

# UN EXTRAÑO ASCETISMO

Jorge Wiese Rebagliati

La *Divina Comedia*, además de un clásico, constituye una de las obras literarias más plenamente modernas. Desde esta perspectiva, Jorge Wiese apunta cuáles son los motivos por los que, pese al tiempo transcurrido, la lectura de esta obra de Dante parecer resultar tan actual; la variación y la diversidad, junto con una poderosa imaginación, son algunos de ellos.

Admitámoslo de una vez por todas: la *Divina Comedia* es un libro viejo y complicado. Más de 14.000 versos de teología rimada, llenos de referencias a poetas y a filósofos muertos, un cristianismo censor y un ideal femenino angélico y descarnado convierten a este monumento en un edificio gótico atravesado por telas de araña, ubicado en las antípodas de la limpieza y la tersura de los rascacielos —¿o de las pantallas?— postmodernos. Además, un vasto conjunto de historias extraídas ya del Antiguo y del Nuevo Testamentos, ya del universo de la literatura y filosofía clásicas, ya de la historia medieval italiana o europea vuelven a las notas explicativas y a las introducciones herramientas indispensables para una lectura mínimamente informada. En síntesis, la *Divina Comedia* es un erizo, no una zorra,

si es posible aplicar a las creaciones literarias la dicotomía de Isaiah Berlin que recuerda Mario Vargas Llosa en un artículo. Los erizos poseen una visión central, sistematizada, de la vida, un principio ordenador en función del cual se articula un sentido de lo personal y lo colectivo; las zorras no integran lo que existe en un orden coherente, pues perciben el mundo como una compleja diversidad en la que, aunque los fenómenos particulares gocen de sentido, el todo es contradictorio: se escapa siempre. Son erizos, según Berlin, Dante, Platón, Hegel, Dostoievski, Nietzsche, Proust; son zorras Shakespeare, Aristóteles, Montaigne, Molière, Goethe, Balzac, Joyce. Podría decirse que la Modernidad y la Postmodernidad son zorras; la Edad Media, erizo.

Sin embargo, y en términos absolutos, nunca Dante y la *Divina Comedia* han estado tan presentes en nuestra cultura como en esta época. No solo por los recursos masivos que ofrece Internet —por ejemplo, el Dartmouth Dante Project ([dante.dartmouth.edu](http://dante.dartmouth.edu)) pone a disposición de los investigadores todos los primeros comentarios de la *Divina Comedia*, entre ellos el de Pietro di Dante, hijo de Dante Alighieri— ni por el éxito de *best-sellers* como *Inferno* de Dan Brown (una concesión a la estética del videojuego que se apropia del aura, pero no de aspectos más relevantes de la *Comedia*) o por referencias absolutamente directas a la *Divina Comedia* o —más— a la *Vida nueva* en películas como *Hannibal* de Ridley Scott.

No. Extrañamente, la *Divina Comedia* seduce aparentemente a nuestra época más que a las anteriores por razones de mayor fundamento. ¿Será que la secreta aspiración de la

zorra es a convertirse en erizo? Considérese la recepción de la *Divina Comedia* en el mundo hispánico (probablemente paralela a la de otros ámbitos culturales). A un entusiasmo peninsular inicial (Imperial, Villena —autor de la primera traducción al castellano de la *Divina Comedia*—, Febrer, Santillana), lo sigue un petrarquismo que atraviesa los siglos de oro y que se traslada a América. Luego de una mudez neoclásica, el gusto romántico lo impone (Schlegel habla del triunvirato de la literatura romántica formado por Cervantes, Dante y Shakespeare). Lo demuestran apropiaciones, y sobre todo traducciones, a ambos lados del Atlántico.

En el mundo anglosajón, luego de las traducciones de Carlyle y de Longfellow y de la fascinación de la Beatriz de la *Vida nueva* que generaron Dante Gabriel Rossetti y la Hermandad Prerafaelita, Ezra Pound y, sobre todo, T. S. Eliot —en la primera mitad del siglo xx— colocaron a Dante y a su obra en el centro del debate acerca de la tradición y Europa, una de las grandes polémicas generadas por la crisis de la Modernidad.

Podríamos pensar, más allá de este debate, a la *Divina Comedia* —o a una de sus lecturas— como emblema de la Modernidad (y, quizás más forzadamente, de la Postmodernidad). Me explico. La *Divina Comedia* es un gran edificio narrativo articulado por el viaje de un peregrino que va de lo negativo a lo positivo (del pecado a la beatitud). Es, a la vez, un gran conjunto de mininarraciones. Roto el mundo que sustenta el gran edificio narrativo (Hugo Friedrich hablaba de la Modernidad como de un «cristianismo en ruinas»), quedan historias y aun versos maravillosos que, aunque descentrados, siguen brillando. ¿Cómo no gustar

de la belleza de versos como «la bocca mi basciò tutto tremante» («la boca me besó todo temblante»), en donde las aliteraciones evocan el temblor y la inseguridad del primer beso? ¿O la síntesis vital —una vida resumida en un verso— de «Siena mi fé, disfecemi Maremma» («Siena me hizo, deshízome Maremma»)? ¿O la fuerza de la paradoja cristiana de la oración de san Bernardo a la Virgen María: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» («Virgen Madre, hija de tu hijo»)? ¿Cómo no conmoverse con el Ulises dantesco, poseedor de una humanidad grandiosa, un Fausto *avant la lettre* a la búsqueda de conocimiento? Las historias puntuales han fascinado a los artistas, tanto a músicos como a pintores y dibujantes, quienes no han asumido necesariamente la totalidad de la obra, sino solo alguna de estas. En su *Encyclopedia*, Richard Lansing registra 300 composiciones musicales (madrigales, canciones, óperas, sinfonías, sonatas, operetas, poemas sinfónicos) basadas en historias de la *Divina Comedia*. La historia más tratada es la de los trágicos amantes del canto V del *Infierno*, Francesca y Paolo. La mitad de las citadas composiciones corresponde al siglo XX. Una es del ámbito hispánico: el poema sinfónico *Dante y Virgilio* de Enrique Granados (también inspirado —previsiblemente— en el canto V del *Infierno*).

¿Puede leerse así, por partes, la *Divina Comedia*? No veo por qué no (aunque se lea mejor si las micronarraciones se unen a la macronarración). Edgar Poe desaconsejaba crear poemas o narraciones que exigieran una lectura que superara una sentada. Ítalo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, identificaba a la rapidez, a la exac-

titud y a la visibilidad —tres rasgos de la escritura dantesca— como características de la literatura del futuro y es conocida la observación de Jorge Luis Borges de que a un novelista moderno le cuestan 500 o 600 páginas para poder dar a conocer la psicología de un personaje, si es que al final puede lograrse tal empeño, y a Dante le basta un instante. Con una inversión mínima, Dante crea figuras entrañables. Desde Caronte hasta la Trinidad, personajes y conceptos son tratados de manera potentemente plástica; y a la vez incorporan intuiciones intelectuales precisas, siempre originales.

Si uno clikea <https://twitter.com/elquijote1605>, puede acceder al *Quijote* dividido en *twits*. La experiencia es extraña, pues el corte es aleatorio y la fluidez en cascada de la frase cervantina se rompe en fragmentos muchas veces incomprensibles, aunque otros llamen a ser completados por la memoria o propongan combinaciones inéditas. Se llega así a un *Quijote* pixelado, ni siquiera cubista. Colocadas bajo el ideal moderno o posmoderno de la brevedad, las mininarraciones de la *Divina Comedia* cumplen mejor que otras soluciones extremas: las historias de Dante son a menudo breves, pero no fragmentarias.

Otra observación borgiana apunta hacia la modernidad de Dante, frente a, por ejemplo, el envejecimiento de Milton o de Petrarca. Jorge Luis Borges sostenía que, a diferencia de Milton, que mantiene un registro monocorde a lo largo de su obra, un inglés áulico, Dante varía. En esto Milton se parece más a Petrarca que a Dante. Gianfranco Contini, en una famosa dicotomía, plantea que, en contraste con el monolingüismo petrarquesco, Dante propone

un plurilingüismo dinámico. No solo porque sea posible encontrar versos de otros idiomas en la *Divina Comedia* (la lengua incomprensible del demonio, el latín de Virgilio, el provenzal de Arnaut Daniel), sino sobre todo porque la aproximación de Dante a la caracterización de personajes y situaciones es plurilingüe. Dante cambia el registro lingüístico en función de la materia y, así, con un rasgo de verosimilitud absolutamente moderno, la lengua de Francesca no es la misma que la de Farinata (ni siquiera la misma que la de Pía o la de Piccarda), ni se describe de la misma manera la partida de una tropa de diablos populacheros y funambulescos que el alejarse transido de nostalgia de Forese Donati, el amigo de juventud de Dante. Este rasgo fue mal comprendido por escritores de impronta neoclásica, pues esta estética no acepta con paciencia la idea de que tonos y registros tan diferentes puedan mezclarse en una obra. Como lo sostiene Jacqueline Risset, Dante cuenta con todos los recursos de la lengua (tanto, que es absolutamente justo decir en este sentido —con Eugenio Coseriu— que el italiano es la lengua de Dante).

La poderosa imaginación dantesca junta brevedad y verosimilitud y es probable que ello constituya el éxito de su recepción entre artistas plásticos y cinematográficos. Los grabados de Botticelli transforman el estatismo de las ilustraciones medievales en narraciones dinámicas. Miniadores e ilustradores como Giovanni di Paolo tratan el texto dantesco como un conjunto de fotografías; Botticelli crea un filme. Como ocurre en la obra de Dante, Botticelli dibuja a Dante personaje reaccionando frente a lo que ve (ello es parte de las excelencias de la obra: la *Divina Comedia*

no es una *guide bleu* del más allá; Dante se conmueve, no solo describe). Miguel Ángel conocía la *Divina Comedia* de memoria, y admiraba también los frescos que pintó Luca Signorelli en la catedral de Orvieto. Tanto su conocimiento directo de la obra como el precedente de Signorelli lo inspiraron para sus frescos de la Capilla Sixtina: las figuras de Caronte y de Minos o la piel flácida del martirio de san Bartolomé que evoca el castigo de los suicidas en el *Infierno* dantesco son poderosos testimonios de una lectura atenta. William Blake es uno de los ilustradores más personales de la *Divina Comedia*, a la cual incorpora —sin ninguna reserva— su mitología personal. Los grabados de Gustave Doré son, probablemente, las versiones plásticas más famosas de la *Divina Comedia*. Su frecuencia coincide con el gusto romántico por lo truculento: abundan las ilustraciones de pasajes del *Infierno* y van decreciendo progresivamente del *Purgatorio* al *Paraíso*. Salvador Dalí y Miquel Barceló se enfrentaron con conocimiento a la *Divina Comedia*. Sorprende la variedad de registros usados por Dalí en las cien litografías —una por canto— con las que ilustra la *Divina Comedia*. Dalí es freudiano-surrealista en el *Infierno*, expresionista en el *Purgatorio* y genuinamente religioso en el *Paraíso*. Federico Fellini, según propio testimonio recogido en *Block-notes di un regista*, extrae su estética de lo grotesco del *Infierno* de Dante, con lo cual se confirma el gusto por lo puntual y fragmentario de la Modernidad. Sin embargo, es posible reconocer la influencia general del esquema dantesco en la disposición artística de las obras de algunos creadores. Pier Paolo Pasolini toma los círculos del *Infierno* como modelos para sus películas *Accatone* y *Salò*.

No es el único en aprovechar el diseño del otro mundo dantesco: un edificio, el palacio Barolo, en Buenos Aires, retiene en su estructura la geografía de la *Divina Comedia*. Y, como lo explica Carlos Gatti, Franz Liszt, a pesar de haber escogido pasajes concretos de la *Divina Comedia* para su *Sinfonía Dante*, los organiza arquitectónicamente, con modificaciones muy personales (una, clave: la sinfonía presenta solamente dos reinos en sus dos movimientos, el Infierno y el Purgatorio; pero este último termina con un *Magnificat*, con lo que se sugiere la transformación en fundido de Beatriz en la Virgen María y la final presencia del Paraíso luego del ascenso purgatorial).

Una tercera observación vuelve a Dante central para la Modernidad o para la Postmodernidad. Umberto Eco sostiene que ninguna época como la nuestra es capaz de gozar plenamente del *Paraíso* de Dante. Para Eco, el *Paraíso* de Dante es «la apoteosis de lo virtual, de lo inmaterial, del puro *software*, sin el peso del *hardware* terrestre e infernal, cuyos desechos se quedan en el *Purgatorio*. El *Paraíso* es más que moderno, puede convertirse, para el lector que haya olvidado la historia, en algo posible y tremendamente futuro. Es el triunfo de la energía pura, lo que la telaraña de la Web nos promete y no sabrá darnos nunca, es la exaltación de flujos, de cuerpos sin órganos, un poema hecho de estrellas novas y de enanas, un Big Bang ininterrumpido, un relato cuyas peripecias siguen las longitudes de los años luz»; en síntesis, una «triumfal odisea del espacio». Según Eco, quien recomienda la lectura del *Paraíso* a los jóvenes, leer el *Paraíso* de Dante es mejor «que una discoteca psicodélica y que el éxtasis. Porque, en cuanto

a éxtasis, la tercera cántica mantiene sus promesas». En efecto, las mantiene, pero solo si se intenta el esfuerzo por comprender la filosofía y la teología implícitas en él. El *Paraíso* no es un videojuego, no es solo una sucesión de fulgores que danzan hacia formas que se hacen, se deshacen y se rehacen (almas que dibujan una cruz, o la letra «M», o la cabeza de un águila): todo ello ilustra —mejor: encarna— un universo de sabiduría y de creencia que no puede obviarse si es que se quiere gozar de la *Divina Comedia*. En el canto XXIII del *Paraíso*, por ejemplo, la Virgen María, siguiendo a su Hijo, se aleja de Dante y de Beatriz como si fuera un cometa o una estrella fugaz. Las almas dirigen las puntas de sus fulgores a la Virgen como los bebés extienden los brazos a sus madres. Una profunda experiencia —la filiación cristiana: por la Madre al Hijo— se expresa plásticamente con la mayor eficacia. «Hemos escogido los placeres difíciles», sentencia George Steiner, en alusión a las personas que se enfrentan gozosamente a la filosofía, a la literatura, a las artes. Steiner alude, por supuesto, a condiciones generales de la recepción artística o filosófica, pero no sería imposible que hubiera pensado en el *Paraíso* dantesco, donde «la poesía del pensamiento» luce sin restricciones y exige de sus lectores muchísimo más que cualquier otro texto literario que yo conozca.

La maciza estructura ética de la obra es, probablemente, uno de los reclamos más seductores del otro mundo dantesco. Dante crea una geografía moral a partir de la ética aristotélica que no ha dejado de fascinar a lectores y a creadores. No solo eso: como observó Ugo Foscolo, Dante es el primer poeta moderno —y el primer narrador de epopeyas— que

incluye en su relato la historia contemporánea. Quizás estas características lo hayan convertido en un referente para los artistas que quieren recrear situaciones límite de lo humano en lo inmediato y en lo histórico. Los años de plomo rioplatenses han sido reinterpretados a partir de categorías dantescas por Carlos Martínez Moreno (en *El color que el infierno me escondiera*) y Tomás Eloy Martínez (en *Purgatorio*). Y Raúl Ruiz ha filmado los cantos X al XIV del *Infierno* (en la producción *A TV Dante* de la BBC), una versión fuertemente ideologizada teñida de referencias al Santiago de Chile de los años setenta. Dicho lo anterior, probablemente no exista una apropiación tan extrema del universo moral de Dante que la realizada por Primo Levi en *Si esto es un hombre*, donde el famoso pasaje en el que el Ulises dantesco define al hombre en el canto XXVI del *Infierno* le sirve al prisionero del *lager* para aferrarse a su humanidad y compartirla, proyectándola a un espacio inhumano.

Borges propugnaba una lectura «ingenua» de la *Divina Comedia*. El término vale por 'simple' (lector frente a texto, sin notas, sin introducciones), aunque podría entenderse como 'libre' (en el sentido de la lectura estética, la lectura hecha por el puro placer de hacerla). Dante propone en su texto lo universal humano como ningún otro autor lo ha hecho, y ello incluye ciertamente la dimensión moral y la apertura al misterio del absoluto. No es que para gozar a Dante haya que ser —como lo proponía Papini— florentino, medieval y cristiano; pero un universo tan complejo como el que Dante imagina merece un esfuerzo interpretativo correspondiente, y ello incluye, por lo menos, el respeto a la cosmovisión que lo sustenta y un intento empático y leal al que difícilmen-

te puede accederse sin la ayuda de la crítica (más o menos como ocurre al enfrentarse al *Quijote*: la edición de Francisco Rico para la Real Academia Española, con sus notas puntuales e informadas, ha hecho más por la obra de Cervantes que muchos actos conmemorativos y celebratorios).

Si la *Divina Comedia* es un erizo, es un erizo muy poroso. Y es un erizo que está en el centro de nuestro tiempo. Aunque quizás una imagen más justa de ella que la del erizo sea la del libro divino equivalente al universo del canto XXXIII del *Paraíso*: «ligado con amor en un volumen / aquello que en el universo se desencuaderna» (se sugieren tanto lo múltiple en su condición de múltiple como la unidad del conjunto). Todo relato a partir de la *Odisea* —y esta es la crítica de Horkheimer y Adorno a la obra de Homero—, toda narración, ordena un conjunto de hechos dispersos al disponerlos en una sucesión temporal y al anclarlos a un personaje. Lo hacen las novelas de Flaubert, de Proust, de Joyce. Lo hace la *Comedia* de Dante, de una manera que quita el aliento, pues la vastedad del conjunto de historias y personajes entrañables está incluida en la historia de la peregrinación de un hombre abierto al misterio, y que aprende y se retracta en el proceso. Como dice Borges (nuevamente): la *Comedia* es un libro que todos debemos leer. No hacerlo es privarnos del mejor don que la literatura puede darnos, es entregarnos a un extraño asctismo. ■