

Tan lejos, tan cerca: Dante Alighieri nuestro contemporáneo

Luca D'Ascia

Puede haber muchas razones para que nos quedemos fascinados por Dante, pero creo que la mayor es su distancia. El asunto no es temporal: tiene que ver con aquello que en la jerga filosófica se llama *otredad*. Nuestro mundo es un fragmento, coexistencia de posibilidades contradictorias: lo es en un nivel teórico, como nos enseña la física cuántica, pero también en la dimensión empírica de una vivencia cotidiana nunca satisfactoria, nunca definitiva. Por eso viajamos, en el espacio, con la mente, cumpliendo con el amor por lo más lejano que desde algún punto misterioso de nuestro cerebro nos insufla nuestro pasado de nómadas prehistóricos, tomándonos en serio la abigarrada fauna de mediaciones simbólicas, espíritus que se han vuelto narraciones y conceptos, que benignas o malignas se interponen entre nosotros y la realidad, esa presa tan huidiza siempre.

Para Dante era distinto. Nadie fue más viajero que él. En su *Divina comedia* nos lleva a recorrer todos los vericuetos de aquel universo de mediaciones simbólicas: el infierno, el purgatorio, el paraíso, regiones fantásticas que integran un cosmos mitológico complejo. En aquel cosmos, un monoteísmo tardío, retorno de lo sagrado en medio de una sociedad saturada de cultura y de civilización, había dado cabida a todas las figuras de la representación y de la ciencia del mundo clásico, desde el Cancerbero de tres cabezas hasta las sutilezas de la astronomía ptolemaica. Sin embargo, todo aquello que el Alighieri rozaba con su imaginación, se le volvía concreto, real: fue su privilegio de hombre de la Edad Media nacido en Florencia en 1265, muerto en 1321 en el exilio de Rávena.

No se le escapaba que su infierno, purgatorio y paraíso eran representaciones de una condición psicológica y que el contenido de la *Divina comedia* era “el regreso del alma de la enfermedad del pecado al estado de gracia”, como se expresa con toda precisión teológica en una carta a su protector, el señor de Verona, Cangrande della Scala.

Sabemos qué han hecho los modernos de esta condición psicológica: son “infierno” resplandeciente y barroco las *Flores del mal* de Baudelaire, la *Puerta del Infierno* de Rodin, un Dante releído a través de los poetas malditos. Fragmentos, como lo es, y nada más, incluso el *Fausto* de Goethe, condenado a repetir la maldición de la modernidad: “En el destello multicolor nos encontramos con la vida”. Destello no es luz, “*der farbige Abglanz*” [el reflejo de color] queda muy lejos de aquello “*was die Welt / Im innersten zusammenhaelt*” [que mantiene unido al mundo en su ser más íntimo]. Eso que tiene conectado al universo, el principio íntimo de la vida es, en cambio, algo que Dante, poeta viajero, aprieta en el puño desde un comienzo:

*La gloria de Aquel que todo lo mueve
a través del universo penetra y resplandece
en una parte más y menos en otra.*

*En el cielo que más de su luz abarca
estuve yo...*

Dante ha llegado a la visión de Dios y, sin embargo, en el Uno ha encontrado platónicamente el múltiple todo, “atado por amor en un único volumen”, rescatado de la indiferencia

parmenídea por un talante de observación que sólo vive para contarle todo y se olvida de la discreción clasicista para no dejar escapar nada que exhale el olor intenso y punzante de lo real.

En la *Divina comedia*, lo psicológico se vuelve objetividad, descripción en detalle de un más allá más real que lo terrenal, evidencia de imágenes que no pueden ser otra cosa que lo que son, como si un demonio feliz estuviese nombrándolo todo en el último día de la creación:

*Como la lagartija bajo el duro azote
del ardor del verano, desplazándose
/ de uno a otro seto
relámpago parece si el camino cruza.*

“Realismo figural” fue la fórmula utilizada por uno de los mayores intérpretes de Dante, Erich Auerbach, y quería decir con eso que en el más allá el individuo sigue teniendo los mismos rasgos que lo caracterizaron en vida, pero resumidos y concentrados en una síntesis esencial que justifica lo eterno y definitivo de su condena o de su salvación. El estilo de Dante es el del epitafio, la vida reducida a su mayor brevedad y, por lo tanto, a su máximo potencial de significación. Ulises llega a la montaña del purgatorio, más allá no hay nada a lo que el deseo humano de “poner en práctica virtud y conocimiento” pueda aferrarse. Ve cómo surge el huracán:

*(...) tres veces hizo que el navío diera vueltas
/ alrededor de sí mismo;
a la cuarta le hizo levantar la popa hacia arriba
y la proa ir hacia arriba, como otro quiso,
hasta que el mar volvió a cerrarse por encima
/ de nosotros.*

Todo dicho de la forma más sencilla, más objetiva, pero los límites del valor humano frente al dios extranjero, al dios desconocido, no hubiesen podido enunciarse con más resignada, amarga dignidad. Con razón estos versos, de un poeta cristiano y teológico, se han celebra-

do como un monumento al humanismo, al hombre en revuelta contra lo absurdo.

Detrás de tanta objetividad está un sujeto poderoso. Quien se coloca en el lugar de Dios para juzgar a los personajes representativos de su época (“por eso se te enseñan en el más allá / solamente las almas famosas y conocidas”, dice en el “Paraíso” el antepasado de Dante Cacciaguida) no es un “ser genérico”, una alegoría de la humanidad con sus conflictos históricos y sus anhelos espirituales. Es el propio Dante, ciudadano de Florencia, quien a los nueve años se enamoró de Beatriz Portinari e hizo de esta vivencia novelesca el prototipo de la sublimación cultural del deseo.

Ya lo había dicho Guido Guinizzelli, renovador del lenguaje poético italiano a mediados del siglo XIII, dirigiéndose al propio Dios:

*Señor, tenía aspecto de un ángel
que fuese de tu reino;
no fue pecado para mí, si en ella puse mi amor.*

Tomando paulatinamente las distancias del “primero de sus amigos”, Guido Cavalcanti, que había vuelto a cantar la enfermedad de amor de la elegía griega y latina, “la flor de amor que muerde el alma” de Safo, Dante expresa de forma contundente en su *Vita Nova*, mezcla singular de poesía y prosa que precede a la *Divina comedia*, la dimensión sagrada y perturbadora de lo femenino (¿Quién es esta que llega, que cada uno la mira / y que le hace temblar el corazón a quien le otorga su saludo?). No por eso Beatriz, ya muerta, deja de ser una santa de su devoción privada, que lo guía en un camino de pecado y de redención hasta la visión de Dios. La dialéctica cristiana de las *Confesiones* de San Agustín se vaporiza en el crisol alquímico del culto a la mujer-ángel de tradición occitánica, cercano a la antigua herejía del catarismo, como ha mostrado Denis de Rougemont. “Levanta la mirada”, dice Beatriz a Dante, personaje de la *Divina comedia*, “pues no solamente en mis ojos se encuentra el paraíso”. No solamente en los



Augusto Rodin. *La puerta del Infierno*. 1880-1917. Vaciado en bronce. 6.35 m de alto, 4 m. de ancho y 1 m. de profundidad. Original múltiple (Museo Soumaya -México-, Museo de Orsay y Rodin -Francia-, Museo Rodin y Universidad Stanford -Estados Unidos-, Museo Nacional de Arte Occidental -Japón-, y Rodin Gallery -Corea del Sur-).

ojos: ante todo, en ellos, espejo caleidoscópico del deseo y de la representación.

Sin embargo, Dante, como Sócrates, es ciudadano y moralista, no menos que amante y “erótico”. El lirismo quieto y contemplativo no es para él. Sus logros poéticos presuponen un compromiso constante con la tarea de desentrañar conceptos. Con esto no nos referimos sólo a los tratados propiamente filosóficos que compuso: el *Convivio*, comentario inacabado a unos poemas selectos y al mismo tiempo enciclopedia filosófica en italiano; el *De vulgari eloquentia*, que plantea en latín cuestiones álgidas de la lingüística de los idiomas romances; el *De monarchia*, sobre la relación entre el Imperio y la Iglesia, que al plantear la paz perpetua como condición para la “explicación de toda la capacidad del intelecto posible” se adelanta por ciertos aspectos al ideal político kantiano; la *Divina comedia* es grandísima poesía precisamente porque se alimenta sin cesar del momento prosístico, reflexivo, ensayístico –algo que desconcertó a los lectores clasicistas y, más tarde, a los cultores de la lírica moderna, todo irracionalidad fragmentaria y “electricidad de contactos”–.

Este sedimento prosístico del que se desprenden los rayos metafóricos de la invención lingüística más audaz y perentoria es cosa muy distinta de la curiosidad intelectual del científico. El conocimiento puro no existe para Dante, sino que todo está en función de la buena política. La “corrupción” italiana y las luchas partidistas en la Toscana dividida en ciudades-Estado autónomas y conflictivas habían sido el marco de su vida, le habían costado el exilio de Florencia y le habían enseñado “el sabor a sal que tiene el pan regalado por la conmiseración de otros”. Para “reformular” Italia, este país ufano de sus miserias que nadie hasta hoy en día ha logrado reformar (¡Ay, Italia en la esclavitud, albergue de dolor, / no señora de provincias, sino burdel!), Dante confía en el emperador y, por lo tanto, tiene que “regresar a los orígenes”, reactivando el mito fundacional del Imperio.

En otras palabras, tiene que volver a escribir la *Eneida* de Virgilio, pero desde su conciencia cristiana, sintetizando el esquema narrativo del poema clásico con la vivencia agustiniana de la conversión. Y he aquí que, así como Eneas guiado por la Sibila baja al Averno, misteriosa morada de los antepasados para conocer el futuro de Roma, Dante, personaje, recorre el más allá buscando para su “Italia en la esclavitud” un futuro menos atormentado.

Esta pasión política transforma sus encuentros con las almas de los tres reinos en unos centelleantes enfrentamientos verbales. La crónica de un siglo convulso desfila delante de nosotros despojada de lo anecdótico y sumida en un claroscuro dramático cuya intensidad sólo Shakespeare logrará igualar. Pues para Dante, como para Shakespeare, tras el drama del poder está el drama de la conciencia. El “zorro viejo” por antonomasia, el capitán de ventura, Guido da Montefeltro, que un pontífice ebrio de codicia absuelve de antemano antes de que le aconseje una traición y después se encuentra llevado al infierno por un diablo razonador que no se deja aplacar por su hábito franciscano, es el primer representante de una galería de tipos maquiavélicos que, en los siglos venideros, irá poblando el gran teatro del mundo.

Luca D’Ascia es un investigador de la Scuola Normale Superiore di Pisa. Es especialista en la cultura de la primera edad moderna. Publicó con la Editorial Universidad de Antioquia el volumen *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*. Es autor de ensayos sobre Leon Battista Alberti, Eneas Silvio Piccolomini, Erasmo de Rotterdam, Nicolás Maquiavelo y Giordano Bruno. En autores contemporáneos y en temas sobre América Latina se destacan sus trabajos sobre Pier Paolo Pasolini, José Luis Romero, la literatura indígena contemporánea en Chiapas y el dramaturgo antioqueño José Manuel Freidel.