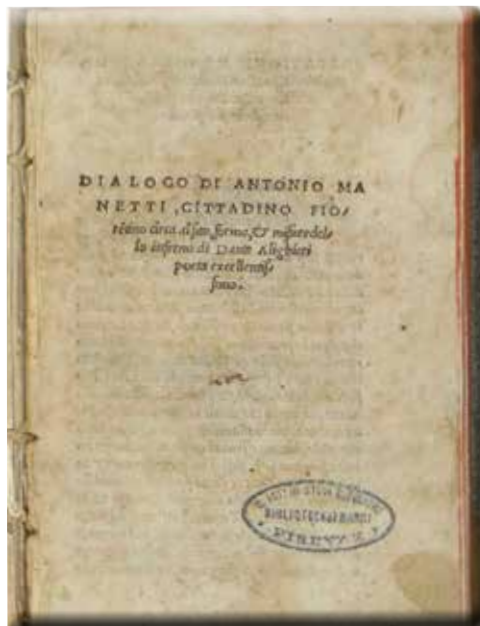
La terra nacque nel momento in cui Dio creò gli angeli e i cieli. Ma appena creati alcuni angeli si ribellarono, sollecitati da superbia, “Né giungeresi, numerando al venti, sì tosto, come de li angeli parte turbò il soggetto d’i vostri alimenti (*Paradiso* XXIX, 49-51)”. Dio li espulse e il loro capo, Lucifero, diventò il re di un regno negativo, l’Inferno. Scaraventati dal cielo i ribelli precipitarono verso la terra, che inorridita di dover contenere Lucifero, si ritirò nel settentrione e qui poi fu popolata dagli uomini. L’emisfero meridionale fu occupato interamente dalle acque. Degno di nota è che Dante lega la concezione fisica a quella etico-religiosa e quindi la disposizione acqua-terra deve rispondere alla sensibilità morale: in questo caso Dante non segue la concezione tolemaica che voleva essere solo geografica e fisica. Pertanto dentro la terra, insieme ai suoi compagni di rivolta, Lucifero si conficcò al centro a testa in giù e in quella posizione starà per l’eternità. La testa e il busto si collocarono nell’emisfero settentrionale, il resto del corpo in quello australe. Ma una parte estrema della terra, si aprì in forma di voragine e diede vita all’Inferno.

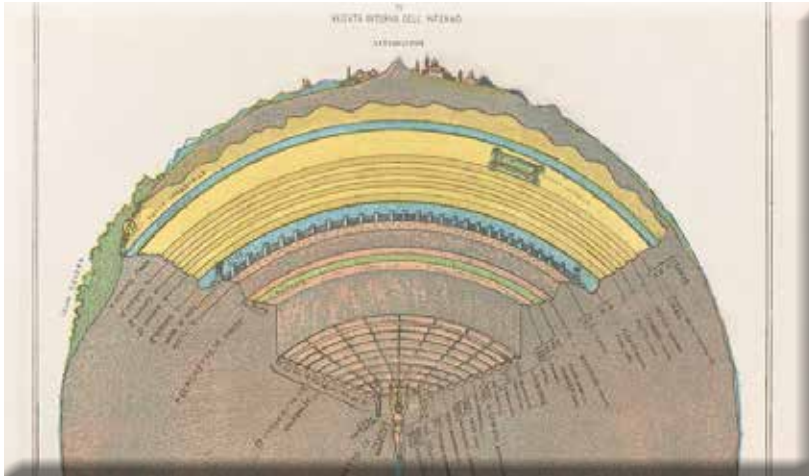
Per quanto riguarda le nostre osservazioni qui esposte abbiamo seguito l'approccio di Jean-Marc Lévy-Leblond (<https://www.resetdoc.org/it/story/nellinferno-di-dante/>).

La curiosità di come fosse fatto effettivamente l'inferno di Dante prende chiunque inizi a leggere la Divina Commedia. Tanti artisti si erano cimentati nella raffigurazione dell'aldilà. Vedasi ad esempio Giotto (Cappella degli Scrovegni) e Signorelli (Cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto).



Nel 1506 fu pubblicata una descrizione, firmata dal fiorentino Antonio Manetti (*Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino circa al sito, forme e misure dello inferno di Dante Alighieri, poeta excellentissimo*), della geografia e della geometria dell'Inferno così come erano state descritte da Dante.





Manetti intendeva valutare l'attendibilità delle rappresentazioni figurative proposte da Botticelli negli anni novanta del Quattrocento in una edizione illustrata che seguiva i primi disegni di Giuliano da Sangallo.



Le illustrazioni si basavano su dimensioni in cifre esplicite tratte dal testo di Dante attraverso calcoli complessi e che, per i circoli intellettuali di un'epoca per la quale La Divina Commedia costituiva un punto di riferimento fondamentale, dovevano essere stabilite con precisione. Ma nel 1544 Alessandro Vellutello, letterato lucchese che operò a Venezia, da buon lucchese non si sentiva partecipe della tradizione linguistica e letteraria fiorentina e pubblicò una critica severa soprattutto al commento di Cristoforo Landino ma anche alla descrizione fatta da Manetti e propose una visione molto diversa dell'Inferno. Vedasi ad esempio Francesco Sansovino (1578).



Due erano essenzialmente i punti considerati dal Vellutello:

1. I gradini successivi dell'Inferno erano porzioni di un cilindro con le pareti parallele all'asse comune invece che sezioni coniche.
2. La volta che ricopriva l'Inferno era troppo sottile.

Ovviamente nessuno considerava attendibile la descrizione di Dante dal punto di vista teologico. L'importanza della Divina Commedia nell'ambito della cultura toscana, però, rendeva evidente la necessità di commentarla e di comprenderla in tutti i suoi aspetti - compresi quelli topografici - in modo da renderne più agevole la complessa lettura. Vedasi Agnelli (1891) e Orlando (1993).

Era quindi necessario dirimere la questione. Ossia se avesse ragione Manetti appartenente all'epoca dell'Accademia delle Scienze di Firenze, poi Accademia della Crusca, o Vellutello. Chiaramente l'unico che fosse in grado di farlo poteva essere solo un matematico, perché con le competenze giuste per esaminare la questione sia dal punto di vista scientifico (utilizzato soprattutto da Manetti), sia da quello umanistico, essendo questo tipo di formazione piuttosto di base all'epoca. L'unico matematico che decise di accettare la sfida proposta dall'Accademia delle Scienze di Firenze fu un ambizioso e giovane (allora sono ventiquattrenne) Galileo Galilei che accettò l'incarico sia per amore della sfida sia per mettersi in luce. Ebbero così origine le due lezioni che Galileo dedicò, nel 1587, all'Inferno di Dante (Galilei, 1968). Galileo scelse con cura e commentò i versi di Dante chiamati in causa, cominciando con il confermare la descrizione di Manetti: l'Inferno è una cavità conica il cui vertice si trova al centro della Terra, e il cui asse, a livello della superficie, è posto in corrispondenza di Gerusalemme come testimoniato dai seguenti versi: "E se' or sotto l'emisperio giunto, ch'è opposto a quel che la gran secca coverchia e sotto 'l cui colmo consunto fu l'Uomo che nacque e visse senza pecca" (*Inf.* XXXIV, 112-115); "Già era 'l Sole all'orizzonte giunto, lo cui meridian cerchio coverchia Ierusalem col suo più alto punto" (*Purg.* II, 1-3).

Il cerchio che è alla base dell'Inferno ha un diametro uguale al raggio della Terra, e ciò equivale a dire che, in una sezione

centrale della Terra che passa per l'asse del cono, il settore infernale occupa un sesto dell'area del disco. Galileo pensò che qualcuno, non esperto in geometria tridimensionale, avrebbe potuto pensare che la medesima proporzione fosse valida anche per i volumi. Galileo non perdere un'occasione così ghiotta di mostrare la propria erudizione:

“Ma volendo sapere la sua grandezza rispetto a tutto l'aggregato dell'acqua e della terra, non doviamo già seguitare la opinione di alcuno che dell'Inferno abbia scritto, stimandolo occupare la sesta parte dello aggregato; però che, facendone il conto secondo le cose dimostrate da Archimede ne i libri Della sfera e del cilindro, troveremo che il vano dell'Inferno occupa qualcosa meno di una delle 14 parti di tutto l'aggregato: dico quando bene tal vano si estendessi sino alla superficie della terra, il che non fa; anzi rimane la sboccatura coperta da una grandissima volta della terra, nel cui colmo è Jerusalem, ed è grossa quanto è l'ottava parte del semidiametro”.

I trattati di Archimede erano molto poco noti, allora, e facevano parte dei testi matematici eruditi che i commentatori precedenti di Dante, letterati puri, non potevano conoscere. I calcoli di Galileo son chiaramente giusti (Lévy-Leblond, 2008, p. 167-168). Galileo, nel commento proposto, proseguì chiamato in causa le proprie conoscenze fisiche e criticando i commenti di Vellutello. Per quanto riguarda i gradoni infernali, Galileo fa giustamente notare che tali pareti non possono essere verticali. Questo perché la forma dell'inferno è un cono con vertice il centro della Terra, i gradoni infernali devono necessariamente seguire la direzione dei raggi che passano al centro della Terra: in due punti distanti, le direzioni delle verticali locali non sono parallele ma convergenti nel centro ella Terra. Così, i gradoni cilindrici pensati da Vellutello, che erano di fatto obliqui rispetto alla verticale terrestre e, con uno strapiombo pronunciato, sarebbero stati assolutamente instabili.

“Ponendo [Vellutello] che il burrato si alzi su con le sponde equidistanti tra di loro, si troveranno le parti superiori prive di sostegno che le regga, il che essendo, indubitatamente rovineranno: perciò che essendo che le cose gravi, cadendo, vanno per una linea che dirittamente al centro le conduce, se in essa linea non trovano chi le impedisca e sostenga, rovinano e caggiono”.

Questa frase contiene in sé l’embrione delle riflessioni sulla caduta dei gravi che Galileo svilupperà magistralmente durante il suo periodo di docenza a Pisa. Da notare quindi che le lezioni di Galileo mostrano, senza ombra di dubbio, che il grande scienziato aveva in mente il problema della caduta dei corpi da quando aveva solo 24 anni. In realtà, nelle due lezioni, Galileo, anche se non gli sfugge la maggiore verosimiglianza naturale del pendio rispetto al precipizio, in riferimento anche al notato digradare concentrico del settore sferico dalla superficie intorno a Gerusalemme verso il centro terrestre, non disdegna, però, del tutto neanche la tesi del dirupo, in base alla indicazione indiziaria autentica di Dante stesso, secondo il quale le calate erano previste solo una per cerchio con un diavolo di guardia per impedire la risalita dei dannati in fuga verso tormenti meno severi.

Per la seconda obiezione di Vellutello, ossia l’esistenza della volta che copre l’Inferno, Galileo chiamò in causa la resistenza dei materiali:

“Sì come alcuni hanno sospettato, non par possibile che la volta che l’Inferno ricuopre, rimanendo sì sottile quant’è di necessità se l’Inferno tanto si alza, si possa reggere, e non precipiti [...], oltre al rimanere non più grossa dell’ottava parte del semidiametro [...]. Al che facilmente si risponde, che tal grossezza è sufficientissima: perciò che, presa una volta piccola, fabricata con quella ragione, se sarà di arco 30 braccia, gli rimarranno per la grossezza braccia 4 in circa, la quale non

solo è bastante, ma quando a 30 braccia di arco se gli desse un sol braccio, e forse 1/2, non che 4, basteria a sostenersi”.

Il paragone tra la calotta dell’Inferno e una volta in muratura utilizzato da Galileo rimanda senza alcun dubbio ai rapporti tra la struttura dell’Inferno di Dante e l’architettura della celebre cupola del Duomo di Firenze progettata da Brunelleschi, che ebbe un ruolo emblematico nel Rinascimento (cfr. Toussaint, 1997). Ma se questa analogia ha un senso culturale profondo, il suo valore scientifico è nullo: una volta gigantesca come quella dell’Inferno, se avesse le medesime proporzioni geometriche di una piccola volta in muratura, non sarebbe di certo altrettanto solida. Alla luce delle concezioni moderne sull’accelerazione di gravità e la resistenza dei materiali, la copertura dell’Inferno sarebbe ineluttabilmente destinata a crollare. Infatti, la resistenza di una volta aumenta come l’area della sua sezione mentre il suo peso varia in rapporto al suo volume. Se tutte le dimensioni sono moltiplicate per un medesimo fattore di scala, per esempio 10, il peso sarà moltiplicato per 1.000, ma la resistenza al crollo soltanto per 100; e quindi sarebbe, in proporzione, 10 volte più fragile. Dunque esiste necessariamente un limite alla solidità di una struttura ottenuta attraverso il semplice cambiamento di scala a partire da una struttura solida più piccola. En el caso della volta dell’Inferno paragonata alla piccola volta in muratura presa in considerazione da Galileo, in cui il fattore di scala è di qualche centinaio di migliaia, il limite è ovviamente superato, e di gran lunga.

In termini matematici, la cupola deve avere la volta spessa quanto $k\sqrt{l^3}$ con k costante che dipende dai materiali e l l’altezza della cupola (ossia nel caso dell’Inferno, sarebbe pari al raggio della Terra ossia circa 6370 km). Ovviamente lo spessore della cupola deve essere inferiore alla lunghezza del cono e questo rende la costruzione dell’inferno dantesco matematicamente impossibile. O è molto più stretto o è molto più corto. Facendo il paragone con la cupola del Brunelleschi che è alta 50 metri ed

ha una volta di circa 2 metri, se si applicassero le sue costanti strutturali e l'Inferno avesse la struttura pensata da Dante, l'Inferno potrebbe avere al massimo un'altezza di soli 38 km e quindi con un volume più piccolo di quasi 5 milioni di volte rispetto a quello dell'Inferno immaginato da Dante. Quindi le alternative sono: o il regno di Lucifero è molto ma molto piccolo (e quindi abbiamo una speranza anche noi peccatori di scamparlo), o non vi è alcuna cupola che separi il Regno di Lucifero dal nostro mondo. Lo stesso argomento invalida anche il pittoresco passaggio delle Lezioni in cui Galileo tenta di stimare per omotetia l'altezza di Lucifero (il risultato è 2000 braccia, un po' più di un kilometro). Ma un gigante non può avere le stesse proporzioni corporee di un uomo delle nostre dimensioni. Ad esempio, la superficie plantare dovrebbe essere grandissima, quindi per un gigante alto 1 km, i piedi dovrebbero essere più o meno lunghi 10 km...

Si noti che la relazione $k\sqrt{l^3}$ è usata ancora oggi dagli architetti e che questo risultato è stato per la prima volta dimostrato e sviluppato... da Galileo stesso. Infatti, proprio nelle lezioni, quando stima il volume dell'inferno un quattordicesimo di tutta la Terra, applica in modo implicito proprio la legge precedentemente enunciata della radice quadrata del cubo. (quattordici è circa la radice quadrata del cubo di 6). Galileo poi applicò questi argomenti in modo esplicito e puntualmente in *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (Galilei, 1968). Secondo Mark Paterson (2002) è decisamente verosimile che Galilei abbia compreso subito il proprio errore di ragionamento, derivato da una concezione puramente geometrica, che non teneva conto delle leggi di scala riguardanti le proprietà fisiche della materia. Il fatto che Galileo abbia inteso molto presto il carattere fallace dei cambiamenti di scala considerati nelle Lezioni sull'Inferno spiegherebbe in particolare la discrezione, per non dire la reticenza, dimostrata quasi immediatamente riguardo a tale lavoro. Lo scienziato

ha sicuramente riservato a tali questioni riflessioni intense tra il 1590 e il 1600. Si può anche avanzare la congettura che Galileo, nel comprendere il proprio errore, abbia subito un vero e proprio choc psicologico, di cui si trova eco nei *Discorsi*:

“Sagredo: Io già mi sento rivolgere il cervello, e, quasi nugola dal baleno repentinamente aperta, ingombrarmisi la mente da momentanea ed insolita luce, che da lontano mi accenna e subito confonde ed asconde immaginazioni straniere ed indigeste. E da quanto ella ha detto parmi che dovrebbe seguire che fusse impossibile cosa costruire due fabbriche dell’istessa materia simili e diseguali, e tra di loro con egual proporzione resistenti”.

Da questa frase si può inferire che Galileo abbia compreso rapidamente il proprio errore. Anche per quanto riguarda le dimensioni di Lucifero, si noti che, proprio parlando di giganti, Galileo spiega che le ossa dei giganti dovrebbero essere molto più spesse. Quindi le proporzioni da lui pensate per Lucifero nelle Lezioni non potevano essere corrette.





Di fatto, se i Discorsi erano stati pubblicati soltanto nel 1638, i materiali che l'opera raccoglie erano pronti già prima del 1610, momento in cui Galileo si dedicò alle osservazioni astronomiche e pubblicò la prima opera importante, il *Sidereus Nuncius*. È dunque lecito considerare le *Lezioni sull'Inferno* come il punto di partenza del pensiero matematico sviluppato da Galileo nei *Discorsi*. Degno di nota è quindi che queste lezioni sulla *Divina Commedia* siano state di stimolo per Galileo Galilei per importanti ricerche (caduta dei gravi e la legge $k\sqrt{t^3}$) che avrebbe affrontato con successo nella sua maturità.

Ovviamente molte altre osservazioni sono state fatte su alcune incongruenze della geometria dell'Inferno nella *Divina Commedia*. A titolo di esempio, fra queste ricordiamo Fabrizio Cacciafesta (2003, p. 349-400): “Dante ha creato Malebolge come dieci cerchi concentrici infossati, separati da nove argini; le bolge sono diverse e diversi elementi le connotano come strette, mentre è facilmente deducibile che gli argini siano piuttosto alti e più stretti. Ma ciò che dice Maestro Adamo (*Inf.* XXX, 84-7) sembra contraddire quanto affermato da Virgilio (in *Inf.* XXIX, 9). La contraddizione si spiega ove non si pensi

alle bolge come a circonferenze ma come a corone circolari dotate di una certa larghezza, ma il conto della misura in miglia delle bolge torna solo ove, nelle parole del maestro Adamo (Inf. XXX, 86), si scriva, in luogo di ‘undici’, ‘ventun’, che è anche metricamente corretto”.

2. Il Purgatorio

Quando Lucifero si conficcò al centro a testa in giù, dalla terra che emerse dallo svuotamento dell’emisfero australe si formò un’isola a forma di alta montagna, che si restringe dalla base verso la cima: quell’isola divenne il Purgatorio. In origine fu la dimora dei nostri progenitori ma, dopo il peccato e dopo che Caino uccise Abele, gli uomini ne furono espulsi e l’isola fu assegnata alle anime purganti. La terra, dunque, secondo Dante, contiene oltre il continente emerso e popolato, l’Inferno, sotterraneo, e il Purgatorio, l’unica isola dell’oceano.

Lungo la stessa linea assiale si dispongono:

1. Gerusalemme, centro della terra emersa e luogo dove la storia dell’uomo si può dividere in storia precristiana e storia post-cristiana.
2. L’Inferno e Lucifero, attraversato dalla linea ideale nell’ombelico (centro interno della terra);
3. il Purgatorio o meglio l’albero del bene e del male che si pone al centro del paradiso terrestre e che occupa la cima dell’isola-montagna.

Da notare che l’idea del Purgatorio è quasi contemporanea all’opera di Dante. Jacques Le Goff (1981) ricostruì lo sviluppo dell’idea del Purgatorio nel corso dei secoli. Uno sviluppo che porta da un modello dualistico cielo-terra e Inferno-Paradiso, ad una “terza via” che ha radici molto antiche ma che non troverà una sua definizione prima del XII secolo. E’ tra il 1150 e il 1250



che si affermò infatti l'idea di un aldilà intermedio, nel quale alcuni defunti subiscono una prova che può essere abbreviata dai suffragi dei viventi. “Esso si basa sulla credenza di un doppio giudizio —spiega ancora Le Goff— il primo al momento della morte e il secondo alla fine dei tempi. Presuppone dunque la proiezione di un'idea di giustizia e di un sistema penale molto sofisticati”.

La struttura geometrica del Purgatorio ha attratto molto meno interesse di quella dell'Inferno. Considerando che il Purgatorio è per sua natura simmetrico all'Inferno, risulta chiaro che la legge fisica $k\sqrt{l^3}$ applicata in questo contesto, ne riduce sensibilmente l'altezza. Questo però, a differenza dell'Inferno, non riduce drasticamente la capienza del Purgatorio. Mentre nell'Inferno le anime occupano l'intero spazio e risulta importante il volume, qui nel Purgatorio le anime si muovono sulla superficie laterale della montagna e fra due coni con la stessa base ma uno con l'altezza trascurabile rispetto alla base

e un altro con l'altezza pari al diametro della base, la superficie laterale della prima è circa la metà della seconda. Quindi una riduzione di capienza non così drammatica come per l'Inferno.

3. Il Paradiso

Secondo la concezione cosmologica dantesca, la Terra, creata dalla divinità, come ogni altro elemento fisico e metafisico, è una sfera immobile al centro dell'universo ed è circondata da sette pianeti (Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove, Saturno), dal cielo delle stelle fisse, dal cielo Cristallino o Primo Mobile e, infine, dall'empireo (che non è un cielo, anzi non è neppure spazio). Fuori dalla terra, in alto, nel cielo Dante ha collocato il Paradiso, cui si accede passando per nove cieli o stelle o pianeti. Il vero paradiso è l'Empireo, puro pensiero divino, al di fuori dello spazio, e i beati, che vivono la loro beatifica visione della divinità, si dispongono attorno ad essa gerarchicamente, quasi a comporre un'ideale corte. I cieli appartengono ancora al mondo della materia, anche se sono formati di quintessenza. Solo l'Empireo è immateriale. Ed immateriale sono anche gli angeli distribuiti gerarchicamente in nove cori.

Gli Angeli sono mossi dall'Amore verso Dio e hanno il compito di far muovere i nove cieli e di comunicare, attraverso gli influssi astrali, le tendenze o caratteri che distinguono creatura da creatura e che le avviano al proprio destino. Essi fanno muovere l'universo in base alla loro visione di Dio; il moto dei cieli è misurabile dalla rotazione dei pianeti ed è causato dal velocissimo movimento del Primo Mobile; quindi il moto dei pianeti è costituito dal moltiplicarsi del primo moto che, a sua volta, è frutto dell'amore di Dio e per Dio, Motore Immobile del Tutto. Le sfere celesti ruotando producono un suono armonioso, segno sonoro dell'ordine cui obbediscono. Questa musica non viene avvertita sulla terra dagli uomini per ottundimento dell'udito (tale credenza era anche in Cicerone che ha sua volta

l'aveva dedotto da Platone e dai pitagorici). Dante, salendo nei vari cieli, percepisce un'armonia sempre crescente fino a quando è tanto sublime che non la può più sopportare e non ode più nulla.

Per esporre la geometria del Paradiso ho tratto spunto dal contributo di Bersanelli (<http://www.diesse.org/cm-files/2010/03/30/terza-lezione-percorsi-didattici-alla-luce-de-la-coscienza.pdf>).

Nell'antica Grecia nasce l'idea di un ordine, di una regolarità, di una spiegabilità dei fenomeni. Esiste quindi un modello geometrico dell'universo, ed il modello geometrico che si è sviluppato nell'antica Grecia rimane la base fondamentale del cosmo fino al Medio Evo.



La cultura medievale fa suo il modello di universo dell'antica Grecia, modello geocentrico, con la Terra al centro del mondo,

con le sfere che portano i vari pianeti a distanze via via superiori. I cinque pianeti visibili a occhio nudo, e naturalmente il Sole e la Luna insieme a essi e la sfera delle stelle fisse: questo era il primo ordine che il modello aristotelico-tolomaico ha definito, e che l'era cristiana medievale europea ha fatto proprio. E in questo universo ben ordinato, ben centrato sulla Terra, la cultura cristiana aveva immaginato la presenza dell'Empireo, quindi del cielo che è la sede propria del divino. Oltre il Primo Mobile, che Aristotele aveva posto come origine del tempo e del movimento, la cultura cristiana medievale aveva aggiunto un cielo ulteriore, un cielo "spirituale", non fisico, ma rappresentato geometricamente da un'ultima sfera che circonda tutto l'universo. Dio è l'orizzonte ultimo di tutta la realtà e abbraccia tutto il cosmo. Va detto che il modello ereditato dagli antichi greci funzionava benissimo, era un'architettura estremamente ben compaginata nella quale c'erano alcuni punti fissi. Intanto la materia di cui i corpi celesti erano fatti, per gli antichi greci così come per i medievali, era di una natura diversa da quella che fa il nostro ambiente terrestre: era una materia perfetta e incorruttibile; e la compagine del movimento cosmico è un sistema molto complesso che deve obbedire a questa sorta di dogma intellettuale dei greci, per cui il moto deve essere un moto perfetto: il moto circolare uniforme, il moto perfetto che ripete se stesso indefinitamente. E allora ecco che nel sistema più evoluto di Tolomeo abbiamo una grande quantità di sfere che devono muoversi le une dentro le altre, anche con dei trucchi abbastanza complicati, ma che permettono di riprodurre in modo assai accurato tutte le osservazioni dei movimenti degli astri, delle stelle e dei pianeti. Quindi un modello assolutamente efficace.

Il Medio Evo eredita quindi un modello geocentrico. Un universo che però, a differenza di quanto accadeva per i greci, nel Medio Evo viene sentito come una creatura: è la creazione di un Dio che vuole l'essere. Così non era per i greci. L'Empireo



è il segno “geometrico”, intorno al cosmo della realtà divina, che abbraccia tutto l’universo. Il modello di riferimento, dal punto di vista dei moti, è quello che abbiamo detto, ma nello stesso tempo è interessante notare come nel Medio Evo ci sono diverse raffigurazioni in cui non è la Terra al centro del movimento e dei cerchi dei pianeti, ma è Dio; perché Dio, oltre



Ma facendo così si perde l'unitarietà della visione medievale. La Creazione è in uno spazio diverso da quello in cui dimora il Creatore. Proprio per venire a capo di questa visione dell'Universo dantesco così lontana da quella tipica del Medio Evo, è stato proposto da vari autori (Speiser, 1925; Peterson, 1979, p. 1031-1035; 2008, p. 14-19; Egginton, 1999, p. 195-216; Blair, 2015) un Universo immerso in quattro dimensioni.

In tutti questi contributi, l'ipotesi quadri-dimensionale viene suffragata dalla antinomia fra una visione tolemaica che Dante non poteva non avere e la struttura del Paradiso descritta da Dante. Infatti, nel Canto XXVII del Paradiso Dante sembra far sua la classica impostazione geocentrica medievale, ereditata dalla scuola aristotelica. Dopo averci descritto nei canti precedenti l'ascesa attraverso tutti i cieli, quando giunge con Beatrice alle soglie del Primo Mobile, afferma:

Luce e amor d'un cerchio lui comprende,
sì come questo li altri; e quel precinto
colui che 'l cinge solamente intende.

(*Par. XXVII, 112-114*)

In piena coerenza con l'immagine classica, l'Empireo è qui descritto come un cerchio di luce ed amore che circonda l'universo sensibile. E ancora, riferito al Primo Mobile:

Le parti sue vivissime ed eccelse
sì uniforme son, ch'ì non so dire
qual Beatrice per loco mi scelse.

(*Par. XXVII, 100-102*)

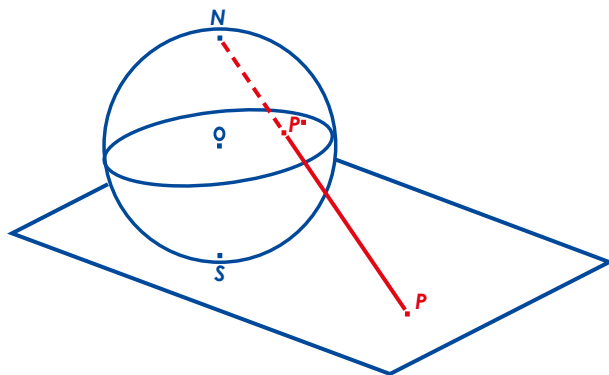
Il maggior corpo è luminosissimo e talmente uniforme che Dante non riesce a identificare il punto della sfera che Beatrice ha scelto per passare oltre, per entrare nell'Empireo. Ma quando nel canto XXVIII Dante e Beatrice si affacciano al "ciel ch'è pura luce" Dante ci racconta qualcosa di inaspettato: egli si trova

davanti un altro Universo (*Par.* XXVIII, 71), fatto anch'esso di nove cerchi concentrici, la sede delle schiere angeliche che ruotano intorno a un punto: "Da quel punto dipende il cielo e tutta la natura" (*Par.* XXVIII, 41-42). Dio è dunque un punto infinitesimo e luminosissimo attorno al quale ruota una festa cosmica, l'Empireo strutturato in cerchi di fuoco. Quindi, si direbbe, in questa scena l'Empireo non è più posto intorno al Primo Mobile, come vuole la tradizione, ma sembra comporre un secondo universo esterno a quello sensibile. Insomma, una descrizione che appare palesemente contraddittoria. Inoltre, in questo schema il passaggio attraverso il Primo Mobile dovrebbe avvenire in un punto ben preciso, una "soglia" che conduce all'Empireo, contrariamente a quanto affermato in *Paradiso* XXVII, 100-102. Ma non solo Dante e Beatrice passano in questo nuovo Universo da un punto qualunque invece che da una porta del cielo, ma anche Dante si premura di dire "è totalmente uniforme": ogni punto è uguale a qualunque altro. Passano quindi dall'altra parte e vedono il punto del divino, Dio, come una stella luminosissima e infinitesima, intorno alla quale ci sono i cerchi che corrispondono a uno a uno coi cerchi dell'universo visibile. Ma altrove, sempre nella Divina Commedia, lui ci dice che "il cielo divino" —proprio in sintonia con la raffigurazione tradizionale— è un cerchio che circonda il Primo Mobile, "luce ed amor d'un cerchio lui comprende sì come questo li altri". È proprio un cerchio come gli altri. Sembra contraddirsi. E c'è una contraddizione, c'è una dicotomia che possiamo risolvere se si immagina il Creato immerso in uno spazio curvo. E se lo spazio è curvo, quello che abbiamo è che partendo dal punto più basso della sfera (in questo caso quadridimensionale) rappresentato da Lucifero, qualunque direzione prendiamo per andare verso Dio punto ci mostra la stessa situazione dei cerchi che vanno a convergere intorno all'altro punto, il punto più alto che è rappresentato da Dio. Dio come punto all'infinito, l'infinito che collassa in un Punto, centro e confine di tutto.

L'ipotesi è appunto che lo spazio nell'universo dantesco sia uno spazio curvo, non euclideo; e la Terra, da un certo punto di vista, è l'anti-centro di Dio, il polo opposto. È sempre un modello geocentrico, ma forse si può dire che è il meno geocentrico possibile, tant'è vero che nel centro della Terra c'è il demonio. Il vero centro da cui tutto proviene è la sede del Creatore. Quindi Dio è centro e al tempo stesso confine del cosmo. Questo dà una soluzione a dilemma che aveva alimentato il dibattito relativo al confine dell'universo e alle diverse rappresentazioni dello spazio. Nel Medio Evo c'era una visione dell'Universo che rispondeva a una concezione unitaria, che viveva nella tensione fra quello che era l'universo sperimentabile e la presenza del Creatore. Dante, se prediamo per vera questa arditissima interpretazione, avrebbe dato una risposta al dilemma della sua epoca rendendo Dio contemporaneamente centro e confine dell'universo. Certo qui si suppone un Dante capace di un incredibile colpo di genio che anticipa di 600 anni lo sviluppo e la ricerca matematica sullo specifico argomento. Forse un colpo di genio eccessivo anche per un genio indiscusso come Dante.

Ci potrebbe aiutare un'osservazione: nel modello quadrimensionale, per risolvere l'antinomia di un universo finito ma senza un confine, la proiezione stereografica gioca un ruolo centrale. Ed è assolutamente probabile che Dante conoscesse la proiezione stereografica, studiata in Grecia da Ipparco di Nicea, utilizzata nella realizzazione di carte geografiche, conosciuta dagli arabi e probabilmente riscoperta all'epoca delle repubbliche marinare (cfr. Russo, 2013). In geometria e in cartografia per proiezione stereografica si intende la proiezione dei punti sulla superficie di una sfera da un punto N della sfera stessa (che spesso viene chiamato polo Nord della sfera) sopra un piano che è, solitamente, il piano tangente alla sfera nel suo punto (antipodale ad N) chiamato S, polo Sud. Questa proiezione determina una corrispondenza biunivoca tra i punti della sfera privata di N e i punti del piano. Questa può

estendersi ad una corrispondenza biunivoca tra punti della sfera e i punti del piano ampliato con un punto all'infinito: basta far corrispondere a questo il polo Nord. Usiamo un esempio per essere più chiari. Immaginiamo di avere una palla trasparente su cui disegniamo delle figure. Mettiamo una lampadina sul punto più alto della sfera. Le immagini proiettate sul pavimento non sono altro che l'immagine stereografica dei disegni fatti sulla sfera. Esattamente come funziona la lanterna magica che proietta sulla parete le immagini impresse sulla tela della lampada.



Quando Dante è nell'emi-sfera meridionale vede proiettata la sfera celeste su uno spazio tridimensionale, sul piano tangente alla sfera nel Polo Sud, dove è la Terra. Analogamente quando raggiunge l'empireo, che è l'equatore di questa sfera quadridimensionale, e raggiunge l'emi-sfera settentrionale, vede i cori degli angeli roteare intorno a Dio. I cori angelici celestiali sono la proiezione stereografica sul piano tangente alla sfera dell'Universo nel Polo Nord (ossia rispetto al piano tangente contenente Dio). La differenza fra queste due proiezioni risiede nella luce. La luce che produce la proiezione stereografica relativamente al piano tangente del Polo Sud e che illumina il creato è quella che proviene da Dio. Con questa luce Dio non solo muove i cieli ma anche, creando il tempo, regala la

vita, momento dopo momento, alla sua creazione. La luce che produce la proiezione stereografica relativamente al piano tangente del Polo Nord è che illumina i cori celesti degli angeli è quella della fede, che va dall'Uomo a Dio. Non a caso Dante prima è interrogato da San Pietro sulla fede nel XXIV e XXV canto del Paradiso e solo dopo la sua risposta corretta gli è concesso di avere la visione delle schiere angeliche. Immaginare quindi che Dante abbia usato la proiezione stereografica per rappresentare la sua visione dell'Universo ha di sicuro vari elementi positivi:

1. dà unitarietà alla visione Dantesca. Dio e il Creato non appartengono a due mondi separati ma ad uno stesso Universo;
2. si riesce a superare l'antinomia "universo finito ma assenza di confini";
3. in questa costruzione ci sono due elementi quali la luce e il cerchio. La luce per il suo valore simbolico e al tempo stesso per la varietà e la bellezza delle sue manifestazioni fisiche, è onnipresente nel Paradiso. Invece il cerchio è la figura geometrica allusiva alla perfezione, alla completezza.

Ma come fa Dante ad immaginare una geometria quadrimensionale anche se immersa, tramite proiezioni, in un mondo tridimensionale? Come fa ad usare le proiezioni stereografiche tridimensionali se non era in grado di immaginare lo spazio quadrimensionale da cui hanno origine. Dante non poteva aver intuito le geometrie non euclidee che nascono grazie ai contributi di Gauss (1828) e di Lobacevskij (1829). Questo ultimo motivò la sua opera scrivendo:

"I vani sforzi compiuti dai tempi di Euclide, per il corso di duemila anni, mi spinsero a sospettare che nei concetti stessi della geometria non si racchiuda ancora quella verità che si

voleva dimostrare, e che può essere controllata, in modo simile alle altre leggi della fisica, soltanto da esperienze, quali, ad esempio, le osservazioni astronomiche”.

L'ipotesi di geometrie non euclidee venne poi perfezionata da Bernhard Riemann (1854). Le geometrie non euclidee sono attualmente presenti nella cultura dell'uomo contemporaneo perché costituiscono la base della teoria della Relatività e della Cosmologia attuale ma non sono intuitive né semplici da comprendere. È una forzatura, quindi, pensare che Dante possa aver concepito un Universo quadridimensionale.

Inoltre la costruzione, che abbiamo sopra descritto, non spiega come il movimento degli angeli possa trasferirsi nei moti dei pianeti e non spiega perché il movimento degli angeli determini lo scorrere del tempo solo nei cieli e non anche nell'empireo.

Siamo convinti però che l'ardita costruzione intuita da Speiser presenti aspetti da tenere comunque in considerazione per formulare un modello di Universo compatibile con la visione cosmologica morale medievale, con i versi della Divina Commedia e con le conoscenze matematiche di Dante. Si dovrà tenere presente, a nostro parere, per avere una ipotesi coerente con le conoscenze dell'epoca e non in contrasto con i versi di Dante, della matematica effettivamente conosciuta da Dante (D'Amore, 2011), delle visioni mistiche del mondo ultraterreno contemporanee a Dante (cfr. Il libro della Scala di Maometto, 2013) e sicuramente della visione religiosa-filosofica della scolastica con particolare attenzione al ruolo degli angeli (cfr. Barsella, 2012).

Ringraziamenti:

Ringrazio il Professor Iannizzotto sia per utili suggerimenti che per avermi aiutato ad editare il testo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agnelli, G. (1891). *Topo-cronografia del Viaggio dantesco*. Milano: Hoepli.
- Barsella, S. (2012). Angels and Creation in Paradiso 29. *MLN*, 127(1), 189-198.
- Bersanelli, M. (2010). Percorsi didattici alla luce de la coscienza religiosa nell'uomo moderno [en línea]. Recuperado de <http://www.diesse.org/cm-files/2010/03/30/terza-lezione-percorsi-didattici-alla-luce-de-la-coscienza.pdf>
- Blair, M. (2015). *Points and Spheres: Cosmological Innovation in Dante's Divine Comedy* [Tesis doctoral].
- Cacciafesta, F. (2003). Un' osservazione sulla Geometria delle Malebolge. *Letteratura Italiana Antica*, 4, pp. 349-400.
- D'Amore, B. (2011). *Dante e la Matematica*. Milano: Giunti.
- Egginton, W. (1999). On Dante, Hyperspheres, and the Curvature of the Medieval Cosmos. *Journal of the History of Ideas*, 60(2), 195-216.
- Galilei, G. (1966). *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, Le opere di Galileo Galilei* (A. Favaro, ed., vol. VIII). Barbera: Firenze.

- . (1968). *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante, Le opere di Galileo Galilei* (A. Favaro, ed., vol. IX). Barbera: Firenze.
- Gauss, C. F. (1828). *Disquisitiones generales circa superficies curvas*. Gottinga: Dieterichianis.
- Le Goff, J. (1981). *La nascita del Purgatorio*. Torino: Einaudi.
- Lévy-Leblond, Jean-Marc (2008): *Galilée, Leçons sur l'Enfer de Dante*, Fayard, Paris, pp. 167-168. [ehttps://www.reset-doc.org/it/story/nellinferno-di-dante/](https://www.reset-doc.org/it/story/nellinferno-di-dante/)
- Libro della scala di Maometto (2013). Milano, BUR.
- Orlando, S. (1993). Geografia dell'Oltretomba dantesco. *Guida alla Commedia*. Milano: Bompiani.
- Lobacevskij, N. I. (1963). *Nuovi principi della geometria*. Torino: Boringhieri.
- Peterson, M. A. (1979). Dante and the 3-Sphere. *American Journal of Physics*, 47, 12, 1031-1035.
- . (2002). Galileo's Discovery of Scaling Laws. *American Journal of Physics*, 70, 575-580.
- . (2008). The Geometry of Paradise. *The Mathematical Intelligencer*, 30, 4, 14-19.
- Riemann, B. (1854). Über die Hypothesen, welche der Geometrie Zugrunde liegen (Ausdem dreizehnten Bande der Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen) [en línea]. Recuperado de <https://www.emis.de/classics/Riemann/Geom.pdf>

- Russo, L. (2013). *La rivoluzione dimenticata. Il pensiero scientifico greco e la scienza moderna*. Milano: Feltrinelli.
- Sansovino, F. (1578). *Dante con l'espositioni di Chrisforo Landino et Alessandro Velutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso*. Venezia: Sessa fratelli.
- Speiser, A. (1925). *Klassische Stücke der Mathematik*. Orell Füssli.
- Toussaint, S. (1997). *De l'Enfer à la Coupole. Dante, Brunelleschi et Ficini A propos des Codici Caetani di Dante*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

IL CURSUS NELL'EPISTOLA XIII

Patrizia Di Patre
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Si è esposto in più occasioni (Di Patre, 2010-2011; 2013; 2016) il sistema di ordinamento delle clausole all'interno delle *Epistole* dantesche. Sequenza di base:

ac (tardus + velox)
bc (planus + velox)
ab (tardus + planus)

che garantisce l'ottima, cioè equitativa disposizione delle clausole all'interno dell'opera.

Questa alternanza equilibrata e dunque artistica era, come si sa, costantemente raccomandata dai maestri delle *Artes dictandi*. Dante non solo mantiene l'equilibrio, ma lo sostiene aritmeticamente: dapprima batte sull'impiego dei *tardi* e *plani*: assisteremo dunque a un martellato **ab ba ab**, eccetera, per usare il nostro sistema di simboli; poi una serie esclusiva di *plani veloces*, indi solo *tardi* e *plani*. Distribuzione perfetta, dunque.

Ma non basta. Periodicamente (con una periodicità assoluta), Dante immette nella sequenza generale le tre clausole in fila, senza interruzione alcuna, ossia senza intrusione di elementi

estranei o replicati (estranei perché replicati): a b c, *tardus planus velox*. Una tale serie, fatta di interlocutori ideali posti a distanze ben definite, è soggetta allo stesso sistema di rotazione delle rime incatenate nella *Commedia*: Aba bcb cdc, eccetera, dove l'elemento mediano diventa infallibilmente il primo. Nelle terzine della *Commedia* s'immette progressivamente un elemento nuovo, ma qui quelli disponibili sono solo tre, per cui il tutto ruota su se stesso.

È un ordine irreprensibile, dunque non imputabile al caso. Impossibile che in ogni lettera dantesca si riproduca la stessa disposizione, così esattamente calcolata, in modo fortuito.

Andiamo ora all'*Epistola XIII*, cioè quella a Cangrande. Prescindo da ogni connotazione storica, voglio solo verificare se nel documento più problematico dell'epistolario dantesco si riscontri o no l'ordine previsto.

Ho presentato altrove (Di Patre, 2013) dei tracciati relativi alla parte nuncupatoria (quella dove si stabilisce una dedica a Cangrande scaligero), e quella cosiddetta "scientifica", dove secondo i maestri di retorica e l'uso generale non dovrebbe usarsi il *cursus* come parte dell'*ornatus*. Si parla anche di un *ornatus difficilis*, presente nei pezzi più ampollosi o comunque raffinati; ma, come si sa, gli scienziati sdegnano tali ricorsi, e perciò in una trattazione o segmento tecnico l'*ornatus* e il *cursus* come parte dello stesso non dovrebbero registrarsi.

Studiosi come Paolo Cherchi, il nostro illustre espositore qui presente, hanno già rilevato che in realtà anche le parti scientifiche o meramente espositive —senza pretesa cioè di originalità— nell'ambito della scrittura latina *posseggono un cursus regolarmente stabilito*. Nel trattato sull'amore di Andrea Capellanus, per esempio, tanto la dedica all'amico Gualtieri che i settori più dimostrativi e analitici risentono delle stesse modalità relativamente al *cursus*. La tessitura melodica è cioè

la stessa, non vi si notano né bruschi cambiamenti né una eterogeneità di fondo. Tutto uguale dal punto di vista “metrico”.

Voglio mostrare qui che il peculiare sistema adottato da Dante nella disposizione delle clausole non solo non è assente affatto nella *dedica*, includendo la parte finale d’essa, cioè la conclusione della lettera; ma continua naturalmente, senza interruzioni, lungo tutto l’asse della trattazione interna. In particolare la fine del settore nuncupatorio e l’inizio di quello più prosaico in quanto tecnico si allacciano con un’armonia assolutamente naturale, cioè con totale disinvoltura. Le due parti furono concepite insieme e dallo stesso autore; quest’autore non può che essere Dante, perché nessun altro possedeva, fino a prova contraria, il meccanismo da infarto che si è già descritto.

Inizieremo dal paragrafo 13 dell’opera, quello che si conclude con un *tardus* posto dopo intrecci i quali, come è spiegato altrove, non “fanno schema”, cioè non contribuiscono all’ordine descritto.

Estrapoleremo dal testo le distinte clausole in successione; il loro esame in funzione probatoria deve naturalmente assegnarsi alla verifica attenta da parte di un lettore che abbia sott’occhio il testo completo.

Dunque, mentre la conclusione della dedica nell’*Epistola XIII* è contrassegnata da una serie imponente, addirittura terziaria, delle tre clausole in fila¹ (Di Patre, 2013, p. 47-51), qui, ossia in quella che potremmo considerare il preambolo alla parte scientifica (quasi in funzione di vestibolo), assistiamo a una metrica più sobria e spaziata, ma comunque rispettosa dell’ordine previsto:

1. TD PL VL TD PL VL TD VL PL (cfr. settori 10-11, conclusivi appunto della parte nuncupatoria, dotata di una speciale solennità).

VL	dénique recommendo	
TD	preterire siléntio	(12)
VL	simplíciter inardéscens	
PL	sínit afféctus	
TD	quód de propósito	
TD	compendióse aggrédíar	(13)
VL	hábet ad veritátem	(14)
VL	habére ut relatíva	(15)
TD	páter et filius	
TD	depéndet ab álio	(16)
TD	énim dimídio	
TD	ét sic de áliis	
VL	óperis alicíus	(17)
TD	pártem intróitus	(18)
TD	fórma et título	
VL	véro non variátur	
PL	^{s.c.} ínspicíenti	
TD	inquirénda seórsum sunt	
PL	sátis patébit	
PL	respéctum ad tótum	(19)
PL	pártem oblátam ²	

-
2. Se si confronta questa parte specifica del quadro, ossia la successione PL PL PL a 18-19, con lo stesso frammento già comparso in *Linguistica e Letteratura* (cit., p. 49) a conclusione dei settori 1-20, si vedrà che lì omettevo il *planus* costituito da *sátis patébit*, con la conseguente successione: PL (respéctum ad tótum); PL (pártem oblátam); TD (dicendórum sciéndum est). Qui abbiamo la sequenza PL PL PL. La differenza è dovuta al fatto che, nelle parti di raccordo, bisogna ridefinire sempre uno degli elementi modulari. Che sia questa la conclusione di un particolare settore è reso evidente dalla seguente constatazione: **mentre nelle** sequenze precedenti della lettera (1-18) i terzetti apparivano ogni cinque gruppi di clausole, qui riappaiano

TD	dicendórum sciéndum est	(20)
TD	habétur per lítteram	
TD	significáta per lítteram	
VL	dícitur litterális	
TD ²	síve anagógicus	
PL	módus tractándi	(21)
TD	nóstra redémptio	
PL	fácta per Christum	
VL	glórie libertátem	
PL	historiáli divérsi	(22)
VL	dícitur aliénium	
PL	síve divérsium	
PL	ésse subiéctum	(23)
VL ²	allegóricé sententiátur	
PL	tántum accépti	(24)
PL	versátur procéssus ³	
TD ²	ópus allegóricé	(25)
VL	meréndo et demeréndo	
VL	per arbítrii libertátem	
PL	véro est dúplex	(26)
PL	fórma tractátus	
PL	fórma tractándi	
PL	tractátus es tríplex	
VL ²	tríplicem divisiónem	

sistematicamente ogni due gruppi. Ciò vuol dire che si instaura un'altra modularità, secondo le abitudini dantesche già note, con regole di alternanza specifiche.

3. Il PL di animárum post mórtem (24) non è in posizione forte, dunque la sua presenza è imputabile al caso.

TD	natióne non móribus	(28)
VL	admirábilis et quieta	(29)
PL	cántus hircinus	
VL	ín suis tragedíis	
VL	prósperè terminátur	
VL	ín suis comedíis	
PL	módo loquéndi ⁴	(30)
TD²	remísse et humíliter	
VL	ín sua Poetría	
VL	dícitur presens ópus	
PL	quía Inférnus	(31)
PL	módum loquéndi	
PL ^{s.c.}	póeticárum	(32)
TD	cármén bucólicum	
VL	ín sua Poetría.	

RATIO

I terzetti compaiono prima ogni cinque gruppi poi, dopo il terzetto replicato a 20-1, ogni due; infine alternando, un terzetto e un trinomio normale. I terzetti sempre ruotati col sistema solito:

VL TD PL
 TD PL VL
 PL TD² VL
 TD VL PL
 PL TD² VL.

Qui termina il settore definito dalla normativa descritta, quindi l'ultimo elemento del terzetto precedente diventa il primo, secondo la "svolta colofonia" descritta altrove]. Assisteremo

4. Il precedente *planus* "lóco salútis" è invalido per posizione.

poi ad altre serie, con rapporti di alternanza e specularità diverse.

Primo settore: solo **VL TD** (binomio iniziale: ca). Notiamo inoltre le specularità interne:

VL VL TD ; TD TD VL,
un vero e proprio riflesso.
Secondo settore: **PL TD**
(**ba**, secondo la nostra terminologia).

Terzo settore: **PL VL: bc**.

Ma perché delle clausole che, secondo le *artes dictaminis* del tempo, dovrebbero solo alternarsi variamente, sarebbero distribuite qui per binomi: prima VL TD, poi PL TD, infine PL VL in esclusiva? E potrebbe questa distribuzione (la più equitativa possibile, come è facile intendere) avere un carattere fortuito, mera coincidenza lungo i 13 documenti dell'epistolario dantesco (supponendo che non ce ne sia una XIV in nostro possesso...)?

Ed ora andiamo al sottordine stabilito dai terzetti, assolutamente probatorio. Ogni tre gruppi di clausole (gruppi, a loro volta, trinomiali), ecco apparire puntualmente le tre clausole in fila: qui, come nel resto della produzione epistolare di Dante.

Ma non basta: vediamo la rotazione dei terzetti, ammiccantisi a distanza:

TD VL PL ... VL PL TD aba bcb cdc...

Cioè, lo stesso sistema "combinatorio" delle terzine incatenate nella *Commedia*, dove l'elemento mediano del terzetto precedente diventa il primo del successivo.

Dunque: un ordine peculiare, e non passibile di una comparsa fortuita, si presenta palesemente non solo nella parte

nuncupatoria (la dedica a Cangrande composta dal frammento iniziale + quello conclusivo di congedo), ma nella stessa parte “scientifica”, cioè tecnica, da trattato scolastico, e nel raccordo fra le due parti. Ciò vuol dire che l’epistola a Cangrande è di Dante Alighieri, nella sua totalità ⁵.

5. Nel mio intervento al II Congresso Dantesco Internazionale, “Alma Dante 2019” (Ravenna, 29 maggio-1 giugno), ho presentato i risultati di questa applicazione, disponibili in un *preprint online*: https://www.academia.edu/40024114/Lesame_del_cursus_dantesco_in_una_molteplicit%C3%A0_di_applicazioni

BIBLIOGRAFÍA

- Di Patre, P. (2010-2011). Un *cursus* geometrico? L'impalcatura nascosta della prosa ritmica dantesca nelle *Epistole* (I-XIII). *Deutsches Dante Jahrbuch*, 85-86, 281-301.
- . (2013). Le ragioni pitagoriche del *cursus* dantesco. *Linguistica e Letteratura*, 38(1-2), 39-52.
- . (2015). Un ordine irrefutabile. Dante e il *cursus*. *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, 14, 21-30.

II SECCIÓN
PONENCIAS



LA FIGURA FEMENINA DE BEATRIZ REVIVIDA EN LA “MUJER ESTRELLA” DE JOSÉ MARTÍ

*Rosario de Fátima A'Lmea Suárez
Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

0. Introducción

Hubo siempre el concepto del “eterno femenino”, mucho antes que Goethe lo introdujera al final de su *Fausto*, en la segunda parte. Para Goethe, la “mujer” simboliza la pura contemplación, mientras que el “hombre” representa la acción. Es un concepto que ha siempre existido, pero a ese concepto —un poco machista, hay que decir— se agregó el concepto de “mujer salvadora” en el sentido cristiano de la “salvación eterna”, y este concepto se lo debemos a Dante, a su Beatriz que guía al poeta florentino a su salvación eterna. Para atribuirle esa función, Dante tuvo que “alegorizar” a Beatriz, y esa transformación fue la que dio inmortalidad a esa creatura poética, y como mito inmortal vivió en muchos autores, incluyendo al romántico José Martí, del cual me ocuparé en este trabajo.

1. Dante y Martí

Dante Alighieri y José Martí hablaron de su yo personal, pero la grandeza de sus versos hizo que lo “personal” se volviese “público” y universal y eterno.

Dante con la *Divina Comedia* se ha convertido en un punto de referencia universal; lo que me lleva a aseverar, usando la clasificación de G. Genette, que es el *hipotexto* más perdurable de la literatura, debido a su reflexión sobre la existencia humana y su trascendencia espiritual, cuya preocupación está tanto en la filosofía como en la religión. En la *Divina Comedia*, la poesía se fortalece con disquisiciones filosóficas y teológicas que contribuyen a transformar lo “eterno femenino” de Beatriz en un “eterno femenino santificador”, es decir darle una dimensión “alegórica” que desde luego contribuyó muchísimo a su duradera presencia en la literatura. Y claro, con Dante y Beatriz la lengua italiana se volvió “lengua nacional”, en el sentido de que Italia, que en tiempos de Dante no tenía ni unidad política ni lingüística, tuvo en la obra de Dante su fundamento de lengua y de nación.

José Martí, como deseoso de fundar una nueva historia para América Latina, tanto a nivel socio-político como artístico, usó también la lengua española literaria para incidir en los lectores criollos de la época y cambiar el devenir de la humanidad bajo una propuesta reflexiva sobre las desigualdades; sus escritos cumplieron con esta intención persuasiva y han quedado como un legado: se ha convertido en la mayor voz de autoridad vigente del continente.

¿Pero cuál sería la conexión entre ambos? Martí, como prolífero lector, haría del creador italiano su interlocutor distante, pues, a través de la escritura, las barreras temporales se rompen; tanto el creador como el lector entablan una relación cuyo nexos está en la recuperación de la experiencia creativa trasladada a la lengua y eternizada en ella, donde también se comparten contexto y marcos conceptuales, que se han mantenido gracias a ciertas hegemonías. Así, la voz poética martiana tanto en su obra en prosa como lírica ha hecho préstamos y dialoga con el gran texto de Alighieri, quien a su vez hacía lo propio con sus predecesores literarios.

Si queremos rastrear estas alusiones, podemos comenzar con sus primeras producciones; por ejemplo, en *El presidio político en Cuba*, donde hay una mención explícita del autor italiano (intertextualidad); ahí el autor expresa su sufrimiento como más cruento que lo narrado en la *Divina comedia*, ya que muchas veces lo vivencial espanta más que lo imaginado: “*Dante*’ no estuvo en presidio. // Si hubiera sentido desplomarse sobre su cerebro las bóvedas oscuras de aquel tormento de la vida, hubiera desistido de pintar su infierno. Las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor” (Martí, 2016, post. 52 de 637). Igual cita está en esta imagen:

Los tristes de la cantera vinieron al fin. Vinieron dobladas las cabezas, harapientos los vestidos, húmedos los ojos, pálido y demacrado el semblante. No caminaban: se arrastraban; no hablaban: gemían. Parecía que no querían ver; lanzaban solo sombrías cuanto tristes, débiles cuanto desconsoladoras miradas al azar. Dudé de ellos, dudé de mí. O yo soñaba, o ellos no vivían. Verdad eran, sin embargo, mi sueño y su vida; verdad que vinieron y caminaron apoyándose en las paredes y miraron con desencajados ojos, y cayeron en sus puestos, como caían los cuerpos muertos de *Dante* (Martí, 2016, post. 202 de 637).

Esto devela el impacto de la obra de Dante en el acervo martiano. Similar relación estaría en el argumento del Modernismo latinoamericano, cuyo deseo adánico o, como lo dice Hernán Vidal (1976), el “mito adánico”, ponía al Latinoamericano en el “infierno”, ya que la civilización occidental no le había prodigado un “saneamiento” ni “purificación”, pues aún no había encontrado su identidad; por eso, debía proyectar una reconstrucción de las naciones del continente, libres de la colonialidad de los años previos a la Independencia (Proyectos Fundacionales) y también de la otredad amerindia, estancada en el *infantilismo*

1. Cursivas añadidas por la autora para ejemplificar el discurso.

histórico —como se pensaba en esa época—, es decir, en un momento anterior a la evolución (Proyectos de blanqueamiento y modernización) (Vidal, 1976; Camacho, 2003).

Si nos detenemos en las imágenes humanas y sus relaciones representadas en las obras de estos dos escritores, estas crean unas determinadas fisonomías, al igual que ponderan un comportamiento; asimismo, optan por una escenografía, muy explotada en la literatura, debido a su proximidad con la vivencia humana, el amor romántico, donde no hay erotismo, pero sí una heterosexualización; táctica empleada desde la tradición griega, donde proliferó la antropomorfización de los dioses y ciertas abstracciones. Las más denotadas serían las alegorías de las virtudes y los vicios, que por una pertenencia genérico-gramatical mimetizaron los cuerpos femeninos y les daban características determinadas para las mujeres; siempre desde una focalización masculina (Molina 2013); por lo tanto, copiabán las relaciones vigentes (androcéntricas); tampoco pudieron deslindarse de las ideologías, donde el poder de selección potenciaba unas metonimias sobre otras en cuanto al color de piel (la raza), la contextura física (estética); lo que devino en un estereotipo.

Estas construcciones visuales, *dibujadas* con la palabra también fueron trabajadas por estos autores, que tomaron estos modelos para sus representaciones, ya que debían dialogar con sus lectores, que, como en cada época, aprenden qué y cómo ver ciertos detalles en las reproducciones de los cuerpos; así como también en los comportamientos tanto masculinos como femeninos. Es lo denominado como *ethos* por un estudioso del análisis del discurso, Dominique Maingueneau (1996). Así, esta imagen actúa como garante y se cimenta en un recuerdo —aprendizaje previo— para inscribir de ese modo un determinado ser para un interlocutor —lector o espectador—, que se siente identificado; persuadido, pues, por asimilación empática.

Esta relación *transtextual* y sexuada es la que me ha suscitado interés. Por ello, mi comprensión defendida buscará validar la relación existente entre la figura de Beatriz y la “mujer estrella”, cuyas características tanto corporales como de comportamiento son inscritas, incluso, transmutadas, ya que su finalidad era revestirlas del mismo *ethos*. Ellas, en sí, se convirtieron en alegorías de las virtudes sumas del ser humano, que tanto en la pintura, escultura como en las letras han sido replicadas como herencia grecolatina (Baxandal, 1978; Molina, 2013). Sin embargo, estas representaciones plasmaban una idealización y divinización, que referían a una supuesta femineidad solo válida para el mundo estético, pues se alejaban de lo que era la mujer real y su ontología; ya que esos presupuestos ponderaban una focalización y marco conceptual androcéntrico, que silenciaba, en todos los niveles, a aquella, la cual permaneció objetivada en el arte (Fornet-Betancourt, 2009; Molina, 2013; Montagut, 2015). Esa transformación también se lee en la gran obra española cervantina, donde Don Quijote borra a la verdadera Aldonza Lorenzo para convertirla en la señora de su amor, a la que llamó Dulcinea del Toboso, como lo exigía el marco del amor cortés, nacido de la macroestructura provenzal (Montagut, 2015).

Entonces, para este acercamiento interpretativo, voy a emplear como teoría fundamental algunos presupuestos y terminología de Dominique Maingueneau (*ethos*, esenografía, marcos), Michel Foucault (dispositivos) y Gerard Genette (transtextualidad, hipertextualidad).

2. Beatriz, alegoría de la virtud

Cuando leemos la obra de Dante Alighieri y nos detenemos en aquel personaje que apareció bajo el nombre de *Beatrice* como una presencia sublime desde el inicio, primero a través de la boca de Virgilio, luego en los recuerdos del protagonista y, por

último, como única guía de la cántica final del *Paraíso* (1922), no podemos más que sentirnos extasiados ante su presencia, al igual que la misma voz enunciativa.

Sin embargo, su imagen es rastreable en su primera obra, la *Vita nuova* (1292-1293), donde la figura de varias mujeres es soslayada por la de Beatrice, a quien dedica la mayoría de los poemas.

Mi Dama saluda con tanta dignidad y modestia
que enmudece la lengua de aquellos
a quienes dirige un saludo sin atreverse tampoco
a levantar los ojos para mirarla.

Adornada de una modestia, de una dulzura encantadoras,
camina entre las alabanzas que por doquier le prodigan;
se diría que ha descendido del cielo para proporcionar
a los hombres la ocasión de contemplar un prodigio.

Tan agradable es su presencia para todo el que la ve,
que en su corazón penetra una extraordinaria dulzura
comunicada por sus bondadosos ojos.

El que no haya experimentado semejante dulzura, no puede
formarse una ligera idea de ella. No parece sino que sobre
el rostro de esta criatura
revoloteara un espíritu de amor que dice: “suspira”.

(Alighieri, 2012, Soneto XXVI, pos. 790 de 1419)

Quien contempla a Beatriz en medio de otras damas
ve completamente todo medio de perfección,
y las que en su compañía están deben agradecer a Dios
el favor que les ha concedido.

Su belleza produce tan saludable efecto,
que lejos de excitar la envidia de las otras damas,
las hace por el contrario agruparse en torno suyo,
revestidas de nobleza, de amor y fe.

En su presencia todo se vuelve humilde y modesto;
y su belleza, no solo la hace más agradable,
sino que comunica su virtud a las demás personas.

Cada una de sus acciones lleva impreso el sello
de la mayor gentileza y donosura, por lo que no es posible
recordar una vez siquiera semejante Dama, sin suspirar
dulcemente de amor.

(Alighieri, 2012, Soneto XXVI, pos. 816 de 1419)

Al respecto, Boccaccio (1313-1375) corrobora la existencia de esta niña en la vida del autor italiano; lo que certifica cierta referencialidad en esta representación. Según sus biógrafos, a los nueve años, Dante conoció a una niña que despertó el amor, pero años más tarde la muerte hizo que ella se transformara en la más bella ilusión, su Bice, y la interlocutora constante de su escritura.

Recordemos que desde la época grecolatina el empleo de una musa era indispensable para el poeta, como inspiración y a quien se mencionaba al inicio de cada obra. Si nos detenemos en esta figura, conservaba todos los atributos femeninos idealizados y estéticos de ese recurso. Esta costumbre raras veces partía de una persona real, como en el caso de Alighieri. Cada poeta se asía de un simple nombre, que le servía de interlocutor. Así es como nacieron la Laura de Petrarca o Selvaggia de Cino da Pistoia (Fuster, 2012).

Esta tradición llegó hasta los románticos y modernistas latinoamericanos. Mas José Martí fue el primero en refutarla y transformó a esta alegoría femenina en masculina (Perlufo, 2010); de inexistente a concretizada en un cuerpo real, el de su hijo José, cuya presencia llena cada poema del *Ismaelillo* (1882). Conservó sin embargo todas las marcas de divinización e idealización que cimentaban una complejidad tanto física como psíquica, que es la cual impartió la creación dantesca para

la niña Beatrice, cuya descripción también es aseverada por el mismo Boccaccio en su presentación o “Comento” del texto de Alighieri; así se refiere a la niña como “graciosa, muy gentil y agradable en sus maneras, de costumbres y palabras mucho más graves y modestas que las de su corta edad exigía...” (citado en Fuster Ginés, 2012, pág. 318).

Entonces, su cuerpo etéreo es antropomorfizado; allí es factible escuchar alusiones a sus manos, pies, sonrisa, miradas... Pero su aura es lo que predomina en su imagen creada gracias a la vestimenta. Este cuerpo comparte lo alado y angelical como metáfora y su simbolización deja lo físico y material, para completar su figura ultraterrena.

A la par, una descripción de sus comportamientos coadyuva: virtud, pureza, belleza... Los más sublimes. Esta correspondencia cumple con ese halo de perfección suprahumana. Por lo tanto, lo cromático corrobora y alterna lo iridiscente y lo claro, próximo tanto al dorado como al blanco.

Ambos planos constituyen esta feminización que según muchos estudiosos es una alegoría de la teología, “encarnada en la perfecta beata” (Fuster, 2012: 319). A su vez, la voz enunciativa de la *Divina Comedia* le da una ubicación; ella, al estar muerta, ocupa el espacio celestial, donde habitan tanto las estrellas (lo real) como la corte de ángeles y arcángeles (lo moral-religioso). En el caso específico de este poema épico, los círculos cercanos a Dios. Gracias a ella, el protagonista puede lograr su cometido, pues ella no solo es su guía, sino su salvadora en su viaje por la vida terrena, comenzada en el bosque. Estas dos cualidades completarán el *ethos* del personaje y su función última en favor del bienestar de su amado.

Esta sexualización también devendría en la metaforización de la relación cuerpo / alma, que sería toda una tradición en la iconografía pictórica y verbal de los herederos de Alighieri; por

ende, de la cultura occidental. Entonces, la imagen del alma era feminizada, pues se alude a un interlocutor masculino, que en función de sujeto —centro—, ejercería el poder y el deseo (Pelluffo, 2010). Asimismo, la labor persuasiva incidiría más en la consecución final —*telos*—: místico-religiosa. Por consiguiente, actuaría como dispositivo.

En resumen, esta representación irradiaba luz, lo que la asemejaba a los ángeles, de quienes tomaría las metonimias de las alas, la juventud y la gama del color —claro o blanco—; asimismo, la escenografía la ubicaba en lo alto y lejano a lo material, donde reinaba lo espiritual (Camacho, 2001-2002). De igual modo, el comportamiento ponderado sería el de protectora, sacrificial y consoladora del alma del hombre.

Así, esta imagen se inmortalizó como lo “eterno femenino”, emulado para la historia de los “mitos literarios” (Baxandal, 1978; Fuster Ginés, 2012; Molina, 2013), que se replicarían en muchos artistas posteriores. Uno de ellos, fue el florentino Dante Gabriel Rossetti, quien ilustró la idealización de Alighieri, recreando muchos de los momentos con ella (Fuster Ginés, 2012, pág. 319).

Asimismo, eternizó a su modelo y esposa, Elizabeth Siddal (Fuster, 2012, pág. 321), la cual además aportó la imagen de la “mujer de frágil salud (...), próxima a la muerte”, donde se mezclaba lo “sensual y espiritual”. Idéntica función cumplió la *Mignon* de Goethe, que a su vez guardaba una cierta androginia, combinada con la edad infantil (Camacho, 2001-2002), que también va a servir de *hipotexto* a muchas de las construcciones futuras, las cuales heredaron los románticos latinoamericanos y dieron tanto a su cuerpo textual —Martí, Silva, Nervo— como a sus personajes feminizados ese aspecto agónico (Pelluffo, 2003); esta también se asemejaría a la imagen mariana, relacionado con el “ángel del hogar” muy explotado como dispositivo desde el XVIII, gracias a la Ilustración; en especial, a

partir del escrito del *Emilio* de Rousseau (Fornet-Betancourt, 2009), donde se inscribía en el cuerpo de la mujer real, una idealización de feminidad —o aniñamiento—, que servía para eliminar cualquier deseo de ruptura de roles e invasión de territorialidades (Peluffo, 2010).

En sí, Alighieri perfiló un tipo de mujer estética que personificó las cualidades supremas a las cuales debería tender el ser humano para lograr su trascendencia, en especial, la virtud. Como legado de su creación, Beatriz incidirá en lo espiritual más que en lo carnal, como se lo defendía en el neoplatonismo y en las corrientes posteriores, donde predominaba la preocupación de la existencia (Jiménez, 1993), siempre alejada de lo carnal o “la coraza” que aprisionaba el alma (Martí, 2013).

3. La “mujer estrella” de Martí

En el último cuarto del XIX, en Cuba, inicia la vida lectora y escrituraria de José Martí. Desde sus primeros poemas la construcción de la imagen femenina será una preocupación poética, así como, la de su cuerpo textual, donde su masculinidad se inscribe en la voz poética —trabajo investigativo en proceso de escritura—. Lo que asombra es reconocer la coherencia manifiesta en estos escritos de juventud, que demuestran una consolidada cosmovisión, la cual perduraría en toda su poesía como símbolos propios.

Debo mencionar que esta se divide en dos grandes grupos, los publicados y los inéditos. Este trabajo de recopilación primero fue emprendido por su albacea literario Gonzalo de Quezada y Aróstegui, quien póstumamente los ordenó y corrigió, bajo algunas sugerencias dejadas por el mismo autor. Luego, ha sido completada y depurada por una serie de estudiosos que la han compendiado en un solo tomo y es sobre la cual se han desarrollado las críticas ulteriores.

En un trabajo previo de mi autoría (A'Lmea, 2017), hice una esquematización del uso de la imagen femenina en este autor y su empleo para las abstracciones como la muerte, la poesía, la vida, etc. Según mi interpretación, la voz poética martiana dialoga con las simbologías precedentes para crear lo que para sí era el modelo de mujer deseado y emulado. Entre ellas está la preferida, “la mujer estrella”, cuya presencia está desde sus primeros poemas, realizados para construirse un retrato-defensa. Si leemos el poema “Mujer ideal” (Martí, 2013, pág. 367), reconocemos que la representación de este cuerpo guarda similitud con el de Beatriz; es decir —yo afirmarí—, una relación *hipertextual*, ya que, en la época, estas alusiones eran lo más común tanto para demostrar un conocimiento enciclopédico como para loar la escritura de un maestro.

Si nos detenemos aún más en este poema y en la imagen de la mujer, veremos cómo en esta la voz poética pondera su calidad de dolorida y la ubica en un estadio entre la vida y la muerte. Su corazón está en agonía por la pérdida de su amado, que yace muerto en la iglesia. Este *ethos* doloroso será una obsesión en el autor cubano y lo más valorado en la configuración de lo femenino empleado en toda su poética; asimismo, será la elección propuesta —dispositivo— para persuadir a las jóvenes latinoamericanas; así lo harían otros escritores decimonónicos como Rubén Darío.

Entonces, el testigo ocular canta este recuerdo y vuelve a ese lugar años después para comprobar que esa “niña” ha transmutado en virgen y es adorada por todo el pueblo debido a su sacrificio.

Esta figura, edificada de tal forma y recurrente en las feminizaciones martianas, con el nombre de “mujer estrella” o “mujer con entrañas”, tiene su corolario en la imagen dantesca y similar a la mujer de la advocación mariana; bajo esta voz poética tomará inclusive un nombre propio, Micaela o María Granados,

la niña de Guatemala, quienes demuestran un extremo dolor y amor, que les lleva a atribuirse, por ello, el empleo emblemático del símbolo “entrañas”, claramente reflexionado en el poema “Homagno audaz”: “¿Entrañas de mujer? No en vano el cielo / con una luz tan suave se ilumina. (...) ¿De cien mujeres, una con entrañas? / ¡Abrázala! ¡Arrebátala! Con ella / vive, que serás rey, doquier que vivas:” (Martí, 2013, pág, 126). Además, la ponderación del sufrimiento puede leerse en estos versos:

Quien sufre como vos sufrís, señora:
es más que una mujer, algo del cielo,
que de él huyó y entre nosotros mora.

(Martí, 2013, pág. 285)

Así, este símbolo potenciaba el atributo extrahumano. El cuerpo tenía una valoración menor, pues predominaba su proximidad con lo angelical. Lo importante era resaltar su alma bella, la cual debía estar en consonancia con ese cuerpo, pues ambas daban a la mujer representada la perfección.

Por consiguiente tenemos muchos versos y poemas donde se habla de niñas, de doncellas, de vírgenes, cuya edad juvenil, más cercana a la infancia, determinaría ese marco temporal como el añorado (Peluffo, 2010). Estas criaturas, muchas veces, tendrían el rol de hijas, de hermanas; pocas veces amigas. Se hacía hincapié en su belleza tanto física como espiritual (ALmea, 2017).

Deseo relevar la obsesión de los escritores finiseculares por la edad de la mujer, cuya inscripción parte de la creación dantesca. Entonces, si leemos a muchos de ellos, en este caso a José Martí, podemos encontrar la alusión constante a estos primeros años, pues es cuando la belleza del alma es refractada en el cuerpo sin mancha, es decir, en su estado virginal (Peluffo, 2010). Esta *infantilización* de la mujer se encuentra en muchos de los poemas autoriales en función de vocativos:

Así, *niña querida*, — de manera
que lentamente el corazón se inflame,
y ya tu imagen en mi amor no muera,
aunque ha ya mucho tiempo que te amé.

Lento, lento, — de modo, *niña mía*,
que cada sol me traiga una mirada,
y más te quiera yo con cada día,
y guarde tanta aurora acumulada,

Que henchido al cabo el corazón de flores,
y repleta de luz el alma bella,
haya al fin *una aurora toda amores*,
y una vivida lumbre *toda estrella*

(Martí, 2013, pág. 357).

Además, el cuerpo de esta mujer debía ser descrito como pálido, menudo, lánguido, débil, blanco y rubio. No se olvida nunca la simbología del cabello y se hace énfasis en la de “manos”: ya que como extremidades se las compara con otras que tienen la facultad de volar, las “alas” como las que tienen los ángeles y las aves, cuyas metáforas son muy empleadas para recalcar esta potencialidad. Los referentes serán entonces palomas, tórtolas blancas y, asimismo, las flores. Para ponderar la idea de luz y calidez el autor combina con las metonimias del cuerpo los adjetivos y sustantivos atributivos, que enmarcan el sema áureo, pero cálido, transparente, etéreo concebido como *natural* para esta representación; sin embargo, nunca con una proximidad a lo fantasmal, al frío o hielo (A'Lmea, 2017). Para validar mi argumento, propongo los siguientes recortes, donde las cursivas resaltan lo expuesto:

Alas vi nacer en los *hombros*
de las *mujeres* hermosas

(Martí, 2013, pág. 167).

De mis batallas en la tierra miro —
la *rubia* cabellera de una *niña*

(Martí, 2013, pág. 119).

[...] La *doncella*
con rosas *naturales* se corone

(Martí, 2013, pág. 121).

Da todo el Sol de Abril sobre la *ufana*
Niña que pide al Sol que se la lleve

(Martí, 2013, pág. 240).

Y ¡cual sueño de paz en el *caliente*
seno de mi *doncella* enamorada,
más *puro* que los lirios de su frente
de su mismo color ruborizada!

(Martí, 2013, pág. 308)

¡Oh la *niña purísima y gallarda!*

(Martí, 2013, pág. 333).

Ay! ¿cuándo vuelva yo, se me habrá ido
la *candorosa niña* que solía
en mis brazos hallar caliente nido,
y perfumar de amor mi fantasía?

(Martí, 2013, pág. 341)

¡Oh, los *ojos de la virgen*
que me vieron una vez,
y mi vida estremecida
en la cumbre volvió a arder!

(Martí, 2013, pág. 353)

Por consiguiente, este tipo de mujer era una preferencia en la propuesta del autor-héroe cubano Martí para su Nación Latinoamericana, de forma que es factible rastrearlo como un

dispositivo en sus textos. En la poesía tenía un rol cabal, pues era leído y recitado por las jóvenes de clases altas en las tertulias de la época. Así se inscribía tanto en sus cuerpos como en sus caracteres el replicar a la musa de Dante, lo que se apoyó en el programa del ángel del hogar, impartido como forma educativa del XVIII y XIX (Fornet-Betancourt, 2009).

Es tal la obsesión por esta figura femenina en la escritura de fin de siglo, que sirvió como dispositivo para personificar a las heroínas y determinar su comportamiento y territorialidad. Esta configuración está presente en el personaje de Ana, en la única novela del autor cubano, *Lucía Jerez*. Aquí, esta joven encarna este ser entre la vida y la muerte, la *mignon*, como afirma Jorge Camacho (2001-2002), cuyo estado de transición le da una sabiduría y control de los desvíos de los otros personajes. Es quien conoce sus esencias y anticipa las consecuencias de sus actos. De los tres personajes femeninos es el que no transgrede las normas ni demuestra esa *feminidad diabólica*, casi “hombruna”, como la denomina el estudioso Emilio Bejel (2006).

4. Conclusión

En sí, el paralelismo entre la Beatrice de Alighieri y la “mujer estrella” de Martí es indudable. Su relación *hipertextual* es innegable, pues estas representaciones o idealizaciones deben cumplir una configuración: deben estar próximas a morir o estarlo. Su cuerpo y alma deben ser puros y ser metamorfoseados con lo angelical, blanco y diáfano, es decir, su cuerpo debía tener tanto una inscripción racial como corporal. Su espacio está en las alturas; son guías, inspiración y consuelo de las voces enunciativas o poéticas, que generalmente tienen un género masculino. Se fundía con esto e implementaba lo moral y ético.

Al ser construcciones míticas, estas figuras caen en el campo estético, mas olvidan el real y su impacto en este. En sí, estamos

frente a una construcción estética, sin urdimbre pragmática. Porque, como dice Ángel Rama en *La ciudad letrada* (1984/2002), lo simbólico no corresponde a lo real, sino que lo amolda a ese imaginario ideal, sin importar la relativa incidencia. Esa acomodación y orden no reconoce individualidades. Por eso merecen investigarse estas idealizaciones —divinizaciones— de la mujer, pues durante siglos sirvieron de modelo educativo para la mujer real y determinaron el espacio de su movilidad y participación social. Su relación con el género es indudable, ya que son un dispositivo que coadyuva a un sistema simbólico vigente.

BIBLIOGRAFÍA

- A'Lmea, R. (2017). Las feminizaciones en la poética martiana. *Revista El jardín de los poetas*, 5, 34-48.
- Alighieri, D. (1922). *La divina comedia* (C. Rosell, trad.). Buenos Aires: Latium.
- . (2012). *La vida nueva* (A. Pérez Vega, ed.). Sevilla: Ediciones de la Isla de Siltolá.
- Arriaga Flórez, M. et al. (eds.). (2006). *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. España: Arcibel.
- Baxandal, M. (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bejel, E. (2006). Amistad funesta de Martí: la “mujer hombruna” como amenaza al proyecto nacional. *Confluencia*, 21(2), 2-10. <http://search.proquest.com/docview/748657150?accountid=14437>
- . (2012). *José Martí images of memory and mourning*. USA: Palgrave Macmillan.
- Camacho, J. L. (2001-2002). El cirujano y la enfermera: la representación de la mujer en la literatura modernista. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 26 (1/2), 351-360

- . (2003). La nación y el proyecto ilustrado: un análisis de la poesía negrista desde la medicina legal y la antropología. *Afro-hispanic review*, 22(1), 24-28.
- Fornet-Betancourt, R. (2009). *Mujer y filosofía en el pensamiento iberoamericano*. Barcelona: Anthropos.
- Fuster Ginés, B. (2012). Beatrice Portinari como esencia de inspiración. El caso de Dante Alighieri y Dante Gabriel Rosseti. *SAITABI*, 24(63-64), 317-329.
- García Marruz, F. (1969). Amistades Funestas. En C. Vitier y F. García Marruz (eds.), *Temas martianos*. Habana: Biblioteca nacional José Martí.
- Guerrero Espejo, I. (2005). *Mujer y modernidad en Las crónicas de José Martí*. Madrid: Verbum.
- Jiménez, J. O. (1993). *La raíz y el ala*. Valencia: Pre-textos.
- Maingueneau, D. (1996). El ethos y la voz de lo escrito. *Revista Versión* 6, 79-92. [http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20\(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado\)](http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20(traducci%F3n%20de%20Ram%F3n%20Alvarado))
- Martí, J. (1978). *Obra literaria*. Venezuela: Ayacucho.
- . (2013). *Poesía completa*. Madrid Alianza.
- . (2016): *El presidio político en Cuba* [edición para Kindle]. Barcelona: Linkgua Historia.
- Molina, Á. (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada*. Madrid: Cátedra.
- Montagut, M. C. (2015). *Tomar la palabra* [edición para Kindle]. Oberta Publishing.

- Morales, C. J. (1994). *La poética de José Martí y su contexto*. Madrid: Verbum.
- Peluffo, A. (2003). Decadentismo y necrofilia: El culto a la amada muerta en la poesía de fin de siglo. En F. Schmidt (ed.), *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamerica / Vervuert.
- . (2010). De la paternidad republicana y la fetichización de la infancia en José Martí. En A. Peluffo y I. Sánchez Prado (eds.), *Entre hombres: masculinidades del XIX en América Latin*, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- Rama, Á. (2002). *La ciudad letrada*. USA: Ediciones de norte. (Originalmente publicado en 1984)
- Vidal, H. (1976). *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*. Buenos Aires: Hispanoamérica. http://www.ideologiesandliterature.org/docs/literary/Ideologia%20Liberal_rotated.pdf

INFLUENCIAS Y PARALELISMOS DEL DOLCE STIL NOVO EN LA POESÍA DE MEDARDO ÁNGEL SILVA

Carlos Aulestia
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN: Este trabajo buscará establecer posibilidades de lectura de la obra del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva en las que puedan demostrarse, **por una parte**, ciertos vínculos concretos con la *Comedia* de Dante, por una parte, específicamente la noción del poeta como un visionario que genera un complejo *topos* poético; y, por otro lado, con los ideales de *Il dolce stil novo*, movimiento poético al que Dante perteneció, en el contexto configurado por los códigos del amor cortés.

Palabras clave: Medardo Ángel Silva, modernismo, Dante Alighieri, *La divina comedia*, el Infierno, *Il dolce stil novo*.

ABSTRACT: This paper will try to establish reading possibilities of the work of the poet from Guayaquil, Medardo Ángel Silva, in which certain concrete links with Dante's *Comedy* can be demonstrated, on the one hand, specifically the notion of the poet as a visionary that generates a complex poetic *topos*; and, on the other hand, with the ideals of *Il dolce stil novo*, the poetic movement to which Dante belonged, in the context configured by the codes of courtly love.

Key Words: Medardo Ángel Silva, modernism, Dante Alighieri, *La divina comedia*, Inferno, *Il dolce stil novo*.

1. Silva, Dante y la concepción del poeta visionario

Hay tres momentos en la breve obra del poeta guayaquileño Medardo Ángel Silva en los que concretamente se refiere al florentino y stilnovista Dante Alighieri: el primero tiene lugar en el primer poema de *El árbol del bien y del mal*, único libro publicado por Silva, una composición titulada “La investidura”, que constituye una suerte de arte poética que fija los postulados esenciales de su escritura y su manera de entender la lírica. En este poema, la tercera estrofa dice:

¿Cómo me hallé de súbito en la selva — que fuera,
por lóbrega y sin rutas, hermana de la obscura
selva que Dante viera?

(Silva, 1966)

La referencia al poeta florentino en este caso es concreta: mientras en el bosque oscuro Dante es guiado por Virgilio en su expedición por los Infiernos, Silva es orientado por la diosa Harmonía, que le alecciona y explica los secretos de la poesía y le inviste poeta.

La segunda alusión directa a Dante es un texto titulado “Fragmento inédito de la *Divina Comedia*”, que reza:

Vimos los laberínticos senderos interiores
—ideas como larvas y monstruos roedores—:
toda la fauna y flora que nutren el Espanto y la Locura...

El aire sabía a sangre y a llanto.
...y llegamos al círculo postrer de condenados
y yo dije:
Maestro, ¿Y esos puños crispados?

¿Y esos ojos de vértigo cuya mirada brilla
como la del felino que guarda su caverna?...
¿Y aquella faz exangüe de fiebre y pesadilla?

Y ÉL: es un buscador de la Verdad Eterna.

(Silva, 1966)

Esta escena apócrifa escrita por Silva contiene algunos rasgos en los que se puede percibir ya una influencia más amplia y significativa. En ella **es posible** hallar una visión del mundo agudamente sombría y desesperanzada. Se entiende que la voz poética corresponde a la de Dante, que el Maestro es Virgilio, que han llegado al noveno círculo de los Infiernos y que uno de los condenados es un “buscador de la Verdad Eterna”, es decir, un poeta, que Silva había caracterizado de esa manera en otros poemas, como el ya mencionado “La investidura”. ¿Por qué el poeta es un condenado? ¿Es un pecado sin perdón buscar la verdad eterna? En este fragmento, Silva va construyendo un entorno inhóspito y pavoroso que corresponde a su identidad como escritor: el poeta como un vidente de la “Verdad”, que equivale, dada la referencia dantesca, a una condena infernal.

La tercera mención corresponde a un fragmento de un poema titulado “Estancias”, en el que Silva escribe:

Señor, no ha recorrido mi planta ni siquiera
la mitad de la senda de que habló el Florentino,
y estoy en plena sombra y voy a la manera
de un niño que en un bosque no conoce el camino.

(Silva, 1966)

El Florentino, naturalmente, se refiere a Dante y el bosque en el que se halla el poeta como un niño perdido se asemeja a la selva donde el poeta italiano, extraviado, encuentra a Virgilio.

Encontramos en este pasaje, además, la noción del extravío del poeta, que no encuentra referentes que le permitan ubicarse en el mundo y lo sumergen en la angustia.

Estas tres referencias de Medardo Ángel Silva a la *Divina Comedia* nos conducen a reflexiones de gran **interés**, y, en concreto, al problema de la influencia poética. Comprobamos en los textos señalados que existe **un vínculo** entre la obra de Silva y la escritura de Dante; si bien esta relación no es extensa ni directa, es significativa en tanto da cuenta de un proceso literario complejo que **se remite a** la trascendencia de un autor en un ámbito histórico y cultural definido, el Medioevo de Dante, en otro completamente diferente y aparentemente ajeno, como el que rodeó a Silva, un poeta extemporáneo, en una sociedad periférica en la que se abría paso dificultosamente la modernidad.

El crítico Chandler Rathford Post (1907) en un ensayo sobre la influencia poética, determina las líneas teóricas que permiten comprender y clasificar las formas en las que se produce la influencia literaria, y propone una clasificación:

La primera tipología se define influencia espiritual, es decir, un impulso hacia una determinada dirección que un poeta recibe de otro poeta. La segunda, la influencia concreta, se divide en tres ramas: 1) imitación del contenido, en que se elabora la substancia, pero no cambia el marco general; 2) imitación de la forma, en que se intenta mantener la estructura de la obra, cambiando el fundamento central (aunque sea casi inevitable no conservar elementos del contenido al emplear la forma de la obra inicial); 3) imitación tanto del contenido como de la forma.

Esta propuesta será de utilidad para determinar a qué tipo de influjo sometió la obra dantesca a la de Medardo Ángel Silva, a quien, como vemos, encontramos extraviado en el bosque oscuro o contemplando con horror los espantos del Infierno.

Las interrogantes que surgen de estas conexiones tienen relación con la forma en que Silva conoce y asimila a Dante, en la

cual parece pertinente descartar lo que Post llama “influencia concreta”. No existe una imitación de la forma, y, si bien el contenido de los fragmentos escritos por Silva **remite de manera general a los grandes temas tratados en la *Comedia***, no hay suficiente sustento en los textos como para plantear una influencia de este tipo. En cambio, resulta bastante aceptable y notoria, a pesar de su amplitud, la idea de la “influencia espiritual”, que constituye, con seguridad, la motivación que Silva encontró para escribir estos versos que se conectan con Dante.

Esta influencia espiritual puede concentrarse, en mi criterio, en dos aspectos esenciales:

1. La contemplación del padecimiento y el horror infernal, que Silva vive en carne propia y asume como una de las vías de expresión de los conflictos ontológicos y metafísicos a los que se enfrenta un poeta moderno; y,
2. La concepción del poeta como un visionario, un buscador de la “Verdad eterna”, que Dante contempló en su periplo y que Silva consideró el rasgo esencial de la creación lírica, dado que el poeta es, como le fue explicado en su investidura, un individuo privilegiado capaz de acceder a lo que permanece oculto al resto de **los mortales**.

Silva participa de esta forma de los postulados de la lírica moderna, en especial del Romanticismo, con el cual el Modernismo se encontraba muy emparentado, en la línea de poetas como Baudelaire, Rimbaud o William Blake. Así pues, su visión del Infierno es un conflicto personal, que corresponde a sus propias vivencias y las consignas de su época, pero que implica, no obstante, una visión infernal genérica, es decir, una experiencia poética universal cuyo pionero es Dante Alighieri. Lo que quiero dar a entender es que en la *Comedia* el poeta que visita el Infierno, Dante de la mano de Virgilio, constituye una suerte

de arquetipo poético que perdurará en la lírica moderna, en el agitación espiritual de los románticos, en la búsqueda de la horrible belleza de los simbolistas, y en la sensibilidad funesta de muchos modernistas.

En general, podemos considerar a la etapa moderna de la lírica una época de grandes visionarios y grandes visiones infernales (Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire). Estas son las fuentes de las cuales Silva toma el tono y el sentido que caracteriza su obra.

En un texto titulado “Dante y Darío”, Bernardo Gicovate explica mejor este tipo de influencia, que, según sus estudios recae con especial intensidad, para la poesía española, en la obra de Rubén Darío, **el mayor autor** del modernismo **hispanico**. Dice Gicovate (1957, pág. 32):

Lo que ha aprendido el genio de la cultura hispánica [Darío] es precisamente a no imitar a Dante. Después de tantos esfuerzos malogrados, sabe Darío que es inútil tratar de escribir otro Infierno de los enamorados u otro Laberinto de la Fortuna; lo correcto es colocarse frente al edificio, frente a la “fabulosa arquitectura” dantesca y hacerse partícipe del milagro. Y sentir, como Dante, la misma pavora y ver la misma visión para describir la misma montaña.

Así pues, queda abolida la imitación de la *Comedia* como la verdadera influencia poética **legítima**. El influjo es espiritual, como hemos sostenido antes, pues es imposible emular a Dante. Lo que corresponde es entrar al mundo dantesco para comprender el Infierno, el Paraíso, el Purgatorio, y de esa manera entender y participar de esta compleja cosmogonía poética que Dante legó a la cultura. Darío, más cercano a las formas y al estilo del florentino que Silva y otros, lo poetiza así:

¡Oh bendito el Señor!—, bendito,
que permitir al arcángel de Florencia
dejar tal mundo de misterio escrito

con lengua humana y sobrehumana ciencia,
y crear este extraño imperio eterno
y ese trono radiante en su eminencia,

ante el cual abismado me prosterno.
¡Y feliz quien al Cielo se levanta
por las gradas de hierro de su Infierno!

(Darío cit. en Gicovate, 1957)

2. Silva y Dante, en el marco del Dolce Stil Novo

En la línea del pensamiento de Post sobre la influencia literaria, es posible sostener que existen ciertas temáticas y constantes comunes en los textos de Dante referentes al amor cortés y el talante poético que Silva desarrolló en no pocas de sus composiciones amorosas, lo cual puede justificar la existencia de ciertos rasgos en su trabajo que lo relacionarían con la poesía de *il dolce stil novo*.

El más notable de ellos es seguramente el tema irremplazable e intenso del amor, que incluye al poeta, la poesía, y, por supuesto, a la Amada. Dante, en *La Vita Nuova*, explica **con gracia e intensidad** la problemática del poeta que, sometido por Amor, no puede hacer otra cosa que escribir para la dama de la que se ha enamorado, quien representa para él la perfección celestial; sin embargo, esta dama es esquiva, inaccesible, intemperante, y hunde al poeta en la desdicha desde la cual surgen sus versos, que son grandes lamentos. Estas composiciones, llamadas 'petrosas' porque su motivación es el amor a una mujer fría, cruel, desdeñosa y pétrea, fueron cultivadas por Dante sobre todo en sus *Canciones*, y en *La Vita Nuova*.

Revisemos dos poemas, uno de Dante y otro de Medardo Ángel Silva para comprobar la semejanza que existe **en la actitud de** las voces líricas que se lamentan por el desdén de sus respectivas amadas:

XIV

Oh mujer que mil burlas aderezas
con tus amigas viendo mi figura!
¿Sabes que vengo a ser nueva criatura
en la contemplación de tus bellezas?

Si lo supieras, toda gentilezas
fuese quizá la mofa que me apura,
que Amor, pues tu visión me transfigura,
cobra tantos arrestos y fierezas,

que ataca aciagamente mis sentidos
—ora parecen muertos, ora heridos—,
dejándome tan sólo que te vea.

Cariz, por consiguiente, nuestro ajeno,
si bien en mi persona es donde peno
el mal que en mi dolor se regodea.

(Dante, *Vita Nuova*, XIV)

Junto al mar

Una anemia de lirios otoñales
Se deshojaba en la amplitud marina
Y la vibrátil onda cantarina
Recitaba exquisitos madrigales
Y era que en un arpegio de cristales
Elogiaba tus gracias de infantina
Y tu perfil de emperatriz latina
Nimbado de fulgores ideales
De pronto se borraron los confines;
Un eco de lejanos burcelines
Rasgó los terciopelos de la bruma
Y soñando en tus manos irreales
En las arenas deshojó la espuma
Una anemia de lirios otoñales

(Silva, 1966)

El *dolce stil novo* exige que Amor inspire los cantos del poeta dedicados a su amada como una forma de perfección y de nobleza de alma. Esta forma de vincular la escritura poética con el amor y la perfección espiritual, la figura de la Amada, idealizada, impoluta y angelical, sea desdeñosa o clemente, está también presente en la lírica de Medardo Ángel Silva como una de las líneas fundamentales de su obra, y muchas de sus composiciones tratan sobre este tema en un tono y una actitud cercanos a los que adoptan los poetas stilnovistas.

Para corroborarlo, revisemos este texto de Medardo Ángel Silva:

Espera

Bajo el oro del sol, sedeña y pura
Vendrás para curar mis hondos males
Trayendo mil redomas, orientales,
bálsamo de consuelo y de ventura.

Ungirás mi dolor con tu hermosura,
y con tus dedos finos y liliales;
derramarás en mí los manantiales
que guardas, de Piedad y de Dulzura.

Al arrumbar feliz a mi ribera
Tú serán en mis campos, Primavera,
y flor y aroma en mi jardín desierto

Y en una noche tibia y perfumada
rodará por la alfombra empurpurada
el negro monstruo de mis penas, muerto.

(Silva, 1966)

Ahora confrontémoslo con el soneto XVI de la *Vita Nuova*:

Muchas veces revélase a mi mente
el estado a que Amor me ha sometido,
y en fuerza de emoción pienso y me pido:
“¿Sufrirá más dolor algún viviente?”

Pues me acomete Amor tan diestramente
que casi me derriba sin sentido,
no dejándome más que un desmedido
aliento que por vos razona y siente.

Buscando salvación, lucho a porfía,
hasta que en postración sin valentía,
busco en vos el remedio que apetezco.

Y cuando al contemplar alzo los ojos,
me ganan los temblores y sonrojos
mientras, yéndose el alma, desfallezco.

(*Vita nuova*, XVI)

En estos poemas, se puede ver un motivo trabajado tanto por Dante como por Medardo Ángel Silva: el poeta canta impulsado por Amor y su canto consiste en alabar a la dama porque ella es la que permite la escritura, por un lado, e inspira la existencia del poeta, por otro. Esta existencia es problemática, porque está atravesada por el dolor que **causa** amar sin ser correspondido. Se plantea así una relación triangular entre el **amor** y la dama con el canto y la creación poética, que constituye un testimonio de la influencia de Amor en el espíritu del poeta y asimismo en su fuerza creativa y vital.

Esta **influencia** implica, no obstante, como se ve, agudo sufrimiento, dolor, agonía, no solo espiritual, sino también física, padecimientos que resultan inevitables, pues solo la dama puede conjurar la enfermedad y los sentimientos aciagos. Un ejemplo es la Rima XXII, del stilnovista Guido Cavalcanti¹:

1 Esta y las sucesivas menciones a la obra de Cavalcanti son tomadas de la versión española de Juan Gelman (1991). La referencia a su ubicación dentro del *Cancionero* se mantiene al final de cada pasaje.

Pudiste ver cuando te vio mi espera
el tembloroso espíritu de amor
que nace y arde cuando un hombre, amor,
se está muriendo y sólo muerte espera.

De ese espíritu fui tan presa entera
que pensé que moría de dolor
y el muerto que era yo tuvo el valor
del alma triste que en amor espera;

pero cesó el morir cuando miraste
mi corazón con ojos de merced
y luz, calor, pasión, nueva dulzura;
ese espíritu, amor, al que me alzaste
socorre a los que mueren de hambre y sed,
a los cansados ya de vida dura.

(Cavalcanti, *Cancionero*, XXII)

Estos tratamientos del amor provienen de la tradición del amor cortés, una de cuyas fuentes más importantes es el libro *De Amore*, de Andreas Capellanus (1982). Hemos visto que, en el caso de los autores sobre los que trabajamos (Silva, Dante y otros stilnovistas), resaltan los contrastes que consideran a Amor la fuente de todos los bienes, pero también un peligroso engaño que lleva al poeta a la agonía y a la muerte. En *De Amore*, Capellanus, interpretado por Canet Vallés (2004), argumenta en ambos sentidos, pues tal es la naturaleza de Amor, en una concepción negativa originada en la idea de que el sentimiento aparta del buen sentido y la sabiduría:

Andrés el Capellán no sólo hace un arte de amar a lo humano, sino que quiere realizar, como lo había hecho Ovidio, una reprobación del amor también para aquellos que quieran alcanzar la sabiduría, como decían los estoicos y los filósofos cristianos. Es decir, para aquellos que quieran dar el paso definitivo a la sabiduría, definida por los cristianos como la superación de las pasiones mundanas, es mucho mejor que elijan

el perfecto objeto del deseo, aquel que jamás te traicionará, aquel que te dará la verdadera recompensa en el cielo.

La obra de Capellanus resulta de esta manera **imprescindible** para comprender las composiciones stilnovistas, y las oscilaciones sobre lo bueno o lo malo que Amor puede causar en el enamorado, quien en esta angustiada inestabilidad no puede encontrar arraigo ni consuelo más que en la imagen de la amada. Sostiene la especialista Patrizia di Patre (2018, pág. 64):

No debemos olvidar un dato importante: la alternancia entre argumentos favorables y contrarios está presente desde los primeros libros del *De Amore*; solo que en el tercero se retoma únicamente el polo negativo, como efectivamente ocurre en el género de la *quæstio-disputatio* medieval. Algo absolutamente impactante resulta además el orden estupendo con que el autor reinicia la hilera de contenidos, para sacar sistemáticamente su aspecto más reprochable. Incluso la petición de declarar “qué es amor” al consabido amigo [cfr. *Vita nuova*, XX, 1] encuentra cabida en la obra dantesca dedicada a la expresión del amor cortés.

Medardo Ángel Silva encontró este consuelo en el favor de la mujer, pero **en** un estado de postración que él expresa con hondo patetismo, en el que nuevamente la noción del extravío aparece y se apodera del alma del poeta.

El duro son de hierro tornaré melodía
para cantar tus ojos! —violetas luminosas—
la noche de tu negra cabellera y el día
de tu sonrisa, pura más que las puras rosas.

Tú vienes con el alba y con la primavera
espiritual, con toda la belleza que existe,
con el olor de lirio azul de la pradera
y con la alondra alegre y con la estrella triste.

La historia de mi alma es la del peregrino
que extraviado una noche en un largo camino

pidió al cielo una luz... y apareció la luna;
pues, estaba de un viejo dolor convaleciente,
y llegaste lo mismo que una aurora naciente,
en el momento amargo y en la hora oportuna.

(Silva, 1966)

Es frecuente que en los poemas del *dolce stil novo*, **Amor** aparece **regularmente** como un ente despiadado, cruel y falso, que engaña al amante, le produce dolor conscientemente y absorbe toda su energía vital, porque el padecimiento y la muerte son **sus aliados**. Se trata de un tema común en la tradición del amor cortés y para Di Patre (2018, pág. 69) **constituye**

el argumento con más «veneno» que todos los demás [...]; le dedica Capellanus —siempre en reversa— los párrafos 1-7 del libro conclusivo. La reacción es clara: lejos de lo que pretenden los teóricos contradichos, o sea la procedencia amorosa de todo bien posible, Capellanus insiste en que es origen del único y supremo mal.

Frente a esto, al poeta solo le resta desear el fin como un remedio a su sufrimiento, como se ve en el texto “Llamé a tu corazón”, de Medardo Ángel Silva (1966):

Llamé a tu corazón... y no me ha respondido...
pedí a drogas fatales sus mentiras piadosas...
en vano! contra ti nada puede el olvido:
he de seguir de esclavo a tus plantas gloriosas!

Invocé en mi vigilia; la imagen de la Muerte
y del Werther germano, el recuerdo suicida...
y todo inútilmente! el temor de perderte
siempre ha podido más que mi horror a la vida!

También encontramos esta actitud de invocación a la muerte en el siguiente texto de Guido Cavalcanti:

Porque color de duelo conviene que yo lleve
y sienta del placer ardiente fuego,
y porque la virtud me trajo a vil lugar,

diré cómo perdí todo valor.
Y digo que mis espíritus han muerto
y el corazón que guerreó está en agonía
y si no fuera que morir me da alegría
haría de piedad llorar a Amor.

Pero, por el loco tiempo en que me veo,
cambio mis cerradas opiniones en otras condiciones,
tales que ya no muestran mi deseo.

He recibido solo engaño
cuando por el corazón pasó la Amada.
Ella se llevó la fuerza que tenía.

(Cavalcanti, *Cancionero*, IX)

Sin embargo, en otros casos, Amor se presenta como un espíritu humanitario que cumple una función benéfica en el poeta, en relación con la presentación de la dama como personaje desdeñoso y tiránico, carente de todo tipo de piedad. Así, Amor toma de vez en cuando la causa del poeta, consolándolo y compadeciéndolo ante la indiferencia de la dama.

En Silva, ya que Amor no está personificado como en los poemas de los florentinos, esta función de consolación y débil esperanza corresponde a la Virgen María, a Cristo y al apartamiento de la vida terrenal en favor de la paz del convento. Escribe el poeta en “Divagaciones Sentimentales”:

Princesa de los ojos floridos y románticos
que vierten una suave luz purificadora,
por quien deshojo todos los lirios de mis cánticos
y hay en mis negras noches esplendores de aurora;

sé que tus manos leves no estrecharán las mías,
ni probarán mis labios lo dulce de tu boca;
que por el lago azul de mis melancolías
no pasará tu esquife blanco de reina loca:

y, sin embargo, te amo desesperadamente
y como un ciego voy tras tus amadas huellas;
o elevo mis canciones, como un niño demente
que alza las manos para alcanzar las estrellas!

Toda mi inútil gloria no vale lo que el oro
de tu risa o un rayo de tu mirar profundo.
Mujer — carne de nardos y de estrellas, tesoro
celeste que ilumina la conciencia del mundo.

Tú, que haces florecer jazmines en el lodo,
y siendo fuente humana das el divino verso,
tienes por arma el llanto, la risa, el beso, todo
lo fragante y lo puro que tiene el Universo!...

Mujer, Diosa o Esfinge, mi corazón quisiera
ser una roja adelfa a tu seno prendido
que tu boca —rosado vampiro— me sorbiera
la nostálgica y pura fragancia de mi vida!

Como esos monjes pálidos de que hablan las leyendas,
espectros de las negras crujías conventuales,
yo quiero abandonar las escabrosas sendas
en que urde el Mal sus siete laberintos fatales.

Encerraré en un claustro mi dolor exquisito
y a solas con mis sueños cultivaré mis rosas;
mi alma será un espejo que copie lo Infinito,
más allá del humano límite de las cosas...

Tal ha de ser mi vida de paz... hasta que un día,
en la devota celda, me encuentren los Hermanos,
moribundo a los pies de la Virgen María,
teniendo tu amarillo retrato entre mis manos!

(Silva, 1966)

Otro paralelismo entre *Il dolce stil nuovo* y la poética del modernista guayaquileño es la relación de la Amada con la muerte. En un momento de la *Vita Nuova*, Dante llega a atormentarse imaginando el **fallecimiento** de Beatriz, mientras que Silva, en sus poemas postreros, convierte a la Amada en una personificación de la muerte. La atracción del poeta por el cadáver de la Amada es un tema común, que da sentido tanto a la actitud que adopta la voz lírica como a su concepción del amor, que es inseparable del dolor y el duelo. Escribe Silva:

Y muerta ya, tu nombre seguirá resonando en mi verso
lo mismo que, sobre las crespas aguas
de un mar que camina la Muerte
flota una fresca rosa blanca.

(Silva, 1966)

Comparemos este texto con otro de Cavalcanti:

Por qué no me fueron los ojos dispensados,
o arrancados, de modo que aquella a la que vi
no llegase para decir hasta mi mente:
“Escucha si en el corazón me sientes”.

Que una pavora de tormentos nuevos
me atravesase entonces, cruel y aguda;
que el alma llame: “Señora, ayuda,
que ojos y yo dejemos de doler”.

Tú los dejaste así, que viene Amor
a llorar sobre ellos piadosamente,
mientras se oye una profunda voz,
que dice: “Aquel que una gran pena siente
mire y vea el corazón que Muerte
marcado con una cruz lleva en la mano”

(*Cancionero*, XIII)

Como conclusión, podemos decir que Silva adopta una actitud poética acorde con su tiempo y con el modernismo, que fue su escuela y su poética, que consiste en considerarse poeta en tanto se cumplan dos condiciones. La primera tiene que ver con la identidad sobrenatural del poeta visionario, cuya experiencia lo lleva a **contemplar** los dilemas más asombrosos de la existencia, al conocimiento del supremo bien y del más terrible mal, es decir, a las “verdades eternas”.

La segunda condición que define al poeta es la existencia de una mujer a quien idealizar para dirigir sus cantos. En la historia de la poesía, esta tendencia fue cultivada con especial intensidad y belleza por los poetas stilnovistas, y se ha conservado por siglos hasta la actualidad. Todavía escribimos poemas de amor, idealizamos a los seres que nos provocan ese sentimiento, nos dolemos por el desdén y la indiferencia, preferimos quizá la muerte a la falta del ser amado. La poesía amatoria de los poetas florentinos es un legado que ha pasado por diferentes épocas literarias y ha llegado, aunque fuese por caminos indirectos y tortuosos, a animar la sensibilidad de poetas disímiles y remotos, como en el caso de Medardo Ángel Silva.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (1985). *La divina comedia* (F. J. Alcántara, trad.). Barcelona: Mateu.
- . (2005). *La vita nuova* (J. Martínez Mesanza, trad.). Madrid: Siruela.
- Canet Vallés, J. L. (1995). Reflexiones filosóficas sobre el amor cortés y el *De Amore* de Andreas Capellanus. En F. Carbó, J. Martínez Luciano, E. Miñano y C. Morenilla (eds.), *Homenaje a Amelia García Valdecasas Jiménez*, pp. 191-208. Valencia: Universitat de València.
- Capellanus, A. (1982). *De Amore* (P.G. Walsh, ed.). London: Duckworth.
- Di Patre, P. (2018). A la sombra del *De amore*. Dante entre Capellanus y *La Celestina*. *Celestinesca*, 42, 57-82.
- Gelman, J. (1991). Cuatro sonetos de Guido Cavalcanti (Versiones y libertades). *Inti: Revista de literatura hispánica*, 34, 252-253.
- Gicovate, B. (1957). Dante y Darío. *Hispania*, 40(1), 29-33.
- Post, C. R. (1907). The beginnings of the influence of Dante in Castilian and Catalan literature. *Annual Reports of the Dante Society*, 26, 1-59.
- Silva, M. Á. (1966). *Obra completa*. Quito: Industrias Gráficas Cyma.

UNA GLOSA DEL INFIERNO. FRANCISCO SALAZAR, EL HOMBRE DE LAS RUINAS*

*César Eduardo Carrión
Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

A la una y cuarto de la mañana del 16 de agosto de 1868, dos grandes sismos separados unos pocos segundos arruinaron a la provincia de Imbabura. Las ciudades de Ibarra, Atuntaqui, Cotacachi, Otavalo y Urcuquí fueron completamente destruidas, así como muchos otros pueblos de sus alrededores.

Según el historiador Pedro Fermín Cevallos, Otavalo perdió entre 2500 y 3000 habitantes sin contar heridos y mutilados; Cotacachi, 1300; Ibarra, entre 1200 y 1300; Urcuquí y sus alrededores, 1200; Atuntaqui, Salinas, Pimampiro e Imantag, algo más de 2300. El autor indica y lo cito: “Para un sacudimiento como el de entonces no había escape para edificios ni para mortales, pues fácilmente cayeron de cuajo los templos levantados sobre cimientos y muros de calicanto como las casas construidas sobre adobes de uno o dos pisos”.

Gabriel García Moreno, nombrado entonces jefe civil y militar de la provincia indica en sus crónicas que “el terremoto

* Texto de la conferencia impartida el día 22 de octubre.

dejó un total de entre 15000 y 20000 muertos en toda la provincia”. La población sobreviviente de Ibarra se reasentó en la zona de la parroquia conocida como La Esperanza; tres años y seis meses más tarde empezaron a retornar los habitantes a su antigua localidad.

La magnitud estimada del sismo, según la Escuela Politécnica Nacional, con base en la distribución de intensidades estuvo en el rango de entre 7 y 7.3 grados, lo que convierte a este evento en uno de los terremotos más grandes generados por fallas tectónicas de la corteza continental en el país en toda su historia, comparable solo con el terremoto de Manabí, cuyas secuelas recordamos todos y todavía vivimos en parte.

El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868 fue publicada en 1869 por Francisco Javier Salazar Arboleda, nacido en Quito en 1824 y fallecido en Guayaquil en 1891. Fue un escritor y político cercano al presidente Gabriel García Moreno. Salazar Arboleda fue ministro de Guerra y Marina de aquel gobierno y, luego del asesinato del dictador, candidato a la presidencia de la república con el auspicio del grupo más cercano al extinto líder. Salazar Arboleda fue también un destacado militar. Educado en Europa y miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, escribió manuales de enseñanza que se usaron en la educación básica y otros que se utilizaron en el adiestramiento de las fuerzas armadas. Su obra constituye una clara expresión de las causas del *garcianismo*; sus motivos literarios de ficciones expresivas defienden la convicción de que el arte literario debía ponerse al servicio de la fe.

Para cumplir con el adoctrinamiento, este escritor se vale de ciertas estrategias de persuasión, entre ellas el uso de códigos compartidos con los posibles lectores de la época, como los símbolos, alegorías y referencias de origen mitológico o religioso; uno de ellos es el símbolo del nogal, que podría

interpretarse como una alusión al discurso bíblico de las profecías. Detrás de ese árbol asociado con las revelaciones divinas, el narrador observa cómo el protagonista de la historia esculca los cadáveres de sus deudores en búsqueda del dinero que perdió en el terremoto. Otro de ellos es la lechuza, animal a menudo asociado a Satán, que actúa como ave agorera de la muerte. Así mismo escuchamos a los perros, considerados guías del hombre en su camino hacia el otro mundo, cuando aúllan para advertirnos de la inminente tragedia. Otro ejemplo que encontramos es cuando el narrador llama titanes a las montañas andinas, recordando aquellas figuras mitológicas europeas que representan la fuerza imbatible de la naturaleza. Para mayor referencia, podríamos leer el estudio de Flor María Rodríguez-Arenas, profesora de la universidad de Nuevo México (2011).

En efecto, el inventario de la devastación es una estrategia persuasiva muy importante en esta historia, porque exalta las fuerzas cósmicas que se imponen a la voluntad de la civilización y exigen a los seres humanos humildad y sumisión. Tal como se describen las ruinas de Ibarra, podrían interpretarse como una alegoría de la precariedad en la que se encontraba el estado nacional emergente.

El terremoto de Ibarra aparece como el castigo divino que sufre una sociedad pecadora: ante la ira de Dios solo queda la reconstrucción de la nación desde sus cimientos. En la narración de Salazar Arboleda, únicamente la misericordia puede trazar el camino a la salvación. Línea tras línea queda en evidencia que esta obra constituye un instrumento educativo de índole evidentemente religiosa y proselitista.

El espacio que ocupa el narrador de *El Hombre de las Ruinas* para describir la catástrofe producida por el terremoto es equiparable al tiempo que se toma para caracterizar a los personajes y dotarlos de valores simbólicos. Podemos encontrar un claro ejemplo de esta pericia cuando el narrador describe a

un clérigo que reza entre las ruinas enfrentándose al horror de la hecatombe, sin otra cosa más que su confianza en Dios. Este personaje encarna el modelo de entrega a la vocación sacerdotal, y constituye un modelo de ciudadanía.

Las palabras que pronuncia y las actitudes que demuestra son más importantes que su circunstancia particular: estas pautas de comportamiento integran un verdadero código apologético, que contagia a la ficción y la convierte en un instrumento del Estado confesional que se gestaba entre las élites conservadoras de la época.

Pero la pintura de los modelos de ciudadanía no estaría completa sin la correlativa representación de sus contrarios. Así como el sacerdote piadoso personifica un patrón social digno de ser imitado, el hombre de las ruinas, el avaro, es un anti modelo, un pecador, un mal ciudadano. En el comportamiento de este personaje, la avaricia se retrata con dramatismo. Como se ha dicho, el anciano profana los cadáveres de sus acreedores esparcidos entre las ruinas en busca del pago de sus deudas. Cuando el monje piadoso se encuentra con él no logra convencerlo de volver al camino de la caridad cristiana, tan solo capta su atención cuando le asegura que el paraíso prometido está colmado de tesoros, pero el hombre de las ruinas se decepciona en cuanto entiende que aquellas fortunas no son materiales, sino joyas espirituales de las personas que obraron bien en vida.

Estos contrastes se agudizan cuando el narrador introduce en escena a un niño ciego que deambula por las ruinas pidiendo limosna mientras canta yaravíes. Salazar Arboleda establece una clara oposición entre la ceguera espiritual del anciano y la sabiduría natural del niño mendigo. El hombre de las ruinas carece de las virtudes que se estiman propias de su edad, mientras que el niño está lleno de templanza, de confianza en su dios. Este niño tiene además cierta capacidad premonitoria que se manifiesta en los consejos que le brinda al anciano avaro,

como cuando le recuerda que no podrá llevarse a la otra vida los bienes materiales que tanto atesora.

El significado alegórico de este personaje también se manifiesta en sus características físicas: el hecho de que esta suerte de ángel sea un niño caucásico y rubio evidencia el eurocentrismo de Salazar Arboleda. No está de más recordar que la ceguera, identificada con el don de la clarividencia, es un motivo literario occidental que se remonta a la antigüedad.

Estos temas y motivos tradicionales aparecen una y otra vez, pero un nuevo temblor ocurre y de las entrañas de la tierra se levanta un demonio que lamenta encontrar sobrevivientes entre los despojos de la ciudad. Al ver al viejo avaro deambular entre los restos, el demonio le anuncia que debe llevárselo al infierno. El hombre de las ruinas le pide un poco de tiempo para recuperar algo más del patrimonio perdido en la catástrofe, y entonces el gigante sobrenatural le advierte que le espera un castigo eterno por haber sido tan codicioso.

En ese momento ocurre algo muy curioso: no es el narrador, no son los personajes, sino el autor, Francisco Javier Salazar Arboleda, quien en una nota al pie cita el canto séptimo de la primera cántica de la *Divina Comedia*, que describe, como sabemos, el cuarto círculo del infierno, donde dice el demonio: “El hombre de las ruinas se quedará junto a los pecadores de su calaña”. El viejo avaro se encuentra así en una disyuntiva radical: entregarlo todo a Dios o al demonio. Debe decidir si está dispuesto a perder los bienes que acumuló para ganar los favores de la divinidad, pero no decide sabiamente y la voracidad por lo material lo condena. Además de sus riquezas, pierde su alma, y este es el texto de Francisco Javier Salazar Arboleda, curiosamente, ubicado también en el séptimo capítulo. Dice el narrador:

Avanzada la noche hubo un recio temblor, y abierta la tierra en la inmediación del lugar en que estaba el anciano, de las ruinas

dejó salir de su seno uno como fantasma, que en medio de la planicie de Ibarra excedía en tamaño a la mole del Imbabura; su horrible rostro surcado por el rayo despedía ciertos destellos de luz sepulcral y siniestra, que dejaba entrever una fisonomía marcada con el sello de la cólera del omnipotente irritado [...]. Puestas las manos sobre la cumbre de la montaña, con los brazos encorvados como los retorcidos vástagos de un viejo roble, dirigió por encima de aquella una mirada feroz a la parte meridional de las comarcas destruidas, y volviendo enseguida la cabeza al septentrión, al norte, recorrió con la vista a los pueblos cercanos al Valle del Chota, y con voz confundida por los hombres con el retumbo unísono del trueno dijo, en el amargo despecho que caracteriza al demonio:

“¿Quién creyera que este hermoso cataclismo haya dado tan pocas almas a las mazmorras infernales! La mayor parte de los que han pasado se han elevado al cielo como se elevan sobre el aire las blancas plumillas del pecho de una paloma despedazada por el plomo del cazador; tanto aparato para tan poca cosa; si él me hubiera dejado obrar un solo instante, ah, entonces este átomo de polvo que se llama Tierra habría dejado de brillar como una luciérnaga en medio del espacio, y esa raza infame que acaba por servir de pasto a los gusanos de los sepulcros, ardería para siempre en el infierno y deleitaría mis oídos con los gritos de la desesperación. Aguardaba a lo menos que aquel viejo avaro de las orillas del Taguando tocase a las puertas de mis dominios, y aun en eso me he dado un chasco”.

Al oír las últimas palabras, el anciano a que aludía se puso en pie, y sin dar ninguna señal de temor, se presentó al monstruo y le dijo con altivez: “Conque, te has acordado de mí, ¿no es verdad? Pues aquí me tienes en cuerpo y alma, pronto a ser tuyo, con una condición”.

“¿Cuál es?”, dice el demonio.

“Elige para mí el fondo de tu abismo y quedeme yo allí por toda la eternidad sentado sobre mis talegos; pues me duele dejarlos en este mundo”.

Dice el demonio: “Tanto amor tienes al dinero? No es extraño, pobre chispa de luz eterna incrustada en asqueroso barro. Tú te reías al ver al niño que te fue quitado por el terremoto, extender alegremente las manecitas para tomar el juguete que le ofrecía su madre, y no sabes que los niños obran en todo mejor que vosotros los viejos. Los juguetes de aquellos no les causan daño, como a los adultos el vil metal que desean y adoran”.

Dice el viejo: “¿Y tenemos los hombres la culpa de ser lo que somos?”

Dice el demonio: “Sabia reconvencción es esta, y sugerida por mí a tu entendimiento. Obra según tus inclinaciones y no andarás errado”.

Responde: “No te pido consejos Satanás, atiende a lo que te propongo y habla sobre ello”.

— ¿Sobre ello? ¡Buen presumir que al fondo del infierno puede existir la moneda acuñada por los hombres! Un solo átomo del fuego que arde en él, bastaría para derretir todos los metales encerrados en las entrañas de la tierra”.

Dice entonces el viejo nuevamente: “En tal caso, que se sepulte en las mías, liquidado como el agua que bebo, el oro que tantos desvelos me ha costado”.

Y el demonio termina: “No es posible: ese oro derretido se buscaría salida perforándote el vientre. ¿Sabes la diversión a que se dan en el infierno los avaros como tú? Ellos y los pródigos, llevando consigo enormes pesos, parten de opuestos lados, se dan furiosos topetones, y tornan a retirarse para estrellarse de nuevo. Tal es su eterno ejercicio. ¿Lo aceptas?”.

Y a continuación Francisco Javier Salazar Arboleda cita el texto dantesco en un italiano torpe, extraño; parece que cita de memoria o parece que el tipógrafo simplemente no supo armar bien las líneas. La verdad es que no se entiende nada, pero efectivamente se está refiriendo a los versos 22-30 del canto

séptimo del *Infierno*, que en español dice: “Como la ola que junto a Cariddi se quiebra contra aquella que la embate, de tal modo esa gente se entrechoca; yo vi más gente allí que en otros sitios, que de un lado a otro dando aullidos con el pecho empujaba grandes pesos; se golpeaban tan pronto se encontraban, luego giraban y hacia atrás rodaban gritando ‘Por qué guardas, por qué gastas’”.

Nada pesa más que la dirección didáctica y la intención proselitista en esta historia. Salazar Arboleda participó con ella en la estrategia de acercamiento a la religión que fue una parte integral del ideario nacionalista desde la perspectiva de la militancia conservadora. *El hombre de las Ruinas* transmite una clara enseñanza, en el sentido de la sociología religiosa que constituye su referente. Es por eso que la cercanía de esta obra a la literatura fantástica, los cuentos de terror o la novela gótica es apenas una estrategia de seducción a los lectores. *El Hombre de las Ruinas* está ambientado en medio de un acontecimiento que fue traumático para los ecuatorianos de la época; por esta razón se puede leer también como un suplemento de la historia oficial, pues retrata los sentimientos que provocó en la población aquel desastre natural. Salazar Arboleda señala cómo los líderes de entonces elevaron la moral de una comunidad aún muy disgregada simbólicamente y rota emocionalmente por la tragedia; y el camino que escogió para la reconstrucción nacional fue el refuerzo de los valores piadosos.

En el marco de esta pintura de la época, la naturaleza de los Andes adquiere un valor simbólico también fundacional: los campos de la provincia de Imbabura destrozados por la energía de la catástrofe establecen una suerte de templo, de espacio sagrado, donde la lógica se suspende y los milagros pueden ocurrir. Los sucesos fantásticos que conocemos en esta tragedia no son otra cosa que el recuerdo del poderío inmensurable del Omnipotente y la irremediable indefensión de la humanidad.

En *El Hombre de las Ruinas* las leyes naturales son reemplazadas por el juego alegórico de la fabulación religiosa; los demonios, ángeles, pecadores y santos son apenas herramientas del repertorio de una retórica sagrada.

En gran medida el discurso nacionalista de esta leyenda es una derivación mística, que nos asegura que la nación ecuatoriana solo podía fundarse en un espacio dispuesto para el encuentro con lo sagrado; de ahí la importancia para Salazar Arboleda y para los escritores garcianos de nuestro omnipresente Dante.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (2003). *Divina Comedia* (Á. Battistessa, trad.). Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. (Originalmente publicado en 1965)
- Rodríguez-Arenas, F. M. (2011). La imaginación, lo fantástico y la ética en *El hombre de las ruinas*. *Kipus*, 29, 21-47.
- Salazar Arboleda, F. J. (1869). *El hombre de las ruinas, leyenda fundada en sucesos verdaderos acaecidos en el terremoto de 1868*. Quito: Imprenta de “El Debate”.

DANTE Y BONIFACIO VIII

*David Chamorro Espinosa, S.J.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador*

RESUMEN

Este aporte de carácter histórico analiza la actividad política y diplomática de Dante Alighieri, primero como funcionario de su ciudad, Florencia, y luego como exiliado. Esta actividad se enmarca dentro de la crisis política durante el pontificado de Bonifacio VIII (Benedetto Caetani, 1294-1303). El autor comienza explicando el significado de las luchas entre güelfos y gibelinos; a continuación, presenta los años de servicio público de Dante, el breve pontificado de Celestino V, el *Papa Angélico*, y el ascenso al trono pontificio del papa Caetani. La confrontación entre los *blancos* de Florencia, el partido de Dante, y el pontífice, ocupa el lugar central de la ponencia.

PALABRAS CLAVE: Bonifacio VIII, Sacro Imperio, Florencia, güelfos y gibelinos, teocracia, Felipe IV de Francia.

Al abrir estas jornadas de estudio dedicadas a una figura universal del pensamiento y las letras, ilustres miembros del comité científico y honorífico se refirieron al gran poeta como *el Omnipresente*. Es una noción que ilumina mi sencillo aporte a

esta temática tan compleja desde el campo de la Historia. Y es que Dante, el Omnipresente, ha dejado sentir su huella también en el terreno político. Como lo resaltan variamente autores muy dispares en el exterminado panorama crítico que nos ocupa (pensemos en biografías clásicas como la de Piero Bargellini (1965), o en la obra de Joan M. Ferrante (1997), para dar solo un ejemplo), el autor de la *Divina Comedia* es inseparable de su actividad política y de la reflexión que la acompañó a lo largo de una vida entera. Sirvió a su ciudad, la noble *Firenze*, en puestos electivos y de confianza, participó en la actividad diplomática del centro-norte de Italia, comentó la situación política de su tiempo en su correspondencia... y tomó partido. Fueron sus decisiones personales, junto a una serie de eventos desafortunados —si se me permite recordar las novelas de L. Snicket— las que le llevaron al exilio y a experimentar la ira de uno de los hombres más poderosos de su tiempo: el papa Bonifacio VIII (1295-1303).

No podremos entender los escritos dantescos sin estar familiarizados con esas dos estructuras esenciales del Medievo: la Iglesia y el Imperio. Es evidente que el trasunto político es el gran tema de su memorable tratado *De Monarchia*; asimismo, es una de las claves interpretativas de la *Comedia*. Por tanto, no se puede soslayar el elemento *secular*, constituido por el contexto histórico medieval, en un congreso como el que nos ha convocado. Los expertos italianos siempre han otorgado una relevancia suma a este aspecto. Mi intención en esta sede es explicar brevemente los diversos partidos que agitaban Italia a finales del Medievo, su relación con el papado y, sobre todo, reconstruir las razones que condujeron al desencuentro entre el poeta y el papa Caetani, que condujo al definitivo exilio del insigne poeta.

1. *Guelfi e ghibellini*

Entro en materia sin más preámbulos para recordar que güelfos y gibelinos¹ fueron facciones enfrentadas que apoyaron, respectivamente, al papa y al emperador del Sacro Imperio en el ocaso de la Edad Media. Esta rivalidad constituyó un capítulo esencial de la política italiana durante los siglos XII y XIII. Al norte, la *Liga Lombarda* se aproximó al papado en su lucha contra las pretensiones de los emperadores alemanes; por tanto, se convirtieron en *guelfi*, término que al poco tiempo se volvió sinónimo de “partidarios del papa”. Los güelfos fundamentaban su riqueza en la agricultura; en oposición a ellos, los gibelinos, partidarios del predominio del *Kaiser* al sur de los Alpes, provenían mayoritariamente de ricas familias mercantiles².

Las ciudades y familias principales tendieron hacia el papa o el emperador según sus intereses y los vaivenes de la coyuntura (Knowles, 1977, págs. 337-344). Boloña, Brescia, Milán, Perugia y Faenza, entre otras, se alinearon con Roma, mientras que Asís, Mantua, Módena, Pavía, Pisa y Spoleto, temerosas del engrandecimiento de los Estados Pontificios, cerraron filas en torno al emperador. Es un tema complejo y con muchas aristas —algunas ciudades cambiaron de bando a lo largo del tiempo—; baste señalar que la conocida rivalidad entre Florencia y Siena se explica en gran medida porque la primera era

-
1. *Güelfo* proviene de *Welf*; el nombre de la casa de los duques de Baviera. Fue el grito de guerra del bando bávaro durante el sitio de Weinsberg en 1140, mientras sus contrincantes, los seguidores de los suabos de Hohenstaufen, gritaban “Hie Waiblingen!”, el nombre de un castillo cercano. Estos nombres, italianizados, fueron introducidos en la península durante el reinado de Federico Barbarroja (Chisholm, 1911).
 2. “Al norte de los Estados pontificios, el Imperio siempre había pretendido tener bajo su autoridad a Lombardía. Las tierras de Toscana, que la condesa Matilde (1115) había legado al papado, acababan de ser ocupadas (por el Imperio)” (Knowles, 1977, pág. 305).

tradicionalmente gibelina, mientras la segunda era güelfa. La lucha fue enconada, con muchas vicisitudes. El bando —momentáneamente— victorioso privaba de todo derecho político y humano al enemigo postrado, pero en aquel escenario convulso, la *vendetta* esperaba siempre a la vuelta de la esquina.

A inicios del siglo XIII, la política italiana sufrió otra perturbación: la injerencia francesa, mientras el Sacro Imperio se debilitaba a causa de las luchas internas. El *largo interregno* imperial³ comenzó en 1256. En cuanto a la Iglesia, entre 1189 y 1254 (desde Inocencio III hasta Inocencio IV) fue regida por papas de marcada personalidad, “hombres íntegros, dotados de gran inteligencia, que perseguían ideales elevados” (Knowles, 1977, pág. 337)⁴. Al ser todos ellos canonistas, tenían otro rasgo en común: una inconvencible convicción de que no había ninguna autoridad en el orbe por encima del obispo de Roma. El pensamiento eclesiástico cerró filas en torno a la afirmación de la autoridad universal del sumo pontífice, quien en sus manos sujetaba las dos espadas: el poder espiritual y el político. Ningún monarca podía disputar tal prerrogativa: era la voluntad del Altísimo.

A mediados del siglo XIII, como afirma Pirenne (2003, pág. 213), los dos mayores poderes políticos de la Cristiandad eran el papado y el Reino de Francia. El papa y el rey cristianísimo, “por separado o de común acuerdo, determinan el curso de la política”, a expensas del Imperio. Pero hay otro factor: si los papas de finales del siglo XIII apoyan a la “hija mayor de la Iglesia” (el país más poblado de Occidente) es porque el oro francés constituye buena parte de los recursos financieros de

3. La vacancia del trono imperial durante dos décadas.

4. Pirenne (2003, pág. 215), por su parte, acota: “comparados con sus predecesores del siglo XI [...] los grandes papas del siglo XIII ofrecen un carácter más terrenal”.

la Curia Romana. El entendimiento entre París y Roma se evidencia por algunos hechos significativos: una ciudad francesa, Lyon, fue escogida como sede de dos concilios generales (1245⁵ y 1274), el nombramiento de cardenales franceses e, incluso, de un papa francés, Urbano IV (1261-1264). Era el germen de futuros conflictos (García-Villoslada, 1988, págs. 520-562). Al cabo de medio siglo, el *Rey Cristianísimo* francés triunfará ahí donde fallaron Enrique IV y Federico II: consiguió doblegar al papa —el orgulloso Bonifacio VIII— y conducir la Santa Sede a suelo galo (Aviñón), muy lejos del Tíber. Dante y los hombres y mujeres de su época estaban lejos de prever semejante desenlace.

2. Florencia a finales del siglo XIII

Los orígenes de la ciudad a orillas del Arno se remontan al tiempo de Julio César, quien en 59 AC estableció un campamento para soldados veteranos, *Fluentia*, llamada posteriormente *Florentia* (Bargellini, 1965, págs. 41-49). A la caída del Imperio de Occidente, la ciudad fue disputada por ostrogodos y bizantinos. Los siglos se encargaron de oscurecer el recuerdo de aquel tiempo turbulento; los florentinos de la época de Dante creían que Atila había destruido su ciudad y que Carlomagno la había reconstruido⁶. Después del año 1000, el comercio floreció (Pirenne, 2003, págs. 225-227).

A mediados del siglo XII, los muros marcaban el perímetro del antiguo campo romano, pero un proletariado asalariado, que trabajaba para la pujante clase comerciante, había comenzado a poblar la periferia. Pirenne (2003, pág. 226) analiza las implicaciones económicas:

-
5. El primer concilio de Lyon significó un momento culminante en la lucha entre el papa y el emperador. En efecto, el concilio decidió solemnemente deponer a Federico II (Knowles, 1977, pág. 307).
 6. Un antecedente de su afiliación pro-imperial.

El capitalismo naciente los somete (a los obreros) a su influencia (de los mercaderes), y tanto su fuerza como su acción aumentan a medida que el comercio extiende más la exportación urbana. Desde la primera mitad del siglo XIII, los paños florentinos inundan todo el Oriente y los mercaderes de la ciudad la aprovisionan de lana de Inglaterra. Semejante actividad industrial supone evidentemente un grado ya considerable de desarrollo capitalista.

“Toda la Toscana no alcanza por sí sola a sostener a la riquísima Florencia de los Médicis”, sostendrá Braudel (2010, pág. 454), pero aún estamos lejos de ese acaparamiento de capital y derroche artístico. Eso sí, hacia 1200 se erguían ya en el centro urbano florentino ciento cincuenta torres, símbolos orgullosos del status de las viejas familias. Ya antes del nacimiento del gran poeta, muchas torres habían sido derribadas: primero las torres güelfas, luego las gibelinas (Bargellini, 1965, págs. 43-45). Y es que Florencia había sentido profundamente las luchas entre Imperio y papado. Los güelfos florentinos eran esencialmente comerciantes, artesanos y gente de la pequeña nobleza, mientras que el partido gibelino se identificaba con la nobleza feudal. La urbe había sido gibelina desde la llegada de Federico II (1194-1250) hasta la huida de su hijo Enzo; por consiguiente, un gobernador imperial tuvo el control entre 1241 y 1250. A continuación se impusieron los güelfos; fue una década de represalias contra los gibelinos, desde la muerte de Federico hasta la intervención de su hijo, Manfredo de Sicilia, y la desastrosa derrota ante los gibelinos sieneses en Montaperti en septiembre de 1260 (García-Villoslada, 1988, págs. 514-515).

La sangrienta batalla de Montaperti significó una nueva hegemonía gibelina (1260-1266), encarnada en el conde Guido Novello⁷. Fue entonces cuando nació (mayo de 1265), en aquella

7. Comandante del ejército vencedor. “Inmediatamente después de la batalla de Montaperti [...] los güelfos traicionados y dispersos habían

ciudad gibelina y excomulgada, Dante Alighieri, hijo de una familia güelfa venida a menos (*Inferno*, X, 46)⁸. Poco antes de su bautismo se registra un nuevo vaivén de la fortuna. El partido güelfo triunfa en Benevento (febrero de 1266) y los gibelinos se debilitan. En medio de la revuelta, Novello fuga de forma ignominiosa. Los güelfos quieren *vendetta*, lo que significa nada menos que el exterminio de los gibelinos. Los tentativos de conciliación, patrocinados por el papa Gregorio X en 1273, fracasan.

Como vemos, álgido era el contexto político en Florencia durante la juventud de nuestro autor. Si bien no voy a entrar en pormenores, se trata de un tema importante, ya que la visión política presente en sus escritos surgió de su propia experiencia durante esos eventos. Giorgio Petrocchi (1976, págs. 1-53) brinda detallada información sobre la carrera tanto literaria como política de nuestro autor. Menciono apenas algunos hitos. A los 24 años, Dante Alighieri participó junto a las fuerzas güelfas en las campañas de Campaldino y Caprona (Ferrante, 1997, pág. 182). En 1295, año en que dio a conocer su *Vita Nuova*, pertenecía ya a un gremio⁹, requisito indispensable para poder ser elegible a las magistraturas de aquella república de 36 mil habitantes. Con 31 años, Dante ya estaba casado con Gemma di Manetto Donati —hija de una familia de magnates locales— y “estaba cierto, por su reputación de hombre sabio, de hacer con rapidez una brillante carrera política” (Bargellini, 1965, pág. 125). Se acercaba el final de siglo y las amistades que el

salido de Florencia, mientras, por otra parte, entraban los gibelinos, haciendo lo que diez años antes habían hecho los güelfos, es decir, destruir las torres y casas de sus adversarios” (Bargellini, 1965, pág. 50).

8. En el citado pasaje, el poeta proclamará, por boca de Farinata degli Uberti, que sus mayores eran fieramente adversos al partido gibelino.
9. El de los médicos y farmacéuticos, *Arte dei medici e degli speziali*, que tenía por patrona a la *Madonna salus infirmorum* (Ferrante, 1997, pág. 182).

joven poeta hizo en aquellos años fueron determinantes en sus opciones políticas. El 14 de junio de 1300, su ingreso al Consejo de los Priors le convirtió en miembro efectivo del gobierno.

En vísperas del nuevo siglo, el panorama local estaba dominado por una nueva rivalidad: *negros* —seguidores de la familia Donati, aquellos *più antichi di sangue, ma non si ricchi* (García-Villoslada, 1988, pág. 594)— contra *blancos*, los partidarios de los Cerchi, es decir, la burguesía de los mercaderes. Se trataba de dos poderosas familias enemistadas por aquellas circunstancias propias de la Italia de los albores del Renacimiento, que Shakespeare recreó maravillosamente en *Romeo y Julieta*: Montescos y Capuletos, Donati y Cerchi... No había reconciliación posible. “Bastaba una nada para que los Blancos y los Negros combatesen por las calles de la ciudad” (Bargellini, 1965, págs. 132-136). Mientras los negros apoyaban irrestrictamente al papado, los blancos creían que la influencia romana era excesiva. Las acciones de Dante en esos años no son fáciles de reconstruir. Ciertamente, la mayoría de sus amigos eran *blancos*, pero, como anota Ferrante (1997, pág. 182), Dante votó por la expulsión de los líderes de ambas facciones.

3. El Papa angélico y el advenimiento de Bonifacio VIII

Es hora de referirme al responsable de las mayores desdichas de nuestro poeta. Benedetto Caetani¹⁰ nació hacia 1235 en Anagni (Lacio), vástago de una familia aristocrática. “Alto y robusto de cuerpo, daba impresión de fuerza, tanto física como moral, con un aspecto severo y majestuoso” (García-Villoslada, 1988, pág. 564). Después de optar por la carrera eclesiástica, aprovechó al máximo sus estudios de leyes en Bolonia, a inicios de la década de 1260. De hecho, Caetani llegó a contarse entre las grandes

10. También se registra la grafía *Gaetani*.

autoridades del derecho canónico, esa estirpe de funcionarios curiales que pretenderá aplicar extensiva e intransigentemente la doctrina de la supremacía pontificia¹¹. Anotemos que, desde la muerte de Federico II en 1250, el papado carece prácticamente de enemigos (Knowles, 1977, págs. 337-344).

Encarnación del *vir ecclesiasticus* medieval, que identificaba su propia fortuna con la causa de la Sede Apostólica, su ascenso fue imparable. Entre 1264 y 1267, el joven prelado acompañó con suceso a los legados papales en Francia e Inglaterra. Agradecido, el papa Nicolás III le nombró notario apostólico; Martín IV le creó cardenal (1281) y le envió de nuevo a Francia en misión diplomática¹². El persuasivo cardenal era considerado partidario de los intereses franceses. Causó en general grata impresión en París, salvo por un episodio clave: en la Universidad, Caetani defendió los privilegios de las órdenes mendicantes, cuestionados por los catedráticos galicanos (García-Villoslada, 1988, pág. 565; Mezzadri, 2001, págs. 45-58).

Como era usual, Caetani acumuló privilegios y aprovechó su posición para favorecer a su familia. Adquirió un rico señorío feudal en Anagni, hecho que despertó los celos de una vieja familia gibelina: los Colonna. Su estrella siguió ascendiendo durante el siguiente pontificado (1288-1292). A la muerte de Nicolás IV, advino un momento crítico de la Iglesia tardo medieval: el cónclave de 1292-1294. Los pontífices y un ejército de canonistas habían dotado a la Sede Apostólica de una fuerza

11. Ya en el solio petrino, el papa Caetani recordó a sus adversarios que había pasado cuarenta años estudiando las decretales que cimentaban el poder absoluto del Vicario de Cristo, especialmente, el *Decretum de Graciano*.

12. Era el reinado de Carlos I de Anjou. Martín IV lo presentó en esa ocasión como “varón de alto consejo, fiel, perspicaz, laborioso, prudente y fervido partidario de la casa de Anjou” (García-Villoslada, 1988, pág. 564).

y majestad incomparables, pero episodios como este cónclave, dominado por la ambición y la mezquindad, traslucen demasiado patentemente la presencia de la mano del hombre en los negocios de aquella *societas perfecta*. En medio de las presiones políticas, los doce cardenales —Caetani entre ellos— serán incapaces de llegar a un acuerdo... ¡por 27 meses! (Pirenne, 2003, págs. 261-262)¹³. El pueblo romano estalló en desórdenes, pero un hecho inesperado rompería el estancamiento. A mediados de 1294 los cardenales recibieron la carta de un ermitaño de 85 años, Pietro del Morrone, que anunciaba calamidades si no se elegía pontífice de inmediato. El decano del Colegio convenció a los cardenales que se trataba del ansiado *Papa Angélico* (Rusconi: 2010, 114-155)¹⁴. El 5 de julio de 1294, Pietro del Morrone fue electo obispo de Roma por aclamación. Coronado en Aquila, tomó el nombre de Celestino V. Nunca puso sus pies en Roma.

El nuevo papa fijó su residencia en Nápoles; aunada a su debilidad de carácter, esta decisión le convirtió en instrumento de Carlos II de Anjou, rey de Nápoles¹⁵. Llegó el adviento y la situación se había vuelto insostenible. Intervino entonces Caetani, canonista consumado, y comienza a repetirle a Celestino

13. El Sacro Colegio estaba dividido en dos bandos, alrededor de los dos cardenales Colonna y del candidato de los Orsini.

14. El pontífice que, según ciertas revelaciones atribuidas a Gioacchino da Fiore, continuadas por otros autores y recogidas por el pueblo fiel, traería una nueva era de esplendor a la Cristiandad. Rusconi afirma que rastros de este mito pueden hallarse en *Inferno*, XIX, 69-78, versos escritos posiblemente entre 1304 y 1308.

15. La educación de Pietro del Morrone era deficiente (apenas conocía el latín); además era ingenuo (“ajeno a las cosas del mundo”, dice Pirenne) e incompetente. “... Cuando paso de la soledad de sus montañas al palacio de Letrán, desorientado y aturdido, no echó de ver que sólo servía de instrumento al rey de Nápoles” (Pirenne, 2003, pág. 262).

que la carga es excesiva para sus hombros. Bastaría la renuncia voluntaria para no hacer más daño a la barca de Pedro. Él mismo prepara la fórmula de abdicación (Mezzadri, 2001, págs. 40-42). El desenlace tuvo lugar el 13 de diciembre de 1294: fue *il gran rifiuto*, que Dante reprochará a Celestino para hundirlo en el Infierno (III, 60¹⁶). Nota al margen: habrá que esperar a 2013 para que otro papa renuncie voluntariamente al ministerio petrino: Benedicto XVI.

En medio del estupor, se reunió el nuevo cónclave y el electo fue Benedetto Caetani, quien tomó el nombre de Bonifacio VIII. El último papa de la estirpe de Gregorio VII e Inocencio III es también uno de los papas más vituperados de la historia (“Nuevo Lucifer”¹⁷). Bonifacio no solamente que tuvo en altísimo concepto la misión espiritual de Roma, sino que estuvo determinado a devolverle el lustre, el prestigio y la autoridad de que había gozado en otro tiempo (Pirenne, 2003, pág. 262). Anuló diversas disposiciones de su antecesor, remozó la Curia y decidió imponer su ley en toda Italia. Dante estaba al tanto de estos eventos, pues frecuentaba el convento de la Santa Cruz y conversaba con uno de los *espirituales* franciscanos, Fra Olivi.

Impulsivo, seguro de sí mismo y consciente tanto de su superioridad intelectual como de la plenitud del poder que representaba, el nuevo papa intervino abiertamente en la política

-
16. “Vidi e conobbi l’ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto”. Ante el temor de que el viejo ermitaño se convirtiera en un antipapa, Bonifacio VIII le confinó en Castel Fumone (Ferentino). Murió poco después, en mayo de 1296. Clemente V le canonizó el 5 de mayo de 1313 (Rusconi, 2010, págs. 124-141).
 17. Durante la confrontación con Felipe el Bello, los doctores franceses hicieron en elenco de 29 acusaciones: simoníaco, sodomita, homicida, hereje (no creía en la transubstanciación)... ¡E incluso tenía un demonio privado! (ver Mezzadri, 2001, págs. 46-47).

europaea (Mezzadri, 2001, págs. 47-51)¹⁸. Sus ansias de poder le llevarán fatalmente a enfrentarse con el Rey de Francia, Felipe IV, *el Bello* (1285-1314), que no estaba dispuesto a que un papa pretencioso obstruyera sus planes. Estamos en el momento álgido del surgimiento de los estados modernos (Romano y Tenenti, 1989); por tanto, difícilmente podría reeditarse otra *humillación de Canossa*¹⁹. El conflicto comenzó por cuestiones financieras, hasta convertirse en un duelo político y personal; y los detractores del papa Caetani harán causa común con el monarca. Una fulminante bula, *Clericis laicos* (Knowles, 1977, pág. 343)²⁰, no consiguió su objetivo. Felipe IV prohibió que el dinero francés fuera a las arcas romanas, un duro golpe contra el presupuesto de la Curia. En 1297, el papa retrocedió, aceptó la situación y en un gesto de conciliación canonizó al antecesor de Felipe, Luis IX, el héroe de las últimas cruzadas.

En sus Estados, Bonifacio se enfrentó a un desafío contra su autoridad. Insatisfechos con la mano dura del papa, los cardenales Giacomo y Pietro Colonna tramaron una conspiración, pero fueron descubiertos y excomulgados. En diciembre de 1297 el papa proclama la *guerra santa* contra sus enemigos. La fortale-

-
18. La política de Bonifacio se desplegó en tres escenarios: a) Roma, b) Italia y Alemania, y c) las relaciones con Francia. Intervino además en asuntos de Hungría, Escocia, Inglaterra, Dinamarca y planeó una nueva cruzada (García-Villoslada, 1988, págs. 567-569).
 19. En el marco de la querrela de las investiduras (1075-1124), el emperador Enrique IV fue excomulgado por Gregorio VII. Solo después de que Enrique se sometiera a tres días de espera y humillaciones, como humilde penitente, frente al castillo de Canossa (1077), el pontífice levantó la excomunión (García-Villoslada, 1988, págs. 313-314).
 20. “Las famosas bulas dirigidas a Felipe el Hermoso no contienen más que la doctrina admitida por todos los teólogos acerca de las relaciones entre los dos poderes. Bonifacio no hizo más que recoger y repetir, sin añadir nada, los principios de sus grandes predecesores” (Pirenne, 2003, pág. 262).

za familiar, Palestrina, fue destruida, y los Colonna —“herejes, cismáticos y blasfemos”— perdieron sus tierras. A los caídos no les quedó otro remedio que refugiarse en Francia y ofrecer sus servicios a Felipe IV.

4. Confrontación y exilio

El gran amigo de Dante, Guido Cavalcanti, era aliado de los Colonna. De sangre noble y carácter violento, Guido influyó en la opinión del poeta sobre el pontífice. Corso Donati, paladín del güelfismo, intrigaba para que pareciera gibelina la conducta de los Cerchi. Cuando Dante y el Consejo de los priores se opusieron a prestar ayuda militar a Bonifacio VIII, buena parte de la ciudad se convenció de que los blancos eran enemigos de la Santa Sede. Según Ferrante (1997, pág. 182), Dante habría sido el líder de una minoría dentro del partido de los blancos. Ni Dante ni sus amigos pudieron deshacer la acusación; al contrario, con su obstinada conducta, acreditaron las sospechas, atrayendo sobre los blancos la cólera de Bonifacio, que no podía permitir que Florencia se convirtiera en el alfil de sus enemigos; de ahí su pretensión de intervenir en la política interna de la ciudad, siempre en favor de los Donati (García-Villoslada, 1988, pág. 594). El legado pontificio, el franciscano Mateo d'Acquasparta, falló en su intento de pacificar a blancos y negros y envió a Roma cartas alarmantes.

Bonifacio VIII fue también un hombre de iniciativas. Quizá la más perdurable fue la institución de los años jubilaires; 1300 fue el primer año santo. Dante acudió a Roma como diplomático y peregrino. Lo que presenció fue una ciudad rebosante de fieles, erigida como pocas veces en la cabeza de la Cristiandad: una vez más, *todos los caminos conducían a Roma*. No faltaron las recepciones y actos protocolarios; el papa notó que casi todos los oradores de las embajadas italianas eran florentinos. En Letrán múltiples voces repiten que *la facción güelfa perece en*

Florenia. La situación es grave: desde su cargo en el priorato (verano de 1300), los esfuerzos de Dante se dirigen a frenar la presión de la Curia.

En julio, Bonifacio VIII exigió a su legado proceder contra los rectores, priores y consejos florentinos, acusados de gibelinismo. Una vez más, Roma blandió sus armas características: el interdicto y la excomunión, a los que se sumó la confisca de bienes. La división de ánimos seguía siendo profunda en Florenia; era un hecho que pocos florentinos tenían la dignidad de anteponer los intereses cívicos a los intereses partisanos. El papa, por su parte, contaba con Carlos de Valois²¹ para reconquistar Sicilia y someter a los rebeldes florentinos. Llegó 1301 y los asuntos italianos serán absorbidos por un conflicto de mayores proporciones: Felipe el Bello rompe abiertamente con el papa. El clero galicano había anunciado solemnemente su fiel obediencia hacia su rey. Bonifacio respondió con la bula *Ausculta fili* (5 de diciembre de 1301)²². La bula fue quemada y la opinión pública francesa, casi al unísono, condenó al papa. La subsecuente promulgación de la célebre *Unam sanctam* no alteró la situación²³. Estaba claro que las armas espirituales eran

21. Nieto de san Luis, tercer hijo de Felipe III de Francia e Isabel de Aragón (1270-1325), nombrado capitán general de los Estados de la Iglesia y *pacificador* de la Toscana (Mezzadri, 2001, pág. 48).

22. “Escucha, hijo, los preceptos de un padre, en lo que se refiere a la doctrina de un maestro que sobre la tierra ocupa el puesto de Aquel que es el único Maestro y Señor. (...) Nadie te persuada, hijo carísimo, de que no tienes superiores y que no estás sujeto al jefe supremo de la Iglesia”. Semejante tenor chocaba rotundamente con un principio muy tenido en cuenta por la monarquía francesa: *Rex imperator in regno suo* (Mezzadri, 2001, págs. 49-50).

23. La bula *Unam sanctam* fue promulgada durante el consistorio reunido en Anagni (noviembre, 1302). Reafirmó una vez más la supremacía del poder espiritual sobre el temporal. “Declaramos, afirmamos, definimos, que toda creatura humana, con miras a la salvación, está sometida al Romano Pontífice.” (cit. por Mezzadri, 2001, págs. 51-53).

inútiles ante un monarca determinado, confiado de su poderío económico, moral y militar.

De nuevo en Florencia, Dante tuvo que prestar nuevos y más delicados servicios públicos. Junto a los demás priores, decidió apoyar a Carlos de Anjou. En octubre de 1301, el poeta fue escogido para una nueva embajada a Roma, con el objetivo de negar las acusaciones de gibelinismo. Pero el intransigente Bonifacio no cambió ni un ápice su pensamiento; al contrario, trató de persuadir a los embajadores para que Florencia se humille ante él. Furioso por la negativa, retuvo a Dante en Roma y organizó con los negros y Carlos de Valois la toma de la ciudad. *Il Valesé* entró triunfante en Florencia el 1 de noviembre de 1301. En medio de la *vendetta* de los negros, la casa de Dante fue una de las primeras en ser derrocada. A continuación, seiscientos blancos son desterrados; también el poeta es condenado en ausencia por turbar la paz y conspirar contra el papa. La pena: exclusión perpetua de todo oficio, una pesada multa y exilio por dos años. Su primera parada fue Siena; es un triste enero de 1302. Junto a otros proscritos, Dante no tuvo más remedio que aliarse con los gibelinos para implorar la intervención del emperador alemán, Enrique VII. Las tres cartas escritas para apoyar al *Kaiser* —dirigidas respectivamente a los príncipes y pueblos de Italia, a los florentinos y al mismo Enrique— llevan la firma *Dantes exul inmeritus* (Ferrante, 1997, pág. 182; García-Villoslada, 1988, págs. 594-595).

Desde el exilio, el poeta será testigo del desenlace del duelo entre Felipe y Bonifacio. En 1303, el papa amenaza con excomulgar al rey francés, quien decide golpear primero. Una banda de mercenarios entró en Anagni, mientras Bonifacio descansaba en su palacio. El papa fue fácilmente tomado prisionero y ultrajado. Es célebre la leyenda que afirma que el violento Sciarra Colonna, sobrino de los cardenales perseguidos por Bonifacio, le propinó un golpe en el rostro con su guantelete de hierro, *lo schiaffo*

di Anagni (Mezzadri, 2001, pág. 53). El papado sufrió una profunda humillación, un auténtico hito del cambio de una época.

Si bien los habitantes de Anagni rescataron a Bonifacio, el golpe fue demasiado duro: el papa que se enfrentó con la monarquía más potente de la Cristiandad y que quiso imponer su ley en toda Italia, falleció el 11 de octubre de 1303. Para Le Goff (2009, págs. 264-281), el traumático final del pontificado de Bonifacio VIII significa la crisis de la Cristiandad occidental, anuncio cierto del *cautiverio babilónico* de Aviñón y del gran cisma de 1378-1417.

5. Madurez política y *dolorosa povertade*

En el exilio —el drama que condicionó el resto de su vida y obra—, el sumo poeta perdió la fe en una solución militar y rompió vínculos con los blancos —*compagnia malvagia e scempia*²⁴—. Prosiguió su exilio en solitario, moviéndose de corte en corte (Lucca, Casentino, Verona y, finalmente, Ravenna), a la par que escribía el *Convivio* y comenzaba la redacción de su magna *Comedia*. El infortunio le ratificó en sus ideas pro-imperiales, tal como se refleja en su correspondencia. Continuamente se quejó ante el gobierno de Florencia por su inmerecido exilio (Ferrante, 1997, págs. 182-183). Como ya anoté, fue un ardiente defensor de la causa de Enrique VII, quien intentó imponer su autoridad en Italia entre 1310 y 1313.

Para Dante, Bonifacio VIII, el “príncipe de los nuevos fariseos”, enemigo de los cristianos, merecía estar en el tercer valle del Infierno (XIX, 53-54), en el foso de los simoniacos. En el canto XXVII del Paraíso escribirá: *Quelli ch’usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol*

24. <http://www.treccani.it/enciclopedia/dante-alighieri>. Consultado el 26 de febrero de 2019.

di Dio (22-24). Está claro: para el sumo poeta, la sede de Pedro está vacante desde 1294; Bonifacio VIII es ilegítimo, simoníaco y ha llevado el hierro a Italia. En ese decenio de infortunios, como vemos, el pensamiento político dantesco adquiere su forma definitiva. Antes que emprender una específica acción política —ya dije que no depositaba su confianza en los dados de hierro de la guerra—, desarrolla sus ideas en *De Monarchia*, escrita entre 1310 y 1313 (Bargellini, 1965, págs. 224-229; Ferrante, 1997, pág. 184). Si Italia está inmersa en la discordia es porque carece de un poder civil único, es decir, carece de *Imperio*. En vista de que los emperadores están distraídos con los negocios de Alemania, el papado, dominado por papas simoníacos como Bonifacio VIII, ha usurpado sus competencias. No cabe duda: de güelfo moderado, el escritor florentino se ha convertido en un gibelino.

Cuando Enrique VII cruzó los Alpes en 1310, renacieron las esperanzas. Este emperador que se resolvía a acabar con las discordias e Italia era el enviado de Dios, el *rex pacificus*²⁵. El papa reinante, el francés Clemente V, parecía dispuesto a aceptar la presencia imperial —encíclica *Exultat in gloria*—, lo que significaría el fin del dualismo papado-imperio. Pero, ¡qué dolor para el exiliado! Su propia ciudad, Florencia, la noble y güelfa Florencia, resiste y rehúsa recibir a Enrique; es más, lidera la resistencia italiana frente a la incursión imperial. Indignado, Dante escribe una epístola contra *gli scelleratissimi Fiorentini*, “los inicuos florentinos”. “El piloto y los remeros de la nave de

25. “Un Nuevo día amanece, cuya aurora empieza ya a disipar las tinieblas de nuestras diurnas calamidades... Veremos el suspirado gozo, porque el sol pacífico se levantará, y la justicia marchita como un heliotropo sin luz, reverdecerá... Regocíjate ¡oh triste Italia!, que ahora excitas la compasión aun de los sarracenos y muy pronto serás la envidia de todo el orbe, porque tu esposo, alegría del mundo y gloria de tu pueblo, el clementísimo Enrique, divino augusto y César, corre a tus nupcias” (Dante cit. por García-Villoslada, 1988, pág. 63).

Pedro dormitan, y la mísera Italia yace en soledad, entregada al arbitrio de los particulares, privada de todo público gobierno y sacudida por las olas y los vientos” (cit. por García-Villoslada, 1988, pág. 63).

Terminamos citando el análisis de Ferrante, que recoge observaciones de otros especialistas: si es verdad que el Paraíso dantesco es una Roma idealizada y purificada, la *ciudad de Dios* preconizada por san Agustín, en su concepción del Infierno, el poeta tiene en mente... su propia ciudad.

Dante presents Hell as a greedy, self-centred city-state, indeed as Florence, as several critics have noticed (Fletcher, L. R. Rossi, Toffanin...); Peters (‘Failure’²⁶) notes that Dante opposes the city of God both to the injustice of human society on earth and specifically to Florence (Ferrante, 1997, pág. 187).

Es una enorme desilusión, que alcanzó su paroxismo a la muerte del *rex pacíficus* el 24 de agosto de 1313, después de una fracasada tentativa de ocupar Florencia²⁷. Es el fin de un sueño.

6. Conclusiones

Dante, *el omnipresente*, pero también, Dante, *el desafortunado, exul inmeritus*... Al final de este breve recorrido, espero que nuestra admiración por el sumo poeta sea un poco mayor. Al revisar sus vicisitudes, el drama de su vida, no puedo dejar de pensar en tantos hombres y mujeres que han sufrido la tiranía, aquellos que, a causa de las pasiones políticas, han tenido que abandonar su patria. Por supuesto, pienso en los chilenos y

26. Se refiere a “The Failure of Church and Empire, *Paradiso*, 30”, artículo escrito por Edward M. Peters en *Medieval Studies* 34 (1972), 326-335.

27. Enrique VII murió víctima de unas fiebres malignas contraídas en Siena (García-Villoslada, 1988, págs. 64-65).

argentinos que vinieron a nuestro país durante los años setenta —entre ellos, aquellos admirables catedráticos de la PUCE que fueron Arturo Roig y Rodolfo Agoglia—. También pienso, en cuanto católico y consagrado, que la Iglesia Católica ha sido —y sigue siendo, por supuesto— una institución humana, demasiado humana. Personalmente, no me hubiera gustado tener como papa a un Bonifacio VIII. Estoy con Francisco, *feliciter regnans*, en su intento de reformar la Iglesia por enésima vez, pero admito que él también es capaz de cometer errores.

Hoy, en este preciso momento, presenciamos el drama lacerante y actual de nuestros hermanos venezolanos. ¡Tanto dolor, tanta división, tantos sueños destrozados! Recordar la decepción que experimentó el poeta cuando sus conciudadanos —a los que llegó a calificar de inicuos y criminales— se negaron a aceptar la paz y reconciliación que les ofrecía un gobernante idealizado, nos habla del lado más oscuro de la naturaleza humana, o quizá, al menos de las pasiones propias de nuestra sangre latina. Personalmente, no me atrevo a hablar de política con los venezolanos y venezolanas que están en medio de nosotros, y mucho menos, desde mi cómoda posición, a darles recetas de lo que deberían hacer. Es la tarea que les corresponde a ellos, a nadie más.

Hace un mes, en el trolebús, se subieron un venezolano y una venezolana. Eran muy jóvenes. Esperando recibir unas monedas, él tocó la guitarra; ella interpretó una canción *pop* de contenido desgarrador. Hablaba de familias separadas, de decepción y de rabia. Hablaba de impotencia, porque el ciudadano de pie se siente una nada frente a los tiranos rodeados de ejércitos y mentiras. Al igual que Dante, el omnipresente, esa pareja de jóvenes emigrados ha descubierto que el arte puede hacer más llevadero el dolor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (1973). *La Divina Comedia* (C. Rosell, trad.). México, DF: W. M. Jackson.
- Bargellini, P. (1965). *Dante Alighieri*. Bogotá: Ediciones Paulinas.
- Braudel, F. (2010). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (vol. II). México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Chisholm, H. (1911). Guelphs and Ghibellines. En *Encyclopædia Britannica* (vol. XII), pp. 668-669. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrante, J. M. (1997). Dante and Politics. En A. A. Ianucci, *Dante: contemporary perspectives*, pp. 182-194. Toronto: University of Toronto Press.
- García-Villoslada, R. (1988). *Historia de la Iglesia Católica* (vol. II). Madrid: BAC.
- Knowles, D. (1977). *Nueva Historia de la Iglesia* (vol. II). Madrid: Cristiandad.
- Le Goff, J. (2009). *Historia Universal Siglo XXI* (vol. XI). México, DF: Siglo Veintiuno Editores.

- Mezzadri, L. (2014). *Storia della Chiesa tra Medioevo ed Epoca Moderna. 1. Dalla crisi della Cristianità alla Riforme (1294-1492)*. Roma: Edizioni LV.
- Petrocchi, G. (1976). Biografia, attività política e letteraria. En *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Roma: Treccani.
- Pirenne, H. (2003). *Historia de Europa. Desde las invasiones hasta el siglo XVI*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Romano, R. y Tenenti, A. (1989). *Historia Universal Siglo XXI* (vol. XII). México, DF: Siglo Veintiuno Editores.
- Rusconi, R. (2010). *Santo Padre. La santità del papa da san Pietro a Giovanni Paolo II*. Roma: Viella.

ALEJO CARPENTIER RECUERDA A DANTE: HETERODOXIA E INNOVACIÓN

Esteban Crespo
University of Yale

En esa suerte de prefiguración literaria continental que son las *Leyendas de Guatemala* (1930) de Miguel Ángel Asturias, se encuentra una explicación alegórica de la cultura. A manera de revelación sacra vemos erguirse una gran ciudad, que “todos llevamos dentro” (todos los iniciados, se podría entender):

Es una ciudad formada de ciudades enterradas, superpuestas como pisos de una casa de altos. Piso sobre piso. Ciudad sobre ciudad. ¡Libro de estampas viejas, empastado en piedra con páginas de oro de Indias, de pergaminos españoles y de papel republicano! [...] Dentro de esta ciudad de altos se conservan intactas las ciudades antiguas (Asturias, 2014, pág. 86).

Esta ciudad parece guardar en sí la memoria de todo un continente y, además, constituye un emblema de la literatura latinoamericana del siglo XX, en la que varias esferas literarias de raigambre occidental suelen encontrarse con el mundo prehispánico. En pocos autores tal conjunción se tornó tan prolífica como en Alejo Carpentier, en cuyas obras esa superposición imbricada reluce de continuo. De hecho, a los textos en los que me ocuparé en estas páginas, “El Camino de Santiago” y *La*

aprendiz de bruja, los vincula una misma “ciudad antigua”, un mismo monumento literario, enterrado en sus entrañas, y que demuestra, entre otras cosas, la comunión íntima —e innovadora— entre las letras de América Latina y las de su acervo patrimonial europeo.

Ambos textos rescriben historias conocidísimas, y al hacerlo reescriben también pasajes dantescos. En el cuento “El Camino de Santiago” vemos un viaje, una *peregrinatio*, en este caso de un tal Juan, que es sucesivamente tamborilero, romero, estudiante e indiano, todo bajo clave picaresca. En la obra teatral *La aprendiz de bruja*, atendemos a la historia de Doña Marina, o La Malinche, y su peregrinación interior, que concluye en una rendición ambivalente. En ambos textos los sustratos literarios se superponen e imbrican, y demuestran —otra vez más— el erudito influjo medieval y renacentista en Carpentier; y sobre todo muestran su espíritu crítico. Aunque las historias de viajes formen parte esencial del patrimonio literario de Occidente, este punto común —junto con otros, como la presencia de una América ideal y a la vez deleznable— señala como fuente compartida de ambos textos al peregrino literario por excelencia: *il padre Dante*. De esta reminiscencia —o reescritura— literaria se desprenden múltiples consecuencias, pero en atención a la paciencia de todos ustedes, pasaré revista a las que más *philological profit* tienen. Y advierto que habrá menos heterodoxia en el cuento que en la obra de teatro.

“El Camino de Santiago” comienza con la escena ominosa de un barco en la ribera del río Escalda a su paso por Amberes, en los tiempos del saqueo de 1576. Al protagonista Juan, a quien “todo había de parecerle un tanto aneblado”, “le llamó la atención una nave, recién arribada a la orilla”:

[...] aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales parecía salirle de adentro, como un aliento

de mala suerte. Las velas le estaban remendadas con lonas viejas, de colores mohosos; tenía pelos en los cordajes, musgos en las vergas, y de los flancos sin carenar le colgaban andrajos de algas muertas. Un caracol, aquí, allá, pintaba una estrella, una rosa gris, una moneda de yeso, en aquella vegetación de otros mares, que acababa de podrirse, en pardo y verdinegro, al conocer la frialdad de aguas dormidas entre paredes oscuras. Los marinos parecían extenuados, de pómulos hundidos, ojerosos, desdentados, como gente que hubiera sufrido el mal de escorbuto. Acababan de soltar los cabos de una faluca que les había arrastrado hasta el muelle, con gestos que no expresaban, siquiera, el contento de ver encenderse las luces de las tabernas. La nave y los hombres parecían envueltos en un mismo remordimiento, como si hubiesen blasfemado el Santo Nombre en alguna tempestad, y los que ahora estaban enrollando cuerdas y plegando el trapío, lo hacían con el desgano de condenados a no poner más el pie en tierra (Carpentier, 2007, págs. 79-80).

Más que el mil veces repetido *incipit* de la *Commedia*, me parece ver aquí la “palude [...] c’ha nome Stige” (*Inferno* VII, 106). No basta la coincidencia geográfica de ríos que parecen mares o pantanos: el Escalda y la Estigia. Tampoco es suficiente la correspondencia cromática entre el pantano dantesco (“onde bige”, “maligne piagge grige” [*Inf.* VII, 104, 106]) con los colores mohosos del barco carpenteriano, su vegetación muerta y podrida, sus grises, pardos y verdinegros. Pero si a aquello se le suman otros elementos más minuciosos —y Carpentier es un maestro de la minucia— se verá el mecanismo de reescritura. Atendiendo bien a ambos textos, queda patente que el sentido de la visión está representado con similitudes elocuentes. Obstaculizada por una niebla perniciosa, **la defectuosa facultad visiva** de ambos protagonistas reitera la congoja de su entorno. De hecho, cuando a Dante le llaman la atención unas luces más allá de la Estigia, Virgilio advierte que ya se puede ver sobre las aguas lo que les espera, claro, “se ’l fummo del pantan nol ti

nasconde” (*Inf.* VIII, 12). Resultará ser, por supuesto, la “nave piccioletta” (*Inf.* VIII, 15) de Flegias, que en español quizás llamaríamos *faluca* —otra minucia—, y que está por arrimarse a la orilla. A Juan, como a Dante, también le parece todo “un tanto aneblado”. Pero la niebla que impide divisar las naves recién llegadas no es solamente un fenómeno atmosférico.

Sendas etopeyas expanden el mecanismo de reescritura. Dice Dante: “E io, che di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano” (*Inf.* VII, 109-110). Y Virgilio habla sobre aquella gente fangosa:

Fitti nel limo dicon: “Tristi fummo
ne l’aere dolce che dal sol s’allegra,
portando dentro accidioso fummo:

or ci attristiam ne la belletta negra”. (*Inf.* VII, 121-124)

La acedía —o el vicio de entristecerse el ánimo sin motivo— de los condenados infernales lo comparten también los marinos de “El Camino de Santiago” (y, como veremos, también la protagonista de la obra de teatro). Los gestos de estos últimos, se lee, “no expresaban, siquiera, el contento de ver encenderse las luces de las tabernas”. ¿Cuál mejor explicación de la acedía puede haber que marineros cuya congoja no mengue ni ante la inminencia de placeres tabernarios? Para el antiguo gremio de los navegantes, las tabernas tradicionalmente suelen constituir un “aere dolce che dal sol s’allegra”. Y estos que aquí tenemos, al vislumbrar aquellos placeres, actualizan el sentir de los condenados infernales: tristes somos (“Tristi fummo”). Mientras el quinto círculo de la Estigia anega literalmente cuerpo y alma, en Amberes zozobra primero el cuerpo, en esos hombres de “pómulos hundidos, ojerosos, desdentados, como gente que hubiera sufrido el mal de escorbuto”. En ambos mundos literarios, sin embargo, la tristeza se lleva con tanta pesadez que aparece como un humo expelido desde los confines más recónditos e

íntimos. Los pecadores portan “dentro accidioso fummo”, y la bruma de los canales del Escalda parece provenir de las entrañas del barco, “como un aliento de mala suerte”. En Dante y Carpentier, estas nieblas que obstaculizan la facultad visiva corresponden al plano físico tanto como al plano moral.

Podría decirse que los marineros carpenterianos representan una hipérbole de las consecuencias de la navegación, como el escorbuto, y nada más. Sin embargo, la congoja con que comparecen en el cuento trasciende la retórica y se convierte en un elemento simbólico. Lo que vemos no son sólo marinos cansados por un viaje trasatlántico; son pecadores penando: “La nave y los hombres parecían envueltos en un mismo *remordimiento*, como si hubiesen *blasfemado* el Santo Nombre en alguna tempestad” (Carpentier, 2007, pág. 80, cursivas mías). A la pena de acedía, representada en el cuento siguiendo el modelo del quinto círculo infernal, se ha sumado otra más. Si volvemos a la *Commedia*, en la sucesión de círculos, el sexto corresponde precisamente al de los herejes (“Qui son li eresiarche” [*Inf.* IX, 127]). Aunque herejía y blasfemia suponen características distintivas, no era raro condenar de blasfemos a los herejes y viceversa. En todo caso, la sucesión que sigue Carpentier imita el devenir narrativo de la *Commedia*, incluido el detalle del agua fluvial y la pequeña nave: primero acidiosos, luego herejes. Por lo demás, como se llegará a saber después en el cuento, nave como esta, y los marineros que lleva en sus entrañas, vienen de “las Islas de las Especies, de los Reinos de Indias o del Sultanaato de Ormuz”, ámbitos idílicos, pero que el narrador relaciona menos con el *Paraíso* que con el *Infierno*. “Los Reinos de Indias” vendrán descritos más adelante así: “allí todo es chisme, insidias [...] odios mortales, envidias sin cuento, entre ocho calles hediondas, llenas de fango en todo tiempo” (Carpentier, 2007, pág. 100). Vienen de falsos paraísos que resultaron más bien infernales y fangosos. En otras palabras, estos navegantes se asimilan a los pecadores infernales dantescos, por medio del

contexto cromático, atmosférico y sensorial, y también por medio de la sucesión episódica y las etopeyas análogas.

Carpentier pudo haber escogido otros modelos literarios para refundir en cualquiera de ellos el inicio de su cuento. Sin embargo, la pertinencia del acervo dantesco se vuelve aún más evidente si, además, se toma en cuenta el arco narrativo total. Juan, recordémoslo, es un peregrino que extravía la guía celestial, ese *campus stellae* a veces identificado con la Vía Láctea y que indica el camino al sepulcro de Santiago el Mayor¹. En lugar de llegar a Santiago de Compostela, termina embarcando hacia América, aquel falso paraíso —la tierra de Jauja, la rumba interminable— donde reinan, entre otras alimañas, la Harpía Americana (Pérez González, 1979). De pasajero transitorio en —o solo espectador de— la navecilla de Flegias, Juan se convierte, podría sostenerse, en otro marino de la *stultifera navis*, a bordo de la que los locos y los zonzos (para usar un vocablo muy expresivo) esperan llegar a una alegría falsa. Me estoy refiriendo al folclor utópico de origen medieval del país de Jauja —o *pays de Cocagne*—, al que se llega surcando los mares en el barco de los necios —tópico del Renacimiento nórdico, el *Narrenschiff*—, y que ha sido recogido en uno de los romances de ciego que constan en “El camino de Santiago” (el otro es “La Harpía Americana”) (Carpentier, 2007, págs. 90-92). Así que, tentado por estos romances populares que circulaban en pliegos sueltos —y no en libros, como los romances tradiciona-

1. Al respecto, Pirovano apunta en su edición de la *Vita nuova*: «Il 25 luglio 816 Teodomiro vescovo di Iria Flavia scoprì il luogo di sepoltura [de Santiago el Mayor], rivelatogli da luci miracolose simili a stelle, nella camera funeraria di un antico mausoleo romano che conteneva tre corpi, uno dei quali aveva la testa mozzata e una scritta: “Qui giace Jacobus, figlio di Zebedeo e Salomé”. Per questo motivo si pensa que la parola *Compostela* derivi da *Campus Stellae* (‘Campo della stella’)» (en Alighieri, 2015, pág. 280n).

les—, el peregrino Juan toma otros caminos menos el de Santiago, y se queda pecando, casi como si estuviera en alguno de los círculos infernales; o en varios, según se vea. En todo caso, el meollo del asunto consiste en que Carpentier revierte el modelo dantesco. Y para demostrar esta innovación literaria, el mecanismo que emplea es una reescritura heterodoxa: seguir a la fuente y reformarla *in situ*. Al peregrino, al romero, lo hace pecador, vividor, y lo acerca incluso al ambicioso indiano.

Hay una marca léxica menos explícita, pero prominente para cualquier lector de la *Vita nuova*. Carpentier llama a Juan *romero* o *peregrino*, aunque nunca se dirija a Roma, sino sólo a Galicia o, más de una vez, a América. En la prosa correspondiente al soneto *Deh peregrini che pensosi andate* en la *Vita nuova*, Dante explica los dos modos de significación de la palabra *peregrino*: se puede entender “in [modo] largo, in quanto è peregrino chunque è fuori de la sua patria; in modo stretto non s’intende peregrino se non chi va verso la casa di sa’ Iacopo o riede”. Luego aclara sucesivamente los términos *palmiero* (quien va a Tierra Santa), *peregrino* (quien va a Santiago de Compostela) y *romeo* (quien va a Roma) (Alighieri, 2015, págs. 280-281). Carpentier, quien muy probablemente estaba enterado de esta taxonomía de la *peregrinatio* medieval (reportada también por Isidoro de Sevilla), hace una pequeña innovación al llamar a su Juan con todos los nombres, excepto *palmero*, desdibujando así los límites lexicales².

Sabemos que hay decisión autoral sobre esta minucia, pues se lee que, tras “haber regalado las veneras de su esclavina a la moza con quien pasara la noche, toma Juan el Romero el camino de Sevilla, olvidándose del Camino de Santiago. Le sigue Juan el Indiano” (Carpentier, 2007, pág. 118). Los juanes

2. En español, *romero* terminó ciertamente aplicándose a los peregrinos de Santiago y de Roma por igual.

se multiplican, y ninguno se acopla a las directrices dantescas. Esa yuxtaposición de los epítetos *romero* e *indiano*, que refleja una yuxtaposición también narrativa, subraya la disgregación semántica en el cuento y sugiere un comentario sobre las peregrinaciones del siglo XVI. Una vez llegados a la Casa de Contratación, la Virgen de los Mareantes ve a la comitiva de Juanes y, frente a su “facha de pícaros [...], frunce el ceño al verlos arrodillarse ante su altar”. Y entonces: “—Dejadlos, Señora —dice Santiago, hijo de Zebedeo y Salomé, pensando en las cien ciudades nuevas que debe a semejantes truhanes—. Dejadlos, que con ir allá me cumplen” (Carpentier, 2007, pág. 118). *Peregrino*, explicó Dante, o es quien sale de su patria o quien se encamina a la casa de Santiago el Mayor. Carpentier ofrece un tercer significado: peregrino es quien, pese a ser pícaro y a buscar placeres, pese a salir de su patria y no pensar en el *campus stellae*, igual recibe la bendición de Santiago, patrono de España, pues peregrina a América para conquistar. El indiano se vuelve romero. Siguiendo esta nueva definición implícita, Hernán Cortés en *La aprendiz de Bruja*, que llegó a México con la bendición de conquistar con su mano y de ganar almas con la ayuda del mercedario fray Bartolomé de Olmedo, sería un perfecto peregrino carpenteriano.

Esta refundición innovadora de Dante no es extraña en Carpentier, y el tópico del *homo viator* supone un germen fecundo para el análisis. En *La aprendiz de bruja*, de hecho, la protagonista, doña Marina, está en un peregrinaje hacia la redención, en movimiento ascendente, como Dante-*pellegrino* y como las almas del purgatorio. Los conquistadores peregrinan también, en varios sitios de la obra teatral, ya que buscan solventar las “polémicas de la posesión” en América (para usar el conocido concepto de Rolena Adorno, 2007). Marina es bautizada en el prólogo, y así su peregrinación cristiana es verosímil, pues además la acción escénica ocurre en esa América que, como ya se vio para el universo literario de Carpentier, se parece más al

Inferno que al *Paradiso*. La propia Doña Marina delata su peregrinar, que —como el peregrinar de los Juanes— no se acoge a las categorías dantescas más que en su generalidad: “Soy la única en errar por dondequiera, sin nunca poder descansar en ninguna parte” (Carpentier, 1956/1983, pág. 117). En *La aprendiz de bruja*, Cortés y sus compañeros se dirigen también hacia la salvación o hacia algún tipo de paz. En una escena de gran poder en el tercer acto vemos cómo los españoles forjan una campana con las lombardas usadas en la conquista (Carpentier, 1956/1983, págs. 114-15). Del ajetreado y punible inicio conquistador, se ha pasado simbólicamente a un estado en el que casi todos esperan estar redimidos: las explosiones asesinas de las lombardas ahora son los sonidos apacibles de las iglesias.

Intentando dar sentido al ocasional desembarazo con que la *Commedia* aparece en la obra de nuestro autor, la crítica ha verificado el influjo que acerca a Carpentier con la civilización italiana. La identificación dantesca es progresiva y cronológicamente inicia con referencias indirectas, sigue con reescrituras de episodios y termina en la toma de modelos estructurales. La presencia italiana abunda también, gracias a comentarios ingeniosos sobre músicos o sobre personajes históricos, y ha servido de fecundo terreno para los críticos. En general, Carpentier tiende a preferir personajes en los que confluyan el peso de la historia con ámbitos biográficos ignotos. Ese es el espacio propicio para la ficción, y autores como Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez siguieron la misma senda. Colón, Vivaldi o Cortés, por nombrar unos pocos, son todos ejemplos de ello en la obra del cubano. Y por supuesto está doña Marina, sobre quien muchos habían ya escrito en el contexto de la caída de Tenochtitlán. En este caso particular, el de doña Marina, Carpentier se sirve de la potencia literaria de la *Commedia* para iluminar los sectores biográficos ignotos del personaje y para forjarlos *ab initio*. Por medio de la *Commedia*, Carpentier encontró en Rahab, la ramera de Jericó, un antecedente literario

esencial de doña Marina. Una correspondencia directa viene instaurada entre ambos personajes, gracias a pasajes tomados de *Josué* y del *Éxodo*. Al igual que con el *topos* del peregrino en “El Camino de Santiago”, esta reescritura poligenética termina en reformulación de las usuales interpretaciones literarias y religiosas.

Como corresponde a un congreso de estudios sobre Dante en una universidad católica, me remitiré ahora al modelo “divino” que la obra teatral de Carpentier reescribe. Hablo, por supuesto, de la *Biblia* y, con mayor especificidad, del libro de *Josué*. Gracias a haber traicionado a los suyos y a haber ayudado al conquistador, Rahab logra salvar su vida. Hay varios puntos en los que esta historia corre en paralelo con la de doña Marina, desde el contexto imperialista hasta la traición a su pueblo. Carpentier se sirve de estos elementos para operar una rescritura muy poco ortodoxa del personaje análogo en la *Commedia* (*Paradiso IX*, 115-ss). Por otra parte, Dante ofrece el único eslabón entre la Rahab —personaje desatendido en el ámbito literario— y Carpentier. Bien se podría sostener que sólo gracias a la *Commedia*, el carácter netamente religioso y teológico de Rahab trasciende, y así el personaje queda inserto en las esferas literarias occidentales. Dicho de otra forma, la presencia de Rahab en *Paradiso* le regala vitalidad nueva al personaje bíblico y la hace digna de reaparecer en un contexto artístico.

En términos textuales más específicos, la alegoría como decisión poética ocurre tanto en *La aprendiz de bruja* como en “El Camino de Santiago”. Roberto González Echevarría (2012) ha demostrado que, en varias novelas, este componente poético en Carpentier se remite a la *Commedia* (a la cual seguramente llegó por intermedio de Lezama Lima). En el cuento que nos ocupa, el nombre mismo del protagonista del cuento, “Juan”, y su yuxtaposición con atributos pasajeros, como *indiano*, *peregrino*, *romero*, *estudiante*, *tambor*; demuestran que el personaje es una metáfora que representa *otras* metáforas, ocultas, y a las cuales

se llega por medio de una interpretación del sistema semiótico. Lo propio he sostenido sobre la figura del peregrino, que en el cuento deviene una figura heterodoxa con respecto a la tradición medieval. Los viajes lejanos de los Juanes del cuento recuerdan vagamente al Preste Juan y a la leyenda antisemita del judío errante. Ambos, por supuesto, también se relacionan con el tópico del *Everyman* (Foster, 1964) y del *homo viator*. Por otra parte, en *La aprendiz de bruja* —heredera de los autos sacramentales— se alegoriza continuamente, y el sistema ofrecido no admite confusión. Forman correspondencias claras Fray Bartolomé de Olmedo y la conversión, Hernán Cortés y la conquista, los mexicas y la nueva sociedad americana. Doña Marina supone un mayor esfuerzo interpretativo, pues se relaciona con los cambios inacabables y paradójicos que se encuentran en el nacimiento de una sociedad nueva. En ambas obras, Carpentier sigue a Dante en el proceso creativo, pues amplifica la especificidad personal y la ubica más allá de sus contingencias históricas.

Pero lo que aquí interesa son más bien las heterodoxias. Mostré cómo Carpentier impone una innovación de tipo esencialmente léxico en “**El Camino de Santiago**”. En cambio, entre *La aprendiz de bruja* y el *Paradiso* la diferencia más fructífera reside en el verbo de ambas protagonistas. En la *Commedia*, Rahab está marcada por la tranquilidad: “là entro si tranquilla / Raab” (115-16). Dante la presenta apoteósica y absolutamente pura, pero absolutamente silenciosa también. En el *Paradiso*, Rahab no emite un solo gesto lingüístico; Folco de Marsella, el trovador, habla por ella. No hay sorpresa aquí, pues según se relata en el libro de *Josué*, Rahab alcanzó la salvación precisamente porque dosificó su silencio. También Doña Marina administra sus palabras ante los mexicas en función de los requerimientos del invasor. Rahab dosifica silencios, pero Marina dosifica alocuciones; traducciones, más bien, porque fue la intérprete de Cortés. Con gesto innovador, Carpentier le da voz a Marina en

el sitio análogo de la *Commedia* donde Dante silencia a Rahab. A Cortés, en efecto, le dice Marina en la obra: “El destino de vuestro Imperio parece depender de la más ínfima de mis palabras” (Carpentier, 1956/1983, pág. 73).

Y llegamos aquí a un punto fundamental, que explica la bendición del impío Juan por parte de Santiago el Mayor y la complejidad moral de doña Marina. Carpentier, en una palabra, moderniza a estos personajes, lo que naturalmente resulta en una lectura heterodoxa. González Echevarría explica este tipo de lectura aludiendo a la falta de un T. S. Eliot para América Latina, que estructurase la interpretación de Dante como figura central de la literatura y de la crítica (2012, pág. 217). De alguna manera, Carpentier goza de una mayor licencia literaria. Rahab y doña Marina pueden ser ramerías desleales o fieles patriotas; todo depende del ojo que las observe. Y así, a doña Marina, suerte de Rahab prehispánica, Carpentier le otorga la capacidad moderna de la perspectiva; es decir, Marina puede ver sus propios actos desde múltiples posturas y lenguas. Espera en el cristianismo, en Cortés y en Castilla, pero desespera por haber traicionado a su pueblo y por haber sido cómplice de la ruina del Jericó mesoamericano que es Cholula y que, alegóricamente, representa toda América.

Precisamente antes de partir a esa misma América del siglo XVI, recubre al Juan de “El Camino de Santiago” un significante que ya no corresponde, un perspectivismo semiótico, si se quiere: “por gozar de las ventajas de las licencias, sigue llevando Juan el hábito, la esclavina y la calabaza, aunque ésta, en verdad, sólo carga ya aguardiente” (Carpentier, 2007, pág. 95). Pura superficie, el signo *peregrino* queda vaciado de significado unívoco. En un mundo con fundamentos nuevos, como el del siglo XVI y, más aún, en la Posguerra del siglo XX, todo ha de cambiar diametralmente, incluso los signos. De cierta forma, este signo de ficción histórica termina cumpliendo con la

pregunta expresada en aquel soneto de la *Vita nuova*, que cité más arriba:

Deh peregrini che pensosi andate,
forse di cosa che non v'è presente,
venite voi da sí lontana gente,
com'a la vista voi ne dimostrate,
che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate?

Dante ve peregrinos en el sentido más estricto de *romeros*, pues, siguiendo a Donato Pirovano, los *peregrini* de estas líneas “sono diretti a Roma a venerare il velo della Veronica, la reliquia che nel Medioevo era ritenuta la vera immagine del viso del Cristo” (en Aliguieri, 2015, pág. 278n). Mientras, Carpentier los representa en un sentido bastante más laxo, expandiendo hasta el absurdo aquello de andar meditabundos y necios, pensando en algo que no está presente y pasando por alto cosas de gravedad. Vista desde el siglo XX, esa enajenación demostrada por los afuereños del soneto termina aumentando en la sociedad renacentista, que comienza a mundializarse y que se encuentra marcada por una aguda competitividad en todos los ámbitos de la vida en sociedad. Quienes viajan en busca de riquezas y conquistas temporales bien podrían recibir, según Carpentier, el nombre —quizás irónico— de *peregrinos*. Pese a estas divergencias o, mejor, en virtud de ellas y de su conjunción con la reescritura subyacente, sabemos que Carpentier no solo se remite a Dante, sino que lo glosa y le responde.

Pero la desesperanza de la tierra de Jauja (de donde vuelve Juan), que para doña Marina es el “Reino del Demonio” (Carpentier, 1956/1983, pág. 54), termina siendo reemplazada por la música casi celestial del Purgatorio. Cerca del final de la obra de teatro, un personaje instruye a doña Marina sobre su

cosmovisión mexicana: “La muerte no es nada. Es el comienzo de un viaje de cuatro días por un viento helado. Pasarás entre dos montañas, sufrirás la prueba de las fieras, atravesarás ocho desiertos, escalarás ocho colinas. [...] No hay juicio” (Carpentier, 1956/1983, pág. 133). Como cumplida cristiana, Marina le replica que, aun así, todavía espera en un juicio (Carpentier, 1956/1983, pág. 134). Una Marina que agoniza y que suponemos casi en el Paraíso, casi apoteósica, cierra la obra, y se describe a sí misma: “¡Desnuda, herida por tus clavos, sin la mentira de la forma humana!” (Carpentier, 1956/1983, pág. 142). Sin embargo, doña Marina, diseñada sobre el modelo de la Rahab de *Josué* y de la *Commedia*, no se convence de su propia salvación. Dice: “Padre, el Paraíso se ha convertido en algo muy vago, desde que los hombres fueron expulsados de él”. Luego, cuando explica lo ridículos que encuentra a esos europeos buscando el paraíso en América, Marina niega estar en el Paraíso (lugar donde debería de hecho estar, por ser una suerte de “segunda Rahab”). Aquí el texto carpenteriano permite vislumbrar una duda interpretativa con respecto a la narrativa redentora de *Josué* y de la *Commedia*, pues la redención de la ramera de Jericó tambalea. Esta Rahab mexicana, provista de voz, lenguas y perspectiva, duda de sí misma, de sus captores, y se condele del sufrimiento que ha ayudado a causar. Ante las muertes en Cholula dice: “¡Es intolerable! [...] Es como si recibiera balas en mi vientre!” (Carpentier, 1956/1983, pág. 72). ¿Cómo, entonces, podría estar en el Paraíso, si Marina/Rahab se ha envilecido? Pero, a la vez, ¿cómo no podría estarlo, si obró confiando en las redentoras leyes cristianas? Carpentier renueva la narrativa medieval y bíblica del personaje y le infunde modernos predicados morales, hasta volver ambivalente al personaje.

No sólo el ambiente político del segundo tercio del siglo XX —cuando fue escrita la obra teatral— impide que Carpentier

reescriba el motivo dantesco con ortodoxia, por muy canónico que sea; la contextura literaria de ambos autores también ofrece impedimentos. Por eso la identificación con el Otro — discusión central en el siglo XX— aparece en el personaje de doña Marina (pues se compadece de los paganos), y no en la *Commedia*, ni mucho menos en *Josué*. Tanto la primera Rahab, bíblica y dantesca, cuanto esta segunda Rahab llamada Marina, llegaron a la redención; los cierres luminosos de los tres relatos así lo sugieren. Con todo esto, la doña Marina de *La aprendiz de bruja* parece envuelta en el remordimiento, “como si hubiese blasfemado el Santo Nombre en alguna tempestad”, y no deja de recordar a los marinos de “El Camino de Santiago” y los pecadores del quinto y sexto círculo del *Inferno*. Marina, con esta duda, en parte alivia la memoria de las masacres y de los demonios: “[Rahab] es otra que debió preguntarse, al verse entre montones de cadáveres: ‘¿Quién soy? ¿Cuál ha sido mi papel en este asunto tan terrible...?’” (Carpentier, 1956/1983, pág. 140). En el silencio de la Rahab dantesca o en el pragmatismo de aquella bíblica, duda similar resultaría impensable. Pero en virtud de la reescritura innovadora —ya no sólo heterodoxa— de Carpentier, todas aquellas Rahabs anteriores obtienen complejidad individual. Lo mismo sucede con el peregrino, cuyo significado acoge también connotaciones nuevas. Bien visto, en el cuento y en la obra teatral no comparecemos sólo a una influencia dantesca en Carpentier, ni tampoco a una mera reescritura de Dante. El caso que nos ocupa, me parece, recuerda a la campana hecha de lombardas fundidas. Carpentier opera una puntual refundición en el patrimonio literario occidental, pues la literatura de América Latina forma también parte de ese patrimonio, conformado de sustratos múltiples, de ciudades enterradas y redescubiertas de tanto en tanto. Por la libertad en su lectura de Dante, Carpentier puede glosarlo sin demasiada reverencia, refundir los temas y los textos.

Y si regresamos a la “ciudad sobre ciudad” de Asturias, veremos en retrospectiva que recuerda a los sustratos españoles en la Amberes de Juan, o a las innumerables capas superpuestas del Templo Mayor en la Tenochtitlán de doña Marina, o a las enormes piedras poligonales prehispánicas de Quito, ubicadas a unos pocos kilómetros de nosotros. Bajo esta misma clave, en los textos que he comentado, el monumento literario que es la *Commedia* correspondería a una de esas metafóricas ciudades antiguas, guardadas en la ciudad que “todos llevamos dentro”, esa “ciudad de ciudades enterradas, superpuestas como pisos de una casa de altos”. En *La aprendiz de bruja* y en “El Camino de Santiago”, Carpentier desentierra para América Latina el monumento dantesco, peregrina por sus versos, y lo devuelve, parcialmente reescrito en español, al acervo literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, R. (2007). *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven: Yale University Press.
- Alighieri, D. (1966-67). *Commedia* (G. Petrocchi, ed.). Mondadori: Milán.
- . (2015). *Vita nuova* (D. Pirovano, ed.). Salerno: Roma.
- Asturias, M. Á. (2014). *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Cátedra.
- Carpentier, A. . (C. Vásquez, trad.). En pp. .: (Originalmente publicado en 1956)
- .(2007). *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foster, D. W. (1964). The “Everyman” Theme in Carpentier’s *El Camino De Santiago*. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 18(3), 229-240 DOI: [10.1080/00397709.1964.10732819](https://doi.org/10.1080/00397709.1964.10732819).
- González Echevarría, R. (2012). Dante in Alejo Carpentier. *MLN. Italian Issue Supplement: “Tra Amici: Essays in Honor of Giuseppe Mazzotta”*, 127(1), 216-224.

Pérez González, L. (1979). La isla de Jauja, la harpía americana y el camino de Santiago. Un relato de Alejo Carpentier. *Revista Internacional de Sociología*, 29, 117-26.

EL PROBLEMA DEL CURSUS DANTESCO (y la necesidad de un análisis funcional)

Patrizia Di Patre
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

0. Premisas

Quiero situarme con esta intervención —parcialmente divulgativa¹— en la línea del “examen numerológico” tan sapientemente ilustrado por nuestro ilustre estudioso y conferencista invitado Rino Caputo. No diré, como Singleton, “qué raro no se hayan visto antes estas cosas”, mas puedo pensarlo; y les confesaré mi personal asombro al respecto. Solo que mi análisis concierne a una numerología mucho más sutil, u oculta podríamos decir, aunque igual de reveladora: la sapiente disposición de las cláusulas en la prosa latina de las dantescas *Epístolas*.

Y empezaremos con una frase tomada del tratado escrito por nuestro autor sobre la retórica en lengua vernácula:

Entre todas las formas artísticas, es más perfecta la que abarca en sí todo el arte; y como los versos cantados son obra artística, y el arte queda comprendido en las canciones, estas son las más

1. Se debe a esto la ausencia total de referencias en el presente texto.

nobles, y su modo de ser, el más elegante (*De vulgari eloquentia* II, 3, 8).

Dante entendía mucho de armonía musical; una vez le encomendó a un amigo músico una tarea algo original: debía él devolverle, a vuelta de correo, la hermosa “jovencita desnuda” que encontraría “adjunta” a su carta, no sin antes vestirla, como es natural, en manera conforme a su estado y pulcritud. El amigo no debió de sorprenderse mucho: tomó cuidadosamente a la ‘chica’ —la estancia de una canción que Dante había compuesto— entre sus manos expertas, la midió en todo sentido, y acabó por echarle encima un precioso manto de notas musicales. El texto estaba listo para cantarse o serviría, con oportunos arreglos, para poner en movimiento los agraciados pies de las damitas, al ritmo acompasado de una danza medieval.

Si tal era la condición de los versos, ¿cuál habría de considerarse el destino de la prosa? ¿Podía jactarse de poseer la misma nobleza que el propio arte poético?

Los medievales no poseían ya, lastimosamente, el recurso métrico de los antiguos, de los latinos y griegos. Ellos, al hablar, cantaban —literalmente—; tenían un acento que podía considerarse y se definía de hecho “musical”, en el sentido de que no pronunciaban la sílaba acentuada con un simple refuerzo de intensidad, o sea aumentando enfáticamente el tono de voz; esto lo hacemos nosotros los modernos, con nuestro acento vulgar, un poco más rudo, “intensivo”. Los otros, en cambio, quiero decir los grecorromanos, elevaban simplemente el tono de voz al pronunciar una sílaba dotada de acento; lo alzaban... ¿en un semitono, en un tono entero tal vez?; no se sabe; ¡no grabaron nada por desgracia! Mas lo cierto es que a los antiguos les encantaba la alternancia de notas altas y bajas en la conversación cotidiana, en un simple fragmento de diálogo.

Eso no es todo. Poseían además una peculiar dialéctica de “breves”, de cortas, decíamos, y largas, corcheas-blancas, por así decirlo. Las vocales del griego y del latín estaban provistas de una duración muy diferente; algunas transcurrían en forma rápida, veloz; otras se demoraban más en pasar, eran solemnes y lerdas. El fenómeno persiste, naturalmente, en las lenguas modernas.

En las lenguas clásicas, sin embargo, el fenómeno era realmente imponente. La poesía se entregaba por completo a la mística de los espacios llenos y vacíos, que marcaban el ritmo, mientras que la regular aparición de los picos tonales matizaba dulcemente la intensidad, tanto melódica como afectiva, del motivo representado en los versos. En la prosa no faltaban recursos semejantes. Marco Tulio Cicerón recomendaba siempre terminar el período con cadencias ajenas a la poesía; y así como nosotros evitamos la rima en prosa, a Cicerón le habría parecido una culpa de lesa majestad el acabar una oración cualquiera (pongamos, en una epístola dirigida a un pariente cercano) con estas abominables palabras: “esse videtur”.

¡Cielos!, he formado un dáctilo (es decir, un módulo poético primario): acento (*ictus*, en latín), espacio, espacio; sigue un acento y otro espacio, equivalentes a nada menos que un troqueo. Se hizo un ritmo propio de la poesía: iré a confesarme.

En cambio, si uno quería escribir en la Roma del I siglo a. C. algo como: “parece ser”, sin exponerse a ser tachado de inculto, debía arreglárselas para colocar allí un muy oportuno subjuntivo: la frase se volvía así elegante en extremo, sonando como sigue: “esse videatur”. Esto supone un cambio notable: porque el ritmo ofrecido por el giro estilístico ya no es dactílico, sino..., algo diferente, debidamente prosaico. El esquema rítmico en cuestión (uno entre tantos), se denomina cláusula, cláusula rítmica; y el conjunto de las cláusulas forma el fatídico *cursus* (un correr, un proceso, lo que en italiano se diría “andamento” y cuyo equivalente castizo no he podido encontrar jamás).

Nietzsche probablemente hablaría de tiempo, de un tiempo lingüístico que bien podría considerarse como el “ritmo” o latido característico de todo idioma.

1. El *cursus* en la Edad Media

Dante se adecuaba al género, y seguía en todo momento las normas del sabio Cicerón. La poesía tenía un pulso propio, pero también la circulación sanguínea de la prosa debía fluir al ritmo de una fisiología peculiar. El sistema de sílabas átonas y tónicas reemplazó perfectamente el antiguo método musical, y cada período pudo terminar con elegancia en una cláusula más o menos veloz: el ritmo rápido se denominaba, naturalmente, *velox* (omnia videántur). Es extraño, y esto lo digo naturalmente de pasada, que algunos estudiosos hayan considerado el *velox* como un ritmo lento, el más serio y acompasado de todos; no se tomaba en cuenta, evidentemente, la cascada de corcheas que precede el segundo acento, como advierte cualquier músico: estas corcheas deben pronunciarse según la exacta medida, o sea cortísimas. De tal manera el sentido de espera, el ritmo sincopado que preludia al *ictus* definitivo, acorta las distancias y enfatiza los segmentos “importantes”, o acentuados.

El ritmo mediano podía considerarse un *planus* (el anteriormente vituperado *ésse vidétur*), mientras que el lento era definitivamente tildado de *tardus* (*ésse vidébitis*). Aquí también: pronunciar con calma los elementos sin acento, para que tengan el justo peso y evidencien la lentitud del cuadro.

Naturalmente cualquier binomio verbal podía estar en lugar de los modelos indicados: todas las posibles palabras, con tal de responder al correspondiente sistema acentual. Por supuesto eso debió ser verdaderamente desconcertante. Uno se aprestaba a concluir una frase estudiosamente meditada, algo forjado con solemnidad al crisol del ingenio individual, cuando a la criatura etérea se le cortaban las alas, no podía elevarse, tenía que bajar

a la fuerza. ¿Y por qué? Por culpa de un maldito acento, de una alternancia prosódicamente equivocada. Cualquiera se enoja, pues...

Pero a Dante le encantaban los problemas. No en balde compuso la *Comedia* (“divina”, le dirán después) en el metro más peliagudo que encontrar se pudiese: tercetos de endecasílabos en cadena, sujetos al siguiente sistema de rimas:

a b a / b c b / c d c,

etc., donde la rima del verso mediano se convierte sucesivamente en la de los extremos, obedeciendo a una dinámica de trinomios progresivamente desplazados. ¡Cerebral, exacto, mortal! Un mecanismo de infarto. Y Dante, sintiéndose ahí como un pez en el agua, concentrando en la rima (que debería haber sido su peor pesadilla, una atadura insoportable) la más delicada de sus invenciones, lo más sutil de un ingenio volcánico. Umberto Eco no se refería a Dante cuando dijo: “Hay que inventarse constricciones, si se quiere crear libremente”; pero estas palabras describen en modo prodigioso el arduo esfuerzo creador de Dante Alighieri, capaz de convertir un impedimento técnico en el vértice de su espontaneidad imaginativa.

Retornando a la prosa: un sistema peculiar de cadencias, una ondulación característica es lo que se busca. Pronto se manifestó la exigencia de encontrar lo más privativo de la prosa rítmica dantesca, pero en relación con un tema muy diferente: la autenticidad de una epístola “endemoniada”, una especie de “Código da Vinci”. Se trata de la carta que Dante envió a su Mecenas del momento, el señor de Verona Cangrande de la Escala (Escalígeros, se llamaban los representantes de esta principesca familia).

Tal misiva es particularmente importante; su contenido, de carácter eminentemente didáctico. En ella el autor de la

Comedia le ofrecía al Señor de la Scala la tercera cántica de la obra maestra (o parte de ella), su principal orgullo, nada menos que el *Paraíso*. Se lo dedicaba muy prolijamente al gran señor de Verona, pero además de eso añadía todo un tratado sobre el significado, los modos, los fines etc., de esta obra inmortal. Decía entre otras cosas que él no había descendido de verdad a los infiernos, no faltaba más, y que nunca se había elevado a las alturas de la “divina rota”, ni contemplado a la Virgen en persona, o a San Bernardo tejiendo su panegírico con celestiales palabras: todo eso fue, con expresión medieval, “a manera de alegoría”. Así definitivamente cambia, una vez más. La alegoría era una suerte de representación simbólica, un suceso susceptible de interpretarse en términos morales. Por ejemplo, la “selva oscura” del preámbulo al *Infierno* era, sí, una selva, pero también podía considerarse como el estado del mal, del pecado: lo intrincado de una conciencia sucia. Y así sucesivamente. A raíz de esta carta declaratoria, tan inocente a simple vista, se crearon escuelas de pensamiento y llegaron a formarse aguerridos bandos interpretativos: yo por ejemplo, si en algo puede considerarse mi persona, tengo el honor de pertenecer al grupo florentino, cuyo representante más ilustre, en relación con este problema, puede considerarse Francesco Mazzoni; su rival más empedernido, el tremendo Bruno Nardi, al que no sé bien a qué escuela podría asignarse, por su multiforme actividad y parábola intelectual. Piensen que unos cincuenta años antes de que se publicara un artículo de mi autoría en *Deutsches Dante Jahrbuch*, allá por el año 2010, donde pretendía alegar pruebas irrefutables de la autenticidad de la *Epístola* (y aún lo pretendo), los dantistas D’Ovidio y Schneider creían haberle dado el golpe más terrible con sus razones en contra. Más recientemente, Claudio Azzetta (ahora en la U. de Florencia) descubrió algo importante en relación con el tema: una mención de la carta, con atribución dantesca, en los antiguos comentarios de Andrés Lancia, fechados entre 1341 y 43; mientras que otros pocos (entre ellos Alberto Casadei)

esgrimen toda clase de argumentos, filosóficos, teológicos, bíblicos, para dar al traste con la hipótesis de autenticidad. Curiosa esta mezcla de tradiciones bajo un horizonte también heterogéneo.

No me pregunten, por favor, cómo llegó a dudarse de la autenticidad de la *Epístola*, en el siglo XIX; sería el cuento de nunca acabar, y compondría otra selva de proporciones verdaderamente... dantescas. Solo les diré que la polémica duró siglos, que se prolonga como hemos visto hasta ahora, y que tuvo divididos a los dantistas como un auténtico demonio de la discordia. La cuestión es grave, y se puede solventar de una sola manera. Hay que encontrar en la Epístola XIII (la de Cangrande) una singularidad tan imperceptible, tan sutil, que a ningún falsario pudiera ocurrírsele fijarse en ella y, consiguientemente, pensar en copiarla. Debe ser un fenómeno absolutamente singular, pero también discreto en grado supremo, y de lo que podría exclamarse: “Únicamente Dante puede ser capaz de algo así”. Hay que intentar capturar, a toda costa y por todos los medios posibles, la célula de indudable procedencia dantesca.

El mecanismo del *cursum* se considera perfecto para eso. Dante se mostró siempre inclinado a componer el cuadro rítmico de la prosa latina según modalidades propias, con una entonación marcadamente individual. Y yo también decidí partir de esta constatación, por demás trivial. ¿Habría que buscar una correspondencia exacta entre un motivo semántico y su manifestación rítmica?, me preguntaba ansiosamente durante una estadía florentina.

¿Estarán en correspondencia directa, en una relación de íntima e indudable interconexión, las ideas y las unidades rítmicas presentes en la prosa dantesca en lengua latina? (¿Estarán en relación directa los conceptos y las cláusulas?) Se trataba de una pregunta obsesiva. Pero podía llevar a una solución satisfactoria. Si quisiéramos representar el estilo de Mozart o de

Brahms, ¿no hallaríamos de hecho secuencias fijas, calculadas, de signos musicales? ¿Y estas no se encontrarían ligadas a la dinámica de ciertas emociones?

En las obras latinas de Dante la tendencia en cuestión posee una evidencia que produce asombro. Tanto, que para el empleo de una fórmula imperativa podemos estar seguros de hallar un *velox*; mientras que las alusiones a la pobreza (muy frecuentes, en el Dante peregrino, exiliado) se hacen acudiendo a la cláusula lenta, al *tardus*. No solo se pueden encontrar en Dante las trazas de un estilo melódico propio, sino que es lícito ponerlo en correspondencia con la cualidad esencial de lo expresado y, por así decirlo, con las “curvas” de la temperatura anímica perceptible en cada fragmento.

Pero más adelante me di cuenta —y fue una pena para mí, en ese momento—, de que la tendencia descrita no estaba exenta de excepciones. No siempre Dante procedía de ese modo, y en contadas —aunque muy pocas— ocasiones se permitía solemnes libertades, alejándose sensiblemente de la línea normativa.

Ahora, la presencia de un defecto evidente en el complejo de la trama textual debe inducir, en principio, una verificación atenta de su contextura global; y la experiencia muestra con gran frecuencia cómo precisamente en la explicación del puntito “desviado”, de la irregularidad aparentemente insignificante, se cifra la posibilidad de encontrar la solución al problema planteado.

En cierta ocasión en especial (cláusula *velox* en lugar de la lenta esperada) me pregunté por qué *exactamente en ese lugar* (el punto del hallazgo comprometedor), *justo y solo entonces*, Dante hubiera decidido sacrificar una tendencia que se había revelado constante. Cabe una sola explicación para eso: *la posición*. El autor necesitaba algo con características bien especiales en esa línea, en ese lugar preciso, y a raíz de tal exigencia se sentía

dispuesto a dejar a un lado eventuales preocupaciones de orden tonal, como la búsqueda de una afinidad estrecha entre forma y conceptos. El criterio de la posición es el que prima aquí, venciendo definitivamente consideraciones de otro tipo.

Pero la posición supone siempre un *orden*... Y es así como me decidí a considerar algunos fragmentos desde la perspectiva abierta por las nuevas consideraciones. No tardé mucho en encontrar efectivamente lo que, en matemática, se denomina un “reflejo” (reproducción especular de un *locus*, un lugar, aritmético o geométrico).

2. ¡*Eureka!* El carácter exclusivo del *cursus dantesco*

Los resultados de la sucesiva indagación sobre el conjunto de los textos epistolares confirmaron el fenómeno en toda su extensión. La *periodicidad* de las cláusulas dantescas no deja lugar a dudas, y evidencia un orden rígidamente simétrico, con secuencias obedientes siempre al siguiente esquema:

Ac bc ab,

llamando a el *planus*, b el *tardus* y c el *velox*.

Es decir que el cuadro completo de las posibilidades rítmicas (en el final de un período o en sus puntos nodales) de un texto epistolar dantesco prevé, o se reduce siempre, a este tipo fundamental. La disposición es única y, desde luego, altamente funcional. Al comienzo el autor juega con el binomio *tardus/velox*; luego se asiste a una reiteración de la pareja *planus/velox*, para rematar con el “dúo”, no dinámico sino todavía ausente, *tardus/planus*. *Et voilà!*

Perfecta disposición numérica de las cláusulas (con otros “accidentes” simétricos que no describiré aquí); sinuosidad en el trazado, con “picos” de diferente altura colocados a distancias

sapientemente distribuidas —mediante calculados intervalos— a lo largo del texto; un correr (recordemos el significado de la palabra *cursus*) ralentizado o acelerado según la ocasión, desde el paso del descanso preparatorio, hasta el galope frenético que cierra la carrera.

No es todo. La prosa dantesca de las Epístolas prevé una aparición de “tercetos” (las tres cláusulas importantes en fila, sin interposición de elementos extraños o replicados) dotados de una periodicidad perfecta: se muestran después de un número fijo (el mismo en cada carta) de otras cláusulas rítmicas. Y aun así, con este intervalo rígido, a veces considerable, que los separa, los tercetos aparecen rotados según el mismo sistema de los tercetos encadenados en la *Divina Comedia*; pongamos:

Abc ... bca... cba,

donde el elemento mediano se vuelve primero. Aquí les presento unos modelos extraídos de sendos artículos sobre el tema, que aparecieron respectivamente en la revista *Linguistica e Letteratura y Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri* (Di Patre, 2013, pág. 44; 2017, pág. 28), dirigida esta última por nuestro ilustre expositor inaugural Rino Caputo, en coautoría con un dantista que es figura legendaria, Dante Della Terza.

TD TD VL

VL PL TD

VL VL TD

TD PL TD

PL TD VL

PL TD TD

VL TD VL

VL TD PL

PL TD TD
TD VL TD
PL VL TD.

Es la reunión de cláusulas ² que se pueden hallar en la Epístola dirigida a Cino.

Cfr. otro grupo, sacado esta vez de la misiva “A los reyes de Italia”:

PL TD PL
PL VL TD
VL VL VL
VL TD VL
TD VL PL
TD TD VL
VL VL TD
VL PL TD
VL PL VL.

En ambos esquemas podemos constatar todos los fenómenos mencionados, incluyendo la aparición y rotación periódica de los tercetos, análoga a las rimas “encadenadas” de la *Comedia*, y las cuidadosas simetrías internas.

Genial, desde luego. Y muy exactamente individual. La individualidad y la exactitud (precisión de la matemática y pasión poética, por ejemplo), parecerían estar reñidas. Y no es así, ni mucho menos. Lo cierto es que este fenómeno de la regularidad

2. Naturalmente en siglas: PL = *planus*; VL = *velox*; TD = *tardus*.

dantesca en las cláusulas rítmicas se nos antoja irreplicable, un asombroso *hápx* semántico. Semejante hallazgo en una epístola como la XIII dará fe de su autenticidad, con un margen de error..., tendiendo a cero.

Reenvío al otro texto de mi autoría (presente en la I Sección: “L’uso del cursus nell’*Epistola a Cangrande*”), para mostrar detalles aún inéditos de la técnica en cuestión.

EL ADJETIVO 'DANTESCO'

Ana Estrella Santos

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es acercarse a la historia del adjetivo *dantesco* a través de los diccionarios y entender el cambio que supuso no solo ser un adjetivo patronímico relacional, sino calificativo que expresa terror o miedo. Para explicar **este cambio**, es necesario entender la importancia y relevancia de la *Commedia* de Dante y ofrecer una explicación de por qué el Infierno es la parte que más repercusión ha tenido. Para describir el uso y la extensión de este adjetivo hemos recurrido a las bases de datos CREA, CORPUS XXI y CORDE. Por último, ilustraremos también los fenómenos de desgaste y ampliación semántica de este adjetivo.

Palabras clave: Dante, Infierno, dantesco, adjetivo relacional, adjetivo calificativo, adjetivo patronímico.

ABSTRACT: The aim of this work is to examine the history the adjective *dantesque* through the dictionaries. Furthermore, we want to understand how it changed from a relational adjective to a qualifying adjective that depicts terror or fear. In order to explain this change, it is necessary to recognize the importance and relevance of Dante's *Commedia* and explain

why Hell is the part that has had the most impact. To describe the use and extension of this adjective we have used the CREA, CORPUS XXI and CORDE databases. Finally, we will also illustrate the phenomena of semantic deterioration and semantic expansion of this adjective.

Keywords: Dante, Inferno, dantesque, relational adjectives, qualifying adjectives, patronimic adjectives.

0. Introducción

La actualidad y la trascendencia que tiene la obra de Dante Alighieri, el poeta florentino del siglo XIII, y sobre todo la *Commedia*, se reflejan también en el habla. Específicamente el estudio del adjetivo *dantesco* nos permite no solo aproximarnos al análisis lingüístico del comportamiento del vocabulario, sino a la relación que existe entre este adjetivo y la recepción de la obra de Dante más allá de los círculos académicos.

En español, el adjetivo *dantesco* aparece por primera vez en 1853 en el *Suplemento al Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española* de Ramón Joaquín Domínguez¹. Su significado es “de perteneciente o relativo a Dante”. Justamente es desde la segunda mitad del siglo XIX cuando hay un renovado interés en España por la obra del gran autor florentino. Si nos fijamos en las traducciones de la *Commedia* al español, la primera fue la de Enrique de Villena, terminada en 1428 para el Marqués de Santillana, después está la del *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas, impresa en 1515, y para la siguiente hay que esperar a 1868 para la traducción de Manuel Aranda San Juan. Esto no solo ocurrió en relación con España:

1. Las referencias a los diccionarios del español proceden del *Nuevo Tesoro de la Lengua Española* (NTLLE), a menos que se citen aparte en las referencias.

en toda Europa el interés por la obra de Dante se fue apagando, especialmente en el s. XVII, y volvió a **surgir, en** mayor o menor **medida**, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (Friederich, 1949; Mathews, 2012). Este paréntesis que Friederich (1949, pág. 46) llama “the great period of anti-Dantesque activity” fue, como lo señala el mismo autor en su obra sobre la influencia de Dante en España (1946), el resultado de la sospecha de que parte de la obra de Dante estuviera en el *Index librorum prohibitorum*. Aun así, incluso en esa época —que hemos denominado paréntesis—, se puede trazar la influencia de Dante en la literatura española (cfr. Hutton, 1908; González de Amezúa, 1922; Friederich, 1946) y también en la hispanoamericana (cfr. por ejemplo, Di Patre, 2008 para Ecuador; Blanco, 2015 para Chile).

1. Dantesco: definición lexicográfica

En primera instancia conviene analizar la definición lexicográfica de *dantesco* y describir cuándo y de qué manera se empieza a documentar lexicográficamente. En párrafos anteriores apuntábamos que el adjetivo *dantesco* apareció por primera vez en un diccionario en 1853. Si bien el interés por Dante que renace en esa época es una explicación para el surgimiento de este adjetivo patronímico, hay que matizar que una buena parte de los adjetivos derivados de nombres de escritores, filósofos y pintores se introduce a partir del siglo XIX. Entre ellos, podemos destacar *homérico* y *virgiliano*, que aparecen por primera vez en el DRAE de 1803, y *cervantino* y *erasmiano*, en el diccionario de Domínguez de 1853.

La Academia de la Lengua introduce ‘dantesco’ en la decimosegunda edición de su diccionario (1884) con dos acepciones:

Dantesco, ca. adj. Propio y característico del Dante. || Parecido á cualquiera de las dotes ó calidades por que se distingue este insigne poeta.

Con esas mismas acepciones lo recogen también el diccionario de Zerolo (1895), los de la Academia de 1899, 1914, 1925, el de Toro (1901) y el de Pagés (1904). Este último contiene, además, una cita de Menéndez y Pelayo, de su libro *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*, en la que se señala “el imperio de la alegoría dantesca” como un rasgo de la literatura del siglo XV.

El diccionario de la Academia de 1927 añade el lema ‘dantista’ para el que “con especialidad se dedica al estudio de Dante y sus obras” (s.v.). En la edición de 1936, incluye por primera vez ‘dantismo’ con dos acepciones:

Dantismo. m. Inclínación o preferencia que se concede a las obras de Dante. || 2. Influjo que este autor influye sobre algún otro.

En las siguientes ediciones del diccionario de la Academia (1936, 1939, 1947, 1950 y 1956) siguen estos tres lemas sin cambios en las acepciones que ya han sido descritas.

En todos estos casos, la definición de *dantesco* supone que es un adjetivo relacional. Recordemos que, en la *Nueva gramática de la lengua española* (NGLE) se afirma que, básicamente, los adjetivos se dividen en dos grupos: calificativos y relacionales. Los calificativos expresan propiedades de las cosas o personas y los relacionales, cierta relación entre el objeto designado y las características que tiene el adjetivo con la base nominal de la que se deriva. Estos últimos siempre se posponen al nombre que modifican, no tienen cuantificación de grado o gradación ni admiten adverbios de grado (muy, tan y cuán). Dependiendo del contexto, hay adjetivos que pueden funcionar como relacionales o calificativos. (NGLE, 2009, apartados 13.1d, 13.2g).

Los adjetivos patronímicos —que se derivan de los nombres propios de persona— son, en principio relacionales; sin embargo, pueden dejar de serlo “cuando se interpretan en sentido prototípico, como en *Algunos poemas de Borges no*

parecen borgianos.” (NGLE, 2009, apartado 13.12d). Además, si identifican a un único referente, tienden a interpretarse como calificativos (*problema kafkiano*); sin que eso suponga que no puedan ser, según el contexto, también relacionales (*estilo kafkiano*) (NGLE, 2009, apartado 13.12i). Hay lemas como, *sádico*, que desde que fue incluido por Alemany y Bolufer en 1917 lo hizo ya sin la acepción relacional. Es decir, sádico es “perteneciente a relativo al sadismo”. *Sadismo* se define en este diccionario como “lubricidad acompañada de barbarie o crueldad refinada, a la manera como se describe en algunas novelas del Marqués de Sade”. No tenemos, pues, un adjetivo relacional.

En el caso que nos ocupa de “dantesco” la primera vez que la Academia lo incluye como un adjetivo calificativo es en su edición de 1970, cuando se añade una tercera acepción:

3. Que inspira terror.

En su edición manual de 1983, la Academia especifica aún más esta tercera acepción:

|| Dícese de las escenas o situaciones desmesuradas que causan espanto.

Con esta definición se queda hasta la edición de 1992. En la última edición, la 23ª, se añade también *imagen*:

3. adj. Dicho especialmente de una escena, una imagen o una situación: Que causa espanto.

Con acepciones muy parecidas, están en el *Diccionario del uso del español* de Moliner (1986), en el *Diccionario de uso del español actual CLAVE* (2003) y en el de Seco (2011).

REDES. Diccionario combinatorio del español contemporáneo, dirigido por Ignacio Bosque (2008, pág. 38), hace un análisis de la extensión de dantesco y describe la forma en la que se combina.

En su acepción de *espantoso* y *sobrecogedor* se combina con sustantivos que designan lo que se ofrece a la vista (espectáculo, panorama, escena, imagen, escenario, visión, cuadro, retrato, paisaje, decorado); con sustantivos que designan propiedades relativas a la apariencia de las cosas (proporción, dimensión y aspecto), con el sustantivo *situación* y con otros que denotan estado de cosas o resultado de algo (situación, estado, secuela, resultado, efecto, saldo); con sustantivos que designan sucesos y actuaciones violentas y, a menudo con efectos devastadores (matanza, accidente, incendio, explosión, llama, carnicería y choque); con sustantivos que designan lugares o espacios (lugar, campo, ciudad, calle, loma). Bosque y sus colaboradores también reservan un apartado para “otros sustantivos; posibles usos estilísticos” que ilustran con estos ejemplos: Tour se está decidiendo en una dantesca invisibilidad; ... evitando un “overbooking” que se presentía dantesco; En España se está al borde de un monopolio dantesco” (Bosque, 2008, pág. 38).

2. El infierno y lo dantesco

No hay ninguna duda que para un dantista reducir la obra de Dante a la descripción del infierno, es hacer una injusticia con su obra. Sin embargo, la acepción calificativa del adjetivo *dantesco* nos obliga a buscar las connotaciones y denotaciones que han dado lugar a que este adjetivo nos sirva para describir el extremo en la escala del horror o la desmesura.

Un análisis de las coocurrencias con la base de datos de la RAE CORPES, nos permiten ver que, de entre los textos analizados, la mayor parte de las veces *dantesco* aparece cercano a ‘infierno’, seguido, como se puede ver en este cuadro, por ‘espectáculo’, ‘incendio’, ‘escena’ y ‘cuadro’.

	Clase	Freq ²	MI
infierno	sustantivo	19	11,34
espectáculo	sustantivo	44	10,9
incendio	sustantivo	10	10,14
escena	sustantivo	38	9,99
cuadro	sustantivo	10	8,45
escenario	sustantivo	11	8,21
imagen	sustantivo	15	7,59
situación	sustantivo	11	6,65

La coaparación con *infierno* es de por sí una alusión directa a la *Commedia*. En cuanto a la coaparación con *espectáculo*, los 44 casos son de *dantesco* como adjetivo calificativo: describen el horror de la guerra, la violencia, los grandes accidentes y el crimen. Lo mismo ocurre con los otros sustantivos que coaparecen con *dantesco*. Los casos son de todas las zonas hispanohablantes, incluida Guinea Ecuatorial.

Aunque es obvio, conviene destacar que en el CORPES no hay coaparaciones con el paraíso o el purgatorio. Estas son partes igualmente importantes de la *Comedia*, pero no son con las que se le relaciona a Dante, ya que el Infierno siempre ha tenido más recepción crítica y es la que más calado ha tenido en la cultura popular (cfr. Lummus, 2011).

El infierno de Dante está organizado en nueve círculos cuyo recorrido lleva a Dante y Virgilio a presenciar pecados cada vez más graves acompañados por un castigo que se vuelve cada vez más severo y monstruoso (cfr. Pérez Díaz, 2007). Dante sigue la lógica aristotélica en la que la ausencia de razón hunde a los

2. Freq.=Frecuencia conjunta, MI.=Mutual Information. Medida que se basa en el punto de información mutua.

pecadores en un mundo en el que en hay una relación directa entre la gravedad del pecado y la lejanía de la luz, hasta llegar a la oscuridad total. La descripción terrorífica del inframundo de Dante no fue la primera que se hizo; sin embargo, sí es la que ha tenido una mayor repercusión. De hecho, Auerbach (1929/2008, pág. 182), afirma que “la concepción estética de la sublimidad del horror y de lo grotesco, de lo ‘gótico’ fantástico y onírico, nació de su obra”. Entre las razones está el hecho de que Dante proporciona una descripción detallada de las consecuencias de los pecados en el más allá y, aunque sí abre la puerta a la esperanza, popularmente solo queda esa imagen de un horror interminable. Además, Dante traza con sus versos ese inframundo de tal manera que podemos visualizarlo. De hecho, a partir de esa descripción y con alguna licencia poética, Galileo Galilei (2011) reconstruye la forma del infierno; sin duda no la única que podía haberse hecho, pero sí una posible. De todos modos, Auerbach, (1929/2008, pág. 158), también apunta a razones más profundas que tienen que ver con la esencia del ser humano:

Los paisajes, en el gran poema, son de lo más variado y vivaz, pero jamás autónomos ni puramente líricos; se dirigen directamente al sentimiento del oyente y suscitan su embeleso o su espanto sensibles, pero no permiten que estas emociones se diluyan exaltadamente en la imprecisión del sentimiento, sino que lo agrupan de nuevo vigorosamente, porque no son otra cosa que un escenario concordante o una simbolización metafórica del **destino humano**.

Dante no se limita a describir un mundo de pesadilla, sino que, con su guía sentimos el pavor, la angustia y la conmiseración hacia los pecadores. No nos acerca a las escenas únicamente de forma cruel y distante: es capaz de introducirnos para que la angustia sea aún mayor, más cercana, y, por lo tanto, más relevante e inolvidable. Por ejemplo, en estos versos del canto decimosexto, cuando Dante (2003) se siente tentado a abrazar

a los tres caballeros florentinos que encuentra en el tercer aro del séptimo círculo:

De encontrarme al resguardo de ese fuego,
 abajo, entre ellos, yo me habría arrojado
 y creo que el maestro lo admitiera; 48
 pero puesto que allí me habría quemado
 el pavor venció en mí el buen deseo
 Que de abrazarlos me volvía ansioso 51

3. Extensión y uso

El *Corpus de referencia del español actual* (CREA) recoge 96 casos de *dantesco* en 84 documentos. De ellos, 10 (9,6 %) son del adjetivo usado como referencial y el resto, como calificativo. Los casos de *dantesco* en el CREA van desde 1995 hasta 2002. El 67% son de España y el resto (en orden de número de ocurrencias) se divide entre Argentina, México, Cuba, Venezuela, Chile, Colombia, Estados Unidos, Guatemala y Puerto Rico. El 42,7% (41/96) de los casos son de la prensa. En la Tabla 1 se puede ver la relación de los temas de los documentos en donde aparece “dantesco”.

Tema	%	Casos
7.- <i>Ficción.</i>	28.12	27
3.- <i>Política, economía, comercio y finanzas.</i>	25.00	24
5.- <i>Ocio, vida cotidiana.</i>	14.58	14
2.- <i>Ciencias sociales, creencias y pensamiento.</i>	11.45	11
4.- <i>Artes.</i>	11.45	11
1.- <i>Ciencia y Tecnología.</i>	3.12	3
6.- <i>Salud.</i>	2.08	2
8.- <i>Miscelánea.</i>	2.08	2
9.- <i>Oral.</i>	2.08	2

3. TABLA 1.- Temas de las ocurrencias de “dantesco” en CREA.

En el CORPES, la frecuencia absoluta de ocurrencias es de 329, lo que supone una frecuencia normalizada (número de ocurrencias por cada millón de palabras en el corpus) de 1,16. En cuanto a la distribución tipológica en esta base de datos, la crítica y la opinión son las que tienen una mayor frecuencia normalizada, aunque es en la ficción donde hay el mayor número de casos.

Tipología	Freq	Freq. norm.
Crítica	5	2,89
Opinión	8	2,34
Blog	8	1,97
Ficción	135	1,72
Reportaje	13	1,34
Biografía, memoria	2	1,29
Divulgación	18	0,89
Crónica	1	0,73
Entrevista	3	0,63
Noticia	13	0,51

4. TABLA 2.- Distribución tipológica de las ocurrencias de “dantesco” en CORPES.

Ahora bien, cuando una nueva acepción se incluye en los diccionarios es porque su uso es extendido y continuado. En ese sentido, los diccionarios académicos son un reflejo tardío del habla. Aunque en el diccionario de la Academia hay que esperar a la edición de 1970 para relacionar “dantesco” con el terror o el espanto, su uso puede trazarse en los escritos anteriores. En el *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), podemos constatar que la primera vez que recoge un escrito con esa acepción es en 1878, cuando Benito Pérez Galdós lo usó en su novela *La familia de León Roch*:

- (1) Este paisaje triste, seco, huraño, esquivo, con cierto ceño adusto de encrucijada de asesinatos, con no sé qué displaciente aspecto de cementerio abandonado; paisaje que en vez de llamar, detiene, y con su mirar glacial y amarillo suspende el paso del viajero e infunde cierto pavor **dantesco** en el corazón (CORDE: Pérez Galdós, 2008, pág. 205).

En cuanto a Hispanoamérica, hay dos primeros ejemplos que consideramos pertinentes citar. El primero es el de Roberto Payró, “El presidio de San Juan”, en *La Australia Argentina, excursión periodística a las costas patagónicas, Tierra del Fuego e Isla de los Estados* de 1898:

- (2) (...) ellos que todavía podrían ser miembros útiles de la sociedad, como que sólo son culpables respecto de una ley convencional, cuyos mandatos olvidaron un día, se consumen estérilmente en aquellas soledades **dantescas**; que poca inspiración llevarán a su espíritu inculto. (CORDE: Roberto Payró)

Payró describía así el mundo inhóspito en donde vivían 50 penados militares. No es común la coocurrencia de *dantesco* con *soledad*, pero la descripción desalentadora que hace de ese presidio permite vislumbrar, de hecho, una soledad infernal o desmesurada.

El otro ejemplo es el del escritor venezolano Manuel Rodríguez Díaz, en su novela *Sangre patricia* de 1902:

- (3) (...) rara aptitud para desentrañar de la cosa ó el ser más apacible, como oculto germen diabólico, una línea ó rasgo capaz de adquirir, bajo la punta de su lápiz, las proporciones del más alto horror **dantesco**. (CORDE: Rodríguez Díaz)

Curiosamente, “dantesco incendio” consta como una entrada en el libro de *Modismos cuencanos* de Encalada Vásquez (1990), lo que indica hasta qué punto se lo considera del habla cotidiana:

DANTESCO INCENDIO. Esta frase designa un incendio de graves consecuencias. Ejemplo: Ayer en la noche se produjo un dantesco incendio en la fábrica. Hay alusión al infierno dantesco. (s.v).

En su acepción calificativa, *dantesco* ya no tiene las restricciones de un adjetivo relacional y, por lo tanto, puede anteponerse al nombre que modifica, como en (4) de una noticia de Venezuela, o (5) sobre la contaminación en Loja, Ecuador:

(4) Capriles calificó acto de 4F de “**dantesco espectáculo**” (El Universal)³

(5) a pesar de los reiterados reclamos a los sucesivos gobiernos seccionales y nacional que no han querido dar “dar solución definitiva al **dantesco problema**”. (La Hora)⁴

Asimismo, puede admitir adverbios de grado como *muy*, *tan* y *cuán* como en (6) sobre el abandono animal en Granada, España o (7) sobre la erupción del volcán Armero en Colombia.

(6) Todavía nos extraña cuando recibimos una denuncia de maltrato, nos suena **muy dantesco** y muy duro, pero recibimos muchas al cabo del mes y del año. (Granada digital)⁵

3. El Universal (2013). <http://correo.eluniversal.com/eluniversal/nacional-y-politica/130205/capriles-califico-acto-de-4f-de-dantesco-espectaculo-imp.shtml>

4. “Fuerzas vivas preocupadas por los ríos” (2010). *La Hora*. <https://lahora.com.ec/noticia/1025750/fuerzas-vivas-preocupadas-por-los-rc3ados>

5. “El abandono animal en Granada”. <http://www.granadadigital.es/el-abandono-animal-en-granada-un-problema-que-continua-al-alza/?print=print>

- (7) “Ahí vimos eso **tan dantesco**, increíble y no puedo narrarlo; después de 30 años no he podido encontrar palabras para explicarlo”. (Radio Nacional)⁶

Sin duda, como se ha visto, el adjetivo calificativo *dantesco* se usa para describir las situaciones de horror extremo; pero en algunas situaciones, esa connotación no es tan clara. Por ejemplo, con cuando coaparece con *actitud*:

- (8) ¿Qué me dice usted? (Parándose y mirándole cara a cara, en una **actitud propiamente dantesca**.) Conque Sevillano... Sí; ya decía yo que ese chico iba demasiado aprisa. (CORDE: Pérez Galdós, 1888)

En este caso, podría ser en realidad que el personaje produce terror, pero no resulta tan claro. ¿Qué es una actitud dantesca? ¿es desmesurada? ¿terrorífica? ¿trágica? En una búsqueda con Google, encontramos 95 casos de “actitud dantesca”. Entre ellos, 10 en los que dantesco es relacional. En ella es propiamente la actitud de Dante, pero los otros casos resultan cuando menos curiosos. **En (9) claramente la actitud de los policías era terrorífica; sin embargo, no queda tan claro esto en los siguientes ejemplos.**

- (9) Según cuenta la señora Denia Frías, tía de José Frías y Víctor Jiménez (dos de los jóvenes fallecidos), los perdigones en los cuerpos tanto de los difuntos como de los sobrevivientes son el mejor reflejo de la **actitud dantesca** que asumieron los miembros de la Policía Nacional que

6. Así vivió la avalancha de Armero el voluntario que informó al mundo la catástrofe (2015). *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radi nacional.co/noticia/asi-vivio-la-avalancha-de-armero-el-voluntario-que-informo-al-mundo-la-catastrofe>

se encontraban ese 9 de enero en el penal. (*La Estrella de Panamá*)⁷.

- (10) **Actitud dantesca** la suya Sr. Alcalde, pasar siempre molesto o irritado en su despacho, desconfiando del mundo que lo rodea (...) (Blog Raúl Crespo)⁸
- (11) Su problema fue que no supieron hacerlo y estuvieron años arrastrándose por los terrenos de juego, incluso en el caso de Casillas con una **actitud dantesca**. (Comentario en Blog *Mediavida*)⁹
- (12) Si la cantante Selena Gómez no ha parado de criticar la **actitud dantesca** de Justin Bieber ahora salen noticias sobre su verdadero yo. (Europapress)¹⁰.
- (13) Mujeres de todas las edades, ejem, bueno...mayoría de maduras con las expectativas muy altas y cierta mirada desesperada en los ojos que me hicieron reflexionar si yo doy la misma imagen y casi me desmayo de la impresión. Autoricé a mis amigas a que llegado el caso, si me ven con **esa actitud dantesca**, me den un tiro de gracia (Blog Single in the Rain)¹¹

-
7. Redacción Digital La Estrella (2011). "Policías inmunes a la cárcel". *La Estrella de Panamá*. <http://laestrella.com.pa/panama/nacional/policias-inmunes-carcel/23559367>
 8. Raúl Crespo (2017). "Ibarra, el mejor ejemplo de igualdad y equidad desde la alcaldía". <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/516526>
 9. Scavenger19. "Comentarios. Pretemporada Real Madrid 2018/2019". *Mediavida*. <https://www.mediavida.com/foro/deportes/pretemporada-real-madrid-20182019-610322/211>
 10. Selena Gómez estuvo en un centro de rehabilitación (2014). *Europa Press*. <https://www.europapress.es/chance/video-selena-gomez-estuvo-centro-rehabilitacion-20140206105543.html>
 11. Single in the Rian (Blog). <http://singleintherain.blogspot.com/2016/04/spanish-horror-story.html>

La actitud en (10) podría causar desasosiego, pero no necesariamente espanto u horror. Lo mismo ocurre en (11) y (12). En (13) la descripción anterior “cierta mirada desesperada”, nos hace intuir que la actitud de desesperación es la que produce *miedo dantesco* a la escritora del blog.

Este último ejemplo (13), abre la puerta hacia una preocupación más o menos reciente en relación con el uso de *dantesco*. Grijelmo (2014) considera que los periodistas nunca deberían usar “espectáculo dantesco” por ser un tópico, una frase hecha que destroza el estilo. De igual opinión son blogs y comentarios que se pueden encontrar en Internet y que abonan a esta idea del desgaste semántico de *dantesco*. Su uso continuado y la extensión semántica que ha permitido que sea dantesco un juego de fútbol y una masacre, han ido desgastando esa noción de espanto con la que definen los diccionarios este adjetivo. Por ello, el uso calificativo de *dantesco* se ha convertido en un lugar común.

Por último, es necesario mencionar que hay uso relacional de *dantesco* que tiene que ver con la particular fisonomía de Dante Alighieri, bien sea su cara (14) y (15) o su nariz (16):

- (14) Poseía un rostro fuertemente perfilado, entre **dantesco** y mussoliniano, y creo que en el fondo presumía de él. (CORDE: Laín Entralgo [*Descargo de conciencia (1930-1960)*], 1976, pág. 166)
- (15) Es un joven cetrino y cenecño, siempre vestido de negro, con la nariz de cigüeña en un rostro dantesco cual de visionario que acabara de salir del infierno. (Rubén M. Campos [*El bar: la vida literaria de México en 1900*], 1996, pág. 38)
- (16) Félix Isasi era un tipo alto, huesudo, de espaldas anchas y piernas largas, pero su boca hendida y su **nariz dantesca** lo hacían francamente feo. (Cabrera Infante [*La Habana para un infante difunto*], 1979, pág. 101)

Este es un uso que no es exclusivo del español, sino que se da también, por ejemplo, en italiano y en francés.

4. Conclusiones

A mediados del siglo XIX, se empieza a documentar lexicográficamente el adjetivo *dantesco*. Hasta 1970, solo se lo definía como un adjetivo relacional. En ese año, la RAE incorpora una acepción calificativa: “que inspira terror”. A partir de ese momento se pueden recoger definiciones similares en otros diccionarios como del de Moliner, Seco o el Clave. La descripción del infierno en la *Commedia* y la recepción que ha tenido popularmente es la que ha propiciado este cambio semántico por extensión. De hecho, en las coapariciones de CORPES, no aparece el paraíso ni el purgatorio, solo el infierno. En la base de datos CREA, se puede constatar que “dantesco” se usa en todas las regiones hispanohablantes y que la extensión de la definición relacional (9,6 % de los casos) es mucho menor que la calificativa (90,4%). En el CORPES, la frecuencia normalizada es de 1,16. Justamente el ser un adjetivo cuyo uso no es infrecuente ha favorecido que se produzca un fenómeno de desgaste semántico: en lugar de dar una imagen de horror se lo empieza a considerar un tópico o un lugar común. De todos modos, su uso sigue siendo muy vital y este adjetivo sigue estando unido a las grandes desgracias, a los infortunios y desdichas que conmueven o aterrorizan a los seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (2003): *La divina comedia. Infierno* (Á. Battistessa, trad., 3.^a ed.). Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Auerbach, E. (2008). *Dante poeta terrenal*. Barcelona: Acantilado. (Originalmente publicado en 1929)
- Blanco Jiménez, J. (2015). La sombra de Dante en Chile desde la Colonia hasta el siglo XIX. *Literatura y lingüística*, 31, 359-378. <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112015000100017>
- Bosque, I. (dir.) (2008). *REDES. Diccionario combinatorio del español contemporáneo*. Madrid: Ediciones SM.
- Clave: Diccionario del español actual* (2003). Madrid: Ediciones SM.
- CREA = Real Academia Española: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. Recuperado de <http://www.rae.es>.
- CORDE = Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Recuperado de <http://www.rae.es>.

CORPES XXI = Real Academia Española: Banco de datos (CORPES XXI) [en línea]. *Corpus del Español del Siglo XXI* (CORPES). Recuperado de <http://www.rae.es>.

Di Patre, P. (2008). Un ejemplo de “condensación” y dramatización de fuentes dantescas en la poesía ecuatoriana de la época colonial (Hernando de la Cruz, A la Bienaventurada virgen Mariana de Jesús). *Espéculo*, 38. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/condensa.html>

DRAE = Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Madrid: Espasa.

DRAE = Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Madrid: Espasa.

Encalada Vásquez, O. (1990). *Modismos cuencanos*. Cuenca: Banco Central del Ecuador / Centro de Investigación y Cultura.

Friederich, W. P. (1946). The Unsolved Problem of Dante’s Influence in Spain, 1515-1865. *Hispanic Review*, 14(2), 160-164. <https://www.jstor.org/stable/470049>.

—. (1949). Dante through the Centuries. *Comparative Literature*, 1(1), 44-54. <https://www.jstor.org/stable/1768459>

Galilei, G. (2012). *Dos lecciones infernales*. (M. Alinovi, trad.). Madrid: La Compañía de los Libros / Páginas de Espuma.

Grijelmo, A. (2014). *El estilo del periodista*. Madrid: Ediciones Taurus

- González de Amezúa y Mayo, A. (1922). *Frases y Caracteres de la influencia del Dante en España*. Madrid: Editorial Reus.
- Hutton, W. H. (1908). The Influence of Dante in Spanish Literature. *The Modern Language Review*, 3(3), 105-125. <https://www.jstor.org/stable/3712861>
- Lumms, D. (2011). Dante's Inferno: Critical Reception and Influence. En P. Hunt (ed.), *Critical Insights: Dante's 'Inferno'*, pp. 63-81. Salem: Salem Press. <http://dx.doi.org/10.17613/7x8m-q616>
- Matthews, J. S. (2012). The American Alighieri: receptions of Dante in the United States, 1818-1867 [tesis doctoral]. University of Iowa. Recuperado de <https://doi.org/10.17077/etd.y2tcnmx9>
- Moliner, M. (1986). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- NGLE = Real Academia Española. (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- Pérez Díaz, E. (2007). La lógica de lo monstruoso en el Infierno de Dante. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 5. Recuperado de <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/perez.htm>
- Seco, M., Andrés, O. y Ramos, G. (2011). *Diccionario del español actual* (2 vols., 2.^a ed.). Madrid: Aguilar.

**“¡Dante es nuestro!”.
DANTE Y LOS CATÓLICOS ITALIANOS
DESDE EL RESURGIMIENTO
HASTA EL PONTIFICADO DE PABLO VI
(1870-1978)**

“Dante is ours!” Dante and the Italian Catholics from the
Resurgence to the pontificate of Paul VI
(1870-1978)

Francesco Ferrari
Universidad Católica de Colombia

RESUMEN: En 1870, la Santa Sede perdió definitivamente su poder temporal. Empezó una dura lucha entre el recién nacido Estado italiano y el Vaticano. En ese entonces, la figura de Dante se volvió central para la construcción de la identidad de los italianos, operada tanto por los liberales anticlericales como por la Iglesia católica. El presente artículo se propone de analizar la recepción de la figura de Dante en el catolicismo italiano en un arco temporal largo que va de Pío IX a Pablo VI. Se describirá así el trayecto que trajo Dante Alighieri a convertirse de un poeta visto con sospecha por la jerarquía eclesiástica al intelectual católico mas destacado honrado por Montini con el título de “señor del altísimo canto”.

Palabras clave: Historia de la Iglesia contemporánea, Historia de la Italia contemporánea, Dante Alighieri.

ABSTRACT: In 1870, the Holy See definitely lost its temporary power. It began a hard struggle between the newborn Italian State and the Vatican. At that time, the figure of Dante became central to the construction of the identity of the Italians operated by both the anti-clerical liberals and the Catholic Church. This article aims to analyze the reception of the figure of Dante in Italian Catholicism in a long-time arc that goes from Pius IX to Paul VI. This will describe the path that has lead Dante Alighieri, for centuries seen with suspicion by the ecclesiastical hierarchy, to become one of the most prominent Catholic poets, honored by Montini with the title of “lord of the highest song”.

Keywords: History of the contemporary Catholic Church; History of contemporary Italy, Dante Alighieri.

La recepción de la obra y de la imagen de Dante Alighieri en la cultura contemporánea es un tema inmenso que sobrepasa los límites de Italia y de Europa para permear los imaginarios globales. En las Américas, los escritos del poeta toscano influenciaron intelectuales como Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound y Jorge Luis Borges (Casadei, 2010, págs. 46-54). En las últimas décadas del siglo pasado, el influjo dantesco ha sido acogido también por la cultura asiática como demuestra el volumen de 1987 del premio Nobel japonés Kenzaburo Oe titulado *Los años de la nostalgia*, en el que el protagonista se enfrenta con el contenido ético de la obra de Dante (Casadei, 2010 págs. 46-55).

También el tema de la integración del pensamiento y de los escritos de Dante en la cultura católica contemporánea es muy vasto y complejo. Este proceso, de hecho, todavía está en curso, ya que el poeta toscano sigue siendo objeto de interés y de estudio por parte de las máximas figuras intelectuales del catolicismo y, en particular de los Papas, como atestigua la decisión de Benedicto XVI (2006) de titular su encíclica de 2005 *Deus Caritas Est* para honrar a Dante, lo que volvió a dotar al

amor del significado que tiene en la obra dantesca. El aprecio de los Obispos de Roma para el poeta florentino sigue vívido hasta nuestros días, como demuestra el mensaje enviado el 4 de mayo de 2015 por el Papa Francisco al presidente del Pontificio Consejo para la Cultura, cardinal Gianfranco Ravasi, en ocasión del 750° aniversario del nacimiento del poeta. En este documento, el Pontífice definía a Dante como “un artista de valor universal, autor de obras inmortales que todavía tienen mucho que decir y mucho que donar”¹ (Francisco, 2015, pág. 550) y, brevemente, volvía a recorrer los textos pontificios que celebraron al poeta desde 1921. A través de una lectura atenta del mensaje de Francisco, de sus notas y comentarios históricos e historiográficos sobre la fortuna de Dante, nos damos cuenta de que a Dante, definido por Pablo VI el “Señor del Altísimo canto” (Pablo VI, 1966), se le dedicó una encíclica solo seis siglos después de su muerte, precisamente la *In praeclara summorum* de 1921. La investigación histórica (Fava Guzzetta, 2009, págs. 65-70), además, nos informa de que hasta 1881 la *Monarchia* permaneció en el Índice de los libros prohibidos. Por estas breves anotaciones, podemos inferir que si Dante es hoy, en el ámbito católico, un intelectual puesto al mismo nivel que los grandes santos y doctores de la Iglesia, no siempre fue así. Durante siglos, de hecho, la visión política de Alighieri fue adversada por el Santo Oficio y sus reprimendas a los abusos de los Papas y del clero de su época pusieron en una situación incómoda a las jerarquías eclesásticas. El objetivo de esta presentación es, por lo tanto, analizar el proceso de recepción de la obra de Dante entre los católicos italianos y poner en evidencia la trayectoria histórica por la que Dante logra ascender desde la condena vaticana hasta ser reconocido como el poeta católico por excelencia.

1. En este caso, como en los demás, yo realicé la traducción del texto original italiano.

El pensamiento y la obra de Dante Alighieri tuvieron un fuerte influjo sobre la intelectualidad europea del siglo XIX, como demuestra, entre otros, el volumen de Lord Byron de 1821, traducido pronto al italiano con el título de *Profezia di Dante Alighieri*. En este texto, el escritor inglés (Byron, 1988) hacía pronunciar al poeta toscano una larga reflexión sobre la historia de Italia desde la Edad Media hasta el siglo XIX. Lord Byron atribuía a Dante los rasgos del héroe rebelde y del primer profeta de la unidad nacional, tal como en esos mismos años lo estaban describiendo los intelectuales y políticos italianos partidarios de la unificación.

En la Italia del Resurgimiento, de hecho, se estaban multiplicando los intentos de usar a Dante como la expresión máxima de la voluntad de los italianos de crear un Estado nacional libre e independiente. Alighieri resultaba ser el símbolo ideal de la Italia unida, que se quería autónoma y con su centro en Roma. Este proyecto, naturalmente, iba a colisionar con las prerrogativas de la Santa Sede y del Papa Pío IX, que reivindicaban el derecho de gobernar la ciudad. En la nueva Italia de los patriotas, la figura de Dante necesitaba pues de una reescritura que destacara los rasgos anticlericales y anti papales de la vida y obra del poeta, para que pudiera reflejar las aspiraciones **independentista**. Hacia esta reescritura se dirigió una corriente de la crítica dantesca que tenía, entre sus exponentes más célebres, a Dante Gabriel Rossetti (1832), que publicó un volumen, cuyo objetivo era mostrar la recurrencia y vigencia del espíritu anti-papal en la literatura europea y, sobre todo, en los escritos de Dante. Se desarrolló enseguida otra corriente de dantistas laicos y neo-gibelinos que acudieron al poeta como máximo cantor de la unidad nacional y promotor de la división e independencia entre el poder laico y el eclesiástico tal como lo había expuesto Dante en el III libro de la *Monarchia*. Propulsaban esta tendencia también importantes hombres políticos como Giuseppe Mazzini, que en 1861 publicó una *Vita* de Dante.

La Iglesia católica decimonónica entendió desde muy temprano la necesidad de oponerse a la reivindicación de Alighieri por el frente anticlerical, y sin embargo seguía mirando a los escritos de Dante con cierta desconfianza. Resultaba, de hecho, incuestionable que en la obra de Alighieri estuviera custodiado un tesoro de auténtica espiritualidad cristiana y de filosofía tomística. El poeta, además, nunca había ocultado su personal adhesión al catolicismo como demuestra, por ejemplo, el Canto XXIV del *Paradiso* en el que Dante se hace definir por San Pedro un “*buon Cristiano*”² (Pd, XXIV, 52). Sin embargo, la *Monarchia* seguía catalogada en el Índice de los libros prohibidos y en la *Commedia* eran notoriamente abundantes las críticas a los abusos de los Papas y del clero de su época. A pesar de esto, mientras se fortalecía la corriente de los dantistas anticlericales, al mismo tiempo los intelectuales católicos empezaron a producir estudios e investigaciones en los que se releía y comentaba la obra dantesca: el objetivo era construir una imagen de Dante que funcionara como heraldo del frente católico decimonónico que se oponía a las miras de los liberales sobre los dominios temporales de la Santa Sede en Italia. Entre estos dantistas había figuras prestigiosas como la de Cesare Balbo, que escribió una *Vita de Dante* en 1839, y de Vincenzo Gioberti, autor en 1865 de un comentario a la *Divina Commedia*.

La proclamación del Reino de Italia en 1861 y el traslado de la capital de Turín a Florencia cuatro años después, evidenció la voluntad de la clase dirigente liberal de aprovechar la primera ocasión para englobar a Roma en el nuevo Estado nacional. En los años sesenta del siglo XIX, el conflicto sobre la figura de Dante creció en intensidad. En el ámbito católico, se multiplicaron los textos que querían demostrar la ortodoxia del poeta, valga como ejemplo el ensayo de 1865 de Mauro Ricci con el resonante título de *Dante Alighieri Cattolico*

2. Las citas de la *Divina Commedia* fueron tomadas de Alighieri (2019).

Apostolico e Romano. Hacia el término del pontificado de Pío IX, se dio un gran florecimiento de textos de este tipo, entre otros el volumen de 1868 de Luigi Benassutti, significativamente titulado *Commento cattolico alla Divina Commedia*. Sin embargo, Pío IX, en sus discursos escritos o pronunciados, todavía no se había resuelto a acudir al poeta toscano como referencia, lo que demuestra la incomodidad con la que tanto el Papa como la curia seguían considerándolo.

1. León XIII: el nuevo papel político-religioso de Dante en el enfrentamiento entre Italia y Santa Sede

Con la elección al solio pontificio de Gioacchino Pecci en 1878, la concepción de la figura y de la obra de Dante se modificó sensiblemente. León XIII era un hombre muy culto, que había aprendido a apreciar a Alighieri en los años juveniles, cuando fue nombrado miembro de la prestigiosa Academia de la Arcadia en 1831 (Fava Guzzetta, 2009, pág. 65). Terminado el Seminario, **el padre** Pecci seguía deleitándose con la escritura de poemas en italiano y en latín claramente influenciados por Dante. En los años del episcopado perusino, tenía la costumbre de citar de memoria pasajes de la *Divina Commedia* durante sus visitas al Seminario de la ciudad umbra.

Elegido Papa, no olvidó su pasión por Dante y la mantuvo intacta hasta en punto de muerte cuando, cuenta Filippo Crispolti (Fava Guzzetta, 2009, pág. 67), quiso transcurrir sus últimas horas hojeando la *Divina Commedia*. Superando las renuncias de los Pontífices precedentes, León XIII hizo de Dante un instrumento polivalente, útil tanto a su programa de reforma de la Iglesia, como **para** contrastar las acciones anticlericales promovidas en aquellos años por los gobiernos italianos. El Vaticano tenía la necesidad de eliminar todo obstáculo que le impidiera conquistar integralmente el mito de Dante y, por lo

tanto, en 1881 el Papa ordenó que se quitara la *Monarchia* del Índice (Fava Guzzetta, 2009, pág. 69). Este acto le permitió al Papa manifestar su favor hacia las ideas expuestas en el tratado político de Dante, como certifican las encíclicas *Immortale Dei* de 1890 y la *Diuturnum* del año siguiente. León XIII aprobaba la distinción entre el poder espiritual y el temporal: los consideraba autónomos cada uno en su ámbito, aunque bien tuvieran que cooperar para el bien común de la sociedad.

El segundo obstáculo que había incomodado mucho a los Pontífices precedentes se vinculaba con las críticas de Dante a los Papas de su tiempo. En una carta enviada al arzobispo de Ravena en 1892, León XIII, que no dudaba en definir al poeta como “magnífico ornamento del cristianísimo” (Fava Guzzetta, 2009, pág. 67), se detenía en las saetas del gran florentino en contra de algunos predecesores suyos, como Bonifacio VIII, argumentando que lo que las había provocado eran las amarguras del exilio y su espíritu partidario. No había por lo tanto que sobrevalorarlas y, de todas maneras, aseveraba León XIII, no le quitaban nada a la autenticidad y a la integridad de la fe de Dante.

Superados estos impedimentos, el Papa no encontraba límites a la plena integración de Alighieri en el panteón de los grandes católicos italianos. Decidió por lo tanto promover algunas iniciativas para soldar su pontificado a su visión de Dante, lo que le fue reconocido también por sus contemporáneos, como el p. Giovanni Semeria, que definió al Papa como un hombre “de alma dantesca” (Merla, 2018, pág. 14). León XIII, en 1887, creó la primera cátedra italiana de estudios dantescos, insertándola en los programas académicos de la Universidad Apollinare de Roma, actualmente conocida como Ateneo Lateranense (Fava Guzzetta, 2009, pág. 72). En 1891, decidió participar en la suscripción nacional para la construcción de un Mausoleo dedicado a Dante haciendo una generosa donación de 10.000 liras, muy superior a la dispuesta por el gobierno italiano a través del ayuntamiento de Ravena (Fava Guzzetta, 2009, pág. 73).

León XIII compitió pues con la clase dirigente italiana dentro de un panorama cultural caracterizado por la fuerte tensión entre la Iglesia y el Estado italiano, como demostró el debate parlamentario que llevó a la aprobación, en 1870, de la ley que abolía las facultades teológicas de las Universidades estatales. El Papa y la inmensa mayoría de los católicos italianos se quedaron perplejos y molestos por la intervención parlamentaria del ministro de la instrucción Cesare Coretti, quien afirmó que la ley era urgente porque consideraba la teología católica una disciplina que provocaba un “una mala orientación de las conciencias” (Fava Guzzetta, 2009, pág. 74). En este clima de choque cultural, no sorprende que la obra de Dante siguiera siendo motivo de tensiones entre los liberales anticlericales y los católicos, como atestigua la sucesión de volúmenes sumamente polémicos publicados por exponentes de ambos frentes. Al final de los años ochenta del siglo XIX, por ejemplo, Giovanni Bovio (1889) publicó un volumen en el que sostenía que las ideas políticas y religiosas de Alighieri le ponían afuera de la Iglesia romana tal como Lutero, Giordano Bruno y cualquiera pensador condenado por el Santo Oficio. El volumen de Bovio fue contrastado por una vasta serie de ensayos y artículos, entre los cuales el más célebre durante el pontificado leonino fue un texto de Antonio Lupetti (1901) que reafirmaba la absoluta ortodoxia e integridad del catolicismo de Dante.

La polémica entre católicos y laicos con respecto a la figura de Alighieri, que había entrado a la escena política y cultural en las primeras décadas del siglo XIX durante el pontificado de León XIII, no se había aún suavizado. Con Papa Pecci, sin embargo, los católicos podían contar con el pleno apoyo del Pontífice, que promovió un verdadero proceso de conquista de la figura de Dante, encontrando un importante portavoz en monseñor Giacomo Poletto; quizá el mayor dantista católico de entre siglos. En la obra de Poletto, el análisis de la poética se entretreía con la vuelta a la enciclopedia dantesca para aseverar

las decisiones adoptadas por el magisterio pontificio. Al final del siglo XIX, el sacerdote véneto (Poletto, 1898) publicó un volumen, cuyo propósito era demostrar que la reforma social propuesta en la encíclica *Rerum novarum* hallaba sus raíces en la obra del poeta toscano. Poletto siguió elaborando su tesis también durante el pontificado sucesivo, defendiendo a la imagen dantesca propuesta por el Vaticano y basada en el concepto de la fidelidad de Dante a la Iglesia. En 1905, se editaba su volumen sobre el papel de la Virgen en el pensamiento de Alighieri, en el que reafirmaba la pureza y la corrección de su doctrina, lo que le colocaba a Dante al mismo nivel de los Santos y los doctores de la Iglesia, volviéndolo además el portavoz de toda la Cristiandad, desde la Redención hasta 1900. El poeta toscano asumía las características de un modelo ejemplar. Por lo tanto Poletto no vacilaba en criticar a los dantistas que no tenían su mismo punto de vista, atacando frontalmente a los mismos Giosué Carducci y Gabriele D'Annunzio, por ser cómplices de una élite dirigente que usaba a Dante como recurso para “derribar la Cruz y sustituirla con una forma actualizada de paganismo” (Poletto, 1905, pág. 202).

2. Pío X: Dante portavoz de la ortodoxia católica

En el libro de 1905, la *vis* polémica de Poletto en contra de los dantistas no alineados con el proceso de conquista católica de Dante, se hizo definitivamente virulenta. Replicaba fielmente las nuevas orientaciones de la Iglesia de Giuseppe Sarto Papa en 1903 con el nombre de Pío X. El pontífice véneto se comprometió en contrastar lo que en la encíclica *Pascendi* de 1907 definió el modernismo, es decir cualquier desviación con respecto al catolicismo ortodoxo promocionado por las Congregaciones vaticanas. Durante el pontificado de Pío X, se utilizó ampliamente a la obra dantesca como respaldo de la lucha antimodernista. Se formó consecuentemente la imagen

de un Dante ultra ortodoxo, heraldo de la verdad católica, una imagen bien detectable, por ejemplo, en la carta de Pío X al arzobispo de Ravena Pasquale Morganti en 1913 en la que se afirmaba el derecho de la Iglesia de reivindicar la “gloria nobilísima de Dante, que es honor de la fe católica y de la civilización” (Merla, 2018, pág. 33).

El catolicismo italiano, en su mayoría, se alineó a la interpretación de Dante brindada por el Vaticano. Son buena muestra de ello los principales volúmenes publicados por la crítica católica entre 1903 y 1914, año en el que murió Pío X. En 1912, Nicola Matti editaba el ensayo titulado *Teologia e Dante Alighieri*, en el que afirmaba con extrema convicción que en ningún momento Dante había manifestado posturas anticlericales. En la misma línea se coloca el texto de Adolfo Cellini (1913) que vio la luz el año siguiente, en el que se hacía hincapié en el hecho de que el autor de la *Monarchia* nunca se había declarado contrario al poder temporal de los Papas. La formación de una idea muy rígida de un Dante ultra ortodoxo empeoró las tensiones con los dantistas laicos y anticlericales, además de desestabilizar la actividad del Comité para las celebraciones de 1921 en el 6° centenario de la muerte del poeta. En 1913, el conflicto llegó a un punto de ruptura, lo que convenció a los católicos, apoyados por el Vaticano, a abandonar el Comité y crear otro, católico y con la intención de promover la imagen de Dante tal como la había orientado el Pontífice véneto (Merla, 2018, pág. 33).

Papa Sarto utilizó a Dante no sólo como instrumento de lucha, sino también como elemento pedagógico para fortalecer sus orientaciones doctrinales, que expuso en el *Catechismo della dottrina cristiana* de 1912. Dicho catequismo guardaba todas las verdades de la fe que no podían ser ni olvidadas ni contrastadas. Muy rápidamente, las librerías católicas estuvieron repletas de textos que trataban demostrar cómo las ideas del *Catechismo* de Pío X se armonizaban perfectamente con los pasos más célebres de la *Divina Commedia*, dando origen a una vertiente

literaria que sobreviviría al mismo Papa Sarto. En efecto, a pesar de haber transcurrido seis años de la muerte del Pontífice, un anónimo publicó el muy conocido *Catechismo della dottrina Cristiana di S.S. Pío X meditato con Dante*, en el que se extrapolaba sistemáticamente la *Commedia* de su contexto y se la manejaba de tal manera que confirmara las posiciones expresadas por el *Catechismo* de 1912. Un caso emblemático es el nuevo significado que se le atribuye al verso del XXVI canto del *Inferno*: “*fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza*” (If, XXVI, 119-120). De hecho, en la *Commedia* la imagen conlleva una valoración negativa, ya que indica un conocimiento moralmente incorrecto. Al contrario, en el *Catechismo* “meditado con Dante”, el significado del verso cambia completamente, se vuelve positivo, ya que sirve para demostrar que el alma es la parte espiritual del hombre capaz de conocer y amar a Dios (Merla, 2018, págs. 40-43).

3. Benedicto XV: Dante centro de la encíclica *In Praeclara Summorum*

Pío X propuso una visión de Dante muy vinculada con la batalla anti-modernista. Sin embargo, ya desde la segunda mitad de su pontificado, se manifestaron opiniones distintas como la de Tommaso Gallarati Scotti que veía en Alighieri el símbolo de los católicos injustamente perseguidos por los Pontífices y por la curia romana (Pazzaglia, 2008).

El nuevo Papa, Benedicto XV, tenía una sensibilidad distinta de su predecesor. Giacomo Della Chiesa se inclinaba, de hecho, menos a imponerse como la suprema autoridad doctrinal del catolicismo y más a presentarse como maestro de la fe y mensajero de paz en la Europa devastada por la guerra. Ya en los primeros meses después de su elección, identificó a Dante como el gran ejemplo a seguir. Durante de su episcopado boloñés, había manifestado su pasión por el poeta toscano y por

eso fue nombrado miembro honorario del Comité católico para las celebraciones en honor del 6° centenario de la muerte de Alighieri (Merla, 2018, pág. 70). Elegido Papa en 1914, siguió animando las labores del Comité, como se puede leer en el breve *Nobis ad Catholicam* enviado a su presidente, el arzobispo de Ravena Pasquale Morganti, el 10 de octubre de 1914, en el que afirmaba que “Dante es nuestro” (Merla, 2018, pág. 74). El poeta estaba plenamente insertado en la Iglesia católica, ya que nadie mejor que él había logrado conjugar la belleza del arte literario con las verdades de la fe. Benedicto XV concluía comunicando su decisión de donar 10.000 liras para las obras de restauración de la basílica ravenesa de san Francisco, en donde en 1321 se oficiaron las exequias del poeta florentino (Scotta, 2009, pág. 51). A través de este documento, el Papa confirmaba su apoyo a la acción del Comité católico y en los años siguientes el Vaticano favoreció el nacimiento de organismos similares en diversos países europeos.

El aprecio del Pontífice por Dante no se limitó a solamente a apoyar los organismos católicos dedicados a las celebraciones del 6° centenario de 1921. En ese año, de hecho, Benedicto XV (1921), decidió dedicar una encíclica a Alighieri titulada *In praeclara summorum*, en la que seguía predominante la imagen de un Dante ultra ortodoxo, añadiendo inspiraciones ya subrayadas por León XIII. Benedicto XV, de hecho, seguía interpretando las críticas de Dante a los abusos de los Pontífices de su tiempo atribuyéndolas a las amarguras del exilio y a la impetuosidad de su índole, o sea exactamente como había hecho en 1892 Papa Pecci. Benedicto XV añadía que estas reprimendas eran, en parte, comprensibles por las conductas incorrectas de algunos eclesiásticos de la baja Edad Media, conductas que por otro lado habían sido objeto de las saetas de grandes santos medievales. Esta apertura del Papa no encontró buena acogida en algunos ambientes culturales católicos, como el de los redactores de la revista jesuítica *La Civiltà cattolica* que, analizando este pasaje,

comentaban que los reproches de Dante a los Pontífices de su tiempo no eran otra cosa sino graves errores de evaluación del poeta toscano (Merla, 2018, págs. 85-88).

Otro punto de fuerte conjunción entre León XIII y Benedicto XV era el juicio sobre el pensamiento político de Alighieri. La *In praeclara summorum* contenía cinco citas de la *Monarchia* que confirman la aprobación del Papa relativamente al concepto dantesco de separación e independencia del poder temporal del espiritual. Sin embargo, Benedicto XV recordaba que el fin perseguido por el segundo, la felicidad eterna, lo volvía superior al primero.

La encíclica hacía emerger en Dante los rasgos del supremo poeta cristiano que, como Giotto y Raffaello, a través de su obra enseñaba al pueblo los puntos fundamentales de la fe católica. El poeta toscano asumía así un papel central en el bagaje cultural de los católicos no solo italianos. Sin embargo, la polémica entre los dantistas laicos y los católicos todavía no se apaciguaba. La misma *In praeclara summorum* reflejaba esta tensión ya que tomaba partido en favor de Giovanni Busnelli (1911-1912), quien propugnaba la idea de que el tomismo era la principal fuente de inspiración de Dante, en contra de otros dantistas que, como Bruno Nardi (1914), destacaban los influjos de otros pensadores en la obra del poeta toscano. La encíclica, además, afirmaba la imposibilidad de comprender correctamente la producción literaria dantesca al separar la poesía de la teología. Por esta razón, criticaba sin citar directamente, lo que acababa de escribir Benedetto Croce en *La poesia in Dante*, publicado algunos meses antes de la *In praeclara*.

A pesar del mejoramiento de la relación entre el Estado italiano y la Santa Sede desde el pontificado benedictino, las tensiones entre dantistas católicos y laicos no se amansaban e involucraban también al Papa. El contenido de la encíclica, de hecho, fue estigmatizado por Carducci, quien se oponía a la imagen

de Dante proporcionada por Benedicto XV. Carducci afirmaba que Alighieri no era un poeta católico, sino “el primer filósofo laico del pueblo italiano” (Scottà, 2009, pág. 59). Una parte del mundo católico italiano, además, interpretó la *In praeclara* como un ulterior apoyo papal a la batalla en contra de las elites culturales y contra las políticas laicas y liberales. Paolo Longhi Bracaglia, por ejemplo, en 1921 publicó un ensayo en el que defendía la tesis de que esta lectura del pensamiento de Dante demostraba las contradicciones presentes, en materia de religión, en el Estatuto Albertino y en la actividad promovida por los gobiernos italianos después de la unidad. En el mismo año, la *Rivista di filosofia neo-scolastica* publicó un número especial sobre Dante en el que se criticaba el pensamiento de Croce sobre el poeta y se desdecían los influjos de la escatología musulmana sobre la obra dantesca, subrayados por Miguel Asín Palacios.

También el episcopado italiano parecía indispuesto a atenuar las polémicas en contra de quienes se ponían al exterior del magisterio pontificio y permanecía, en su gran mayoría, aún vinculado con la imagen de Dante propuesta por Pío X. El cardenal Pietro Maffi, arzobispo de Pisa, por ejemplo, en 1921 escribía que Dante era el poeta católico por excelencia y lo contraponía a Lutero, ya que, en el *Purgatorio*, afirmando que las almas subían al cielo saliendo desde la orilla del río Tiber, había aclarado que afuera de la Iglesia católica no había salvación (Tavoni, 2012).

4. Pío XI: Dante abanderado del “Cristo romano” y recurso intelectual contra el fascismo

En 1922, la repentina muerte de Benedicto XV llevó a la elección de Achille Ratti, hombre de profunda cultura humanística cultivada a través de la asidua frecuentación de las prestigiosas bibliotecas ambrosiana y vaticana. El nombramiento de Pío XI

coincidió con la afirmación del fascismo en Italia que consolidó su poder reprimiendo las formas de oposición y firmando un acuerdo con la Iglesia que puso término a la *Questione romana* restituyendo a la Santa Sede la posesión de una minúscula pero simbólicamente fundamental parte de la antigua capital del Estado pontificio.

Durante el régimen mussoliniano, la polémica entre los dantistas católicos y los liberales se redujo drásticamente mientras que los intelectuales fascistas parecieron tener menos interés en proponer una visión de un Dante anticlerical. Contemporáneamente, el poeta toscano entró de manera estable a la mayor parte de los discursos y de los textos del Papa, el cual, según el padre Agostino Gemelli OFM, siempre tenía una copia de la *Divina Commedia* y una de los *Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni sobre su mesa de trabajo (Merla, 2018, pág. 91). El hecho de que Dante no fuera objeto de conflicto inmediato entre católicos y fascistas no significa que hubiera armonía entre la Iglesia y el régimen. En los años treinta, de hecho, las dos instituciones, a pesar de un aparente acuerdo perturbado solo por crisis episódicas y breves como la de 1931, llevaban adelante una sorda lucha por imponer su propio modelo cultural a los italianos. En este sentido, se volvió a descubrir a la figura de Dante para el mito del romanismo fascista sobre el que el fascismo basaba buena parte de su identidad. Papa Ratti se refirió muchas veces a “*quella Roma onde Cristo è romano*” (*Purg.*, XXXII, 102) para confirmar, a través de la prestigiosa cita del *Purgatorio*, que la ciudad eterna era, mucho antes que capital del fascismo, fulcro espiritual y sede del Vicario de Cristo en tierra.

Si, en esta circunstancia, se acudía a la referencia dantesca como instrumento para oponerse a la hegemonía cultural del fascismo, en muchos otros casos Pío XI demostró considerar la obra de Dante como eje de su actividad pastoral cotidiana. En muchas ocasiones, de hecho, afirmó que los textos de referencia sobre los que tenían que formarse los católicos entre las dos

guerras eran las *Divina Commedia*, la *Imitación de Cristo* y los *Promessi Sposi*. El Papa, además, usó la obra dantesca para fortalecer o explicar sus ideas. En el caso de la conexión entre los cristianos contemporáneos y los santos del pasado, por ejemplo, Pío XI solía explicar su concepción comparándola a la relación existente entre Virgilio y el poeta toscano. Dante y el autor latino, de hecho, estaban separados por una multiplicidad de aspectos, desde los siglos en los que vivieron hasta la fe que profesaban; sin embargo, el autor de la *Monarchia* se inspiró en la obra virgiliana, sin acogerla pasivamente, sino intentando imitarla adaptándola a su época.

Pío XI apeló a Dante también durante la grave crisis de 1931 cuando el fascismo amenazó poner afuera de la ley a la Acción católica italiana, acusada de desarrollar actividad política en contra de la dictadura. El choque entre Iglesia y Estado fue muy breve pero bastante violento y eso motivó al Papa a escribir la encíclica *Non abbiamo bisogno* en la que proponía su visión de los hechos y expresaba una severa crítica al fascismo. En este escrito, Pío XI elegía describir la amargura por las violencias padecidas por la Acción católica a través de la cita “*e 'l modo ancor m'offendé*” (*Inf.*, V, 102), tomada del episodio de Paolo y Francesca. El Pontífice acomodaba su dolor al sentido por Francesca. A través de una lectura más atenta, se entiende cómo Pío XI comparaba esos días dramáticos con la tormenta que en la *Commedia* embiste a los lujuriosos. Papa Ratti demuestra, además, tener una gran familiaridad con el texto dantesco porque modificaba radicalmente el sentido del pasaje. De forma distinta a la doctrinalmente correcta condena de Paolo y Francesca, ahora el Papa usaba aquel episodio para describir la tormenta infernal que, en aquellos días, golpeaba a los católicos italianos, víctimas inocentes de la brutalidad fascista.

5. Pío XII: Dante y la *poesia di Dio*

Si durante el pontificado de Pío XI se utilizaba aún a Dante como instrumento polémico en contraposición a las estrategias adoptadas por el fascismo, con el nombramiento de su sucesor, el recurso al poeta toscano por los Papas entró definitivamente a formar parte del patrimonio doctrinal y literario canónico de los Pontífices.

Eugenio Pacelli puso su reino bajo el signo de Alighieri y, por eso, en la Misa por el 1.^{er} aniversario de la muerte de su predecesor, dijo que para él Pío XI había sido un guía como Virgilio en el poema dantesco (Merla, 2018, pág. 124). Más allá de la cita, Papa Pacelli fue profundamente influenciado por la obra dantesca que empleó para describir los principales temas peculiares de su pontificado, en particular la relación entre ciencia y fe. En los nueve discursos en la Pontificia Academia de las Ciencias pronunciados entre 1939 y 1958³, por ejemplo, es incesante la sucesión de citas de versos y lugares dantescos. Según el Papa, de hecho, la *Divina Commedia* representaba el texto de referencia esencial para el conocimiento científico, que tenía que adherirse al itinerario cumplido por Dante, desde la ascensión de “l'aiuola che ci fa tanto feroci” (*Par.*, XXII, 151) hasta la contemplación de “l'amor che move il sole e l'altre stelle” (*Par.*, XXXIII, 145).

Pío XII usó a Dante en múltiples contextos y eso ratificó su promoción a *auctoritas* fundamental de la doctrina cristiana comparable a la de los Padres y a los Doctores de la Iglesia. Cuando tenía que describir la fe, por ejemplo, el Papa solía equiparar el pensamiento de Alighieri a la Sagrada Escritura como hizo en 1943 cuando explicó el núcleo del cristianismo sirviéndose de la cita del I capítulo de la *Carta a los Hebreos* y de los versos 70-75 del XXIV Canto del *Paradiso* (Merla, 2018, págs. 170-174).

3. Vd. El análisis de Valentina Merla (2018: 141-160).

En distintos momentos Pío XII fortaleció el mensaje bíblico a través de citas de la obra dantesca. Hablando de los riesgos que podía producir una industria de la moda que no respetaba la sacralidad y el sentido del pudor del cuerpo humano, amonestó a sus oyentes citando el III capítulo del *Libro de Isaías* sobre la destrucción de la impía ciudad de Sion y el XXIII Canto del *Purgatorio*, en el que se critica la inmoralidad de las costumbres de Florencia. Según el Papa, la obra de Dante, y en particular la *Divina Commedia*, era el instrumento mayor para acercarse a las sagradas Escrituras y acceder a la fe cristiana, como bien revela su carta de 1947 al representante de la República China en la Santa Sede (Merla, 2018, pág. 185).

Dante acompañó a Pío XII también en los momentos más difíciles de su pontificado. Durante la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, el Papa no dejó de alentar a los católicos trastornados por las violencias bélicas invitándoles, tal como lo hace Virgilio con Dante en el canto V del *Purgatorio*, a confiar en Dios volviéndose una torre firme. Después de que terminó el conflicto, el Pontífice mostró su inquietud por las tensiones internacionales entre los dos bloques. Se multiplicaron sus anatemas en contra de todos los que no tenían interés para la construcción de una sociedad pacífica: los equiparaba a los ignavos descritos en el *Inferno*. Las preocupaciones del Papa aumentaron a lo largo de los primeros años cincuenta, cuando se hizo concreto el peligro de una guerra termonuclear entre Estados Unidos y Unión Soviética. Frente a este espantoso escenario, el Papa confesaba no lograr encontrar soporte tampoco en la amada obra dantesca. En 1949, en efecto, dijo que si el mundo se hubiera precipitado en la III Guerra Mundial, el infierno desatado hubiera sido irrepresentable también por Dante (Merla, 2018, pág. 190). De todas formas, el Papa no dejó de aludir al poeta toscano hasta los últimos días de su vida. En un discurso pronunciado antes de morir en 1958, Pío XII habló de los padecimientos de los emigrantes italianos, consciente, habiéndolo aprendido en Dante, lo difícil

de “scendere e l salir per l'altrui scale” (*Par.*, XVII, 160). Pío XII sellaba así su predilección por el poeta toscano, una predilección auténtica y **cultivada** a lo largo de toda su vida, y que Pablo VI —al igual que otros aspectos de su pontificado— custodiaría y desarrollaría.

6. Juan XXIII: la predilección del Papa por otros autores y la evolución de la crítica dantesca

Hasta ahora me he detenido en la fortuna de Dante entre los católicos italianos, detectando el interés cada vez mayor de los Papas por la obra del poeta. Con la elección de Juan XXIII se dio, en cambio, una inversión de tendencia, ya que resultan muy raras las citas dantescas en los documentos privados y oficiales de Angelo Roncalli. En *Diario dell'Anima*, por ejemplo, solamente en tres ocasiones se menciona a Dante. La más interesante es la de 26 de enero de 1901, en la que, al reflexionar sobre la pobreza material y espiritual de muchos italianos, sostenía que el solo remedio no se encontraba en los movimientos sociales, sino en la eucaristía. El futuro Juan XXIII así ase expresaba: “que no se me hable del socialismo, que es como la loba de Dante” (Merla, 2018, pág. 199), proponiendo una similitud entre la codicia y el afán de poder de la loba y los vicios atribuidos al mayor movimiento de la izquierda italiana en principios de Novecientos.

Elegido Papa, siguió refiriéndose con mucha parsimonia a la obra dantesca. En efecto, en su correspondencia encontramos solamente dos citas, en dos cartas a unos amigos de 1960 y 1962 (Merla, 2018, pág. 201). No me resulta fácil explicar las razones de esta ausencia. Creo que hay que excluir la voluntad de Juan XXIII de distinguirse de su predecesor. Me parece que una posible respuesta se pueda hallar en el discurso que dirigió a los periodistas el 4 de mayo de 1959 (Merla, 2018, pág. 203). En esta ocasión, el Papa sostuvo que los medios de información

tenían que buscar la verdad, que las palabras papales identificaban con la luz divina, esa luz que, como decía Dante, “per l’universo penetra e risplende” (*Par.*, I, 2). A pesar de la cita dantesca, Juan XXIII recomendaba a los periodistas tomar ejemplo de Alessandro Manzoni, señalando de este modo su predilección por el escritor decimonónico del que era coterráneo.

No me detendré en las otras citas de Dante en los discursos de Juan XXIII —como, por ejemplo, la que utilizó con los peregrinos de Nancy (Merla, 2018, pág. 205) comparados con Dante porque habían logrado salvarse del “acqua perigliosa” (*Inf.*, I, 24)—, ya que el cuadro general no cambia mucho. Aunque no tuvo una especial pasión con el poeta, Papa Roncalli reconoció su importancia en la formación del clero y del laicado cuando volvió a abrir, en 1962, la cátedra de Teología dantesca en la Universidad lateranense (Merla, 2018, pág. 210) fundada por León XIII y cerrada en 1913. Para asumir esta cátedra, se llamó al monseñor Giovanni Fallani (1959-1965) quien en esos años estaba realizando una seria revisión de los estudios católicos sobre el poeta florentino, estudios en los que ya se percibía el influjo de teólogo ítalo-alemán Romano Guardini (1967), cuyos ensayos dantescos se tradujeron al italiano y se editaron por la editorial Morcelliana de Brescia. A diferencia de los dantistas católicos anteriores, Fallani no tenía interés por confirmar la ortodoxia de la fe de Dante ni por explorar la influencia del tomismo en la obra dantesca. Prefería detenerse en la propuesta teológica específica de los escritos dantescos. Al final del Concilio Vaticano II, el obispo de Partenia (Fallani, 1965) publicó un volumen en que sobresalía una nueva figura del poeta, interpretado como fundador de la poesía teológica y maestro de la mística y de la ascesis.

7. Pablo VI: Dante, “poeta de los teólogos, teólogo de los poetas”

El 21 de junio de 1963 los cardinales eligieron a Papa Giovanni Battista Montini, cardenal arzobispo de Milán, dotado de una refinada cultura humanística, adornada por el estudio continuo y las reflexiones sobre la obra dantesca. No puedo efectuar aquí un análisis sistemático del influjo de Dante en el pensamiento de Pablo VI, que también se manifiesta en muchos gestos simbólicos del Papa, además de en todos los discursos pronunciados a lo largo de su pontificado (1963-1978). Es suficiente recordar aquí los grandes eventos propiciados por Montini para conmemorar el VII centenario del nacimiento del poeta en 1965. El 19 de septiembre de ese mismo año, el Papa hizo fijar una cruz de oro en la tumba ravenesa de Dante para sellar la plena pertenencia del poeta a la Iglesia (Merla, 2018, pág. 216). El 14 de noviembre donó una corona dorada de laurel con el monograma de Cristo, que se colocó en el Baptisterio de San Juan en Florencia (Merla, 2018, pág. 218). A través de esta última decisión, Pablo VI ponía la guinda al camino de recuperación de la figura del poeta cumplido por la Iglesia, pidiendo al mismo tiempo perdón por el apoyo proporcionado por la curia romana a la expulsión del poeta de Florencia, obligándole a ese largo exilio que le impidió ser coronado poeta en su ciudad natal.

En ese crucial 1965 se concluyeron las labores del Concilio Vaticano II, acontecimiento histórico de los más importantes para la Iglesia del siglo XX. Montini confió al amigo Jean Guilton que había estado pensando en Dante durante todo el tiempo de la asamblea ecuménica (Lanza, 1994, pág. 52). Poco antes de su término, donó a todos los participantes un ejemplar de la *Divina Commedia* como testimonio de la importancia que el texto tenía, en la visión del Papa, para el correcto desarrollo de la fe en las diócesis católicas (Merla, 2018, pág. 227). El vínculo

entre Dante y el Vaticano II promovido por Pablo VI resaltó, más allá de este gesto, en la publicación de la carta apostólica *Altissimi cantus*, en la que Montini resumió y revisó todas las interpretaciones del poeta brindadas por sus predecesores y por los dantistas católicos. El nexo entre el Poeta y el Concilio se vuelve evidente a partir de la fecha de publicación de la carta, el 7 de diciembre de 1965, es decir el día anterior a la clausura del Vaticano II. El 7 de diciembre la Iglesia celebra a San Ambrosio. Eligiendo esa fecha, Pablo VI sugería una conexión ideal entre Dante y Ambrosio, ya que ambos supieron conjugar la tradición grecorromana con las verdades cristianas y encontrar a su maestro en Virgilio.

En dicha carta, el Papa señalaba a Dante como el poeta ecuménico símbolo del Concilio Vaticano II y el “Señor del Altísimo canto” (Pablo VI, 1966), es decir el mayor poeta de la humanidad, capaz de soldar arte y fe, en esto sobrepasando a Homero. Pablo VI, al retomar el pensamiento de sus predecesores, desde León XIII a Benedicto XV, reafirmaba su pertenencia a la Iglesia declarando que “¡Dante es nuestro! Nuestro, es decir de la fe católica” (Pablo VI, 1965, pág. 9). Montini compartía con León XIII y Benedicto XV el aprecio por la visión política de Alighieri y, en particular, su concepto de la monarquía universal, un concepto que Pablo VI vislumbraba en algunos aspectos de la Organización de Naciones Unidas.

Dante resultaba pues el poeta católico por antonomasia y su fama tampoco era afectada por los duros reproches a los abusos de los Papas y del clero de su época. Pablo VI retomaba las explicaciones producidas por León XIII y Benedicto XV, relacionadas a la índole y a las amarguras del exilio, y concluía que se podía otorgar “una benigna indulgencia” (Pablo VI, 1965, pág. 10) a un poeta que, por otro lado, siempre había demostrado su fidelidad a la Santa Sede, como se ve en la durísima crítica del Canto XX del *Purgatorio* en contra de los que habían raptado y ultrajado a Bonifacio VIII en Anagni. Para Pablo VI, Dante

nunca atacó a la institución eclesiástica, sino solamente a la conducta de algunos de los que en ella habían tenido una situación de gran responsabilidad. Lo que quedaba manifiesto también por la romanidad que el poeta le atribuía a Cristo, que volvía inescindible el vínculo entre Dios y su Vicario en la tierra.

Finalmente, Montini desautorizaba la tendencia mantenida por Benedicto XV, según la cual Dante había sido influenciado básicamente por el tomismo. En su visión, Alighieri había logrado conjugar la multiplicidad de estímulos que procedían de la sabiduría oriental hasta el pensamiento grecorromano para llegar hasta los dogmas y las verdades católicas. Esta corrección no significaba que el Papa revisitara todo lo que sus predecesores le habían atribuido a Dante. Pablo VI, en efecto, en la *Altissimi Cantus* acudía ampliamente a los instrumentos polémicos característicos de la crítica dantesca católica de la primera mitad de Novecientos. Montini compartía la condena de Benedicto XV a la tesis de Croce que proponía la escisión de la poesía dantesca de la teología. Retomando la interpretación ultra ortodoxa de Pío X, estigmatizaba los que “vieron en Dante el precursor de un laicismo indeterminado y un rebelde *ante litteram*” (Pablo VI, 1965, pág. 13).

Por medio de la *Altissimi Cantus*, se recapituló la mayoría de las interpretaciones dantescas y se las actualizó en un solo documento. Se consagró definitivamente a Dante como “la voz de la civilización europea fundada sobre el cristianismo y sobre la herencia del mundo clásico” (Pablo VI, 1965, pág. 34). Durante los quince años del pontificado de Montini, fueron miles las referencias del Papa a Dante a partir del Año Santo de 1975 que Pablo VI comparó en más de una ocasión al Jubileo de 1300, año el que el poeta florentino hizo empezar el camino descrito en la *Commedia*. Montini estaba profundamente familiarizado con la obra dantesca y utilizó a menudo pasajes de la *Divina Commedia*, cambiando a veces su sentido, como cuando, por ejemplo, durante la misa en *Coena Dominis* de 1968, definió la

relación amorosa entre Dios y sus creaturas “amor, ch’a nullo amato amar perdona” (*Inf.*, 103, V). En los versos de Dante, este amor se dirigía hacia un objeto equivocado. En cambio, en Montini, era destinado a Cristo, cuyo amor hacia los hombres es tan fuerte que necesita ser devuelto.

Como en Pío XII, también en las palabras y en los escritos de Pablo VI Dante descollaba como una *auctoritas* capaz de respaldar los mensajes contenidos en la Biblia. También la descripción de la Virgen elaborada por el pontífice acudía en larga medida al patrimonio semántico y doctrinal del poeta toscano. Montini valoraba especialmente el Canto XXXIII del *Paradiso*, en la que se define a María “figlia del tuo figlio” (*Par.*, XXXIII, 1) y “umile e alta più che creatura” (*Par.*, XXXIII, 2). Quiso por eso que se insertara el íncipit del Canto entre los Himnos de la nueva versión italiana del *Libro della Liturgia delle Ore*. En el intervalo de poco más de un siglo se cerraba un ciclo y Dante, que al principio era un autor prohibido, llegaba a ser el único intelectual laico citado en uno de los libros de oraciones más importantes para la comunidad católica italiana.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (2019) *Divina Commedia* (N. Sapegno, ed.). Centauria.
- Benedicto XV. (1921). *In Praeclara summorum* [en línea]. Recuperado de https://w2.vatican.va/content/benedict-xv/it/encyclicals/documents/hf_ben-xv_enc_30041921_in-praeclara-summorum.html
- Benedicto XVI. (2006). Discorso ai partecipanti all'incontro promosso dal Pontificio Consiglio Cor Unum. *Acta Apostolicae Sedis*, 18(2), 130-133.
- Bovio, G. (1889). *L'etica da Dante a Bruno. Discorso pronunciato dalla cattedra dantesca nell'Università di Roma, il giorno 11 giugno 1889. Aggiuntevi le parole per l'inaugurazione del monumento a Bruno*. Roma: Perino.
- Busnelli, G. (1911-1912). *Il concetto e l'ordine del Paradiso dantesco* (2 vols). Città di Castello: S. Lapi.
- Byron, G. G. (1988). *Profezia di Dante*. Ravenna: Essegi.
- Casadei, A. (2010). Dante nel ventesimo secolo (e oggi). *L'Alighieri*, 35, 45-74.
- Cellini, A. (1913). *Costantino il grande nella Divina Commedia*. Siena: Tipografia Pontificia San Bernardino.

- Fallani, G. (1959-1965). *Poesia e teología nella Divina Commedia* (3 vols.). Milán: Marzorati.
- . (1965): *Dante poeta teólogo*. Milán: Marzorati.
- Fava Guzzetta, L. (2009). Leone XIII, Dante, *Monarchia*: laicità e religiosità. En L. Fava Guzzetta, G. Di Paola Dollorenzo y G. Pettinari (eds.), *Dante e i Papi*. Altissimi cantus: riflessioni a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI, pp. 65-74. Roma: Studium.
- Francisco. (2015). Occasione 750 Diei anniversarii natalis Dantis Alighieri. *Acta Apostolicae Sedis*, 107(6), 550-552.
- Guardini, R. (1967). *Studi su Dante*. Brescia: Morcelliana.
- Lanza, F. (1994). *Paolo VI e gli scrittori*. Roma - Brescia: Istituto Paolo VI - Studium.
- Lupetti, A. (1901). *La fede cattolica, apostolica e romana di Dante Alighieri. Conferenza letta agli alunni del Seminario e Collegio di S. Caterina in Pisa il 15 novembre 1900*. Pisa: Mariotti.
- Merla, V. (2018). *Papi che leggono Dante. La ricezione dantesca nel magisterio pontificio da Leone XIII a Benedetto XVI*. Bari: Stilo Editrice.
- Nardi, B. (1914). *Intorno al tomismo di Dante e alla quistione di Sigieri*. Firenze: Olschki.
- Pablo VI. (1966). *Altissimi Cantus. Motu proprio di Paolo VI per il 7° centenario della nascita di Dante Alighieri*. Roma: Paoline.
- Pazzaglia, L. (2008). Dante e il Medioevo nella riflessione di Tommaso Gallarati Scotti. *Humanitas*, 63, 855-862.

- Poletto, G. (1898). *La riforma sociale di Leone XIII e la dottrina di Dante Alighieri. Conferenze* (2 vols.). Siena: Biblioteca del clero.
- Poletto, G. (1905). *La Vergine-Madre nelle opere e nel pensiero di Dante Alighieri*. Siena: Tipografia Pontificia San Bernardino.
- Rossetti, D. G. (1832). *Sullo spirito antipapale che produsse la Riforma, e sulla segreta influenza ch'esercito nella letteratura d'Europa, e specialmente d'Italia: come risulta da molti suoi classici, massime da Dante, Petrarca, Boccaccio*. Londres: Rossetti.
- Scottà, A. (2009). Benedetto XV e la Chiesa di Dante. "Madre piissima" e "Sposa del Crocefisso". En L. Fava Guzzetta, G. Di Paola Dollorenzo y G. Pettinari (eds.), *Dante e i Papi. Altissimi cantus: riflessioni a 40 anni dalla Lettera Apostolica di Paolo VI*, pp. 51-64. Roma: Studium.
- Tavoni, M. (2012). Dantismo cattolico tra Otto e Novecento nella Biblioteca del cardinale Pietro Maffi. En G. Rossetti (ed.), *Pietro Maffi arcivescovo di Pisa (1903-1931)*, pp. 199-209. Pisa: PUP.

LUGARES DE CERDEÑA EN LA DIVINA COMEDIA

Valentina Virdis
Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Resumen: Esta ponencia propone la visualización de un pequeño viaje teórico a Cerdeña (en italiano, *Sardegna*) a través de los lugares que aparecen en la *Divina Comedia*. Se examinarán también los encuentros de Dante en su viaje con personas de la isla, como Michele Zanche y Frate Gomita en el Infierno.

El objetivo de este análisis es contribuir con mi punto de vista para contestar una pregunta controversial que sigue siendo muy actual: ¿Dante había viajado a *Sardegna*, o su pretendido conocimiento de la isla se fundamenta en la tradición o relatos de amigos y conocidos?

El texto concluye analizando la posibilidad de que Dante se haya inspirado en la isla de *Tavolara* para configurar la montaña del *Purgatorio*.

Abstract: This conference proposes the visualization of a short theoretical trip to *Sardegna* (I will use the Italian name of the island Sardinia) through the places that appear in the *Divine Comedy*. Dante's encounters, during his trip, with people from the island, like Michele Zanche and Frate Gomita in the Hell, will be explored.

The objective of this analysis is contributing with my point of view to answer a controversial and still current question: Had Dante ever travelled to Sardegna, or was his knowledge based on what acquaintances told him?

In the last part, the possibility of Dante being inspired by Tavolara Island to imagine the Purgatory Hill will be debated.

0. Introducción

La Sardegna es un lugar muy presente en la obra, como bien recuerda Francesco Cesare Casula (1998, pág. 275): “[...] nella *Divina Commedia* la Sardegna è citata direttamente o indirettamente ben sette volte, contro, per esempio, le quattro volte della Sicilia che pur formava, allora, un famoso e vasto regno”.

Estas referencias han hecho suponer un viaje del poeta a la isla. En realidad, en la época de Dante, como recuerda también Tommaso Casini, enfrentar un viaje a *Sardegna* no era tan complicado, aun suponiendo que hace unos 50 años fuese más difícil que en los siglos XIII y XIV. De hecho, en aquel entonces, la isla se encontraba en el centro de los intereses económicos y, diría también políticos, de Pisa, Génova y del Estado Vaticano, con los que tenía estrechas relaciones.

Personajes de Cerdeña en la Divina Comedia

Los primeros personajes relacionados con *Sardegna* son *donno Michel Zanche* y *frate Gomita*, que Dante encuentra en el canto XXII del *Infierno*:

Fu frate Gomita,
quel di Gallura, vassel d’ogne froda,
ch’ebbe i nemici di suo donno in mano,
e fé sì lor, che ciascun se ne loda.

Danar si tolse, e lasciolti di piano,
sì com'e' dice; e ne li altri uffici anche
barattier fu non picciol, ma sovrano.

Usa con esso donno Michel Zanche
di Logodoro; e a dir di Sardigna
le lingue lor non si sentono stanche.

(*Inf.* XXII, 81-84)

Aquí Dante encuentra a dos personajes relacionados con las luchas de aquellos siglos entre *Giudicati* (los diferentes reinos en los que *Sardegna* estaba dividida). Fray Gomita fue vicario del *Giudicato* de Gallura del fraternal amigo de Dante, Nino Visconti. La historia cuenta que cuando Visconti dejó la isla para seguir sus intereses en la península, lo dejó a cargo, pero él se enriqueció a sus espaldas y por dinero dejó libres unos enemigos de su *donno*. Es curioso notar cómo Dante utiliza dos veces esta palabra derivada del latín *dominus*.

Con él está Michel Zanche, otro personaje que fue famoso por sus engaños: como fray Gomita, fue encargado por el rey Enzo de Svevia de regir el *Giudicato* de Torres. Se aprovechó del poder en múltiples formas, y según fuentes muy opinables llegó a casarse con la viuda o la esposa divorciada del rey Enzo. La presunta hija de los dos, Caterina, se casaría a su vez con Bianca Doria¹.

1. De Laurentiis (2015) indica: 'Il giudicato di Logudoro fu amministrato da re Enzo (titolo riconosciuto in virtù del ruolo di giudice dal 1238 al 1245), figlio dell'imperatore Federico II; sposò la signora del luogo Adelasia di Torres; e vi lasciò come luogotenente lo Zanche. Le notizie dei commenti antichi sono tuttavia contrastanti. Tommaso Casini sostiene che Zanche abbia sposato la vedova Adelasia, la quale sappiamo essersi ritirata nel castello del Goceano durante gli ultimi anni di vita.'

En los versos señalados podemos ver cómo Dante dibuja una escena muy clara, con los dos hombres juntos tanto en la pena y en los pecados de la vida, como en el origen común. No sabemos si se conocieron en realidad, pero se dice que al estar juntos “a dir di Sardigna le lingue lor non si sentono stanche” (*Inf.* XXII, 90).

Hay varias interpretaciones para este verso de Dante. La mayoría de intérpretes afirma que hasta ahora es así, que la gente de *Sardegna* siempre ama recordar y hablar de su tierra; pero en una interpretación muy original de De Laurentiis perfila otra situación: “A questo punto — appigliandomi al beneficio del dubbio: un gallurese può comprendere un logudorese?— azzardo che invece di conversare, giochino a morra!” (De Laurentiis, 2015, pág. 201).

Sa morra es un juego muy antiguo que se practica hasta la actualidad en *Sardegna* y siempre en sardo, no en italiano. Se juega en pareja, así que los dos personajes que Dante encuentra en el *Infierno* están justo en una situación similar a la de los jugadores de morra. De Laurentiis imagina que fray Gomita y Michel Zanche estén jugando en el infierno, y que quizás a esto se refiere el último verso. En mi opinión es muy poco probable que tal fuera la real intención de Dante, pero es interesante tomar en cuenta esta perspectiva. Pese a que los versos en cuestión no describen un lugar específico de la isla, crean seguramente una atmósfera clara, una familiaridad estrecha en un lugar tan triste como el infierno. Así que me permito sugerir que quizás estén cantando a tenores. El canto a tenores es muy arcaico, imita los sonidos animales. Cualquiera sardo hasta el día de hoy, al escuchar este canto piensa inmediatamente en los olores y colores de su tierra. Quizás en el mismo marco de la interpretación anterior de De Laurentiis podríamos imaginar que Dante haya escuchado este canto, y lo tenía presente cuando escribía sus versos. Un canto de tenores que parece un diálogo, justo lo que sugiere la traducción de los versos de Bartomolé Mitre:

Miguel Zanche también, de Logodoro
está con él, y hablando de Cerdeña,
las dos lenguas no cesan de hacer coro

(Inf. XXII, 88-90. Trad. de Mitre).

Me parece interesante que en su traducción el escritor haya escogido “hacer coro”, casi a dar la sensación de dos personas que hablan al unísono o que cantan en coro, como los tenores.

Son conjeturas no suficientemente apoyadas en datos reales, en una lectura objetiva del texto. Pese a eso, no es descabellado pensar que estas figuras tan características pudieran a ratos ponerse a cantar polifónicamente o inclusive... jugar al juego tradicional de la *morra* (a lo mejor con variantes infernales, demoníacas).

Prosiguiendo el viaje de Dante, llegamos al canto XXXIII, donde la lucha por el poder en *Sardegna* aparece otra vez cuando Dante encuentra a Branca Doria, cuya historia se entrelaza con la de Michel Zanche:

Tu 'l dei saper, se tu vien pur mo giuso:
elli è ser Branca Doria, e son più anni
poscia passati ch'el fu sì racchiuso.

“Io credo”, diss'io lui, “che tu m'inganni;
ché Branca Doria non morì unquanche,
e mangia e bee e dorme e veste panni”.

“Nel fosso sù”, diss'el, “de' Malebranche,
là dove bolle la tenace pece,
non era ancor giunto Michel Zanche,

che questi lasciò il diavolo in sua vece
nel corpo suo, ed un suo prossimano
che 'l tradimento insieme con lui fece.

(Inf. XXXIII, 136-147)

Una analogía importante entre los versos mencionados hasta ahora es que en ninguno de los dos cantos Dante hace una descripción, aunque sea pequeña, de los castillos y los paisajes de Gallura y de Logudoro. Me parece muy inverosímil que un ojo tan atento como el del poeta no hubiera sido atraído por las rocas de Gallura, sus colores y sus formas.

Ya tenemos entonces entonces los únicos personajes de *Sardegna* que aparecen en la *Divina Comedia*, (aunque hay que precisar que Branca Doria fue de origen genovés). El hecho de que Dante hable únicamente de personas de Logudoro y Gallura, sin evocar para nada lugares, sensaciones o sonidos —siquiera perfumes— característicos de la isla sustenta la tesis de que él nunca visitó la isla. Creo que las informaciones que tenía el autor son las que le contó el “giudice Nin gentil”, Nino Visconti, muy amigo de Dante, como sabemos, quien podía hablar con fundamento de las tradiciones sardas y de su historia, aludida por Dante en varias ocasiones. Lo extraordinario es que ni siquiera en un canto tan dulce y lleno de nostalgia como el del encuentro con Nino Visconti se haga una pequeña descripción de las fortificaciones o los paisajes de Cerdeña, pese a que se hubieran prestado magníficamente para inspirar versos en el estilo del *Purgatorio*. Tommaso Casini no pensaba lo mismo (Casini, 1895): para él viaje de Dante a la isla habría sido muy probable, dado que conocía tan de cerca a dos personajes importantes en la historia de la isla. Según Casini las noticias de Dante acerca de las costumbres y los hechos de Cerdeña era tan profundo, como para implicar la existencia de un viaje. Pero la realidad, como el mismo Casini reconoce, es que no hay pruebas que demuestren su visita a la isla.

La Sardegna* como referencia geográfica en la *Divina Comedia

En otros lugares de la *Divina Comedia*, la isla de *Cerdeña* sigue apareciendo como un sitio de referencia geográfica.

L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna
fin nel Morrocco e l'isola de' sardi
e l'altre che quel mare intorno bagna.

(*Inf.* XXVI, 103-105)

En este maravilloso canto, al describir el viaje de Ulises, Dante habla de "l'isola dei sardi", aunque sin gran respeto por la geografía, ya que *Sardegna* no está cerca de Marruecos. Más precisa, desde el punto de vista geográfico, es la descripción del viaje a la luna en el *Purgatorio*. Pero veamos los versos en cuestión:

E correa contro'l ciel per quelle strade
che'l sole infiamma allor che quel da Roma
tra sardi e' corsi il vede quando cade.

(*Purg.* XVIII, 79-81)

La descripción exacta de la posición de los países del Mediterráneo a veces poco importa en el marco del poema, pero es interesante consatar en varias ocasiones cómo se menciona a Cerdeña en términos de referencia geográfica, casi para probar que la isla es un referente geográfico natural, un lugar tan conocido que es normal citarla.

Siguiendo nuestro viaje, hallamos otro pasaje donde otra parte donde se menciona *la Sardegna*:

Qual dolor fora, se de li spedali,
di Valdichiana tra 'l luglio e 'l settembre
e di Maremma e di Sardigna i mali

fossero in una fossa tutti'nsebre,
tal era quivi, e tal puzzo n'usciva
qual suol venir de le marcite membre.

(*Inf.* XXIX, 46-51)

Este acoplamiento es importante: Dante se refiere solo a tres lugares: dos muy cerca de Florencia, el otro, sardo. No es ninguna prueba de que Dante estuviera efectivamente en la isla, pero sí de que poseía seguramente muchas informaciones sobre la misma y las relativas condiciones sanitarias. De hecho, Cerdeña era un lugar emblemático para la malaria; la presencia de la enfermedad aquejó la región hasta más o menos los años 50. No obstante, tampoco esta referencia constituye una prueba contundente de un viaje dantesco a la isla, o de lo contrario.

La isla de Tavolara como fuente di inspiración para el *Purgatorio*

Volviendo al viaje de Ulises, aprovecho para abrir un tema que necesitaría profundizarse más, y al que desearía contribuir con un pequeño aporte. Algunos estudiosos piensan que Dante se habría inspirado en la isla de Tavolara para imaginar la montaña del purgatorio.

El primero en proponer esta tesis fue Tommaso Casini, pero también Pantaleo Ledda (1921, pág. 37) años después dice: “Se non si trattasse di un volo di fantasia, si potrebbe dire, per avvalorare l’ipotesi di questo viaggio, che l’idea di creare il monte del Purgatorio, sorgente dalle acque di un mare solitario, venisse al poeta dopo le vive impressioni alla vista dell’Isola di Tavolara, che sale a picco dal mar Tirreno, coronata sulle cime di una fosca boscaglia”.

Al mirar la isla de Tavolara y las representaciones gráficas del *Purgatorio* a lo largo de los siglos, es evidente que hay cierto parecido en la forma de ambos. Pero creo importante subrayar que, aun siendo una isla Tavolara, se encuentra muy cerca de Cerdeña, a tan solo 6 km, así que no se podría considerar de ninguna forma posible como una tierra “aislada/lejana”. Desde todas las posibles perspectivas, uno la ve siempre como apegada

a Cerdeña. No se transmite esta idea de un purgatorio como tierra en el medio del mar.

Pero, sobre todo, el elemento que a mi juicio excluye totalmente que Dante pudiera haberse inspirado en Tavolara es la vegetación. En la isla de Tavolara es muy evidente que hay una playa en la parte baja en la orilla del mar, en esto el Purgatorio se parecería a ella, pero al subir hay una espesa vegetación, que se enralece, hasta llegar a la cumbre donde deja espacio solo a rocas de caliza. Definitivamente, lo contrario al Purgatorio, que culmina con el Paraíso Terrestre, un lugar desde siempre imaginado con mucha vegetación. Como el mismo Dante dice:

Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'a li occhi temperava il novo giorno,

(*Purg.* XXVIII, 1-3)

Descripción muy distinta de la cumbre de la isla de Tavolara: rocas calcáreas que no hacen pensar a un lugar ameno, sino a un lugar difícil de visitar, donde ni animales ni hombres puedan vivir, donde ni la hierba crece.

Hay otra reflexión para sostener mi tesis: creo que es por lo menos raro que Dante no hubiera aprovechado para hacer mención de la isla de Tavolara en el famoso canto de Ulises, quien justamente llega a ver el monte del Purgatorio antes de su fin. Aunque le organización geográfica no sea correcta, ya que Sardeña no está cerca de Marruecos, ¿qué mejor ocasión para el poeta de añadir unos versos sobre esta isla? Definitivamente Dante no se inspiró en Tavolara.

Mujeres de Cerdeña en la *Divina Comedia*

Para concluir esta parte hablaré de unos versos que hasta ahora tienen interpretaciones controvertidas y que han generado un poco de malestar, sobre todo en algunos habitantes de Sardeña.

Tanto è a Dio più cara e più diletta
la vedovella mia, che molto amai,
quanto in bene operare è più soletta;

ché la Barbagia di Sardigna assai
ne le femmine sue più è pudica
che la Barbagia dov'io la lasciai.

(*Purg.* XXIII, 91-96)

Al leer los versos en cuestión bien se puede bien entender por qué algunos se disgustaron por ellos. Durante varios siglos se creyó que la interpretación de Pietro Alighieri fuera correcta, es decir, que las mujeres de *Barbagia*, una región de montañas en el centro de la isla, andaban con el seno desnudo en la calle. La misma línea siguieron otros comentaristas de la obra, como Tommaso Casini, quien llega a decir que era notoria la fama de fáciles costumbres de las mujeres de *Barbagia*.

Sin embargo, otro dantista, Pantaleo Ledda (1921), dice exactamente lo contrario: “un'eccessiva copertura del corpo con abiti che arrivavano fino alle caviglie. Addirittura il viso, in certe circostanze appare nascosto dietro un fazzoletto scuro che avvolge il capo, le guance e il mento, specie se si tratta di donne maritate, vedove o anziane”.

No hay muchos documentos sobre los atuendos de Cerdeña en esa época, pero un documento del siglo XVI hace una acotación exactamente contraria al contenido aparente de las afirmaciones dantescas en el *Purgatorio*. Sigismondo Arquer (1550), en su obra “*Sardinae brevis historia et descriptio*”, escribe que los vestidos de los habitantes de *Sardegna* eran “vilissimo[...] panno”. Giovanni Francesco Fara (1838), otro conocido jurista y escritor de Sassari, unos 10 años después de Arquer habla, en su “*De chorographia Sardinae libri duo*”, de un estilo esencial y humilde refiriéndose al atuendo sardo.

En cuanto a los comentarios modernos, hay algunos que parecen ratificar lo anteriormente reseñado: según el investigador Alberto Boscolo (1982), Dante hubiera hecho afirmaciones verdaderas respecto de las costumbres mujeriles en *Barbagia*. Esto, apoyándose en unos sermones obispaes (fechados por otra parte dos siglos después), en que se amonesta severamente el hecho de salir a la calle con el pecho desnudo.

Este tema amerita una investigación más detallada y profunda con el fin de evaluar si efectivamente Dante se inspiró en la realidad o prestó atención solo a voces y prejuicios reportados por sus conocidos. Seguramente, mirando los cuadros de Biasi y Masi sobre el actual vestido sardo no se puede sostener la tesis de la veracidad de las informaciones de Dante. A esto añadido que, en la eventualidad de un real viaje de Dante a Cerdeña, dudo que hubiera visitado la parte interna de la isla.

Conclusiones

A manera de acotación final quiero hacerles la siguiente confidencia. Teniendo que hablar acerca de los lugares y los personajes sardos que Dante menciona en la *Divina Comedia*, decidí ir a visitarlos. Este verano entonces, durante mis vacaciones en la isla, planeé sumergirme en los olores y ruidos de la mencionada *Barbagia*. Porque para mí, sarda nacida y criada en la ciudad de Sassari, Cerdeña es sobre todo esto. El perfume de la vegetación, tan fuerte que parece casi violento, el olor del mar que se siente al bajar del avión, el ruido de los grillos y las ovejas, únicos sonidos que se pueden escuchar por kilómetros en *Sardegna*, isla en el centro del Mediterráneo, con una cantidad de ovejas tres veces mayor que el número de personas.

Hay muchos lugares interesantes y peculiares en la isla. En primer lugar, los *Nuraghi*, enormes construcciones de piedra que datan de miles de años. Mientras los miraba, pensé: ¿Cómo perder la oportunidad de incluir una de estas construcciones o por

lo menos inspirarse en ellas para la *Divina Comedia*? Alguien podría decir que quizás Dante fue a Cerdeña y no los vio. En mi opinión es una eventualidad muy remota, ya que hay alrededor de 7000 en la isla. Y en medio de mis nostálgicos paseos pensaba también que hubiera sido imposible para un escritor como Dante no mencionar para nada el patrimonio riquísimo y estimulante de esa vegetación, de las playas, de los castillos que hay en *Sardegna*.

Con base en todo lo expuesto creo que Dante nunca visitó Cerdeña. Sus conocimientos o nociones de la isla debieron fundarse en lo que había escuchado de los amigos y quizás, me atrevería a decir, sobre relatos de viajeros o habladurías generalizadas en los parajes frecuentados por Dante. Siempre se ha considerado a Cerdeña como un lugar lejano de Italia, no solo física, sino también culturalmente. Hasta hace poco tiempo (me refiero a unos 50 años atrás), un traslado laboral a la isla se veía como punición. Durante la Edad Media, eso debió compararse a los célebres castigos infligidos a ilustres representantes de la antigua Roma o de los primeros siglos de la era cristiana, incluyendo a obispos y supuestos herejes.

Lugar único y fantástico, Cerdeña hubiera figurado con lujo de detalles en una obra como la dantesca *Comedia*, de haberla visitado su autor; y desde luego se prestaba, de oídas, a las más pintorescas fabulaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, D. (1989). *La Divina Commedia. Purgatorio*. Torino: Sei.
- . (1991). *Commedia. Inferno*. Milano: Arnoldo Mondadori Edizione I meridiani.
- Alziator, F. (1970). Sardegna. En *Enciclopedia dantesca*. Roma: Treccani
- Boscolo, A. (1952). Michele Zanche nella storia e nella leggenda. *Studi sardi*, 10-11, 337-385.
- . (1979). *La Sardegna dei Giudicati*. Cagliari: Edizione della Torre.
- . (1982). *Ricordi di Sardegna nella Divina Commedia*. Cagliari: Banco di Sardegna.
- Casini, T. (1895). Ricordi danteschi in Sardegna. *NUOVA ANTOLOGIA*, 68.
- . (1913). *Scritti danteschi*. Città di Castello: Lapi.
- Casula, F. C. (1994). *La storia della Sardegna*. Sassari-Pisa: Del-fino Carlo Editore.
- De Laurentiis, R. (2015). *Dante e la Sardegna nel 750° anniversario della nascita*. Cagliari: PFTS Press.

Fara, G. F. (1838). *De chorographia Sardiniae libri duo*. Carali: Monteverde.

Francioni, F. y Sanna, V. (2012). *Dante e la Sardegna. Invito a una nuova lettura*. Cagliari: Condaghes.

Ledda, P. (1921). *Dante in Sardegna*. Roma: Gia Editrice.

Sardiniae Brevis Historia et Descriptio (E. Concas, ed. y trad.) (1922). Cagliari: Società Tipografica Sarda.