

Joaquín Barceló  
Giuliana Contini  
Carlos Gatti  
Marco Martos  
Jorge Wiese



Editor  
Jorge Wiese

# LA DIVINA COMEDIA VOCES Y ECOS



UNIVERSIDAD  
DEL PACÍFICO





La Divina Comedia. Voces y ecos



# La Divina Comedia. Voces y ecos

Joaquín Barceló • Giuliana Contini  
Carlos Gatti • Marco Martos • Jorge Wiese

Jorge Wiese (editor)



© Universidad del Pacífico  
Av. Salaverry 2020  
Lima 11, Perú

LA DIVINA COMEDIA. VOCES Y ECOS

Jorge Wiese (editor)

1ª edición: marzo 2008

Diseño de la carátula: Beatriz Ísmodes

Ricardo Wiese *Dante contempla la Trinidad* (Detalle), 2007

Marmolina, pigmentos, látex, alambre de plata y pan de plata sobre trupán  
40 x 30 x 7 cm

ISBN: 978-9972-57-133-6

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2008-04408

---

BUP-CENDI

**La Divina Comedia. Voces y ecos** / Joaquín Barceló (*et al.*) ;  
Ed. Jorge Wiese. – Lima : Universidad del Pacífico, 2008.

/ Dante Alighieri. La Divina Comedia / Poesías italianas /

850"13" (CDU)

---

Miembro de la Asociación Peruana de Editoriales Universitarias y de Escuelas Superiores (Ape-su) y miembro de la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe (Eulac).

La Universidad del Pacífico no se solidariza necesariamente con el contenido de los trabajos que publica. Prohibida la reproducción total o parcial de este texto por cualquier medio sin permiso de la Universidad del Pacífico.

Derechos reservados conforme a Ley.

# Índice

|  |     |
|--|-----|
| Introducción .....   | 13  |
| “La Gloria de Aquel que todo lo mueve”: Dante y Miguel Ángel<br>Giuliana Contini .....                             | 19  |
| Ecos musicales de la <i>Divina Comedia</i> : la <i>Sinfonía Dante</i> de Franz Liszt<br>Carlos Gatti Murriel ..... | 33  |
| Las ideas políticas de Dante<br>Joaquín Barceló Larraín .....  | 91  |
| La <i>Divina Comedia</i> : poema del amor<br>Joaquín Barceló Larraín .....   | 109 |
| Variaciones sobre el tema de Pía ( <i>Purg.</i> V, 130-136)<br>Jorge Wiese Rebagliati .....                        | 129 |
| Algunos personajes de la <i>Comedia</i> de Dante<br>Marco Martos .....   | 159 |
| Sobre los autores .....  | 175 |





Ricardo Wiese

*Dante contempla la Trinidad*

2007

Marmolina, pigmentos, látex, alambre de plata y pan de plata sobre trupán

40 x 30 x 7 cm

Colección particular, Lima

# Introducción



No es seguro que la *Comedia* de Dante Alighieri haya empezado a escribirse en 1307, pero es bastante probable que así fuera. En el canto XIX del *Inferno*, Dante relata un hecho autobiográfico: un niño se ahogaba en una de las pocitas bautismales del “bel San Giovanni”, el baptisterio florentino. Ante el peligro, Dante rompió la poza y lo salvó. En el mismo canto, Dante dice que entre la redacción de su obra y el suceso narrado “no habían pasado muchos años”. Conjeturas verosímiles de la crítica hacen pensar que esos “no muchos años” no fueron más allá de 1307.

Los 700 años del inicio de la redacción de esta obra universal que es la *Divina Comedia* se conmemoraron en la Universidad del Pacífico, entre mayo y junio de 2007, con variados actos: una exposición de artes plásticas, lecturas de pasajes de la *Divina Comedia*, una obra de danza moderna, un ciclo de conferencias. Todas estas manifestaciones respondían a la idea de que la *Divina Comedia* era para los lectores del siglo XXI una obra contemporánea y de que sus solicitudes hallaban respuestas variadas e inéditas; en otras palabras, que las voces seculares de la *Comedia* podían generar aún ecos actuales. De ahí el título de *La Divina Comedia. Voces y ecos*.

Se han recogido en el presente volumen las seis conferencias que se ofrecieron en la Sala de los Fundadores, en el auditorio Maes-Heller y en la Sala de Actividades Especiales de la Universidad del Pacífico, y en la sala de conferencias del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Reflejan la variedad de enfoques con que se puede afrontar el texto proteico que es la *Comedia*: desde el análisis literario y musical a la filosofía, desde la historia y la teoría política a la filología, desde las artes plásticas a la creación poética. Las conferencias han sido revisadas, corregidas, aumentadas y anotadas por sus autores y se han transformado así en textos escritos. No obstante, se han mantenido algunos rasgos orales (“il parlato”, como diría Giuliana Contini) porque el conjunto busca ser, también, testimonio de la dinámica actividad que le dio origen. El libro se completa con la ilustración de la portada, que Ricardo Wiesse diseñó expresamente para esta oportunidad, y con los dibujos

y pinturas que Luis Alfredo Agusti y Susan Zimic crearon como expresión plástica de los pasajes de la *Comedia* que más los impresionaron. Finalmente, se agrega en la contratapa un DVD con el vídeo *La Divina Comedia. Voces e imágenes*, que incluye lecturas de pasajes selectos de la *Comedia* a cargo de Leopoldo Chiappo, Giuliana Contini, Fabio Claudio de Nardis, Ana María Gazzolo, Carlos Gatti, Francisco Morosi, Rose Mary Lizarzaburu, Julio Picasso, Martina Vinatea y Jorge Wiese, con imágenes de diversos ilustradores de la *Comedia* y música de Franz Liszt. Valga esta oportunidad para agradecer a Mariana Larco, que transcribió varias conferencias, y a Beatriz Ísmodes, que además de preparar todo el material escrito, participó con entusiasmo en el diseño gráfico del presente texto.

Los 700 años del inicio de la redacción de la *Comedia* coinciden con otras conmemoraciones: los 45 años de la Universidad del Pacífico, los 90 de la Pontificia Universidad Católica del Perú y los 60 del Instituto Riva-Agüero de la citada universidad. Este y la Universidad Católica Sedes Sapientiae apoyaron con entusiasmo la iniciativa de las celebraciones dantescas.

Otra conmemoración más. Para todos los que tenemos el privilegio de ser o haber sido sus alumnos, Dante está ligado al gesto y a la voz de Carlos Gatti Murriel. Sus clases de Literatura Universal en la Universidad del Pacífico, sus clases de Literatura Medieval en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, sus clases de Literatura Italiana (cátedra que él inauguró hace 35 años) en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y sobre todo, la Lectura Dantis que conduce desde 1985, primero en el Instituto Riva-Agüero y, ahora, en la Universidad del Pacífico, pueden hablar elocuentemente del “lungo studio e ‘l grande amore” (*Inf.* I, 82), del dilatado estudio y del gran amor, que Carlos Gatti ha dedicado a la obra de Dante, tanto a la *Vita Nuova* como a la *Divina Comedia*. Por esa razón, sus colegas y amigos, que han contribuido —como él— al presente libro, han querido ofrecerle este volumen, en la feliz ocasión de sus 65 años, vividos generosa y creativamente.

Jorge Wiese Rebagliati  
Noviembre de 2007

A  
CARLOS GATTI MURRIEL

*DEDICATUS PROPTER SEXAGESIMUM QUINTUM  
ANIVERSARIUM AETATIS*





Susan Zimic

*Montaña del Purgatorio*

2001

Carbón sobre lienzo, 300 x 100 cm

Colección de la Universidad del Pacífico

“La Gloria de Aquel que todo lo mueve”:  
Dante y Miguel Ángel

Giuliana Contini



Buenas noches. La verdad es que soy yo la que está agradecida por esta oportunidad que se me ofrece, después de solo tres meses en el Perú, de hablar de algo que me apasiona y me interesa supremamente: la vida y la obra de esos grandes amigos que son, para mí, Dante y Miguel Ángel.

Empezaré con una cita del maestro que tuve en la Universidad Católica de Milán, Mario Apollonio, que en su *Historia de la literatura italiana* afirma:

La página —como decía el escritor antiguo— “sapit hominem”: tiene sabor a hombre, y los encuentros que la palabra solicita ocurren entre hombre y hombre, tanto más profundos cuanto más el poeta llama en causa su más auténtica sustancia de hombre, y cuanto más el lector responde con el ánimo dispuesto<sup>1</sup>.

Esta forma de concebir la literatura fue decisiva en los años de mi formación. La verdad —como siempre les cuento a mis alumnos— es que en sus clases no entendía casi nada, a tal punto que me costaba tomar apuntes, tanta era la amplitud de lo que nos hacía confusamente percibir; sin embargo, incluso no entendiendo mucho, empecé a comprender que el mundo de la literatura y el mundo del arte tenían que ver conmigo, con mi humanidad. Por este motivo, eran interesantes; así que —también esto lo cuento a mis alumnos— con el poco dinero que tenía iba comprándome los clásicos (no los fotocopiaba, los compraba para tenerlos).

Un diálogo entre hombre y hombre, para entender más quién es el hombre. ¿Y cómo no recordar, entonces, lo que Dante dice a su maestro Brunetto Latini cuando, al encontrarlo en el Infierno (*Inf.* XV, 85), le agradece por haberle enseñado “come l’uom s’eterna”<sup>2</sup> (cómo el hombre

1. Mario Apollonio. *Storia della letteratura italiana*. Brescia: La Scuola editrice, 1957, p. 6.

2. Pierluigi Lia. *La Pietà Rondanini*. Milano: Ancora editrice, 1999, p. 62.

se hace eterno)? Esto es: acercándose a los clásicos, a los grandes artistas, uno aprende ¡cómo el hombre se hace eterno! Es decir, cómo puede vivir a nivel de su verdadera naturaleza.

Este es el gozo profundo de la lectura: poder encontrar en el poeta a un amigo con quien dialogar sobre lo que más apremia; a saber, el misterio del hombre y su destino, su camino y su responsabilidad histórica. Y Dante es, para mí, este amigo. Por eso la alegría se multiplica al descubrir que esta misma amistad fue la que unió a Miguel Ángel a Dante.

“Miguel Ángel” —escribe Giovanni Papini en su hermosa biografía<sup>3</sup>— “era no solo un admirador, sino un enamorado de Dante. Conoció la *Divina Comedia* cuando era poco más que un niño. Volvía a leerla y a meditarla de continuo: su alma austera de buscador de Dios y plasmador de gigantes se sentía hermana del alma del más teológico y más plástico de nuestros poetas”. Una hermandad que —lo testimonia su primer biógrafo, Ascanio Condivi— fue, antes que nada, profunda sintonía intelectual:

Ya que él mucho ha siempre gozado con los razonamientos de los hombres cultos, así también tomó un gran gusto por las enseñanzas de los escritores, tanto en prosa como en versos, entre los cuales especialmente admiró a Dante, deleitado por el extraordinario ingenio de este hombre que conoce casi por entero de memoria<sup>4</sup>.

¿Y cómo habría podido no reprobarnos, como lo hizo más tarde en uno de sus sonetos, la “ofensa” del pueblo florentino a su más grande poeta, el injusto destierro de este hombre cuya estatura no tiene igual (“Simil uomo né maggior non nacque mai”: “hombre igual ni mayor nunca ha nacido”)<sup>5</sup>? ¿Y cómo habría podido no ser uno de esos veinte florentinos destacados que, en octubre de 1518, dirigieron una petición al papa León X para que dispusiera el traslado del cuerpo de Dante, sepultado en Ravena, a su patria, añadiendo a la súplica la generosa oferta de su trabajo: “Yo, Miguel Ángel, escultor, suplico a Vuestra Santidad, ofreciéndome hacer al Divino Poeta una sepultura digna, en lugar honorable en esta ciudad”<sup>6</sup>?

Es así que, provocada por una nueva lectura de un breve pero sugerente ensayo crítico sobre la *Piedad Rondanini* de Miguel Ángel, la obra en la que Miguel Ángel trabajó hasta tres días antes de morir, casi a los noventa años, y frente a la cual la referencia a Dante se impone, me atrevo a reflexionar sobre algunos elementos de cercanía —mejor aun, de her-

3. Giovanni Papini. *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*. Milano: Garzanti, 1952, p. 211.

4. Ascanio Condivi. *Vita di Michelangiolo Buonarroti*. Milano: Rizzoli editore, 1964, p. 81.

5. Miguel Ángel Buonarroti. *Sonetos completos*. Madrid: Cátedra, 1993, p. 155.

6. Giovanni Papini. *Ibidem*.

mandad— entre estos dos genios. Y lo haré guiada por tres tercetos<sup>7</sup>, dos del *Paraíso* y uno del *Purgatorio*.

**Primer terceto: *Paraíso* XXXIII, 85-88**

Nel suo profondo vidi che s'interna  
legato con amore in un volume,  
ciò que per l'universo si scuaderna:  
sustanze e accidenti e lor costume

[...]

En su profundidad vi que se ahonda,  
ligado, atado, con amor en un volumen  
lo que se desencuaderna en todo el universo:  
sustancias, accidentes y su mutua relación

[...]

(*Par.* XXXIII, 85-88)<sup>8</sup>

Así Dante, en el canto XXXIII del *Paraíso*, ya próximo al supremo momento de la contemplación de Dios, expresa con síntesis sublime —¡atado con amor en un volumen!— la intuición de la totalidad y variedad del cosmos y de su unidad amorosa. Y esta puede ser también la definición sintética de la misma obra maestra de Dante, la *Divina Comedia*.

En ella, todo encuentra acogida (no conozco nada parecido en toda la literatura universal), todo encuentra cabida y orden: cosmos e historia, pasado y presente, mito y realidad, todo es abrazado por su magnánima inteligencia y recreado por su atrevida y potente imaginación. Por eso una de las grandes emociones de la lectura de la *Divina Comedia*, auténtica catedral medieval, como la define el teólogo Von Balthasar<sup>9</sup>, es seguir a Dante en su incansable deseo de conocimiento. Dante quiere conocerlo todo, comprenderlo todo, hacerlo suyo como paso decisivo de ese largo camino —a la vez cognitivo, es decir, de la inteligencia, y amoroso, es decir, de la libertad— necesario al hombre para alcanzar su plenitud. No se llega a la verdad última, parece decirnos Dante, con toda esa infinita serie de encuentros

7. La primera cita en realidad no corresponde a un terceto, sino a un terceto más un verso. El último verso es complemento del terceto anterior y lo cito para facilitar la comprensión. Análogamente, al último terceto citado (*Par.* XXXIII, 142-145) debe agregársele un verso suelto, como ocurre con todos los finales de canto en la *Divina Comedia*.

8. Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.

9. Urs von Balthasar. *Dante*. Brescia: Morcelliana, 1973, p. 10.

que constituye la urdimbre de su *Comedia*, sino a través de una lectura atenta y una acogida intensa de la realidad en su totalidad.

Dante no quiere ahorrarse ninguna fatiga, ningún encuentro, ninguna provocación. Y es Virgilio —¡un pagano!—, Virgilio, “dulcísimo padre” (*Purg.* XXX, 50), el primer interlocutor de ese diálogo nunca interrumpido que es el poema dantesco, signo de la constante búsqueda propia del hombre verdadero en pos de su destino.

Por esto, el excepcional viaje de Dante por el más allá indica el nivel en el que radica la responsabilidad del hombre en la Tierra: tensión inagotable de inteligencia y libertad para alcanzar la salvación, el Destino para el cual el hombre está hecho. Y frente a esta voluntad de salvación ni las puertas del más allá pueden oponer resistencia.

¡Qué genial y atrevida imaginación la de Dante! Cada vez que pienso en el inicio de la *Divina Comedia* no puedo no asombrarme por su osadía. Dante, que se había perdido en la selva oscura, como todo buen estudiante sabe, es decir, que estaba extraviado —hoy diríamos que estaba deprimido, en crisis—, imagina que, para que él pueda reconocer y encontrar nuevamente el camino recto, se le abren las puertas del más allá. Qué extraordinaria excepción. A mí también, sobre todo cuando sufro alguna injusticia, me gustaría echar una miradita más allá de la apariencia para saber cómo acaba todo... Bueno, Dante hace esto, y la *Divina Comedia* es el fruto de ese atrevimiento: imaginar, afirmar con la fantasía, que no es demasiado tarde para la salvación de un hombre; pensar que las puertas del más allá se abren para permitirle entrar en lo eterno, en lo definitivo, es decir, en la verdad de lo pasajero y lo contingente, como dice en la “Carta a Cangrande”<sup>10</sup>.

Cómo no recordar entonces la dramática afirmación de la última página de *El proceso* de Kafka: “la lógica de la ley es inquebrantable, pero no resiste a un hombre que quiere vivir”<sup>11</sup>.

¡Dante es ese hombre!

La de un generoso atrevimiento intelectual es también la impresión que nos queda al contemplar la bóveda de la Capilla Sixtina y su extraordinaria y orgánica energía conceptual y constructiva. Aquí también, aun más que las figuras en sí, lo que impacta es la ideación: ahí

10. Dante Alighieri. “Carta a Cangrande de la Scala”, en: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, p. 820.

11. Franz Kafka. *El proceso*. Barcelona: Lumen, 1995, p. 238.

donde, según lo que había proyectado el papa Julio II, habría tenido que pintar la imagen estática de los doce apóstoles rodeando a la Virgen, Miguel Ángel, con increíble derroche de energía, se lanzó a dar forma a lo que parece inexpresable: *el surgir del ser de la nada*. Y vemos la separación de la luz de las tinieblas, de la tierra de las aguas, la creación de los astros... es un Dios de potente energía, este Dios de Miguel Ángel, que crea la realidad, que llama al hombre a la vida y todo lo domina. Y como si no pudiera cesar en su entrega, el artista añade generosamente, en el que iba a ser simplemente un marco, una abundancia de grandiosas figuras de profetas y sibilas, hasta terminar con la dramática figura de Jonás, la cual, significativamente, se sitúa en la misma línea imaginaria que el imponente Cristo del Juicio Universal.

¡Qué amplitud y qué horizonte! Imposible no advertir que nos encontramos frente al mismo genio, frente al mismo *genus*, de Dante Alighieri.

Qué osadía de concepción y qué magnánima fantasía acompañan a estos dos gigantes de la cultura. Avanzan en “el gran mar del ser”<sup>12</sup> con el seguro atrevimiento de quien sabe que “Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro, e questo è forma / che l’universo a Dio fa simigliante”<sup>13</sup> (todas las cosas tienen un orden entre ellas y este es el aspecto, la forma que hace al universo parecido a Dios, análogo a Dios). Todo tiene un sentido y, por lo tanto, todo es positivo.

### Segundo terceto: *Purgatorio XVI, 79-81*

“A maggior forza ed miglior natura  
liberi soggiacete; e quella cria  
la mente in voi, che il cielo non ha in sua cura”.

“A mayor fuerza y a mejor naturaleza,  
libres, estáis sujetos; y aquella cría  
la mente en vosotros, que el cielo no tiene a su cuidado”.

(*Purg.* XVI, 79-81)

12. *Par.* I, 113.

13. *Par.* I, 103-105.

El segundo terceto que quiero comentar es el del canto XVI del *Purgatorio*, el canto en que Dante dicta, se podría decir, una clase magistral sobre la libertad. Lo hace después de un tímido preámbulo en que Dante pregunta algo que es absolutamente actual, que todas las generaciones se han preguntado: ¿por qué las cosas no funcionan?, ¿es culpa de nosotros, de los hombres, o de las estrellas, de los cielos, del movimiento cósmico que según la época tenía influjo sobre la acción de los hombres? Nosotros nos preguntaríamos hoy si es culpa de la sociedad, si es culpa de los condicionamientos psicológicos... Frente a esta pregunta, el interlocutor de Dante, Marco Lombardo, suspira profundamente y, mirándolo con un poco de piedad, le dice: “Frate, / lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui” (*Purg.* XVI, 65-66) que quiere decir: el mundo no entiende nada y tú, con la pregunta que hiciste, demuestras que vienes del mundo. A esto sigue una serie de pasajes racionalmente muy rigurosos, hasta que se llega a afirmar: “A maggior forza ed a miglior natura / liberi soggiacete; e quella cria / la mente in voi, che il cielo non ha in sua cura”. Es decir: el hombre no depende del influjo de los cielos, del condicionamiento de factores antecedentes —sociales, psicológicos, etcétera—, porque (lo había dicho antes) si fuera así, sería injusto que haciendo el bien merezca el Paraíso y haciendo el mal merezca el Infierno. No. El hombre depende de una fuerza “mayor y mejor” —es una perífrasis para decir “Dios”—; “depende libre” —fíjense en esta expresión: “liberi soggiacete”— “*solo de Dios*”.

Así queda fijada la vertiginosa condición del hombre: criatura, es decir, alguien que depende pero que... ¿depende libremente! Solamente Dante habría podido fijar en dos palabras —“liberi soggiacete”— toda la dramática condición del hombre: criatura y por lo tanto dependiente, pero, en su dependencia, libre. La gran paradoja del ser humano.

Esta insuperable síntesis expresiva y teológica con que el poeta interpretó el bíblico “y Dios creó al hombre a su imagen y semejanza” (*Gén.* I) encuentra su eco en la magnífica representación del artista figurativo: el Adán que la fuerza de Dios llama a la existencia.

Para Dante, como para Miguel Ángel, el hombre es grande porque es único en toda la creación, porque lleva en sí la huella imborrable del misterio infinito del que depende, es decir, la libertad. Por eso, total y, por lo tanto, dramática es su responsabilidad frente a Dios y a la Historia.

Cómo no pensar en la apasionada exhortación de Ulises a sus compañeros de viaje para animarlos a entrar a lo desconocido cuando llegan frente a las Columnas de Hércules, donde, según los antiguos, se encontraba el límite último al que el hombre podía llegar: “fatti non

foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza”<sup>14</sup> (no fuisteis creados para vivir como brutos, como bestias, sino para seguir la virtud y el conocimiento).

Cuando el actor Roberto Benigni comenta —como hizo en varias universidades italianas— el canto de Ulises, antes de recitarlo cuenta que para prepararse a rodar *La vida es bella* leyó este canto y también el libro *Si esto es un hombre*<sup>15</sup>, de Primo Levi, donde se relata un episodio extraordinario. El autor habla de cuando estuvo en un campo de concentración y de un momento humillante en el que todos hacen fila para recibir un poco de sopa aguada y él siente que ya no es un hombre; en el momento supremo de la humillación, recuerda el canto de Ulises y piensa: ojalá, ojalá, pueda acordármelo de memoria para decirlo a mis compañeros, para que esa humillación en que estamos sumidos, de repente pueda abrirse al reconocimiento de lo que es el hombre realmente. “Recitar los versos de Dante en esa situación” —comenta Benigni— “era como tomar a un hombre y decirle: ‘¡Aquí tienes que estar, aquí, en este nivel, tú eres esto, no lo que el poder hizo de ti!’”.

“Per seguir virtute e canoscenza!” (¡Para seguir la virtud y el conocimiento!) No nos sorprenderían estas palabras en la boca del fiero David, con sus tendones en evidencia, el ceño fruncido, la tensión de todo el cuerpo; o en la del grandioso, airado Moisés.

Virtud y conocimiento, libertad y razón, esto es el hombre en su verdadera estatura y por esto se le juzgará.

Y es la vida misma de Dante y Miguel Ángel, no solo su obra, que lo documenta. ¿Cómo no pensar, entonces, en el noble desprendimiento de Dante, incluso de las cosas más queridas —“tu lascerai ogni cosa diletta piú caramente”<sup>16</sup>— expresado en la “Carta al amigo florentino”<sup>17</sup>? Dante había sido desterrado injustamente y, después de quince años de destierro, un amigo le informa que el Comune de Florencia concede una amnistía a quien reconozca su culpa y pague una multa. Dante contesta —es un documento extraordinario, un noble ejemplo de honestidad intelectual— que no es esta la forma en que Dante Alighieri, que ha entregado su vida a la cultura, volverá a Florencia. ¿Qué pensarían los hombres, los jóvenes, de la cultura, de la filosofía, si él aceptara volver bajo cualquier condición, como

14. *Inf.* XXVI, 119-120.

15. Primo Levi. *Si esto es un hombre*, en: *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona-México: Océano – El Aleph, 2005, pp. 144-8.

16. *Par.* XVII, 55-56.

17. Dante Alighieri. “Carta al amigo florentino”, en: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1974, pp. 811-2.

un cualquiera? Y termina afirmando que donde quiera que esté podrá contemplar la luz del sol y de las estrellas y, bajo la bóveda del cielo, meditar las dulces verdades de la fe, y que tampoco le faltará el pan.

Análogamente, ¡qué conmovedor pensar en los últimos años de Miguel Ángel! Cuando, a los 70 años, le pidieron dirigir la obra de San Pedro, se rehusó por no tener ya fuerza, por estar viejo y enfermo. Luego, cediendo a la insistencia del Papa, aceptó, pero solo con dos condiciones: tener por entero la responsabilidad del trabajo (“¡Yo soy Miguel Ángel!”<sup>18</sup>) y no recibir ninguna compensación económica por su trabajo y ofrecerlo totalmente por el perdón de sus pecados y por la gloria de Dios.

**Tercer terceto: *Paraiso XXXIII, 142-145***

A l’alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,  
sì come rota ch’igualmente è mossa,  
l’Amor che move il sole e l’altre stelle.

A la alta fantasía aquí faltó potencia;  
pero ya giraban mi deseo y mi voluntad,  
como rueda que igualmente es movida,  
el Amor que mueve al sol y las demás estrellas.

(*Par. XXXIII, 142-145*)

Es el terceto con el que termina la *Divina Comedia* y el largo viaje de Dante.

Dante, en el último canto, después de haber afirmado continuamente que no se puede describir a Dios, lo intenta, por supuesto, porque es osado. Lo describe: imagina tres círculos y en uno de estos círculos ve —como en la pintura de Ricardo Wiese— la imagen del hombre; es decir, en la profundidad del misterio de Dios, vislumbra la imagen del hombre, su propia imagen, y curioso intelectualmente como siempre, está todo tenso para ver cómo es posible eso, quiere captar el punto preciso de intersección entre lo humano y lo divino.

Llegado al término de su viaje, agraciado por la visión deslumbrante de Dios, Dante intenta, hundiendo su mirada en la profundidad del misterio, comprender: “ma non eran da ciò

18. Giovanni Papini, óp. cit., p. 526 (cap. CLVIII).

le proprie penne” (*Par.* XXXIII, 139), es decir, no eran adecuadas a tal vuelo sus alas. Frente al misterio, incluso su extraordinaria capacidad intelectual es desproporcionada y, al final, impotente.

Pero lo que Dante supremamente ansiaba, es decir, la contemplación de la Verdad, se cumple en otro plano, el de la libertad de la criatura que, alcanzada su perfección, la unidad de deseo y voluntad —*disio e velle*—, se mueve como una cosa sola con el Amor que hizo el sol y las demás estrellas: “A l’alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e ’l velle, / sì come rota ch’igualmente è mossa, / l’Amor che move il sole e l’altre stelle” (A la gran fantasía faltó potencia, vigor, capacidad, pero ya mi deseo y mi voluntad, por fin unidos, se movían al unísono con la voluntad que origina todas las cosas y la misma libertad del hombre).

Lo supremamente ansiado acontece y el milagro que premia el largo viaje de Dante consiste en el hecho de que su libertad se adhiere totalmente y libremente a la voluntad del Creador. La última palabra del gran esfuerzo dantesco es el abandono amoroso al Ser. La suprema obra de arte es el libre amor de la criatura al Creador. Este es el verdadero espectáculo del universo, porque en todo el cosmos, y a diferencia de todas las demás criaturas, solo el hombre, para estar en el lugar que el Creador le ha asignado, debe recorrer un largo camino: el camino de su libertad, que reconoce y acepta.

Se impone la analogía con la última obra de Miguel Ángel, la *Piedad Rondanini*.

Miguel Ángel trabaja “de pie estudiando” —dice el biógrafo Lia<sup>19</sup>— hasta tres días antes de morir en esta *Piedad* que nadie le ha encargado y que esculpe como personal meditación sobre la muerte.

Los dos cuerpos están tan íntimamente entrelazados que son casi una sola figura y es la Virgen la que se apoya sobre los hombros de Cristo, el hijo muerto. Se ve un brazo que no pertenece a ninguna de las dos figuras y que —según sugiere una provocadora interpretación crítica— podría ser el brazo mismo del Maestro que, al final de su vida, ofrece a Cristo su trabajo.

No hay huella en esta *Piedad* de aquella belleza que domina en tantas de sus obras. La dramática esencialidad de estas dos únicas figuras, Cristo y María, unidas como una sola cosa, el prevalecer de lo inacabado, el hecho de que sea el hijo muerto quien sostenga en sus

19. Pierluigi Lia. *La Pietà Rondanini*. Milano: Ancora editrice, 1999, p. 526.

hombros a su madre (¿cómo no pensar en el dantesco “Vergine madre, figlia del tuo figlio”<sup>20</sup> [Virgen madre, hija de tu hijo]?), indican con evidencia el dominio del significado sobre la forma, o mejor dicho, el afirmarse de una nueva y suprema expresividad.

Y qué sugerente la hipótesis<sup>21</sup> de que el brazo que no pertenece a ninguno de los dos cuerpos sea el del propio Miguel Ángel que hace así don de su arte. Había dicho antes en un soneto, “¿de qué me valió pintar tantos monitos” —y era la bóveda de la Sixtina!— “si me pierdo a mí mismo?”<sup>22</sup>.

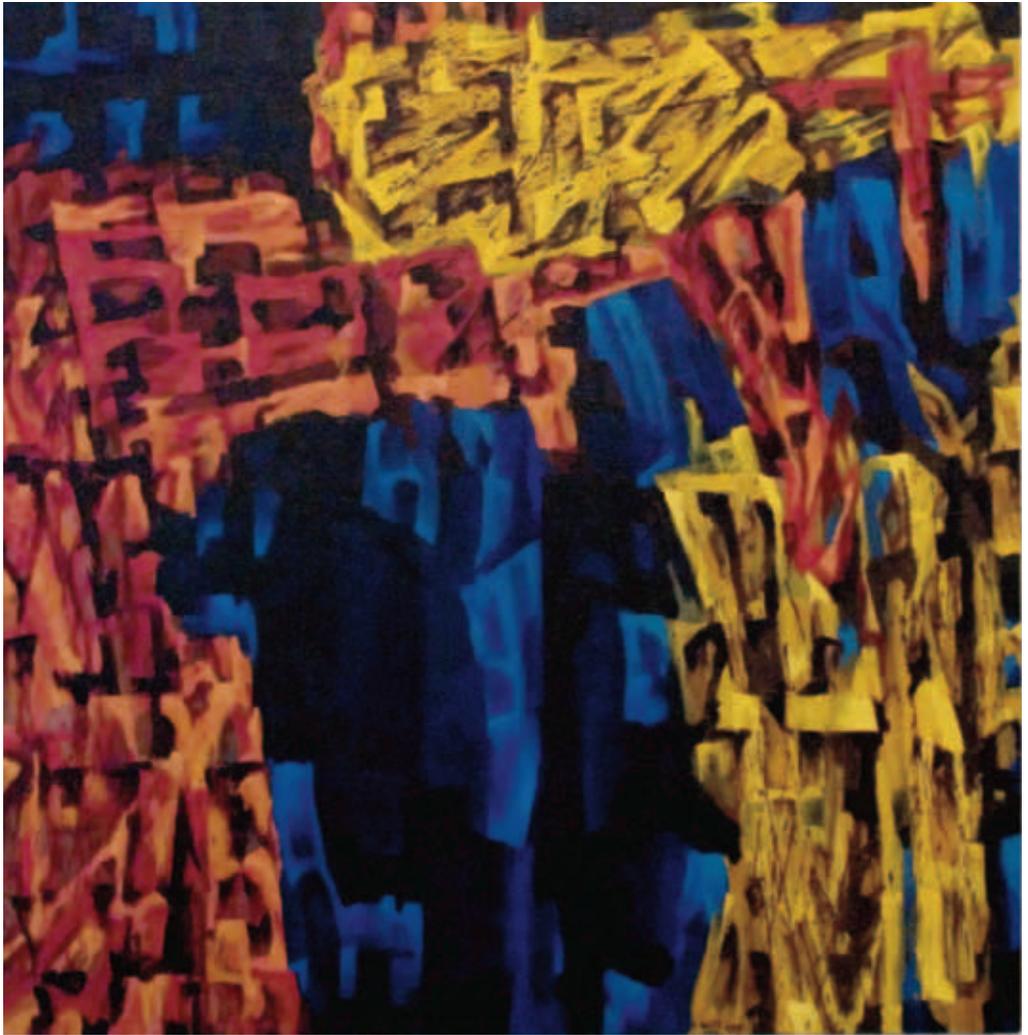
Hace don de su arte, de toda su obra, a la única obra que de verdad salva al hombre entero: el sacrificio de Cristo.

Yo termino aquí mi charla, pero quiero dejarlos con un pequeño regalo: *El juicio universal* de Miguel Ángel comentado por el *Réquiem* de Mozart (“Dies irae” y “Rex tremendae maiestatis”).

20. *Par.* XXXIII, 1.

21. Pierluigi Lia. *La Pietà Rondanini*. Milano: Ancora editrice, 1999, p. 62.

22. Michelangelo. *Rime*. Milano: Oscar Classici Mondadori: 1998, p. 418.



Luis Alfredo Agusti

*Báratro*

2007

Óleo sobre lienzo, 80 x 80 cm

Colección del artista

Ecos musicales de la *Divina Comedia*:  
la *Sinfonía Dante* de Franz Liszt

Carlos Gatti Murriel



## Introducción

**E**stoy aquí para presentarles uno de los tantos ecos que la *Divina Comedia* ha suscitado a lo largo de los siglos. Como sabemos, y eso estamos conmemorando con la serie de actividades organizadas por el Departamento de Humanidades y la Oficina de Formación Universitaria de la Universidad del Pacífico, muy probablemente en 1307 Dante Alighieri inició la redacción de su obra más importante, la *Comedia*.

Entre las numerosas obras musicales inspiradas en la obra de Dante Alighieri, hay algunas compuestas por Ferenc Liszt. La más importante de ellas es la conocida como *Sinfonía Dante*, cuyo nombre completo es *Una sinfonía para la "Divina Comedia" de Dante*.

Hace una semana tuvimos el privilegio de escuchar la magnífica conferencia de la doctora Giuliana Contini, quien nos entusiasmó con sus palabras. Ella nos mostró el eco de la *Comedia* de Dante en un grande, Miguel Ángel. A lo largo de los siglos, el sublime poeta florentino ha generado innumerables reflejos, ecos, en artistas y hombres dedicados a diversas actividades. Tales ecos son frutos surgidos de la semilla que Dante ha sabido sembrar a lo largo de siglos. Ya Boccaccio, otro grande de la literatura, destacó cómo el poeta al que recordamos “no podía haber tenido dignamente otro nombre que Dante”, el que da.

Nos acompañará en el recorrido que emprenderemos esta noche, la hermosa silueta de Dante sacada de la obra especialmente creada para estas actividades por el artista peruano Ricardo Wiesse, a quien expreso mi admiración y mi gratitud.

## Un poco de historia

Por referencias de los biógrafos<sup>1</sup>, sabemos que Liszt, por la década de 1830 a 1840, entre sus 19 y sus 29 años, ya había empezado la lectura de la *Comedia*, y que, desde entonces, esta obra era una de las que llevaba en sus continuos viajes. En 1837 compuso una primera versión de una obra para piano titulada *Fantasia quasi sonata: sobre una lectura de Dante*, la cual adquirió su versión definitiva unos doce años después. Esta es la pieza séptima y final del segundo libro de la obra titulada *Años de peregrinación*. Por aquellos años el músico húngaro pensaba que Dante ya tenía su reflejo plástico en Miguel Ángel y en Orcagna, y que tal vez algún día pudiera haber en la música algún artista, un Beethoven del futuro, capaz de reflejar a Dante. Liszt era consciente del enorme reto que tenía la música ante sí si quería crear un eco de la obra de Dante. Y el joven Liszt, a sus 26 años, ya había asumido el reto de contrastarse, medirse, con el gran poeta florentino. Él no se contentaba con leer para enterarse de lo que decía la *Comedia*, sino que se sentía tan tocado e interpelado por los versos del florentino, que quiso responder a ellos con creaciones originales y propias, tal vez intentando ser el Beethoven del futuro que en el terreno de la música pudiera hacer lo que en la plástica habían logrado Miguel Ángel y Orcagna.

En 1840 empezó a idear un plan para escribir una sinfonía inspirada en la *Comedia*. Se sabe que en el año 1847 tocó ante la princesa Sayn Wittgenstein algunos esbozos de tal obra. Pensaba entonces, movido por el ánimo creativo e innovador que lo caracterizaba, que el pintor Bonaventura Genelli diseñara imágenes para acompañar a su música. Por aquellos días se había inventado el diorama o linterna mágica y Liszt pensaba emplear este recurso. En una especie de espectáculo multimediático, la poesía, la música y la plástica se complementarían. También pretendió hacer intervenir en un pasaje de la obra proyectada a la máquina de viento, un instrumento que se estaba experimentando por entonces. Su propósito era usar tal máquina para sugerir la presencia de los vientos en la escena final del *Infierno*. Ninguna de esas ideas, al final, se pudo concretar.

El trabajo intenso del compositor y la culminación de la *Sinfonía Dante* se dieron en 1856. Después de años de ideación y esbozos, en julio de ese año quedó concluida la obra. Si bien Liszt la había planeado en tres movimientos que corresponderían a las tres cánticas de la *Comedia* de Dante: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, la obra quedó reducida a dos por consejo de Richard Wagner, a quien está dedicada por el autor. En efecto, Wagner, en una extensa carta, había aconsejado a Liszt que no intentara componer la tercera parte porque, según él, ningún humano podría expresar el gozo propio del Paraíso.

1. Humphrey Searle. "The Orchestral Works", en: *Franz Liszt. The Man and his Music* (Alan Walker, ed.). London: Barrie and Jenkins, 1976, p. 310.

El 7 de noviembre de 1857, cuando Liszt estaba en sus 46 años, se estrenó la obra, bajo la dirección del autor, en la ciudad de Dresde. En consecuencia, este año de 2007 se cumplen los 150 años del estreno de tal obra. Es curioso que estemos recordando los 700 años del inicio de la escritura de la *Comedia* y lo hagamos comentando y escuchando, además de las voces poéticas de Dante, el eco musical que surgió para los oídos del público hace siglo y medio. Coinciden, pues, dos celebraciones.

## La obra

La *Sinfonía*<sup>2</sup>, como puede verificarse en la partitura, está compuesta para gran orquesta y coro de voces femeninas, o de niños. El coro interviene solamente hacia el final del segundo y último movimiento de la obra para cantar el “Magnificat”. A falta del Paraíso, la composición musical se cierra con el himno recogido en el Evangelio de San Lucas.

La orquesta para la cual ha compuesto Liszt esta sinfonía comprende instrumentos de viento: un *piccolo*, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes en si bemol y en la, un clarinete bajo, dos fagotes, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones, tuba; instrumentos de percusión: timbales (con dos intérpretes), platillos, gran caja (bombo), tam-tam; instrumentos de cuerdas: dos arpas (o piano), violines, violas, violonchelos, contrabajos, y, además, un armonio.

Como se ha dicho ya, la *Sinfonía* comprende solo dos partes denominadas “Infierno” y “Purgatorio”.

Liszt fue un cultor intenso de un tipo de composición musical al que llamó “poema sinfónico”. Se trata de un género de obras normalmente basadas en un programa, a menudo poético-literario. Ellas son “sinfónicas” más por su espíritu que por su estructura formal. Se inspiran muchas veces en poemas. Como se sostiene en *The International Cyclopedia of Music and Musicians* editada por Oscar Thompson, “con Liszt el programa no fue tanto el poema en sí mismo como el pensamiento, el sentimiento o el color del poema”<sup>3</sup>. Y la *Sinfonía Dante*, que si nos atenemos a los cánones de la época en que fue creada, es inconclusa

2. Ferenc Liszt. *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. London-Mainz-New York-Tokyo-Zurich: Ernest Eulenburg, 1970 [Editio Musica, Budapest]. Las ilustraciones de las pp. 53-86 se reproducen de esta edición.

3. Oscar Thompson. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York: Dodd, Mead and Company, 1949, s.v. *symphonic poem*. La traducción es mía.

como sinfonía, posee muchos rasgos propios del poema sinfónico. Para escribir la *Sinfonía Dante*, el compositor se inspiró en la literatura como hizo en varios poemas sinfónicos que concibió. De ello da prueba el mismo Liszt, quien incluyó algunos versos de la *Divina Comedia* en la partitura destinada a la orquesta.

Los textos tomados del *Inferno* de Dante que incluyó en la partitura son los siguientes. En el inicio<sup>4</sup>:

“Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l’eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente”.

“Por mí se va a la ciudad doliente,  
por mí se va al eterno dolor,  
por mí se va entre la perdida gente”.

(*Inf.* III, 1-3)

“Lasciate ogne speranza, voi ch’ intrate”.

“Dejad toda esperanza, vosotros que entráis”.

(*Inf.* III, 9)

Más adelante, hacia la mitad del primer movimiento, aparecen las palabras siguientes:

“[...] Nessun maggior dolore  
che ricordarsi del tempo felice  
ne la miseria [...]”.

“[...] Ningún mayor dolor  
que acordarse del tiempo feliz  
en la miseria [...]”.

(*Inf.* V, 121-123)

4. Se cita por el texto de la *Commedia* de Dante de Anna Maria Chiavacci Leonardi: Dante Alighieri. *Commedia*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2003 (VI edizione).

Tales textos aparecen escritos en determinados pasajes de la partitura asociados a los fragmentos musicales que deben interpretar diversos instrumentos de la orquesta. Cabe destacar que esas palabras no se han escrito para que la voz humana las pronuncie: son, más bien, evocaciones (reflejos musicales) del texto de la *Comedia*. Ello indica que en la conciencia del autor se habían creado ecos a los que él pretendía dar vida externa en la interpretación de la obra.

En el caso de la segunda parte, “El Purgatorio”, Liszt no ha citado textualmente palabras de Dante.

Pasemos ahora a hablar de cada una de las partes separadamente.

## **El Infierno**

Este movimiento está construido en tres partes —la primera y la tercera guardan relación entre sí: los elementos musicales de la primera parte regresan en la tercera (vamos a llamarlas, por su parentesco en el contenido musical, A1 y A2) La segunda parte (a la que llamaremos B) contrasta con las dos extremas (A1 y A2).

La primera y la tercera (A1 y A2) tienen un carácter duro, pétreo, oscuro, amenazador y sugeridor del mundo del caos, mientras que la segunda (B) es aérea, tenue, nostálgica y melancólica.

Liszt ha escogido versos del *Infierno* de Dante correspondientes a los cantos III y V. De allí derivan los dos climas que su música contrasta.

Para entender mejor esto, recurramos a la *Divina Comedia*.

Dante, en la mitad del camino de la vida, es decir a sus 35 años, se sorprende a sí mismo avanzando con dificultad por una selva oscura, alegóricamente por la senda del mal. Movido por el deseo de salir de esa situación negativa, se decide a subir una colina en pos de alcanzar la luz del sol que alumbra todos los caminos. Sin embargo, apenas ha iniciado el ascenso, lo asaltan tres fieras (alegorías de las tendencias negativas que asedian al hombre: la lujuria, la soberbia y la avaricia). Estas fieras lo devuelven a la selva oscura de la ignorancia y del pecado. Desesperado por su desgracia (no puede subir solo hacia la virtud), descubre la presencia de alguien que ha acudido a ayudarlo. Es Virgilio, símbolo de la razón humana, quien ha sido enviado por María (madre de Jesús y ejemplo de toda virtud), Santa Lucía

(patrona de la visión, de la cual el poeta era devoto desde temprana edad) y Beatriz (el amor revelado a Dante en su adolescencia). Ellas han querido auxiliar al hombre extraviado que ansiaba abandonar el mal. Virgilio, maestro de muchas materias, explica a Dante que el camino que ha querido recorrer es impracticable: nadie puede alcanzar el éxito por allí, y le propone un camino más largo y difícil que el que el poeta había intentado para pasar del malestar al bienestar, del pecado a la virtud. Virgilio dice que primero debe guiarlo en el descenso al Infierno, donde podrá conocer el mal en todos sus matices, y luego lo hará subir por la enorme y escarpada montaña del Purgatorio. Después de la purificación, lo podrá dejar con una mejor guía que lo conducirá por los cielos hasta el reino de los bienaventurados. Dante queda convencido de la propuesta de Virgilio y se decide a seguirlo por la senda ardua y larga. Eso se trata en el canto I del *Inferno*. En el II, apenas va a iniciar el recorrido, Dante se acobarda y se echa atrás. Sin embargo, Virgilio logra convencerlo al hacerle saber algo que no conocía aún: Virgilio estaba allí para auxiliarlo porque había sido enviado por las mencionadas benditas mujeres. Luego de enterarse de ello, Dante recobra el ánimo y se decide a emprender el viaje. En el canto III de la *Comedia* se narra la bajada a las profundidades infernales; pero este canto se inicia con la presentación abrupta de las palabras que Liszt ha tomado como punto de partida de su sinfonía.

Dichas palabras son:

“Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l’eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente”.

“Por mí se va a la ciudad doliente,  
por mí se va al eterno dolor,  
por mí se va entre la perdida gente”.

(*Inf.* III, 1-3)

Son los tres primeros versos del canto III que Dante presenta como parte de lo escrito sobre lo alto de la puerta del Infierno. Como hace notar Anna Maria Chiavacci Leonardi, están escritas “a semejanza de los epígrafes métricos que se encontraban sobre las puertas de las ciudades medievales; ellas suenan como solemnes admoniciones para quien entra”<sup>5</sup>. Y eso nos hará experimentar Liszt con el inicio de su sinfonía.

5. Así lo sostiene Anna Maria Chiavacci Leonardi en su comentario. Dante Alighieri. *Commedia*. Con il commento di Anna María Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2003 (VI edición), p. 77, n. 1-9. En adelante se citará así: Chiavacci Leonardi y la página correspondiente. Las traducciones son mías.

La referida estrofa está centrada en el tema del dolor, el malestar, presente en la ciudad infernal mencionada en el primer verso (tal ciudad es el continente) y presente en los que integran la ciudad (los contenidos en ella para siempre).

Los tres versos están contruidos con anáforas. Observemos cómo al principio de cada uno de ellos se emplean las mismas palabras (“per me si va”). Reparemos en que, además, los dos primeros versos guardan más relación entre sí por las palabras repetidas (“Per me si va ne”) y por la reiteración de la idea del dolor (“città dolente”, “l’eterno dolore”: ciudad doliente, el eterno dolor).

En la *Sinfonía* encontramos un recurso interesante. Liszt ha escrito las palabras de estos versos para asociarlas al inicio de su composición (imágenes 1 y 2). En dinámica *fortissimo*, en registro grave, con la estridencia de los trombones y la tuba, y con el apoyo de cuerdas graves (contrabajos, violonchelos y violas) que doblan las notas, oímos algo contundente, sentencioso, amargo, a lo cual sigue, en un *crescendo* vertiginoso, la intervención de los timbales que terminan en un golpe seco fortísimo, al cual se asocia el tam-tam en dinámica *mezzoforte*. Con ello pareciera confirmarse una sentencia trágica y definitiva. Eso ilustra musicalmente a la construcción “Per me si va ne la città dolente”. Luego, después de un silencio claramente perceptible, a modo de coma, se presenta anafóricamente algo muy similar a lo anterior, con una sola diferencia. Todo suena casi igual a lo anterior. La única variación está en la aparición de un intervalo de sexta mayor entre las notas séptima y octava de la sucesión melódica (re a si natural). En la primera formulación el salto era de una sexta menor (re a si bemol). Curiosamente esa diferencia corresponde a las únicas dos palabras diversas del texto de Dante: “città” y “eterno”. La palabra “città”, “la ciudad”, va asociada al intervalo de sexta menor; mientras la palabra “eterno” va con el intervalo de sexta mayor. El tercer verso (“per me si va tra la perduta gente”) empieza igual que los dos anteriores (“per me si va”) y lo mismo hace la música de Liszt; pero luego viene la variación. Ya no aparece el salto ascendente de sexta, y desde los sonidos asociados a la preposición “tra”: ‘entre’ (observemos que ya no usa la preposición “ne”: ‘en’) todo es diverso de lo que aparece en los dos segmentos anteriores. Si cada uno de los segmentos anteriores concluía con un descenso de un semitono al que seguía la intervención de la percusión en *crescendo* contundente, en el tercer segmento hay un descenso de quinta al cual ya no sigue la percusión. Ahora, después de pausa, intervienen los vientos y los arcos en *fortissimo* para ilustrar el verso número nueve del tercer canto del *Infierno*. En dicho verso se recogen las últimas palabras de color oscuro, amenazantes, de sentido duro, escritas sobre el dintel de la puerta infernal. Ellas dicen:

“Lasciate ogne speranza, voi ch’ intrate”.

“Dejad toda esperanza, vosotros que entráis”.

(*Inf.* III, 9)

En la partitura, sobre el pentagrama correspondiente a los cornos, instrumentos de timbre profundo y oscuro, Liszt ha escrito dicho verso asociado a una melodía que reitera la misma nota nueve veces y luego la resuelve medio tono más arriba. Puede ser una casualidad; pero es interesante observar que el nueve y el diez (nueve veces la misma nota más su resolución) son números de hondo contenido simbólico en Dante (imágenes 2 y 3). Este tema reaparecerá a modo de recuerdo del inexorable destino en otras oportunidades en este primer movimiento. Concluye este segmento con timbales en *crescendo*, de *forte* a *fortissimo*, y un golpe seco acompañado de tam-tam. Luego entra la gran caja (el bombo) y se prepara con una aceleración gradual en las cuerdas graves la aparición del tema que sugiere la bajada al Infierno: negras que alternan con tresillos de corcheas en un movimiento cromático descendente (imagen 4).

Luego, con tiempo cada vez más rápido, nos topamos con el caos infernal, estamos en un *allegro* frenético donde aparecen pares de notas sucesivas y ligadas (negra seguida de corchea a distancia de medio tono). Las notas sucesivas progresan alternando descenso de medio tono y ascenso de medio tono. Ello crea un clima de ansiedad y agitación (imagen 5).

Si bien Liszt no escribió en la partitura otros versos del poema de Dante, en esta parte podemos evocar por nuestra cuenta palabras del canto III, cuyo clima puede percibirse en la música:

“Noi siam venuti al loco ov’ i’ t’ ho detto  
che tu vedrai le genti dolorose  
c’hanno perduto il ben de l’intelletto”.

“Nosotros hemos venido al lugar donde yo te he dicho  
que tú verás a las gentes dolorosas  
que han perdido el bien del intelecto”.

(*Inf.* III, 16-18)

mi mise dentro a le segrete cose. (descenso a lo oscuro)

me introdujo dentro de las secretas cosas.

(*Inf.* III, 21)

Quivi sospiri, pianti e alti guai  
risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

(caos sonoro)

Aquí suspiros, llantos y profundos ayes  
resonaban por el aire sin estrellas  
por lo que yo al comenzar lloré por ello.

(*Inf.* III, 22-24)

Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira  
voci alte e fioche, e suon di man con elle  
facevano un tumulto, il cual s'aggira  
sempre in quell' aura senza tempo tinta,  
come la rena quando turbo spira.

Diversas lenguas, horribles pronunciaciones,  
palabras de dolor, exclamaciones de ira,  
voces altas y roncadas, y sonidos de manos con ellas  
hacían un tumulto, el cual gira  
siempre en aquella aura sin tiempo oscura,  
como la arena cuando el viento sopla.

(*Inf.* III, 25-30)

O del canto V, donde dice:

Or incomincian le dolenti note  
a farmisi sentire; or son venuto  
là dove molto pianto mi percuote.  
Io venni in loco d'ogne luce muto,  
che mugghia come fa mar per tempesta,  
se da contrari venti è combattuto.

Ahora comienzan las dolientes notas  
a hacerse oír, ahora he venido  
allá donde mucho llanto me percute.  
Yo vine al lugar de toda luz mudo,  
que ruge como hace mar por tempestad,  
si por contrarios vientos es combatido.

(*Inf.* V, 25-30)

Caos, confusión, grito, falta de visión, obnubilación, tumulto. Eso evoca este pasaje del primer movimiento de la *Sinfonía*. Hacia el final de esta primera parte (A) se vuelve a oír en tempo lento la melodía asociada al “Lasciate ogne speranza, voi ch’ intrate” (imágenes 6 y 7). Luego se perciben tres series conformadas por *crescendo* seguido de *decrescendo* de la intensidad. Y ello culmina en un tiempo *ritenuto* (retenido) en el que el timbal, apagándose, cada vez más imperceptible, prepara el camino a la sección B de este movimiento (imágenes 8 y 9).

La sección B presenta un carácter diverso (imágenes 10 y 11). Flautas, violines con sordina y arpa crean un clima delicado y etéreo en el comienzo. Los otros instrumentos soportan como fondo (fagotes en dinámica de *pianissimo*, cornos y otras cuerdas con sordina o en dinámica *piano*). Todo sugiere el vuelo de seres alados. Poco después se presenta un recitativo del clarinete bajo (imagen 12). Parece un ser humano apesadumbrado que pregunta. A un breve pasaje en el que cantan los clarinetes a dos voces en intervalo de terceras, sigue una nueva intervención de flautas, violines y arpa (imágenes 13 y 14), como al principio, y luego otro recitativo del clarinete bajo que vuelve a inquirir (imagen 15). Podríamos pensar que Liszt está ilustrando la visita de Dante y Virgilio al círculo de los lujuriosos, cuyas almas son arrastradas por la borrasca infernal. Dante, en la oscuridad del Infierno, vislumbra a esos condenados como aves. Primero los ve como una bandada de estorninos que como una gran mancha vuelan arrastrados desordenadamente por el viento infernal. Luego, Virgilio le señala a una hilera de almas que, a modo de grullas, van cantando sus lais, sus poemas y penas de amor, como en la tradición de la poesía amorosa de los trovadores provenzales. Finalmente, ve a una pareja de amantes que parecen flotar más ligeros y van de la mano. A ellos los invoca Dante, por consejo de Virgilio, en nombre del amor que los conduce. Y, atendiendo al llamado, los amantes se acercan como palomas que acuden al nido. Con ellos quiere conversar Dante y en dos oportunidades expresa su deseo de saber de tales amantes (podría ser el clarinete bajo que interviene en los dos recitativos). Ella es Francesca, quien hablará con Dante en nombre propio y de Paolo (su cuñado y amante). Después de la segunda invitación a hablar que le formula Dante (clarinete bajo), quien deseaba saber cómo en el tiempo de los dulces suspiros suscitados por el amor, ella, Francesca (enamorada de su cuñado Paolo, a quien no podía dejar de corresponder su amor) cedió al conocimiento de los dudosos deseos, la interlocutora respondió con unas palabras que evocan al filósofo Boecio: “Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria”. Y esta frase es registrada por Liszt en la partitura sobre el pentagrama correspondiente al corno inglés, instrumento de timbre dulce y nostálgico, que Liszt ha asociado a Francesca en esta parte (imágenes 16 y 17). Poco después, luego de 31 compases, el tiempo se hace un poco más lento, “andante amoroso”, y los violines presentan un hermoso tema que debe ser inter-

pretado siguiendo la indicación “*dolce con intimo sentimento*” (imagen 18). Este pasaje está acompañado tiernamente por arpeggios del arpa y notas de la viola. La melodía entra en los primeros violines, a los cuales imitan con alguna pequeña variante los violines segundos. La frase musical se repite con ecos y poco a poco va subiendo en altura e intensidad hasta llegar a una expresión que debe corresponder a la indicación “*crescendo e molto appassionato*”. En ese proceso, otros instrumentos se asocian interpretando ecos de la melodía de los violines. Luego del clímax viene una cierta distensión y poco después se repite el proceso mencionado. Pero en esta segunda oportunidad, después del clímax, la distensión es más marcada y todo se va reteniendo para dar paso nuevamente al fatídico tema musical que se asocia al verso “*Lasciate ogne speranza, voi ch’ intrate*”.

A pesar de la intensidad de su amor, o por ello mismo, Francesca y Paolo están condenados a no albergar esperanza. Luego viene un solo del arpa, una *cadenza*, que sugiere que las almas han vuelto a su vuelo eterno arrastradas por la tormenta de las pasiones (imagen 19).

La tercera sección está construida con elementos de la primera: es un regreso al clima anímico y los motivos musicales de aquella. Por eso la llamamos A2. Acabado el pasaje de Francesca y Paolo, aéreo, delicado, amoroso, se regresa a lo terrestre, lo pétreo. El timbal devuelve el ritmo tenso creado por la sucesión de los tresillos de corcheas que evoca el motivo del descenso ya presente en A1 (imagen 20). Y lo que empieza como lejano en el pianísimo del timbal se va aproximando gradualmente mediante el incremento de la intensidad y la suma de instrumentos (fagotes y luego cornos) que van creando una sonoridad más maciza. Luego regresa la sucesión jadeante y entrecortada de pares de notas sucesivas. El primero de los pares se construye con descenso de semitono y el segundo con ascenso de semitono. Sin embargo, en esta oportunidad la primera nota de cada pareja se prolonga, dobla su duración: ya no es una negra, sino una blanca; y, además, se interpreta con un trino que crea un efecto de risa sarcástica y diabólica. En la partitura hay una nota a pie de página que advierte que “todo el pasaje debe interpretarse como una carcajada blasfema y burlona y con una fuerte acentuación en los dos clarinetes y las violas”. Ello pareciera querer dar cuenta de que conforme se va descendiendo a las profundidades del Infierno, se va ingresando a una realidad más grave. En efecto, Dante dividió en tres grandes sectores al Infierno. El primero, el más cercano a la superficie de la Tierra, es ocupado por los incontinentes, los que no supieron usar la razón para controlar sus impulsos instintivos. Allí, entre otros (golosos, avaros, pródigos, iracundos), están los lujuriosos, incluidos los ya mencionados Francesca y Paolo arrastrados por la tormenta de la pasión carnal. Después, más abajo, viene el Infierno más duro, el de los violentos y el de los fraudulentos, quienes están tras las murallas de la ciudad de Dite, el demonio. La música nos sugiere que hemos ingresado a esas

zonas más profundas y graves y la masa orquestal presenta y desarrolla hasta el paroxismo los motivos que ya habíamos percibido en la primera sección; pero aquellos alcanzan ahora matices más fuertes y generan frecuentes contrastes de dinámica, pues a menudo se pasa de una intensidad suave, *piano*, a fortísimos y triples *fortes*. A ello se suman aceleraciones del tiempo que, unidas a lo anterior, van creando una atmósfera que evoca la confusión y el caos propios del mundo diabólico, desintegrador, conflictivo. Y luego vuelve el movimiento cromático descendente de las negras que alternan con tresillos de corcheas. Esto también se desarrolla prolijamente (Humphrey Searle ve en ello una especie de pasacalle<sup>6</sup>) hasta que se va congelando el movimiento cromático descendente en un breve período que desemboca en un *adagio*, en el cual aparece una vez más, la última, el tema musical correspondiente al verso “Lasciate ogne speranza, voi ch’ intrate” (imágenes 21 y 22). Con la resonancia de ese tema interpretado en triple *forte* por los cuernos secundados por la orquesta, se produce el desenlace del movimiento dedicado al Infierno.

## El Purgatorio

Después de haber completado el descenso a las más profundas y frías, pétreas, oscuridades infernales, al espacio de la disgregación y el conflicto, a lo diabólico, al mundo sin esperanza, del ruido y del movimiento inútil y estéril de Lucifer, Dante se dispone a recorrer mejores aguas que las del cruel mar (en sentido figurado) que acaba de abandonar. Para enfrentar la segunda etapa del viaje, se decide a izar las velas de la navicilla de su ingenio a fin de tratar en estilo más elevado del reino de la purificación. Mientras que en la Edad Media anterior a Dante, el Purgatorio era concebido como una especie de Infierno menos duro, el poeta florentino le dio un carácter diverso: no era hermano menor del Infierno, sino una realidad distinta.

Si el Infierno es el escenario de la permanencia eterna en una condición rígida, petrificada, el Purgatorio es el reino de la movilidad, del tránsito ascendente y esforzado hacia la luz definitiva. Allí el movimiento, esforzado, como acabo de decir, es productivo. Dante y Virgilio salen de las profundidades infernales a la playa de la enorme montaña del Purgatorio en la hora del amanecer (en el caso del Infierno, el recorrido se había iniciado en el anochecer, y en el caso del Paraíso se dará en el mediodía).

Aún no ha salido el sol; pero el cielo ya aparece anunciando su proximidad. En el firmamento se difunde “un dulce color de oriental zafiro” (“Dolce color d’oriental zaffiro”: *Purg.* I,

6. Humphrey Searle, óp. cit., p. 279.

13). La narración relativa al viaje por el Purgatorio se inicia con tales palabras. Observemos que la primera palabra es “dulce”. Tal término alude a un rasgo fundamental de todo el Purgatorio: si el Infierno era caracterizado como “áspero” (*Infierno* I, 5), el Purgatorio se muestra, desde el inicio, como “dulce”<sup>7</sup>. Y Liszt ha captado muy bien tal contraste como se puede apreciar en la *Sinfonía*. Y en ese cielo aparece el bello planeta que incita a amar (Venus). Su presencia hace sonreír al Oriente, por donde asoma anunciando la próxima llegada del Sol. El panorama esperanzado y alentador se completa con la presencia de cuatro estrellas que, con su centelleo, parece que hicieran gozar al cielo.

Dulzura, esperanza, amor, sonrisa, luz, gozo. Esos son los elementos caracterizadores del primer contacto con el Purgatorio. Ello es así por contraste con el mar cruel que antes han recorrido el viajero Dante y Virgilio, su guía.

En la partitura del Purgatorio, el compositor no ha escrito palabras tomadas de pasajes de la *Comedia*, como sí hizo en el caso del Infierno. Si bien se suele considerar a este movimiento dividido en dos partes desde un punto de vista formal: “Purgatorio” y “Magnificat”, en mi percepción, Liszt ha construido su paso por el Purgatorio en cuatro secciones. La primera corresponde al momento de la llegada de los viajeros a la atmósfera dulce que acabamos de describir. En una segunda, percibo el clima del Antepurgatorio, donde resignadas y tristes almas esperan largamente antes de tener la oportunidad de confesarse y de iniciar el proceso purificador mediante la subida a la montaña. La tercera, la más larga, corresponde al ascenso difícil, a la purificación (es el Purgatorio propiamente dicho). La cuarta, alude a la llegada a las alturas de la enorme montaña, donde se ubica el Jardín del Edén o Paraíso Terrenal (no el Paraíso Celeste), donde Dante reencuentra a su amada Beatriz.

Separemos las secciones. La primera se inicia con un fondo muy tenue, con sordina de los violonchelos, y una nota prolongada interpretada por el corno que toca en *pianissimo* (imágenes 23 y 24). Paso a paso la realidad sonora se va haciendo más perceptible: el fondo tenue empieza a ser interpretado, siempre con sordina, también por las violas y los segundos violines; y los fagotes y el clarinete en la emiten sonidos largos. Al fondo de las cuerdas se suma después el arpa que interpreta tresillos sobre los cuales flota dos veces la llamada profunda del corno (la–mi; mi–la). A tal reclamo responde una bella y larga melodía interpretada por la dulzura del oboe. Cuando el oboe cesa, su hermano mayor, el corno inglés, hace un breve y más grave eco de la última parte del diseño melódico ejecutado por el oboe (imagen 25).

7. Anna Maria Chiavacci Leonardi ha llamado la atención sobre esto (Chiavacci Leonardi, ed., *Purgatorio*, p. XV).

Clarinetes y chelos en conjunto alternan brevemente con los otros vientos. El arpa empieza a desarrollar arpeggios más rápidos y los vientos de madera tocan acordes, a modo de tres golpes, que alternan con los de los cornos (igualmente tres golpes). El arpa interviene en un juego de arpeggios que se van extinguiendo mediante un *ritenuto* hasta llegar a un triple piano (imágenes 26 y 27). Pero aquí no concluye esta sección, del asombro y la maravilla, de la melodía dulce y nostálgica, que suscita la esperanza infundida por el amor. El proceso vuelve a repetirse; pero esta vez la melodía del oboe vuelve para ser interpretada medio tono más arriba (más aguda).

La segunda sección, que percibo como una especie de Prepurgatorio y preludeo al movimiento propiamente purgatorial, lleva las siguientes indicaciones: “*più lento*”, “*un poco meno mosso*”, “*mesto*”, es decir, triste. Más adelante se añade “*lagrimoso*”. Creo que allí están las palabras clave para entender el clima emocional del Purgatorio. Las almas son conscientes de las culpas de su pasado y ello les produce tristeza y llanto; pero, a la vez, desarrollan la esperanza de un futuro mejor. Por ello, gracias a la creencia, la fe y la esperanza, desean dejar atrás lo malo y se deciden a esforzarse para recorrer el camino de purificación (imagen 28).

La tercera sección presenta ya el recorrido difícil y largo en el cual los espíritus analizan los vicios y las malas consecuencias que ellos generan, y se contrastan con las virtudes y las buenas consecuencias que ellas traen. De ese discernimiento y de la voluntad de cambio, entre dolor y dulzura, entre sentimiento de culpa y añoranza de inocencia, surge la liberación y se concreta el ascenso. Frente a la condición fija y eterna de los condenados del Infierno, las almas del Purgatorio están en progreso y avance liberador. Liszt ha desarrollado esta sección en forma de fuga, en la cual el tema inicialmente presentado por unos instrumentos, en este caso las violas, va pasando a otros: primero a los violines, luego al fagot, después al chelo, más adelante a los otros vientos (imágenes 29 y 30). Así se va formando un extraordinario tejido de avances simultáneos que crean un dinamismo admirable y circular, como en los trabajos plásticos de Escher. El Purgatorio muestra a las distintas almas en sus respectivos procesos de avance, lo que Dante puede observar. Allí están los peregrinos del Purgatorio en su progreso purificador, en su ascenso a partir de la conciencia que lamenta el ayer negativo y anhela el futuro del bienestar. Liszt ha escrito como indicación para la ejecución de esta parte la expresión “*lamentoso*”, y más adelante añade, para el fagot y el chelo, “*dolente*”. El tema de la fuga está elaborado a partir de la melodía que en el Infierno había interpretado el corno inglés y que estaba asociada a la expresión “*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria*”, pronunciada por la lujuriosa Francesca. Las almas del Purgatorio experimentan un clima interior de recuerdo y de amargura, aunque esto tiene un sentido y una finalidad. El recuerdo y el dolor son fines en sí mismos en el Infierno (son autotélicos).

En el Purgatorio, en cambio, la finalidad es purificadora (trasciende al dolor y el recuerdo: es teleológica). El tema musical evoca, pues, al del Infierno; pero no es igual. También en ciertas partes de la fuga encontramos otra evocación del sufrimiento infernal: las sucesiones de semitonos en parejas de notas. Esto es especialmente perceptible en partes de clímax en las que las cuerdas repiten muchas veces tales notas en *fortissimo* (imagen 31). Con ello se logra un efecto de angustia. Pero luego viene una reducción de la intensidad y del tempo y aparecen indicaciones como “*gemendo*”, “*dolente ed appassionato*”.

A continuación, poco a poco el tiempo se va haciendo más ligero y todo va ascendiendo con arpeggios y acordes leves, suaves, etéreos, hacia los registros agudos (imágenes 32 y 33). Las almas están ascendiendo. Así, se llega a la ligereza después de la liberación del peso de las culpas, a la elevación, porque el hombre ya no está atado a las vanidades de este mundo. La suavidad y la dulzura permiten alcanzar al Edén, el lugar donde Dante reencuentra a Beatriz rodeada de ángeles que entonan el hosanna, como el pueblo hizo durante la entrada de Jesús a Jerusalén, la ciudad terrena que, en la concepción de Dante, está en las antípodas del Edén.

En este punto Liszt se apartó de la *Comedia*, ya que él introdujo como cuarta sección del Purgatorio un *Magnificat*, un himno mariano inspirado en el texto del Evangelio de San Lucas que da cuenta de la Anunciación por el Arcángel Gabriel. Tal vez por el consejo de R. Wagner, que inhibió a Liszt de afrontar la tarea de componer el tercer movimiento de la *Sinfonía*, correspondiente al Paraíso, el músico húngaro se decidió por incluir el *Magnificat* como cierre de la obra. No olvidemos que a María corresponde una función muy importante en la *Comedia* de Dante: fue ella, ejemplo de humildad elevada a las alturas, quien inició el proceso de ayuda a favor de Dante para rescatarlo del mal y permitirle la elevación a las alturas, y será ella quien interceda y logre que Dante pueda alcanzar la visión de Dios (imagen 34).

“*Dolce, molto tranquillo*”, “*Dolce quieto assai*”, “*pianissimo*” son las instrucciones que aparecen en el comienzo del *Magnificat*. Intervienen las diversas secciones de la orquesta; pero ahora se añaden voces femeninas o infantiles (soprano y alto) y un armonio. Según indicaciones a pie de página de la partitura, el coro y el armonio en lo posible no deben ser visibles durante la interpretación de la obra.

Liszt ha tomado solo un fragmento del himno mariano (no todo su texto). El fragmento es el siguiente:

Magnificat anima mea Dominum.  
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

“Mi alma glorifica al Señor. Y mi espíritu está transportado de gozo en Dios mi salvador”. La Biblia de Jerusalén traduce “Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador”.

Al texto le ha añadido al final las palabras “hosanna” y “halleluja”. Para recurrir al “hosanna”, Liszt podría haberse inspirado en la *Comedia* ya que en esa obra, cuando Dante llega al Edén, donde se encuentra con Beatriz, se entona ese himno de alabanza.

Esta cuarta sección se desarrolla en tres momentos: al principio el coro canta tres veces “Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus” con intensidad suave. Luego la dinámica crece hasta el *fortissimo* cuando se va diciendo tres veces “in Deo salutari meo” (en Dios salvación mía). Las voces femeninas (alto y soprano) no cantan la misma letra simultáneamente: solo lo hacen, y fuerte, al llegar al “in Deo salutari meo”. “En Dios mi Salvador” se destaca por la fuerza y por la unidad de las voces.

Luego viene un segundo momento fundamentalmente orquestal (que incluye al armonio), en el que en varias oportunidades la intensidad sonora pasa de piano a *fortissimo*. Una breve intervención de la soprano en tempo lento es seguida de un *fortissimo* orquestal. Es el clímax.

El tercer momento presenta de nuevo al coro que, ahora dividido en cuatro voces, reitera “et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo”, y luego pasa a un juego entre altos y sopranos que se alternan hermosamente en la entonación del hosanna y el halleluja. Todo va desembocando en delicados pasajes reiterados en sonoridad pianísimo. Y, así, nos sentimos transportados al Cielo con una experiencia de dulzura que se nos insinuó desde el comienzo del Purgatorio (“Dolce color d’oriental zafiro” y el canto del oboe). Al comienzo del Purgatorio, la dulzura encerraba algún rasgo nostálgico suscitado por el deseo de volver a alcanzar lo perdido. Al final, la dulzura corresponde más bien al sentimiento de que el regreso (el *nostos*) se ha concretado, de que se ha recuperado lo perdido. En consecuencia, ya no hay dolor (*algia*, nostalgia). Así, el hombre ha borrado de su corazón la nostalgia y ya experimenta la gloria.

## Anexo de ilustraciones



Richard Wagner *gewidmet*  
Eine Symphonie  
zu Dantes Divina Commedia  
I INFERNO

LISZT Ferenc

**Lento**

Flauto piccolo  
Flauto 1/2  
Oboe 1/2  
Corno inglese  
Clarinetto in Sib 1/2  
Clarinetto basso in La 1/2  
Fagotto 1/2  
Trombone 1/2  
Tuba 3  
Timpani I/II  
Tam-tam  
Violini I/II  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

Per me si va nella cit-tà do-len-te: Per me si va nell'e-ter-no do-lo-re:  
Per me si va nella cit-tà do-len-te: Per me si va nell'e-ter-no do-lo-re:

**Lento**

Nr. 590

EE 6835

© 1970 Editio Musica  
Ernst Eulenburg & Co GmbH

2

8

A

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

C. ingl.

Cl. (Sib) 1. 2.

Cl. b. (La)

Fig. 1. 2.

Cor. (Fa) 1. 2. 3. 4.

Tr. (Sib) 1. 2.

Trb. 1. 2.

Tuba 3.

Timp. I. II.

Tam-t.

Vi. I. II.

Vie.

Vc.

Cb.

La - scia - te o - gni spe - ran - za.

Per me si va tra la per - du - ta gen - te

Per me si va tra la per - du - ta gen - te

secco

secco

soffocato

marcatissimo

marcatissimo

div.

div.

Imagen N° 2

15 3  
*accelerando poco a poco*

Fl. 1. 2.  
Ob. 1. 2.  
C. ingl.  
Cl. (Sib) 1. 2.  
Cl. b. (La)  
Fg. 1. 2.

Cor. (Fa) 1. 2. 3. 4.  
Tr. (Sib) 1. 2.  
Trb. 1. 2.  
Tuba 3.

Timp. I. II.  
Gr. C.  
Tam-t.

VI. I. II.  
Vle.  
Vc.  
Cb.

*secco*  
*colla bacchette di Timp.*  
*sffocato*

*tempestoso*  
*[unite]*  
*tempestoso*

Z. 6243

Detailed description: This is a page of a musical score, page 3, numbered 15 at the top left. The score is for a symphony and includes parts for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Flute (1 and 2), Oboe (1 and 2), English Horn, Clarinet in B-flat (1 and 2), Clarinet in A, Bassoon (1 and 2), and Contrabassoon. The brass section includes four Cornets in F, Trumpets in B-flat (1 and 2), and three Tubas. The percussion section includes two Tom-toms, Gong/Cymbal, and Tam-tam. The string section includes Violins (1 and 2), Violas, Violas, Cellos, and Double Basses. The score features various dynamics such as *secco*, *sffocato*, *pp*, and *p*. There are also performance instructions like *colla bacchette di Timp.* and *tempestoso [unite]*. The tempo marking *accelerando poco a poco* appears at the top right and bottom right. The number 3 is in the top right corner, and Z. 6243 is at the bottom center.

Imagen N° 3



6

35

Cl. (Sib) 1 2

Fig. 1 2

Cor. (Fa) 2

Timp. I II

Gr. C.

VI I II

Vle I II

Vc. I II

Cb. I II

40

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. (Sib) 1 2

Fig. 1 2

Cor. (Fa) 2

VI I II

Vle I II

Vc. I II

Cb. I II

*marcato assai*

*f marcato assai*

*chiuso*

*f marcato*

*f violente*

*ff*

*mf*

*f*

*rinf.*

*div.*

Imagen N° 5

36

**Q**  
260 Lento

Picc.

Fl. 1  
2

Ob. 1  
2

C. ingl.

Cl. (Sb) 1  
2

Cl. b. (La)

Fg. 1  
2

Cor. (Fa) 1  
2  
3  
4

Tr. (Fa) 1  
2

Trb. 1  
2

Tuba 3

Timp. I  
II

Viol. I  
II

Vle

Vc.

Cb.

*secco*

*ff*

*in Fa*

*secco*

*La scia - te og - ni spe - ran - za voi ch'en - tra - te La scia - te og - ni spe*

*ff*

*p*

*secco*

*ff*

*secco*

*ff*

*ff sempre*

*ff sempre*

*ff sempre*

*ff sempre*

*ff*

Imagen N° 6

267

Picc.

Fl. 1/2

Ob. 1/2

C. ingl.

Cl. (Sib) 1/2

Cl. b. (La)

Fg. 1/2

Cor. (Fa) 1/2, 3/4

Tr. (Fa) 1/2

Trb. 1/2

Tuba 3

Timp. I, II

Vi. I, II

Vcl. I, II

Cb. I, II

*ff*

*a2*

*secco*

*Fagotti fff*

*Tuba molto marcato*

*mp marcato*

*[div.] a3*

Die tiefere Stimme mehrfach besetzt.  
[The deeper voice in several parts.]

ran - za voi ch'en trale.

Imagen N° 7

38

271

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

C. ingl.

Cl.(Sib) 1. 2.

Cl.b.(La)

Fg. 1. 2.

Cor.(Fa) 1. 2. 3. 4.

Tr.(Fa) 1. 2.

Trb. 1. 2.

Tuba 3.

Timp. 1. 2.

Vi. 1. 2.

Vie

Vc.

Cb.

Imagen N° 8

274 poco ritenuto

Picc. *f*

Fl. 1. 2. *a2*

Ob. 1. 2. *a2*

C. ingl. *dim.*

Cl.(Sib) 1. 2. *dim.* muta in La

Cl.b.(La) *dim.*

Fig. 1. 2. *dim.*

Cor.(Fa) 1. 2. *dim.*

3. 4. *dim.*

Tr.(Fa) 1. 2. *dim.*

Trb. 1. 2. *dim.*

Tuba 3. *dim.*

Timp. I. *dim. marc.* *p* *pp*

II.

VI. I. *dim.* poco ritenuto

II. *dim.*

Vle. *dim.*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

Imagen N° 9

40

279 R

Quasi Andante, ma sempre un poco mosso

Fl. 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor (Fa) 1. 2. 3.

Arpa

Pf.

In Ermangelung der Harfe  
(In the absence of harp.)

due Pedali

Quasi Andante, ma sempre un poco mosso

VI. I. II.

Vie.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

con sord.

*p*

*f* glissando

*f*

con sord.

*p*

*p*

con sord.

*p*

[uniti] pizz.

*p* senza agitazione

Imagen N° 10

The image shows a page of a musical score, page 41, starting at measure 281. The score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Two staves (1 and 2). The first staff has a melodic line with a long slur over measures 281-288. The second staff has a similar line.
- Fg. (Fagot):** Two staves (1 and 2). Both staves have a long slur over measures 281-288.
- Cor. (Fa) (Coro):** Three staves (1, 2, and 3). All three staves have a long slur over measures 281-288.
- Arpa (Arpeggio):** Two staves. The right hand has a complex arpeggiated pattern starting at measure 281, with a dynamic marking *f* and a slur over measures 281-288. The left hand has a simpler accompaniment.
- Pf. (Piano):** Two staves. The right hand has a melodic line with a dynamic marking *[sf]* and a slur over measures 281-288. The left hand has a bass line.
- VI. (Violines):** Two staves (I and II). Both staves have a melodic line with a slur over measures 281-288.
- Vie. (Viola):** One staff with a melodic line and a slur over measures 281-288.
- Vc. (Violonchelo):** One staff with a melodic line and a slur over measures 281-288.
- Cb. (Contrabajo):** One staff with a bass line and a slur over measures 281-288.

Imagen N° 11

Musical score for measures 283-285. The score includes parts for Flute (Fl.), Cor (Fa), Arpa, Pf., Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Flute and Cor parts feature a melodic line with a *smorzando* marking. The Arpa and Pf. parts provide harmonic accompaniment. The Violin and Viola parts have a *dim.* marking. The Viola and Violoncello parts have a *smorzando* marking.

Musical score for measures 285-287. The score includes parts for Clarinet in B-flat (Cl. b. (La)), Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Clarinet part features a recitative section (*Recit.*) with markings *mf espressivo dolente*, *ritenuto*, and *smorz.*. The Violin and Viola parts have a *pp* marking.

Imagen N° 12

44

287

Cl.(La) 1. 2. *p dolce teneramente* *dim.* S

Fg. 1. 2. *p* *p*

VI. 1. 2. *p* *p*

Vie. *p* *p*

295

Fl. 1. 2. *p*

Cl.(La) 1. 2. *pp*

Fg. 1. 2. *pp* con sord.

Cor.(Fa) 1. 2. 3. *p* 3 con sord.

Arpa *glissando* *f*

Pf. *due Pedali f*

VI. 1. *molto legato*

VI. 2. *molto legato*

Vie. *p*

Vc. *p*

Cb. *(pizz.)* *p senza agitazione*

Imagen N° 13

Musical score for page 45, measures 296-300. The score is arranged in a system with the following instruments and parts:

- Fl. 1.** (Flute 1): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Fl. 2.** (Flute 2): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Cor.(Fa)** (Cor Anglais): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Arpa** (Arpeggio): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Pi.** (Piano): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Vi. I.** (Violin I): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Vi. II.** (Violin II): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Vi.** (Viola): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Vc.** (Violoncello): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.
- Cb.** (Contrabajo): Measures 296-300, featuring a melodic line with a long slur.

The score includes various musical notations such as slurs, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. The page number 45 is located in the top right corner, and the measure number 296 is indicated at the beginning of the first staff.

Imagen N° 14

298 47

Fg. 1. 2. *smorzando*

Cor. (Fa) 1. 2. 3. *smorzando*

Arpa

Pf.

VI. I. II. *dim.* *pp*

Vie. *smorz.*

Vc. *smorz.*

Cb.

301

Cl. (La) 1. 2. *Recit.* *ritenuto* *smorz.*

Cl. b. (La) *mf espressivo dolente* *rinforzando* *pp*

302

Fl. 1. 2. *pp*

Cl. (La) 1. 2. *pp dolce teneramente*

Fg. 1. 2. *pp dolce* *pp*

Vie. *p* *p*

Z. 8243

Imagen N° 15

48

T

309

Fl. 1  
2

C. ingl.

Arpa

Vc.

312

C. ingl.

Arpa

314

C. ingl.

Arpa

316

C. ingl.

Arpa

Vie

Vc.

Cb.

*dim.*

*espress. molto*

*p*

*poco agitato egualmente*

*pizz.*

[p]

sun mag - - gior do - lo - - - re

che ri - - cor - - dar - - - si del

tem - - - po fe - - li - - -

*mf*

*pizz.*

*p*

Imagen N° 16

318

Ob. 1. *f* *dolente*  
nel - la mi -

C.ingl. *p* *f*

Arpa

Vie. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

320

Fl. 1. *p*

Fl. 2. *a2* *p*

Ob. 1. *fp*

Ob. 2. *se* *fp*

C.ingl. *fp*

Cl.b.(La) *[p]*

Arpa *cresc.*

VI. I. *arco* *p*

VI. II. *arco*

Vie. *arco*

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and voice. It contains two systems of staves. The first system starts at measure 318 and includes staves for Oboe 1, Cor Anglais, Harp, Violin, Viola, and Cello. The Oboe 1 part has a dynamic marking of *f* and a performance instruction of *dolente*. The Cor Anglais part has dynamics of *p* and *f*. The Harp part has a melodic line with a slur. The Violin, Viola, and Cello parts have a dynamic marking of *p*. The second system starts at measure 320 and includes staves for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Cor Anglais, Clarinet in B-flat, Harp, Violin I and II, Viola, and Cello. The Flute 1 part has a dynamic marking of *p*. The Flute 2 part has a dynamic marking of *a2* and *p*. The Oboe 1 part has a dynamic marking of *fp*. The Oboe 2 part has a dynamic marking of *se* and *fp*. The Cor Anglais part has a dynamic marking of *fp*. The Clarinet in B-flat part has a dynamic marking of *[p]*. The Harp part has a dynamic marking of *cresc.*. The Violin I and II parts have a dynamic marking of *arco* and *p*. The Viola part has a dynamic marking of *arco*. The Cello part has a dynamic marking of *arco*.

Imagen N° 17

V

354 *Andante amoroso (Tempo rubato)*

Fl. 1, 2

Cl(La) 1, 2 *dolce soave*

Fg. 1, 2 *dolce soave*

Arpa *mp e teneramente*

*Andante amoroso (Tempo rubato)*  
2 Violini senza sordini      Tutti con sordini

VI. I. *dolce con intimo sentimento*      *dolce*

VI. II. *dolce*      *con intimo sentimento*

Vie. NB. *div.* *pizz. dolce con intimo sentimento*      *3*

Vc. *p*

Cb. *p*

NB. Die Bratschen sehr rein, gleichmäßig und zart.  
[The violas very pure, equal and tender.]

356

Fl. 1, 2 *p*

Cl(La) 1, 2 *p*

Fg. 1, 2 *p*

Arpa

2 Violini senza sordini      Tutti con sordini

VI. I.

VI. II.

Vie. *p*      *3*

Vc.

Cb.

Imagen N° 18

67

393

Ob. 1.

Cl. (La) 1. 2.

Fl. 1. 2.

Cor. (Fa) 1.

Arpa

Vie

Vc.

te.

NB.

[ via sord.]

[ via sord.]

NB. In Ermangelung der Harfe soll dieses Arpeggio nicht vom Pianoforte ausgeführt, sondern nach einer langen  $\curvearrowright$  gleich zum Tempo i Allegro übergegangen werden.  
 [In the absence of a harp this arpeggio is not to be played on the pianoforte, but one is to proceed, after a long  $\curvearrowright$ , immediately to Tempo i Allegro.]

Arpa

*mf.*

Arpa

394

Arpa

*dim.*

Arpa

Arpa

*ppp*

Arpa

*perdendo*

Imagen N° 19

68

Y

395 **Tempo primo (Allegro, Alla Breve)**

400

404

NB. Diese ganze Stelle als ein lästerndes Hohngelächter aufgefaßt, sehr scharf markiert in den beiden Klarinetten und den Violoncello.  
 [This entire passage is intended to be a blasphemous mocking laughter, very sharply accentuated in the two clarinets and the violas.]

6.32

Picc.

Fl. 1. 2.

Ob. 1. 2.

C.ingl.

Cl.(La) 1. 2.

Cl.(Lb) 1. 2.

Fg. 1. 2.

Cor.(Fa) 1. 2. 3. 4.

Tr.(Si) 1. 2.

Trb. 1. 2. 3.

Tuba

Timp. I. II.

Gr.C.

Tam-t.

VI. I. II.

Vie.

Vc.

Cb.

a2

a2

a2

a2

a2

a2

La-

p

Imagen N° 21

112 **L1** Adagio 637

Picc.  
Fl. 1/2  
Ob. 1/2  
C. ingl.  
Cl.(La) 1/2  
Cl.b.(La)  
Fg. 1/2  
Cor.(Fa) 1/2  
Tr.(Si)b. 1/2  
Trb. 1/2  
Tuba 3  
Timp. I/II  
Ptti  
Gr.C.  
Tam-t.  
Vi. I/II  
Vie  
Vc.  
Cb.

- scia - te ogni spe - ran - za voi ch'en - tra - te

*p*, *p cresc.*, *f*

Imagen N° 22

114

## II PURGATORIO

*Andante con moto quasi allegretto. Tranquillo assai.*

Flauto piccolo  
Flauto  
Oboe  
Corno inglese  
Clarinetto in La<sub>2</sub>  
Clarinetto basso in Sib  
Fagotto  
Corno in Fa  
Tromba in Re  
Trombone  
Tuba  
Timpani (II)  
Piatti  
Arpa  
Armonium  
Coro  
S.  
A.  
Violini  
Viole  
Violoncelli  
Contrabassi

*Andante con moto quasi allegretto. Tranquillo assai.*

*pp*, *a2*, *pp*, *4.*, *pp*, *con sord.*, *p*, *con sord.*, *con sord.*, *p*, *legato*

Imagen N° 23

Musical score for measures 6-8. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Flute (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Arpa (Arpa), and strings (VI., Vle., Vc., Cb.).

- Ob. 1:** Measure 6 has a first ending bracket. Measure 7 has a first ending bracket. Measure 8 has a first ending bracket. Dynamics include *pp* and *molto expr*.
- Cl. (La):** Measure 6 has a second ending bracket. Dynamics include *p*.
- Fg.:** Measure 6 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- Cor. (Fa):** Measure 6 has a first ending bracket. Dynamics include *p* and *espr*.
- Arpa 1:** Measure 6 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- VI. I:** Measure 6 has a first ending bracket. Dynamics include *p*. Marking: *con sord*. Measure 8: *sempre p e legato*.
- VI. II:** Measure 8: *sempre p e legato*.
- Vle.:** Measure 8: *sempre p e legato*.
- Vc.:** Measure 8: *sempre p e legato*.
- Cb.:** Measure 8: *sempre p e legato*.

Musical score for measures 9-11. The score includes parts for Oboe (Ob.), Arpa (Arpa), and strings (VI., Vle., Vc., Ch.).

- Ob. 1:** Measure 9 has a first ending bracket. Measure 10 has a first ending bracket. Measure 11 has a first ending bracket. Dynamics include *no* and *dim*.
- Arpa 1:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- VI. I:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- VI. II:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- Vle.:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- Vc.:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.
- Ch.:** Measure 9 has a first ending bracket. Dynamics include *p*.

Imagen N° 24

116

Ob. 1. *1.*

C. ingl. *p* *dm.*

Arpa 1.

VI. I. II.

Vie.

Vc.

Cb.

18

Fl. 1. *1.* *dolce*

Ob. 1. *1.* *dolce*

C. ingl. *dolce*

Cl. (La) 1. 2. *dolce*

Arpa 1.

VI. I. II.

Vie. *(div.)*

Vc. *dolce* *pizz.*

Cb. *p*

Imagen N° 25

Musical score for orchestra and arpa, measures 22-24. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. (La)), Bassoon (Fg.), Cor (Fa), and Arpa. The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. (La)), Bassoon (Fg.), Cor (Fa), and Arpa. The score is written in 2/4 time and features various musical notations such as dynamics (p), articulation (accents), and phrasing slurs. The page number 117 is visible in the top right corner of the score area.

Imagen N° 26

118

26

Fl. 1. 2. *smorz.* rit. . . . .

Ob. 1. 2. *smorz.*

Cl. (La) 1. 2. *smorz.*

Fg. 1. 2. *smorz.*

Arpa 1. *dim.* *perdendosi* *ppp* rit. . . . .

28

Cl. (La) 1. 2. *pp* *a2*

Fg. 1. 2. *pp*

Cor. (Fa) 1. 2. 4. *pp*

Vi. I. II. *p*

Vie. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Imagen N° 27

**A**  
69 *Un poco meno mosso*

Ob. 1  
C. ingl.  
Cl. (La) 1 & 2  
Fg. 1 & 2  
Cor. (Fa) 1  
Vl. 1

**B**  
82

Cl. b. (Si) 1  
Trb. 1  
Vle  
Vc. div.  
Cb.

*pp mesto*  
*pp*  
*(div) espr.*  
*(p) espr.*  
*p un poco marc.*

Imagen N° 28

Musical score for measures 123-129. The score is divided into two systems. The first system (measures 123-128) includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in E-flat (Cl.(La)), Clarinet in B-flat (Clb.(Sb)), Flute (Fig.), Horns (Fa), Cor (Cor.), Trombones (Re), Timpani (Timp.), Violins (VI. I, II), Viola (Vie), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system (measures 129-130) includes parts for Violins (VI. I, II), Viola (Vie), and Violoncello (Vc.).

Measure 123 is marked with a first ending bracket and includes performance instructions: *rinf.*, *dim.*, and *morendo*. The tempo is marked *riten.* and the key signature changes to D major. The score concludes with a *pp* dynamic and *morendo* instruction.

Measure 129 is marked *Lamentoso*. The score concludes with a *pp* dynamic and *morendo* instruction.

Imagen N° 29

128

134

VI I  
VI II  
Vle  
Vc

*mf* *f*

139

Fg  
VI I  
VI II  
Vle  
Vc

*mf dolente* *mf* *p* *mf* *mf dolente*

144

Cl(La) 1 2  
Fg  
VI I  
VI II  
Vle  
Vc

*f* *f* *f* *f*

Imagen N° 30

131

133

Ob. 1/2

Cl. (La) 1/2

Fig. 1/2

Vi. I

Vi. II

Vc.

Cb.

Fl. 1/2

Ob. 1/2

Cl. (La) 1/2

Fig. 1/2

Cor. (Re) 1/2/3/4

Tr. (Re) 1/2

Trb. 1/2/3

Vi. I

Vi. II

Vc.

Cb.

*a2*

*f*

*ff*

*div.*

*in Re*

Imagen N° 31

288 Poco a poco più di moto

Fl. 1 2  
Ob. 1 2  
C.ingl.  
Cl.(La) 1 2  
Cl.b.(Sib)  
Fg. 1 2  
Cor.(Fa) 1 2  
Tr.(Sib) 1 2  
Arpa 1  
Arpa 2  
Vi. 1  
Vie. [div]  
Vc. arco  
Cb. pizz.  
pizz.  
p

*pp dolce*  
*pp dolce*  
*a2*  
*p*  
*p*  
*queto assai*  
*pp*  
*pp un poco marcato*  
*Poco a poco più di moto*  
*queto assai*  
*dolce*  
*p*  
*pp*  
*pp*  
*p*

Imagen N° 32

150

309

Fl. 1. 2. 3. *maia in Ft. picc.*

Ob. 1. *1.*

C.ingl.

Cl.(La) 1. 2.

Cl.b.(Sb)

Fg. 1. 2.

Cor.(Mi) 1. 2. *in Mi*

Tr.(Sb) 1. 2. *in Sib*  
*pp*

Arpa 1.

Arpa 2.

VI. 1. 2. *sempre pp*

Vic. *sempre pp*

Vc.

Cb.

Imagen N° 33

**Magnificat**  
L'istesso tempo  $\text{♩} = \text{♩}$

Fl. 1. 2. *dolce, molto tranquillo*

Ob. 1. 2. *dolce, molto tranquillo*

C. ingt. *dolce, quieto assai*

Cl. (La)  $\frac{1}{2}$  *dolce, molto tranquillo*

Cor. (Mi)  $\frac{1}{2}$  *dolciss.*

Tr. (Mi)  $\frac{1}{2}$

Arpa 1.

Arpa 2. *marcato*

Arm. *pp*

S. NB.

Coro A. *dolce* *p*

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma

L'istesso tempo  $\text{♩} = \text{♩}$

Vl. I. *div. a 3* *pp*

Vl. II. *div. a 3* *pp*

Vie. *[unite]* *pp*

Vc. *[unite]* *pp*

NB. Der Frauen- oder Knabenchor soll nicht vor dem Orchester aufgestellt werden, sondern mit dem Harmonium unsichtbar verbleiben, oder, bei amphitheatraler Einrichtung des Orchesters, ganz oben Platz nehmen. An Orten, wo sich eine Galerie über dem Orchester befindet, welche es geeignet sein, den Chor und das Harmonium dort aufzustellen. Das Harmonium muß jedenfalls in der Nähe des Chors bleiben.

[The women or boy's choir is not to be placed before the orchestra, but is to remain invisible together with the harmonium or, in case of an amphitheatrical arrangement of the orchestra is to be placed right at the top. In rooms having a gallery above the orchestra, it would be suitable to have the choir and harmonium in that gallery. In any case, the harmonium must remain near the choir.]

Ferenc Liszt. *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. London - Mainz - New York - Tokyo - Zurich: Ernst Eulenburg, 1970 [Editio Musica, Budapest]. Las ilustraciones de las pp. 53-86 se reproducen de esta edición.





Luis Alfredo Agusti

*Dante vivo. Reflexiones a partir del Infierno*

*Séptimo círculo (primer jirón): Violentos contra el prójimo*

2000

Ensamblaje: vidrio blindado, impactos de balas 9 mm parabellum, fierro, transparencias

179 x 40 x 24 cm

Colección particular, Lima

# Las ideas políticas de Dante

Joaquín Barceló Larraín



**D**ebo agradecer en primer lugar a la Pontificia Universidad Católica del Perú por haberme invitado a hablar en la sede de este prestigioso Instituto Riva-Agüero con ocasión de celebrarse los 700 años transcurridos desde el comienzo de la redacción de la *Divina Comedia* de Dante. El tema que tocaré en esta oportunidad es el de las ideas políticas del poeta. En consecuencia, no me referiré a la totalidad de la obra de Dante, ni siquiera a los aspectos más generales de su mayor poema, la *Comedia* —a la que la posteridad le añadió la calificación de “Divina”—, sino tan solo al pensamiento político de su autor.

El pensamiento político de Dante tuvo gran importancia para la concepción de su gran poema, de manera tal que puede explicar muchas características suyas que de otro modo permanecerían enigmáticas. Porque si bien Dante no fue, propiamente hablando, un político, sino secundaria y muy tangencialmente, de todos modos las circunstancias de la vida política imponen siempre situaciones de las que nacen para todos los individuos responsabilidades y respuestas inéditas.

En la época de Dante —fines del siglo XIII y comienzos del XIV— Italia se hallaba dividida en múltiples pequeños estados independientes que servían habitualmente de campo para el juego de las rivalidades políticas existentes entre el Papado, los emperadores romanos (cuya sede no era ya Roma, sino el reino sin territorio de Alemania) y los reyes y grandes señores de Francia, además de los conflictos locales que dichos estados solían tener entre ellos mismos.

Los estados italianos se hallaban también divididos internamente en dos grandes facciones: la de los gibelinos, que agrupaba principalmente a la antigua nobleza feudal combatida por la entonces naciente burguesía, y que defendía la idea de un Imperio que, como el de la Antigüedad, pudiera unificar a Italia y pacificarla, impidiendo los conflictos entre los pequeños estados; y la de los güelfos, el partido de la burguesía en ascenso, que se oponía a

las aspiraciones imperiales y que apoyaba en esta postura al Papado romano; porque, como lo definiría más tarde Maquiavelo, la Iglesia no poseía el poder político y militar suficiente para unificar a Italia, pero sí para impedir que lo hicieran en provecho propio los emperadores alemanes o los monarcas franceses.

En tiempos de Dante, Florencia, su ciudad natal, estaba en manos de los güelfos, que ya habían logrado hacer que la mayoría de los gibelinos se refugiara en sus castillos y propiedades rurales. Ello no impedía, sin embargo, que la vida ciudadana se viera permanentemente afectada por luchas callejeras entre los miembros de los partidos contendientes, cuyo resultado era invariablemente muertos y heridos de ambas partes, y saqueo e incendio de las casas de los vencidos. Todos se quejaban de esta situación, que acarreaba consigo pérdida de vidas y cuantiosos daños económicos para los miembros de ambos partidos, pero nadie cedía. La *vendetta*, la venganza por cualquier ofensa recibida, no solo era tolerada, sino que constituía un punto de honor en aquella sociedad; un insulto, una muerte, una derrota o un saqueo no vengados eran una deshonra que hacía recaer la vergüenza sobre los afectados por varias generaciones. Así se formaba una cadena potencialmente infinita de injurias que debían ser vengadas con otra injuria.

Los cronistas de la época<sup>1</sup> coinciden en señalar que las luchas entre güelfos y gibelinos se iniciaron en Florencia y en Italia a raíz de un conflicto entre dos familias, por cuanto un joven noble, Bondelmonte de' Bondelmonti, había roto su compromiso matrimonial con una muchacha para contraer matrimonio con otra; lo cual, en una época en que los matrimonios eran pactados por las familias sobre la base de consideraciones políticas y económicas, no era ciertamente un asunto menor, por lo que la familia despreciada se vengó atacando y dando muerte a Bondelmonte, y según uno de los cronistas, ello ocurrió en el día mismo de su matrimonio con la otra muchacha. Se comprende fácilmente que a partir de ese momento la ciudad de Florencia, que no debía de haber contado entonces con más de quince o veinte mil habitantes, ya no conoció la paz dentro de sus muros.

Pero tal es el carácter de las cosas humanas que, cuando ya los güelfos eran dueños de Florencia, el partido se dividió en dos facciones, los “blancos” y los “negros”. Se decía que esta nueva división se había originado en la ciudad de Pistoia a propósito de la repartición de una herencia en el interior de una familia, en la que uno de los grupos en conflicto recibió el apodo de “los blancos” por estar dirigido por una señora de nombre Blanca (Bianca), y el

1. Dino Compagni. *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, I, p. 2; Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, VI, p. 38. Ambas en: *Cronisti del Trecento*, a cura di R. Palmarocchi. Milano-Roma: Rizzoli, 1935.

otro fue llamado de “los negros” por ser contrarios a los blancos<sup>2</sup>. La división se expandió rápidamente.

Dante, como su familia, fue güelfo blanco, el partido al parecer menos prepotente y más moderado. Estando los blancos en el poder, Dante desempeñó algunos cargos públicos y en 1302 formó parte de una embajada enviada por la República de Florencia ante el Papa Bonifacio VIII en Roma. Mientras se encontraba en esa misión, se produjo en Florencia un cambio de gobierno en que los negros se hicieron con el poder e iniciaron de inmediato represalias contra los miembros del gobierno depuesto. Dante, con otros cuatro ciudadanos, fue acusado de fraude, de ganancias ilícitas, de oposición al pontífice y a Carlos de Valois (quien, con la anuencia del Papa, se aproximaba a Florencia a la cabeza de un ejército para “pacificar” a la ciudad), de perturbar la paz en Florencia y de haber expulsado de Pistoia a ciudadanos “negros”, fieles devotos de la Santa Iglesia, para instalar allí un gobierno “blanco”.

Estas acusaciones se hacían genéricamente al acusado y a otros de su partido, lo que demostraba su vaguedad y la inutilidad de una defensa judicial. La pena consistía en el pago de cinco mil florines, destierro durante dos años y exclusión perpetua de los cargos públicos. Extrajudicialmente se procedió también al saqueo de la casa de Dante en Florencia. Como este no pagó ni se presentó a defenderse, un segundo proceso lo condenó a ser quemado vivo hasta que muriese (*igne comburatur sic quod moriatur*). Naturalmente, Dante ya no regresó a Florencia en el resto de su vida<sup>3</sup>.

La experiencia del exilio y de las divisiones y conflictos existentes entre los estados italianos lo hizo añorar, junto con los gibelinos, una unificación promovida por la autoridad imperial. Así, cuando el emperador Enrique VII realizó su ineficaz campaña italiana en 1310, Dante llegó a concebir las más halagüeñas expectativas en el sentido de que el monarca, a la manera de un novio de Italia, llegara a tomar posesión de su prometida y trajera consigo la justicia que, como un sol, iluminaría en lo sucesivo a todas las regiones donde se usa la lengua italiana (que Dante había investigado fructíferamente, junto con sus diversos dialectos, en su tratado *De vulgari eloquentia*). Escribió una epístola a todos los gobernantes de los diferentes estados italianos, instándolos a aceptar la autoridad imperial, y aun abrigó la esperanza de poder regresar a Florencia formando parte del séquito del emperador, para

2. Dino Compagni. *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, I, p. 25; Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, VIII, pp. 38-9; Marchionne di Coppo di Stefano Buonaiuti. *Cronica Fiorentina*, p. 216<sup>a</sup>. (Esta última también en *Cronisti del Trecento*).

3. Michele Barbi. *Vita di Dante*. Firenze: Sansoni, 1961, pp. 18-9.

ser coronado como *poeta laureatus* en el baptisterio de San Giovanni (porque la catedral de Santa Maria del Fiore no había sido terminada de construir aún):

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov' io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra;  
con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello.

Si llegara a ocurrir que el poema sagrado,  
en que han puesto mano el cielo y la tierra  
y que me ha enmagrecido por muchos años,  
venza a la crueldad que me mantiene fuera  
del bello redil donde yo dormía niño,  
enemigo de los lobos que le mueven guerra,  
con otra voz ya, con otro vellón  
regresaré poeta, y sobre la fuente  
de mi bautismo recibiré la corona.

(*Par. XXV, 1-9*)<sup>4</sup>

En el exilio tuvo Dante múltiples oportunidades para meditar sobre la función del Imperio y la necesidad de una institucionalidad imperial vigente para Italia. Sus reflexiones al respecto están contenidas principalmente en su libro *Monarchia* (el título *De Monarchia*, como a veces se conoce a este texto, es ajeno a la tradición manuscrita, según la *Enciclopedia Dantesca*), cuyo tema es la necesidad y la legitimidad de un Imperio único universal.

En esta obra sostuvo Dante que el Imperio universal es absolutamente necesario para el bien de la humanidad, porque crea las condiciones para que esta pueda cumplir la tarea que debe satisfacer en virtud de la naturaleza que le ha sido concedida por Dios; sostuvo además que el pueblo romano no estableció el Imperio únicamente por la fuerza, sino que lo obtuvo por

4. Las citas del texto de la *Comedia* se han extraído del texto de Giorgio Petrocchi (*La Commedia secondo l'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi*, 4 vols. Milano: Mondadori, 1966-1967). El tratado político *Monarchia* ha sido traducido, en los lugares pertinentes, de *La Opere di Dante*. Testo critico della Società Dantesca Italiana. Firenze: Bemporad, 1921. Se ha adoptado la abreviatura *Mn*, de la *Enciclopedia Dantesca*. La cita del *Convivio* (p. 104) tiene el mismo origen.

voluntad divina y, por tanto, legítimamente; y sostuvo, por último, que el Emperador recibe su autoridad directamente de Dios y no a través del Pontífice romano.

Por fortuna para Dante, el libro no fue muy conocido durante el tiempo de su vida, lo que probablemente lo libró de algún enfrentamiento casi seguro con las autoridades eclesiásticas. Pero pocos años después de la muerte de Dante, el cardenal Poujet, sobrino y legado del papa Juan XXII, hizo quemar públicamente el libro y procuró igualmente hacer desenterrar y quemar los huesos de su autor “para eterna infamia y confusión de su memoria”<sup>5</sup>. En el siglo XVI la obra fue incluida en el *Index librorum prohibitorum*, y en él se mantuvo hasta 1881. Vale la pena preguntarse, pues, qué opiniones de nuestro autor provocaron entonces esta reacción tan adversa de la Iglesia, en circunstancias de que en 1921 el Papa Benedicto XV encomió a Dante y confirmó la rectitud de su doctrina en la encíclica *In praeclara*.

Un problema no menor de la Iglesia romana durante la Edad Media y hasta comienzos del siglo XX era que, ante el vacío de poder que se experimentó en la Europa occidental después de la disolución del Imperio romano en Occidente en el año 476, el obispo de Roma —el Sumo Pontífice para los cristianos occidentales— se había visto obligado por las circunstancias a asumir las funciones de un monarca en la Italia central. A ello se añadió la delusión que sufrió la Iglesia, a partir probablemente de los siglos VIII o IX, cuando apareció un documento atribuido al emperador Constantino, del siglo IV, por el cual el César, milagrosamente curado de la lepra por el papa Silvestre I, había cedido al Pontífice y a sus sucesores la administración de la parte occidental del Imperio romano.

Hasta el siglo XV no fue posible demostrar que tal documento era una falsificación fraguada en plena Edad Media para legitimar el hecho de que los obispos de Roma pudieran ejercer el poder político y administrativo como monarcas temporales en sus dominios (los Estados Pontificios o “Patrimonio de San Pedro”), de manera que, con muy contadas excepciones, durante siglos se creyó ciegamente en la autenticidad de la llamada “Donación de Constantino”.

De esta situación nació la teoría jurídica de la *plenitudo potestatis*, la unión del poder espiritual y del poder temporal en manos del Papa de Roma. Era esta una teoría que consagraba la práctica, adoptada desde la nominación de Carlomagno como Emperador, de que los pontífices coronaran a los emperadores medievales invistiéndolos así con los honores co-

5. Giovanni Boccaccio (quien lo llama “Beltrando cardinale del Poggetto”). *Vita di Dante*, cap. XXVI, en: G. Boccaccio, *Vita di Dante e difesa della poesia*, a cura di C. Muscetta. Roma: Ediz. dell’ Ateneo, 1963, pp. 50-1.

respondientes a su cargo. (Solo de honores puede hablarse en este caso, porque el poder real de los emperadores fue en general harto precario durante la Edad Media y no puede compararse con el que tuvieron en la Antigüedad). Pero la teoría implicaba además que el Papa contaba con atribuciones para deponer a los emperadores y, en caso de rebeldía de estos, para liberar a sus súbditos del juramento de fidelidad prestado al soberano, con las consecuencias que son fáciles de imaginar.

Se comprende que dicho estado de cosas haya provocado tensiones y aun luchas declaradas entre los pontífices y los emperadores alemanes. Baste recordar únicamente los ataques de Enrique IV contra el papa Gregorio VII, y los de Federico I Barbarroja contra los papas Adriano IV y Alejandro III. En este último caso, el conflicto fue tanto más grave cuanto que la ideología imperial buscó también fundamentos filosóficos y teológicos.

Había la idea de una “transferencia del Imperio”, que de Roma había pasado a los griegos de Constantinopla, de estos a los francos de Carlomagno y de los francos a los germanos y los reyes de Alemania, y que realizaba una trayectoria similar a la de los estudios y las letras (de Grecia a Roma y de Roma a París); a ella se añadían las recomendaciones de San Pedro (I Petr. 2:13-17) y de San Pablo (Rom. 13:1-7), que veían la autoridad de los gobiernos humanos como procedente de Dios; en 1165 el antipapa Pascual III (un títere de Federico Barbarroja) canonizó a Carlomagno y contribuyó de este modo a crear al norte de los Alpes la idea de la sacralidad del Imperio, que pasó a denominarse *Sacrum Imperium*, el Sagrado Imperio Romano de Nación Alemana; y por aquella época también el anónimo “Archipoeta” no vaciló en designar al Emperador como un ungido (*christus*) del Señor.

A todo ello puede agregarse el pensamiento del papa Gelasio I, quien, a fines del siglo V, opuso al emperador bizantino Anastasio I la doctrina de las dos potestades, la de los obispos y la del emperador, según la cual “los emperadores deben necesitar de los obispos para alcanzar su eterna salvación, mientras los obispos deben obedecer, en las cosas humanas, a los preceptos imperiales”; de donde resulta que, según el papa Gelasio I y contrariamente al cesaropapismo oriental y a la noción de la *plenitudo potestatis* sostenida por los pontífices desde los tiempos de Gregorio VII, “nadie podrá alegar orgullosamente la posesión de ambas facultades, y cada una de aquellas potestades debe ejercer su influencia en el campo de la jurisdicción que le ha sido asignada”<sup>6</sup>.

6. *Libertad de la Iglesia en Occidente. Documentos sobre las relaciones entre la Iglesia y el Estado en los primeros tiempos del cristianismo*, seleccionados y prolegomenados por Hugo Rahner. Buenos Aires: Desclée de Brouwer, 1949, pp. 210-1.

¿Cuál fue la posición de Dante frente a estas circunstancias?

En primer lugar, respecto de la “Donación de Constantino”, Dante no contó con elementos de juicio para darse cuenta de que se trataba de una falsificación, pero sostuvo que era nula por cuanto el Emperador, cuya función es conservar y mantener la integridad del Imperio, no tenía atribuciones para enajenarlo, y la Iglesia, que debía vivir en la pobreza para predicar con la palabra y con el ejemplo la doctrina de Cristo, carecía también de las condiciones para hacerse cargo de él. De hecho, pensaba que, si bien la donación testimoniaba la buena intención del Emperador al otorgar a la Iglesia medios para cumplir en la mejor forma su misión, sus efectos fueron nefastos, pues obligó al Papado a desgastarse en la procura de bienes terrenales y a entrar en todas las intrigas y contubernios que exigía la política exterior de aquella época. Así, la Iglesia romana llegó a convertirse en un centro de simonía y de avaricia bajo la dirección de papas codiciosos que olvidaban sus deberes pastorales para entregarse a la actividad política:

“Ahi, Constantin, di quanto mal fu matre,  
non la tua conversion, ma quella dote  
che da te prese il primo ricco padre!”.

“¡Ah, Constantino, de cuánto mal fue madre,  
no tu conversión, sino aquella dote  
que recibió de ti el primer Papa enriquecido!”

(*Inf.* XIX, 115-117)

En cuanto a la teoría de la *plenitudo potestatis*, Dante fue un ardiente partidario de la separación de los poderes espirituales y temporales, que debían hallarse, según él, en diferentes manos. A la imagen elaborada en los círculos pontificios de los dos luminares, el sol y la luna, que representan al Papa y al Emperador respectivamente, de modo tal que este último aparece recibiendo su luz del primero, Dante opuso la imagen de dos soles iguales en brillo y luminosidad:

“Soleva Roma, che ‘l buon mondo feo,  
due soli aver, che l’una e l’altra strada  
facean vedere, e del mondo e di Deo.  
L’un l’altro ha spento; ed è giunta la spada  
col pastorale, e l’un con l’altro insieme  
per viva forza mal convien che vada;  
però che, giunti, l’un l’altro non teme”.

“Solía Roma, que hizo bueno al mundo,  
tener dos soles que hacían ver uno y otro camino,  
el del mundo y el de Dios.  
Uno ha apagado al otro; la espada se ha unido  
al báculo y, unidos ambos por la viva fuerza,  
necesariamente van mal,  
porque, unidos, uno no teme al otro”.

(*Purg.* XVI, 106-112)

Para fundamentar la separación de la Iglesia y el Imperio (lo que equivaldría hoy a la separación de la Iglesia y el Estado), elaboró Dante una argumentación filosófica que expuso al final de su tratado *Monarchia* y que reproduciremos en parte para intercalar breves comentarios a los pasajes más decisivos:

[...] Hay que saber que, de todos los entes, sólo el hombre ocupa un [lugar] intermedio entre los corruptibles y los incorruptibles; por lo cual los filósofos lo han comparado con razón con el horizonte, que está en medio de los dos hemisferios. Porque si se considera al hombre según sus dos partes esenciales, a saber, el alma y el cuerpo, es corruptible cuando se le considera según una de ellas, el cuerpo, pero si se le considera según la otra, el alma, es incorruptible. [...] Si el hombre es, pues, algo intermedio entre lo corruptible y lo incorruptible, puesto que todo medio participa de la naturaleza de los extremos, es necesario que el hombre participe de una y otra naturaleza. Y puesto que toda naturaleza se ordena a algún fin último, se concluye que hay un doble fin para el hombre; así como, entre todos los entes, es el único que participa de la incorruptibilidad y de la corruptibilidad, así también es el único entre todos los entes que se ordena a dos [fines] últimos, uno de los cuales es su fin en cuanto corruptible y el otro, en cuanto incorruptible. (*Mn* 3, XVI [XV], 3-6)

Aristóteles había hablado de un fin último (o *al menos uno*) para la vida humana, y la Escolástica cristiana aristotelizante había insistido en la unicidad del fin; este había sido provisoriamente determinado por el Estagirita como la “felicidad” (una traducción no muy exacta de la *eudaimonia* griega<sup>7</sup>); pero que Dante haya hablado de dos fines últimos diferentes o de dos felicidades distintas para el hombre era algo absolutamente sin precedentes en la tradición medieval:

La Providencia inefable ha puesto al hombre, por consiguiente, dos fines para su consecución, a saber: la felicidad de esta vida, que consiste en el ejercicio de la propia

7. Aristóteles. *Ética nicomaquea*, I, 4 y *passim*.

virtud y que se simboliza en el paraíso terrestre, y la felicidad de la vida eterna, que consiste en el goce de la visión de Dios, a la cual no puede acceder la virtud propia si no es auxiliada por una luz divina, y que se da a entender mediante el paraíso celestial. (*Mn* 3, XVI [XV], 7)

Creo importante recordar aquí que cuando Aristóteles y la Escolástica medieval hablan de “felicidad” como fin último de la vida no entienden un estado permanente de contento o de placer, carente de dolores y sufrimiento, sino más bien un estado de plenitud, una vida llena de sentido en la que aun el dolor tiene un lugar y es recibido serena y dignamente. Para el cristianismo, el fin último (que sigue siendo uno, y no dos, como quería Dante) consiste en la salvación y en la consiguiente visión de Dios. Sigue Dante:

Es preciso acceder a estas felicidades, como [si fueran] diversas conclusiones, por diferentes medios. Porque llegamos a la primera a través de las enseñanzas filosóficas, en cuanto las seguimos actuando según las virtudes morales e intelectuales; a la segunda, en cambio, a través de las enseñanzas espirituales que trascienden a la razón humana, en la medida en que las seguimos actuando según las virtudes teológicas, es decir, la fe, la esperanza y la caridad. (*Mn* 3, XVI [XV], 8)

Ambos fines de la vida humana son alcanzados mediante la acción. La felicidad temporal se obtiene actuando de acuerdo con las virtudes morales e intelectuales definidas y estudiadas por Aristóteles, y es, por consiguiente, accesible al mundo pagano. Para acceder a la felicidad de la vida eterna se requiere, en cambio, actuar en conformidad con las virtudes teológicas y de acuerdo con la palabra revelada. Así, pues, la acción adquiere diferente carácter en uno y el otro caso:

Tales conclusiones y medios [...] habrían sido desatendidos por la codicia humana si los hombres, como caballos salvajes, no fueran guiados en su camino “con la brida y el freno”. Por lo cual le fue necesaria al hombre una doble dirección de acuerdo con su doble fin, a saber, la del Sumo Pontífice para que conduzca al género humano hacia la vida eterna según lo revelado, y la del Emperador para que lo dirija hacia la felicidad temporal según los preceptos filosóficos. (*Mn* 3, XVI [XV], 9-10)

El salmo 32 (Vulg. 31) dice: “No seas como el caballo y el mulo, en quienes no hay entendimiento, y con la brida y el freno son constreñidos”<sup>8</sup>. Dante ya había explicado en el tratado *Monarchia* que la tarea humana consiste en el ejercicio de las facultades intelectivas de la humanidad entera, pero que dicho ejercicio no puede realizarse cabalmente allí donde no reina

8. El énfasis es mío.

la paz. El mayor enemigo de la paz es, empero, la codicia, origen de todos los conflictos. Si el Emperador, piensa Dante no sin ingenuidad, extiende su jurisdicción y gobierno sobre el mundo entero, reinará la paz porque no habrá conflictos entre soberanos particulares, y la codicia desaparecerá de la Tierra:

Y como a este puerto no llega nadie o llegan muy pocos, y estos con gran dificultad, a menos que el género humano repose libre en la tranquilidad de la paz después de haber calmado el oleaje de la codicia lisonjera, esta es la meta a la que principalmente debe tender el guardián del mundo llamado el príncipe romano: que en este reducto de los mortales se viva libre y en paz. Y puesto que la disposición de este mundo sigue a la disposición inherente a la circulación de los cielos, para que los preceptos útiles de la libertad y de la paz sean aplicados por este guardián de manera adecuada a los lugares y a los tiempos, es necesario que sean inspirados por Aquel que ve de modo inmediato la disposición de los cielos. Este es, en efecto, el único que la preordenó, proveyendo para que, a través de ella, todo se armonizara siguiendo su orden. Y si esto es así, Dios es el único que elige y el único que confirma, porque no tiene superior. De donde se puede inferir, además, que ni a estos que ahora se llaman [príncipes] electores ni a otros que por cualquier concepto hayan sido llamados así, les corresponde este nombre, ya que deben ser tenidos más bien por reveladores de la Divina Providencia. De esto se desprende que cuando surgen discordias entre quienes han recibido tal dignidad reveladora, ello obedece a que todos o algunos de ellos, enceguecidos por las nubes de la codicia, no discernen el rostro de la dispensación divina. (*Mn* 3, XVI [XV], 11-14)

Ahora se ha referido Dante específicamente a la naturaleza del poder temporal ejercido por el Emperador. La paz, la libertad, la justicia, el derecho y el bien común son en términos generales los fines hacia los que tiende el Imperio. Para que el Emperador logre imponer la paz y la libertad en el mundo, debe ser iluminado por Dios, y Dios, cuyo poder se extiende sobre el universo entero (también sobre los astros, cuyo influjo se hace sentir en la Tierra), no solo elige al Emperador a través de los príncipes electores, sino que también lo inspira en su acción:

Queda claro, por tanto, que la autoridad del monarca temporal desciende hacia él sin intermediario desde la Fuente universal de [toda] autoridad; Fuente única en la simplicidad de su excelsitud, que por la abundancia de su bondad fluye a través de múltiples conductos [...]. (*Mn* 3, XVI [XV],15)

La autoridad del Emperador desciende sobre él directamente desde Dios, quien lo ha elegido y lo guía. No es, pues, necesaria la intermediación del Papa, quien no tiene en rigor atribuciones para designar ni para deponer emperadores. La separación de funciones del

Imperio y de la Iglesia queda así definida, contrariando la práctica tanto de los papas como de los emperadores medievales, que solían intervenir constantemente en asuntos que, según Dante, no eran de su competencia.

Hasta aquí, la tesis de Dante parece clara, pero hay un problema serio que parece poner en cuestión todo lo dicho respecto del problema de las relaciones entre la Iglesia y el Imperio.

La felicidad de esta vida, fin último temporal de la vida humana, aparece simbolizada en los pasajes transcritos como el Paraíso terrenal, lo cual parece perfectamente legítimo si se atiende al hecho de que un auténtico fin último debe ser efectivamente final y autosuficiente, como lo es un paraíso. Pero en la *Divina Comedia* encontramos nuevamente al Paraíso terrenal en un contexto puramente espiritual y que parece no mostrar relación alguna con la meta hacia la cual parece conducir el Emperador. En efecto, constituye en la *Comedia* la culminación de un proceso de purificación puramente espiritual que se realiza en el Purgatorio, donde se eliminan todas las inclinaciones pecaminosas de los seres humanos. Una vez purificadas, las almas son sumergidas en las aguas del río Leteo para que olviden cualquier mala acción que hayan cometido durante su vida en la Tierra, y en las aguas del río Eunoé para que se refuerce en ellas el recuerdo del bien y su aspiración hacia él. Luego se asiste al desfile de una procesión simbólica que representa a los libros de la Sagrada Escritura y que dramatiza a continuación la historia de la Iglesia cristiana desde la época de las catacumbas hasta el exilio del Papado en Aviñón. ¿Dónde está, pues, la “felicidad de la vida presente” en este contexto? ¿Qué tienen que hacer el Imperio y sus emperadores en el Paraíso terrestre de la *Comedia*?

La primera idea que concibe el lector de la obra es que Dante habría querido rectificar en su poema la tesis sostenida por él en el tratado *Monarchia*, donde el Paraíso terrestre es presentado como símbolo de la felicidad temporal, mostrado en la *Comedia* en su verdadera naturaleza como un símbolo de la purificación espiritual y no del mundo regido por el Imperio. Habría, al parecer, una retractación de Dante, quien habría querido dejar en claro en su última obra cuál era la verdad del Paraíso terrestre, corrigiendo su antiguo error.

Y, sin embargo, no es así; no hay retractación de ninguna especie, y la figura simbólica del tratado *Monarchia* puede mantenerse perfectamente. Lo que ocurre, en verdad, es que el lector moderno, cuya vida en este mundo dista mucho de ser placentera, suele entender la expresión “felicidad de la vida presente” o “felicidad temporal” de manera errónea, como eliminación de los dolores, sufrimientos y desagradados de la existencia. Para aproximarnos al modo en que Dante —y no nosotros— entendió estos conceptos, consideremos el siguiente

pasaje del *Convivio*, el tratado más puramente filosófico del poeta: “Es preciso saber que en verdad nosotros podemos tener en esta vida dos felicidades según dos diversos caminos que a ellas llevan, bueno [el uno] y óptimo [el otro]. Una es la vida activa y la otra, la contemplativa; y si bien por la [vida] activa se alcanza, como se ha dicho, una buena felicidad, [la contemplativa] conduce a una felicidad y beatitud óptimas” (IV, XVII, 9). Para apoyar lo dicho invoca Dante a Aristóteles (*Eth. Nic.* X, 10 y 12) y el episodio del Evangelio de San Lucas (10:38 ss.) donde las hermanas Marta y María fueron consideradas durante la Edad Media como símbolos de la vida activa y de la vida contemplativa respectivamente.

La felicidad temporal de que podemos gozar en esta vida no es entonces simple, sino doble, pues consiste tanto en vida activa como en vida contemplativa. Pero Santo Tomás de Aquino advierte en diversos lugares<sup>9</sup> que la beatitud perfecta de la vida contemplativa solo puede esperarse para la vida futura, y que aquí en la Tierra únicamente podemos lograr una felicidad imperfecta que consiste en la contemplación y, secundariamente, en la acción. Tendríamos que entender, pues, que las dos felicidades identificadas por Dante se realizan imperfectamente en esta vida, y que la contemplación perfecta puede alcanzarse solo después de la muerte. ¿Qué destino tiene entonces el camino de la vida activa?

Si consideramos con detenimiento el Paraíso terrenal descrito en la *Comedia*, hallaremos algunas indicaciones importantes. Antes de entrar en él, y cuando ya el peregrino Dante ha completado su propia purificación en el Purgatorio, sueña con Lía, el personaje bíblico, símbolo para la Edad Media de la vida activa en el Antiguo Testamento, así como Marta lo es en el Nuevo. En el sueño, Lía se engalana para poder más tarde contemplarse en el espejo, como su hermana Raquel, símbolo de la vida contemplativa. Esto concuerda plenamente con la concepción predominante en la Edad Media, según la cual la vida activa es de valor inferior a la contemplativa, pero necesaria para hacer posible a esta última, creando las condiciones para ella. Pero Dante pone el sueño con Lía después de terminado el recorrido del Purgatorio y la consiguiente purificación. El Purgatorio es precisamente el lugar donde la acción ha sido sometida a una operación de limpieza para hacerla aceptable a Dios y para que constituya un fin meritorio de la vida humana. Después del paso por el Purgatorio, la vida activa, que es, según Dante, uno de los aspectos de la felicidad temporal de esta vida, ya es pura y se ha completado en su perfección.

9. Santo Tomás de Aquino. *S. theol.*, I<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q. 3, a. 5; cfr. II<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q. 180, a. 4; y San Pablo. *1 Cor.* 13:12. También É. Gilson. *Dante et la philosophie*. Paris: J. Vrin, 2<sup>a</sup> ed., 1953, pp. 130 ss.

En relación con la vida contemplativa, el peregrino Dante debe literalmente “contemplar” en el Paraíso terrenal la procesión simbólica y la representación igualmente simbólica de la historia de la Iglesia. El autor Dante no da indicación alguna en el poema ni en otro escrito acerca del significado de los símbolos que él emplea al describir la procesión y su dramático desenlace; y tampoco ofrece algún indicio en el sentido de que su personaje, el Dante peregrino por el otro mundo, haya comprendido nada de lo que veía. (Por eso, si hoy podemos comprender al menos el significado inmediato de la procesión, ello se debe únicamente al talento y dedicación de los dantistas que se han desvelado interpretándola.) Esto significa simplemente que el autor Dante nos presenta aquí a un personaje Dante que, después de haber vivido la experiencia espiritual de la purificación de su vida activa, ejerce todavía una contemplación imperfecta. Perfección de la vida activa, acción perfecta, contemplación aún imperfecta, he aquí la “felicidad de la vida presente” o “felicidad temporal” a la que puede conducirnos el ejercicio de las virtudes paganas elucidadas por Aristóteles, bajo la guía de las leyes morales y civiles, es decir, bajo la conducción imperial. Y eso es precisamente lo que simboliza el Paraíso terrenal de la *Comedia*.

Lo que Dante dice en la *Divina Comedia* no es, entonces, una retractación de lo dicho en el tratado *Monarchia*, sino que es lo mismo, pero mirado en un nivel de mayor profundidad. Su pensamiento político fue novedoso y en todo momento consistente. Su ideal fue noble, y aun sus más violentas diatribas contra papas y cardenales estaban inspiradas en un sincero deseo de renovación espiritual de la Iglesia.



Non senza prima far grade le agitate,  
Venianno in porto, dove il nocivo fante,  
Unco, ca' gno, spà e l'innata,  
In vadi pò di mille in sulle pòte,  
Dal ciel pivato, che stizzosamente  
Dressa chi è costal, che  
Va per le rone,  
E il avvio,  
Di cui

Frento, in vadi, in que' moment,  
Che in vadi l'è pò in l'addestrada  
Frento, Letore, in vadi d'innata,  
Nel man delle pòte indolente,  
In vadi d'innata,  
In vadi d'innata,  
In vadi d'innata,  
In vadi d'innata



Luis Alfredo Agusti

*Dite III*

2003

Acrílico y serigrafía sobre trupán, 50 x 40 cm

Colección particular, Lima

# La *Divina Comedia*: poema del amor

Joaquín Barceló Larraín



**A**ntes que nada, quisiera expresar mi agradecimiento a la Universidad del Pacífico por esta invitación para venir a hablar ante ustedes. Expresar mi agradecimiento al señor Vicerrector, aquí presente junto a nosotros, al profesor Carlos Gatti, quien fue la primera persona que tomó contacto conmigo para hacerme venir, y también al profesor Jorge Wiesse, que son las personas que han estado principalmente ocupadas del tema de Dante y ante las cuales me siento, en verdad, un poco cohibido de hablar acerca de este autor; pero en fin, haciendo de tripas corazón, quisiera exponer lo que deseo mostrar, y es entender la *Divina Comedia* como un poema de amor. Por favor, olvidemos todas las interpretaciones románticas que podríamos darle a esta expresión. Aquí no se trata para nada de las dulzuras y de los sufrimientos de los enamorados. Cuando hablo de un poema de amor para designar con esta expresión a la *Comedia*, me refiero a algo que trataré de explicar esta tarde y que espero que quede suficientemente claro.

Pero, por favor, no se asusten ustedes. No es una falta de respeto cuando hablo permanentemente de la *Comedia* en vez de la *Divina Comedia*. *Comedia* es el título que a este poema le puso su autor. La única mención que tenemos de parte de Dante acerca del título del poema es una carta<sup>1</sup> en que él se refiere a su obra y dice: “el título del libro es: Comienza la Comedia de Dante Alighieri, florentino por su nacimiento, pero no por sus costumbres”. Es un título desafiante, en gran medida agresivo, que refleja los sentimientos del exiliado que fue Dante, quien ve el destierro de su Florencia natal como algo injusto.

Como todos ustedes saben, la *Divina Comedia* es un poema escrito por Dante Alighieri, quien a su vez se puso a sí mismo en el poema como personaje, y como personaje principal, como protagonista. Como personaje, no es que Dante tenga una visión del otro mundo —la literatura de visiones del otro mundo era sumamente común en la Edad Media—;

1. Dante Alighieri. “Carta a Cangrande de Verona” (Epístola XIII), en: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1973, p. 813.

aquí no se trata de una visión, se trata de una visita, de una visita supuestamente real del personaje Dante al Infierno, al Purgatorio y al Paraíso.

Esta visita no es en absoluto irrelevante. No se trata en ella de describir los terrores del Infierno, las esperanzas del Purgatorio y la felicidad, la dicha, del Paraíso para la edificación de los cristianos, no. Se trata más bien —y eso queda claro en la lectura del poema— de relatar una experiencia espiritual hecha por este personaje del poema, Dante, que refleja naturalmente la experiencia análoga hecha por el autor. Una experiencia espiritual que consiste en el camino de la salvación desde la perspectiva cristiana. Camino de la salvación que va desde el alejamiento de Dios, simbolizado en el poema por el extravío en una selva oscura, donde se ha perdido el camino recto, hasta la visión de Dios que es, según la teología cristiana, la recompensa, el premio, que van a recibir los bienaventurados después de la muerte, en la otra vida.

Bien. Yo quisiera plantear aquí un par de preguntas. Debo advertirles tal vez —ya lo advertí en una conferencia ayer, pero posiblemente muchos de ustedes no estaban presentes, así que voy a advertirlo de nuevo— que mi campo no es la literatura, sino la filosofía, y como filósofo tengo la mala costumbre de plantear preguntas, algunas de las cuales tal vez no tengan respuesta, por lo menos en este mundo y en esta vida. Procuro, pues, plantear preguntas y oponer dificultades a las posibles respuestas, para ver si es posible aclarar de alguna manera los temas y problemas que plantean las grandes obras literarias.

La primera dificultad que quisiera plantear —perdón, no es que yo quiera plantearla, pero es la primera dificultad que veo— en la lectura de este poema es averiguar cuál es su sentido; si la *Comedia* es un poema que relata la experiencia de la salvación de su protagonista, Dante Alighieri, ¿qué sentido puede tener su visita al Infierno? El Infierno, obviamente, no es un camino de salvación. Es un camino de perdición. Entonces, claro está, se podrá decir que lo que quería Dante era completar el cuadro de los tres reinos que la teología reconocía en el más allá: el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno. Pero eso sería anécdota. Eso se justificaría si, tal como lo ha dicho algún crítico irreverente y poco penetrante, de lo que se trata aquí es de preparar una guía de viaje, una *Guide bleu*, un *Baedecker* del otro mundo, pero no es ese ciertamente el propósito de Dante. Entonces queda planteada la pregunta por el sentido que tiene el descenso al Infierno, y hasta el fondo del Infierno. Esa es una de las cosas que deberíamos tratar de explicarnos.

Y la otra pregunta (curiosamente, estas dos preguntas, a pesar de que parecen muy diferentes, se vinculan al final), la otra pregunta se plantea porque durante su viaje, y concretamente

en el momento de haber terminado ya su peregrinación por el Purgatorio y de estar pronto para entrar al Paraíso, Dante el personaje se encuentra con Beatriz. ¿Quién era Beatriz? En su primera obra, la *Vida Nueva*, Dante cuenta que cuando él tenía nueve años de edad vio a esta niñita en la ciudad de Florencia y se enamoró perdidamente de ella. Después pasaron los años pero él perseveró en su amor; en su debido momento, ella se casó, como era lógico, con el marido que su familia le había destinado desde su más tierna infancia, y que, por supuesto, no era Dante. Este, por su parte, también se casó con otra, tuvo familia e hijos, pero (Dante no lo dice, aunque lo deja entender de alguna manera) continuó enamorado de Beatriz. Y al final, bueno, la amada muere. Pues bien, en la historia que relata Dante en la *Comedia*, él hace que su personaje —el personaje es un Dante que aún está vivo y que recorre el otro mundo con su cuerpo, con este cuerpo que todos llevamos— se encuentre nuevamente con Beatriz, pero Beatriz es ahora un espíritu bienaventurado, una santa.

¿Con qué derecho canonizó Dante a Beatriz? Es algo que la Iglesia no había hecho y que no hará nunca, porque no posee información acerca de Beatriz que sea relevante para su eventual canonización. Incluso hay críticos que piensan que Beatriz no existió jamás, y que no era sino un símbolo, nada más. (Sería curioso que la Iglesia consintiera en canonizar a un símbolo.) ¿Con qué derecho, pues, la canonizó Dante? Y, peor aun, Beatriz guía a Dante a través del Paraíso conduciéndolo hacia la contemplación de Dios. ¿No es esa la función que la Iglesia reconoció a la Virgen María, que es justamente la mediadora para la salvación del hombre, salvación que consiste precisamente en la visión de Dios? Así que yo no sé en verdad si esto hay que clasificarlo como blasfemia o como herejía de Dante, en primer lugar por esta canonización privada de Beatriz y en segundo término, por esto de atribuirle funciones que en rigor pertenecen a la Virgen María. Y aun peor, ¿qué es lo que sabía Dante de Beatriz, acerca de su vida interior? Nada, o casi nada. Sabía sin duda que era una muchacha bonita que andaba circulando por las calles de Florencia y que a él le gustaba, que le revolvió las hormonas físicas. ¿Y qué más? Casi nada más. ¿Qué sentido, entonces, tiene toda esta fantasía —llamémosla así mientras tanto— en torno a Beatriz?

Bueno, esas son las preguntas para las cuales yo quisiera esbozar esta tarde una respuesta. Y empiezo no por la primera, sino por la segunda: ¿cuál es el sentido de Beatriz? ¿Cuál es el sentido de este doble papel que tiene Beatriz: en la vida y en la literatura de Dante? Esta muchachita de Florencia que a los ocho años de edad debe de haber andado correteando de un lado para otro, que más tarde debe de haber conversado con sus amigas acerca de los mismos temas que las niñas conversan con sus amigas en el día de hoy, hablando seguramente de muchachos, de vestidos y de adornos, qué sé yo; que después contrajo matrimonio y debe

de haber andado preocupada en las labores de la casa y en la educación de los hijos. ¿Qué relación puede tener todo eso con esta santa cuya función es mostrarle a Dante el Paraíso?

Hay un aspecto que los historiadores de la filosofía, los historiadores del pensamiento, no suelen enfatizar demasiado, que es la fuerza que tuvo el Neoplatonismo durante toda la Edad Media.

El Neoplatonismo, como su nombre lo indica, es una continuación y reinterpretación del pensamiento de Platón. Platón es el hombre que propuso la teoría de las ideas que se conoce bajo su nombre. Ideas que no son estos pensamientos que llevamos en la cabeza, sino que, en el sentido de Platón, son una suerte de modelos no sensibles para las realidades de este mundo. Modelos, modelos invisibles, modelos que solo pueden ser pensados, entendidos, modelos que, cuando se preguntó a Platón dónde se encuentran, dónde están esas ideas, él dio una respuesta muy significativa: las ideas, dijo, están en un lugar supracelestial.

Hay que entender esta respuesta también. “Supracelestial”, por encima del cielo. El cielo en la concepción antigua es una especie de techo o de caja que encierra al universo, y más allá del cielo no hay nada, nada, ni siquiera espacio. Nada. De ahí son las ideas, del mundo de nada. La noción de trascendencia que late en esta concepción platónica de las ideas es muy fuerte. Y esta concepción de la teoría de las ideas significa para Platón que la realidad se divide inmediatamente en dos planos. Hay un plano sensible que experimentamos por los sentidos, que es el mundo de todos los días, y hay un plano inteligible que no es accesible a los sentidos, que solo es cognoscible por una inteligencia y que es el modelo trascendente para las realidades que sí existen aquí abajo, que son de alguna manera sus malas copias, sus malas imitaciones, sus limitadas, defectuosas imitaciones. De tal manera, entonces, para cada acontecimiento que ocurre en este mundo de aquí abajo, y que depende de la voluntad de Dios, existe un modelo en el mundo de allá arriba, en el mundo de las ideas, que es el que lo hace posible, que hace posible a ese acontecimiento en nuestro mundo.

En la primera obra de Dante, en la *Vita Nuova*, la *Vida nueva*, él relata su amor, su pasión por Beatriz. Lo que llama inmediatamente la atención del lector cuando se enfrenta a esta obra es que cuando Dante habla de Beatriz le atribuye cualidades que no son propias de una muchachita mortal, común y corriente, como tiene que haber sido la Beatriz real. Uso mal aquí la palabra “real”; debería decir “la Beatriz de este mundo”, porque para el Neoplatonismo este mundo no es el más real: más real es el otro. Pero esta Beatriz, y el hecho de que este

niño, Dante, se enamora de ella, todo eso tiene que corresponder a un amor tal como está en el mundo inteligible de las ideas, ideas que ya en la Edad Media son interpretadas como los pensamientos de Dios, los pensamientos que están en la mente divina. Entonces Dios tiene que haber pensado este amor de Dante por Beatriz para que dicho amor se haya realizado en la Tierra, y si Dios no lo hubiera pensado, ello querría decir que tal amor en la Tierra no estaba de acuerdo con la voluntad divina y, por lo tanto, sería pecado. El hecho de que no sea pecado supone justamente que depende de la voluntad divina. ¿Y por qué querría Dios que Dante amara a Beatriz? En la *Vita Nuova* sorprenden al lector estas atribuciones que pone Dante en Beatriz. Atribuciones casi religiosas, atribuciones que, además, Dante rodea de un lenguaje no casi religioso, sino efectiva y propiamente religioso, en especial cuando se habla de la muerte de Beatriz, muerte cuyo relato se anuncia con una cita del profeta Jeremías. La cosa es tan evidente en la *Vita Nuova* que en una edición de la obra hecha en la época del Concilio de Trento se tacharon frases enteras y muchas palabras fueron cambiadas por otras porque se consideró que el libro, tal como estaba redactado por Dante, era blasfemo. No es extraño; ya en ese momento el poeta santificaba en cierta manera a Beatriz.

Bueno, entonces este amor terrenal de Dante por Beatriz, este amor, por así decirlo, de hormonas revueltas, hay que pensarlo de ese modo. Si ese amor no era pecaminoso, entonces manifiesta que es algo que ha sido tejido ya en el cielo, que ha sido planificado en la mente divina, y que se muestra a su vez como modelo para los acontecimientos de este mundo de acá.

Entonces la aparición de Beatriz santificada y como guía de Dante en el Paraíso empieza a explicarse en parte, pero solo en parte; porque además del Neoplatonismo, influye también aquí otra idea que también tiene un origen neoplatónico, una idea del *Dolce Stil Novo*, la escuela de la lírica italiana de fines del siglo XIII y comienzos del XIV. Esta escuela tuvo su origen en Bolonia con el poeta Guido Guinizelli. Guido Guinizelli tiene un poema que es programático para la escuela y que comienza con las siguientes palabras: “El amor se refugia en el corazón gentil / como el pájaro en el follaje de la selva”<sup>2</sup> (“Al cor gentil ripara sempre Amore / com’a la selva augello in la verdura”).

El “corazón gentil”. La gentileza (*gentilezza*) es un término que tenía un significado casi técnico en aquella época. Hoy día lo hemos olvidado completamente. La gentileza se entendía como nobleza; pero no como la nobleza consistente en fortuna y en antepasados

2. Guido Guinizelli. “Al cor gentil ripara sempre amore”, en: *I rimatori del Dolce Stil Novo*, a cura di G.R. Ceriello, Milano: Rizzoli, 1950, pp. 20 ss.

ilustres. Se había discutido, ciertamente, esa definición de la nobleza, que se le atribuía al emperador Federico II, pero fue objetada por todos los poetas; en definitiva, y gracias a estos últimos, la *gentilezza*, la nobleza, se entendió como la capacidad de amar. El corazón gentil es el corazón capaz de amar, y a este corazón se adhiere el amor como el pájaro que busca su refugio en la selva, entre los árboles. Y Guinizelli termina este poema con una imagen que es muy hermosa. Imagina que él ha muerto y que su alma se presenta ante Dios para ser juzgada; y Dios le dice: Señora —el alma siempre es femenina, aunque sea el alma de un varón, ¿no?—, Señora, le dice, ¿qué te has imaginado? Has atravesado los cielos y has llegado hasta mí, en circunstancias que le diste mi semejanza a un vano amor, sabiendo que la alabanza solo corresponde a mí y a la Virgen María, la Reina del Paraíso. Y el alma de Guinizelli responde: “Tenía el aspecto de un ángel / que fuera de tu reino; / en mí no fue culpa si le entregué mi amor” (“teneva d’angel sembianza / che fosse del tu’ regno; / non mi fu fallo, s’eo li posi amanza”).

¡Un ángel! Y viene ahora toda esta teoría que desarrollan los poetas stilnovistas: la teoría de la dama ángel. Es una teoría bien clara, y que se cumple. La dama es un ángel que desciende del cielo justamente para operar la salvación de alguno de estos poetas que andan descarriados por el mundo, de manera tal que el poeta se enamora de ella, y una vez que se haya enamorado, la dama (el ángel) tiene que regresar al Cielo de donde procede. Muere, la dama muere, su alma va al Cielo y entonces los pensamientos del poeta la siguen al Paraíso. Él quiere reunirse con ella en el otro mundo y, por tanto, actúa de manera que pueda salvar su alma, y así se opera en él la conversión religiosa.

Entonces la dama de la cual se enamora Dante tiene que morir, y Beatriz murió efectivamente en plena juventud y belleza, antes de que Dante comenzara a escribir la *Comedia*. Muere también la Fiammetta de Boccaccio; y este, que conocía muy bien la obra de Dante, tiene un soneto notable<sup>3</sup>, una oración a Dante —quien ya había muerto, por supuesto—, y en esta oración le pide que se dirija a su amada Fiammetta, que está también en el Paraíso, y le pida que apresure la reunión de ambos, que lo lleve hacia ella en el Paraíso, tal como lo hizo Beatriz con Dante. A Boccaccio lo conocemos hoy únicamente como autor del *Decamerón*, y por eso quisiera dar a conocer a ustedes este soneto, que dice así:

3. Giovanni Boccaccio. “Dante, se tu nell’ amorosa spera”, en: *Italianische Sonette (13-17 Jahrhundert)* (A. Buck, ed.). Tübingen, 1954, p. 41.

Dante, se tu nell' amorosa spera,  
com'io credo, dimori riguardando  
la bella Bice, la qual già cantando  
altra volta ti trasse là dov'era:

se per cambiar fallace vita a vera  
amor non se n'oblia, io ti domando  
per lei, di grazia, ciò che, contemplando,  
a far ti fia assai cosa leggiera.

Io so che, infra l'altre anime liete  
del terzo ciel, la mia Fiammetta vede  
l'affanno mio dopo la sua partita:

pregala, se 'l gustar dolce di Lete  
non la m'ha tolta, in luogo di merzede,  
a sé m'impetri tosto la salita.

En castellano: “Dante, si en la esfera del amor [el cielo de Venus], como lo creo, ocupas tu lugar contemplando a la bella Beatriz, de la cual cantaste que ya otra vez te llevó hacia el lugar donde ella se encontraba; si el amor no se olvida después de haber cambiado esta vida falaz por la otra verdadera, te pido como gracia, por [amor de] ella, algo que en tu contemplación te será fácil hacer. Yo sé que, entre las otras almas bienaventuradas del tercer cielo, mi Fiammetta ve mi aficción después de su partida; si el dulce gustar del Leteo [el olvido] no me la ha arrebatado, ruégale que a modo de merced interceda por mi pronto ascenso hacia ella”.

La teoría parece ser confirmada por los hechos. Petrarca se enamora de Laura y Laura también muere. ¿Acaso todas tienen que morir para que se cumpla la teoría, su significado filosófico? Sea lo que fuere, ese es el sentido que se manifiesta a Dante de Beatriz y de su muerte, de su muerte real, que ocurrió en el año 1290, y es el sentido que Beatriz va a consumir presentándose como la guía de Dante en el Paraíso, porque esa era justamente su función, la función que tenía en cuanto dama ángel tanto en el Cielo como en la Tierra.

Bien, ¿pero dónde está el amor en la *Comedia*? Cuando Dante el personaje ve nuevamente a Beatriz durante su viaje por el otro mundo, en el Paraíso terrestre inmediatamente antes de entrar propiamente al Paraíso celestial, a pesar de que ella tenía el rostro cubierto por un velo, puede decir: “mi espíritu que llevaba tanto tiempo [...] [privado de] [...] su presencia,

por una oculta virtud que emanaba de ella, sintió la gran fuerza del antiguo amor”<sup>4</sup>. Esto ocurre en el Paraíso terrestre, la “antesala” del Cielo, de modo que Beatriz es la amada de la Tierra y es también la amada del Cielo, transformada, claro está, porque ahora ella se encuentra en ese mundo inteligible, puramente inteligible, que depende directamente de los pensamientos de Dios, de los pensamientos divinos, de manera que ella no está sujeta ya a las vicisitudes de los amores terrenales. Pero ¿qué significa entonces que Dante se lleve su amor y (perdónenme la expresión) también sus hormonas al Paraíso para poner allí todas estas realidades y circunstancias terrenas? Esto tiene antecedentes ya en el pensamiento cristiano antiguo. La primera y más iluminadora versión de lo que es el pensamiento de Dante la tenemos en un pasaje de las *Confesiones* de San Agustín que comienza así: “Nuestro reposo es nuestro lugar”<sup>5</sup>. Y aquí, antes de continuar, debo hacer un pequeño paréntesis para explicar lo que San Agustín entendía por “lugar”.

Para los antiguos, el mundo estaba hecho de cuatro elementos: fuego, aire, agua, tierra. Todas las cosas sensibles que existen estaban formadas por una determinada combinación de estos cuatro elementos. ¿Por qué se mueven naturalmente las cosas? Porque cada uno de estos elementos tiene un lugar, que es su lugar natural. El fuego, arriba, en el cielo de la Luna; el aire, inmediatamente debajo del fuego; el agua, debajo del aire; la tierra, abajo, en el fondo. Estos son los lugares naturales de las cosas, de tal manera que la llama del fuego sube porque va hacia su lugar natural, se dirige hacia su lugar natural. Y las cosas que están hechas de tierra caen, porque se dirigen hacia su lugar natural que es la Tierra. No se había formulado todavía la teoría de la gravedad de Newton. Y esto es en lo que está pensando San Agustín cuando dice “nuestro reposo es nuestro lugar”. Lo que es de tierra, cuando llega abajo, a la tierra, deja de caer: reposa. El fuego, cuando llega arriba, deja de subir: reposa. Cada cuerpo tiende hacia su lugar por su *pondus*. Esta es una palabra latina que no traduzco porque no tiene traducción en castellano. Los traductores la traducen por “peso”, pero no es el peso. El peso es la gravedad relativa de los cuerpos, pero aquí no se trata de la gravedad relativa. Aquí se trata del impulso para dirigirse hacia su lugar natural, sea arriba, abajo o en el medio. Es el *pondus*, sin traducción. Aquí continúo leyendo el pasaje de San Agustín: “Un cuerpo tiende hacia su lugar por su *pondus*. El *pondus* no conduce sólo hacia abajo, sino hacia el lugar de cada cual. El fuego tiende hacia arriba, la piedra hacia abajo; actúan según sus *pondera* y buscan sus lugares. El aceite derramado debajo del agua se coloca sobre ella, y el

4. Dante Alighieri. *Purgatorio* XXX, 34-39, en: *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 vols. Milano: Mondadori, 1996-1997. Todas las citas de la *Divina Comedia* corresponden a esta edición. Las traducciones son mías.

5. San Agustín. *Confesiones*, XIII, 9, 10.

agua echada encima del aceite, se hunde; actúan según sus *pondera* y buscan sus lugares. Las cosas menos ordenadas están inquietas; se ordenan y reposan”. Y ahora, por favor, pongan atención, porque en este lugar San Agustín dice la frase que expresa todo el pensamiento que después de él animará a la *Comedia* de Dante y el contenido que quiero comunicar a ustedes: “Mi *pondus* es mi amor, por él soy llevado a dondequiera soy llevado”<sup>6</sup>. Y mi *pondus* tiene que conducirme entonces naturalmente hacia Dios, que es mi Creador y que es en la concepción cristiana también el fin a que aspira toda mi existencia.

La existencia del hombre consiste en nacer de Dios y en apartarse de Él durante esta peregrinación por la Tierra, para después regresar hacia Él. Pero tanto el apartamiento de Dios como el regreso hacia Él son impulsados, según San Agustín, por mi *pondus* que es mi amor.

Esta doctrina de San Agustín acerca del amor se conservó entre los franciscanos, no fue ignorada por los escolásticos y Dante la repite textualmente en el canto XVII del *Purgatorio*: “Es necesario” —dice Virgilio— “que el amor sea en vosotros la semilla de toda virtud / y de toda acción que merece castigo”<sup>7</sup>; “esser convene / amor sementa in voi d’ogne virtute / e d’ogne operazion che merta pene”. (Es Virgilio, un espíritu, quien le habla a Dante, un vivo, de manera que su “vosotros” significa ‘todos los seres humanos que viven aún’).

El amor es la semilla de toda virtud, de todas las obras buenas y de toda acción que merece castigo. El amor es también el origen de todos los pecados, y no solo de los pecados de la carne —no vayan a creerlo ustedes—, de *todos* los pecados, porque el amor es aquí un principio de carácter general.

Bueno, Santo Tomás también adoptó este principio agustiniano y dice en la *Suma teológica*: “todo agente, sea el que fuere, realiza cualquier acción por algún amor”<sup>8</sup>. También las acciones malas se realizan por amor, y eso lo aclara Santo Tomás en otro lugar de la *Suma teológica*, donde dice: “nunca se ama un mal sino bajo la apariencia de un bien”<sup>9</sup>. Cualquier cosa que hacemos, la hacemos pensando que es buena, y si no es *realmente* buena, estamos haciendo un mal. El lujurioso (ya que estamos hablando aquí de amor, usemos los ejemplos más a la mano), el lujurioso entiende que el placer de la lujuria es bueno y por eso entonces

6. San Agustín. *Ibidem*.

7. *Purg.* XVII, 103-105.

8. Santo Tomás. *S. theol.*, I<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q. 28, a. 6.

9. Santo Tomás. *Óp. cit.* I<sup>a</sup> II<sup>ae</sup>, q. 27, a. 1 ad 1.

termina pecando de lujuria. El codicioso de riquezas piensa que acumular dinero es bueno, y por eso lo acumula sin medida y peca por hacer de su enriquecimiento el fin último de su existencia. Y así también en los demás casos.

En vista de lo dicho, se explica perfectamente por qué Dante tiene que poner el descenso al Infierno como una parte esencial de la *Divina Comedia*: porque el Infierno representa en la *Comedia* una de las posibilidades del amor. Es el amor por bienes que son únicamente aparentes, que no son bienes reales, pero es amor; y si, por consiguiente, la *Comedia* es un poema en que Dante vuelca su experiencia de la conversión religiosa y de la salvación eterna, entonces tiene que ser un poema en que se resuelve el tema del amor que conduce a Dante hacia la visión de Dios.

Este amor que conduce a Dante hacia la visión de Dios tiene también un capítulo que se llama Beatriz, y por eso Beatriz va a entrar igualmente en este juego; y este amor tiene que pasar por todas las tentaciones de los bienes aparentes, que será la experiencia del Infierno con todas sus posibilidades, desde las faltas más leves hasta las más graves. La experiencia del Infierno completa, como el amor fallido, el amor que fue mal administrado por los seres humanos. Un tema muy importante en el *Purgatorio* es, justamente, cómo pueden la voluntad y el libre albedrío administrar bien este amor para no engañarse en los bienes aparentes, para que el amor conduzca hacia la salvación del hombre y no lo lleve hacia el Infierno. El Infierno se hace entonces indispensable en la *Divina Comedia*.

Pero esto no es todo. En la *Vita Nuova*, su primera obra, donde relata su amor por Beatriz, Dante cuenta que él vio en sueños al Amor, concebido paganamente como un dios, el dios del amor, quien se muestra como un joven vestido de blanco que llora. Y Dante, que ya ama a Beatriz, le pregunta: “¿por qué lloras, Señor de la nobleza?”. El Amor le contesta: “Soy como el centro de un círculo, del cual equidistan todos los puntos de la circunferencia: tú, en cambio, no eres así”<sup>10</sup>. Dante no explica más. ¿Qué quiere decir esto? Que de alguna manera Dante está descentrado, está descentrado en todo el sentido de esta palabra; ha perdido su centro. Y es necesario reconocer que la recuperación de su centro simbólico le tomó la vida entera. En efecto, las últimas frases que escribió Dante al final de la *Comedia*, que es su última obra, son las que describen su visión de Dios. Dicen que en esta visión llegó un momento en que su fantasía, su capacidad creadora, ya no pudo más, perdió toda su fuerza para poder expresar lo que estaba viendo y sintiendo; pero en ese momento, dice, “ya movía mi deseo y mi voluntad, / como una rueda que es movida uniformemente, / el amor que

10. Dante Alighieri. *Vida Nueva*, XII, 4.

mueve al sol y a las demás estrellas”<sup>11</sup>. El amor que mueve al sol y a las demás estrellas es, por supuesto, Dios. Si Dios movía sus deseos y su voluntad como una rueda que es movida uniformemente, esto significa que Dante no podía ya tener ni deseos y ni voluntad que no coincidiesen con los deseos y la voluntad de Dios, es decir, significaba que el Dante personaje ya era santo, estaba salvado.

Y eso se expresa con la imagen de una rueda que es movida uniformemente. Al comienzo teníamos el círculo descentrado, ahora tenemos la rueda movida uniformemente por el Amor que mueve al sol y a las demás estrellas que también se mueven uniformemente, cosa que admiró siempre a los pensadores medievales. Entonces, toda la vida y la experiencia literaria y filosófica y teológica de Dante es efectivamente el recorrido de este arco, desde su propio descentramiento frente al Amor hasta su correspondencia total con el Amor Divino. Y esto es muy importante, porque resulta que ahora toda la vida del ser humano está dependiendo realmente del Amor, del Amor al comienzo y del Amor al final. Y esto vale no solo para la vida del ser humano. Hay un pasaje fundamental en *Il Convivio (El banquete)*, que dice lo siguiente:

Hay que saber que cada cosa [aquí hay que fijarse muy bien en las palabras: *cada cosa*] tiene su amor especial. Así, los cuerpos simples [“cuerpos simples” es el nombre que se daba a los elementos: fuego, aire, agua y tierra] poseen en sí un amor natural a su lugar propio, y por eso la tierra desciende siempre hacia el centro y el fuego tiene amor a la circunferencia superior a lo largo del cielo de la Luna, por lo cual siempre sube hacia él. Los cuerpos compuestos primarios, como los minerales [que son ya compuestos de los elementos], tienen amor al lugar al que se ordena su generación, y en él crecen y adquieren vigor y potencia, por lo cual vemos que los cuerpos magnéticos reciben virtud del lugar de su generación<sup>12</sup>.

Esto lo explico. A fines de la Edad Media, se pensaba que la aguja magnética era atraída por una fuerza que emanaba de unas montañas situadas en el Polo Norte de la Tierra y a las que llamaban los montes de la Calamita. Debido a esta fuerza, entonces, la aguja se orientaba siempre hacia esos montes. Por consiguiente, los cuerpos magnéticos como la aguja tienen un amor por la calamita que los atrae desde el norte. Reciben virtud del lugar de su generación. Después de esta explicación continuó la lectura del texto de Dante:

11. *Par.* XXXIII, 142-145.

12. Dante Alighieri. *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli e G. Vandelli. Firenze: Felice Le Monnier, 2ª ed., 1953, vol. I, pp. 279-83. La traducción es mía.

Las plantas, que son los primeros seres animados, tienen amor más manifiesto a ciertos lugares según lo que requiere su complejidad; por eso vemos que ciertas plantas se aclimatan a orillas de las aguas, otras en las cimas de las montañas y otras en las llanuras y al pie de los montes, las cuales, si se las cambia de lugar, o mueren por completo, o viven como tristes a modo de cosas separadas de sus amigos.

Los animales brutos no solamente tienen amor más manifiesto a los lugares, sino que los vemos amarse unos a otros. [También, agreguemos aquí, aman al hombre, como el perro que ama a su amo o el gato a la cocinera que le da de comer.]

Los hombres tienen su amor particular a las cosas perfectas y honestas, y puesto que el hombre —aun cuando toda su forma sea una sola sustancia— posee en sí por su nobleza la naturaleza de todas estas cosas, por eso él puede tener todos estos amores, y los tiene todos<sup>13</sup>.

Como vemos, comparece aquí toda una escala de la Creación, en que todo lo creado está movido por el Amor.

Sí; pero hasta ahora Dante nos ha hablado únicamente del mundo sublunar. ¿Qué pasa con los cuerpos celestes? Aristóteles había enseñado que los cuerpos celestes se mueven ordenadamente en el cielo por amor, por amor hacia el motor inmóvil. ¿Y cómo era que los cuerpos celestes pueden tener amor? Sí, dice Aristóteles, porque son inteligencias, y por eso aman<sup>14</sup>. Y durante la Edad Media, concretamente ya con la Escolástica, se interpretó que estas inteligencias de que hablaba Aristóteles —porque Aristóteles difícilmente podía equivocarse— eran los ángeles de la tradición cristiana, de manera que cada astro va “pilotado” por un ángel que lo conduce por su órbita, para que pueda estar permanentemente en contacto con el motor inmóvil, a quien ama. Por cierto, es el Amor el que mueve al sol y a las demás estrellas. Dante —en varios lugares del *Paraíso*— se refiere a los ángeles como “amores”, “enamorado”, y Dios, por supuesto, es *el* Amor. Es decir, el universo entero se mueve única y exclusivamente por Amor; y Dante reconoce esto.

Y ahora, ¿cómo se da la experiencia del amor? Porque también la experiencia de un ser humano, por la cual llega a entender el amor, tiene una historia. En la *Vita Nuova*, Dante es muy explícito para contar cómo él, cuando veía a Beatriz, sufría tal impresión que se ponía pálido, casi desfallecía, perdía el apetito y el sueño, todas estas cosas que padecen románticamente los enamorados, y permanentemente describe todos estos síntomas o señales del amor<sup>15</sup>. Hasta que se da cuenta, por unas burlas que le hacen unas niñas, de que todo esto

13. Para las ideas anteriores, cfr. *Il Convivio*, ibídem.

14. Aristóteles. *Metafísica*, XII, 7, esp. 1072 a 24 – 1072 b 30.

15. *Vita Nuova*, II, IV, XII, XIV, XV, etcétera.

va por un camino equivocado. Él quiere hablar de su amor, pero de lo único que habla es de su propio sufrimiento: camino equivocado. Y parte entonces con una nueva orientación de su creación poética, que consiste en no hablar más de sus sufrimientos internos, subjetivos, sino hablar únicamente en alabanza de su dama, mostrando lo hermosa y virtuosa que es física y espiritualmente. Alabanza de la dama. Terminar con esta historia *subjetiva* y hablar *objetivamente* de ella<sup>16</sup>.

En el *Purgatorio*, Dante, el poeta, finge un encuentro de Dante, el personaje, con un poeta ya muerto: Bonagiunta da Lucca, de la antigua escuela provenzalizante. Bonagiunta escucha hablar a Dante y le dice: “Dime si no veo a aquel que inició las nuevas rimas [la nueva forma de poetizar] diciendo: ‘Damas que tenéis intelecto del amor’”<sup>17</sup>. Ese era justamente el primer poema que Dante había escrito cuando decidió ya no hablar más de sí mismo, sino hablar únicamente en alabanza de su dama. Dante le da una respuesta que vamos a analizar inmediatamente, y Bonagiunta contesta: “Ahora entiendo qué es lo que a mí y a mis contemporáneos nos distanciaba del dulce nuevo estilo que ahora oigo”<sup>18</sup>. Dolce Stil Novo, “dulce nuevo estilo”. Ahí se crea la expresión que hoy se utiliza en la historia de la literatura para designar a la escuela fundada por Guinizelli y a la que pertenecía Dante en su juventud. Es una expresión que inventa Dante, precisamente en este pasaje, pero no para designar a la poesía de Guinizelli y de sus sucesores, sino para designar esta nueva etapa de la poesía suya, con la cual la escuela alcanza su plena madurez.

Bien, pero lo que contesta Dante a la pregunta formulada por Bonagiunta es: “[...] I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’è ditta dentro vo significando” (*Purg.* XXIV, 52-54): “Yo soy uno que cuando / el amor me inspira anoto, / y de ese modo lo que él me dicta adentro lo voy escribiendo”, lo voy poniendo en signos, lo voy anotando.

Amor, sí, pero ya no estamos hablando del amor de un muchacho por una muchacha. Estamos hablando del amor universal, del amor que va desde los elementos de la naturaleza hasta Dios y anima a todo el cosmos. Ese es el amor del cual se está hablando aquí, y Dante reconoce que él está siguiendo un dictado de ese amor.

Los críticos suelen decir que aquello de lo que se trata en el pasaje mencionado es de expresar con toda veracidad los propios sentimientos. No, no, no y no. No podemos hacer

16. *Vita Nuova*, XVIII-XIX.

17. *Purg.* XXIV, 49-51.

18. *Purg.* XXIV, 55-57.

de Dante un subjetivista moderno, porque no lo fue. De lo que se trata en rigor es de exponer en toda su amplitud todas las ideas, las grandes ideas, la comprensión universal que está adquiriendo este hombre. Y esta idea del dictado del amor —porque Dante nos da las claves para entenderla—, esta idea del dictado del amor se reitera en un momento muy importante. Cuando el viajero ya está por terminar su visita al Paraíso y está casi listo para la visión de Dios, le falta todavía una cosa importante, dar examen sobre lo que ha aprendido. Y hay tres grandes santos —San Pedro, Santiago y San Juan el Evangelista— que forman la comisión examinadora; son los tres profesores que examinan a la manera medieval, y cuando el alumno Dante es aprobado, todos los asistentes aplauden y entonan himnos. Estos santos examinan a Dante acerca de la fe, acerca de la esperanza y, el último, San Juan el Evangelista, acerca de la caridad. Hay aquí un detalle muy importante que no quisiera dejar pasar: ante la luz intensísima y la grandeza de todo lo que hay en el Paraíso, Dante ha quedado repentinamente ciego, encandilado por esta luminosidad; no ve nada<sup>19</sup>. Mientras recobras la vista, le dice San Juan, “dime hacia dónde se dirige tu alma”, y le anuncia a renglón seguido que ya luego Beatriz, la dama que lo ha guiado y que se encuentra junto a él, le devolverá la vista. Dante responde —y fíjense ustedes que es durante un examen sobre las virtudes teologales—: “En el momento que a ella le plazca, sea pronto o más tarde, / recibiré el remedio para estos ojos, que fueron las puertas / por donde ella entró con el fuego en el cual siempre ardo”<sup>20</sup>.

Una teoría muy discutida en esa época. El amor en el ser humano ¿por dónde entra?, ¿por dónde llega?, ¿por los oídos? Esa era la versión de los teólogos, por los oídos, porque el amor a Dios entra al alma por la predicación. Pero la teoría de los poetas que se enamoraban de las damas ángeles es que el amor entra por los ojos. Es una teoría muy hermosa que tiene su origen remoto en Aristóteles<sup>21</sup>, quien había hablado en su tiempo de los “espíritus congénitos”. Hay, según los stilnovistas, un espíritu de amor que sale por los ojos de la dama, entra por los ojos del poeta y busca su camino hasta que llega a su corazón; allí desplaza a los espíritus vitales, y por eso el poeta pierde su energía vital, palidece, se siente desfallecer e incluso puede desmayarse ante la visión de su dama.

¿Y cómo es esto que Dante, en el momento en que lo examinan sobre la caridad, está hablando todavía del amor que él había concebido por Beatriz cuando era un muchacho? ¿Qué sentido tiene esto? ¿No hay aquí un despropósito, una impertinencia? Ya lo vamos a ver.

19. *Par.* XXV, 136 – XXVI, 15.

20. *Par.* XXVI, 13-15.

21. Aristóteles. *Eth. Nic.*, VIII, 4, 1157 a 6 ss.; *De motu animalium*, 10, *passim*.

Dante responde a la pregunta de hacia dónde se dirige su alma diciendo: “El bien que hace feliz a esta corte [Dios, que hace feliz a la corte celestial] / es alfa y omega de cuanto escrito / me lee el amor suave o fuertemente”<sup>22</sup>. De nuevo el amor; antes dictaba, ahora lee, enseña. El amor lee, dicta al propio poeta justamente la aspiración a la unión con Dios, que es el fundamento de la virtud teológica de la caridad que reina en el Paraíso. Es muy interesante, sin embargo, que la respuesta de Dante es correcta, pero todavía insuficiente, porque Dante ha contestado: el amor me dice en todo que Dios es el principio y el fin de toda beatitud, por lo cual yo lo amo, tiendo hacia Él con todo mi ser. Lo cual está muy bien, pero ocurre que se puede amar a Dios por fines muy egoístas. San Bernardo de Claraval reconocía que a Dios se le puede amar de manera egoísta porque Él es la fuente de todos los bienes que el hombre puede apetecer; y si bien reconoce que ese es el inicio de un proceso que puede llevar a un amor a Dios enteramente desinteresado, dicho amor egoísta es solo un comienzo, y nada más<sup>23</sup>. Con todo, amar a Dios por el propio interés tiene una justificación, porque delata que el hombre quiere ser mejor, quiere perfeccionarse, quiere ascender en su nivel espiritual, quiere, por último, llegar después de su muerte al Paraíso y alcanzar la visión de Dios. Es todo un camino de perfección que también lo tenían los antiguos y que está maravillosamente descrito al final de *El banquete* de Platón, en el discurso en que Sócrates cuenta como Diótima, la sacerdotisa de Mantinea, lo instruyó a él en los misterios del amor, del *eros*<sup>24</sup>.

Pero ese es el amor que siempre sube, es el amor que asciende hasta llegar a lo más alto, a lo Divino. Es un amor de enriquecimiento, de perfeccionamiento del ser humano. Este amor es muy noble, pero el Nuevo Testamento le opone otra concepción completamente nueva y original del amor. El Nuevo Testamento no habla del *eros*. Insiste, sí, en que Dios es Amor y en que nosotros debemos amarnos unos a otros, pero el amor ya no se llama *eros*; se llama *agape*, y *agape* es otro concepto.

San Pablo y San Juan lo explican bastante bien<sup>25</sup>. Mientras el *eros* es un amor que asciende y que lleva al hombre hacia arriba, la *agape* es un amor descendente. Por pura *agape*, Dios envía a su hijo para que se haga hombre y para que sea crucificado como un esclavo, y como un esclavo delincuente. Por pura *agape*, Jesús andaba siempre rodeado de pordioseros, delincuentes, prostitutas, sus ministros fueron pescadores, gente de última condición social. Y

22. *Par.* XXVI, 16-18.

23. San Bernardo. *De diligendo Deo*, VII, 18 – XV, 39.

24. Platón. *El banquete*, 201 d – 212 c.

25. *Rom.* 5:8; 1 *Juan* 4:7-10.

el amor, explica San Pablo, se caracteriza porque se ama incluso a aquellos que no merecen ser amados, todo lo contrario del *eros*. Es otro amor.

Por eso es por lo que San Juan no queda satisfecho con las respuestas que hasta aquí ha dado Dante, e insiste: ¿y qué más, qué más? Dante responde entonces con todo el esplendor de la retórica medieval: “El verdor con que reverdece todo el huerto del Hortelano Eterno, amo yo tanto cuanto es el bien que por Él le es concedido”. Aquí el italiano no se puede traducir bien al castellano: “Le fronde onde s’infronda tutto l’orto dell’ortolano eterno [...]” (*Par.* XXVI, 64-65) —las aliteraciones “fr”, “nd”, “rt”, “tt”, así como las reduplicaciones “*fronde / infronda*”, “*orto / ortolano*”, resultan intraducibles—. Pero esto es lo que Dante el peregrino ama en la medida del bien que Dios ha concedido a sus criaturas. Es justamente ese amor del que San Bernardo pensaba que era muy difícil que nosotros pudiéramos tener en esta vida, el amor que ama a las criaturas porque son criaturas de Dios, que ama al delincuente, que ama al malvado que me ha hecho daño, que ama a la persona indigna, ¿por qué?: porque es hija de Dios<sup>26</sup>.

Entonces resulta que el amor no es solo el Amor universal que mantiene unido a todo el universo, desde Dios hasta abajo, hasta el último mineral, hasta el último elemento, sino que además es un amor que reúne e incluye el *eros* de los antiguos y la *agape* de los cristianos, el amor ascendente y el amor descendente. Y lo incluye todo esto en una sola unidad. Todo eso está contenido en la *Comedia* y es en este sentido que yo sostengo que la *Comedia* es un poema cuyo único tema es el Amor, pero es un tema enorme, exhaustivo y total, como ustedes pueden comprender, ¿no es verdad?

Y me quedo aquí porque ya llevo más de una hora hablando, y les pido perdón por ello. Se me ha pasado el tiempo, pero creo que al tema valía la pena dedicarle algún momento de reflexión.

Muchas gracias.

26. San Bernardo. *Ibidem*.



Luis Alfredo Agusti

*Pía*

2001

Tiza pastel y carbón sobre lienzo, 130 x 100 cm

Colección particular, Lima

Variaciones sobre el tema de Pía  
(*Purg.* V, 130-136)

Jorge Wiese Rebagliati



Jorge Luis Borges, en una conferencia dictada en 1977 en el teatro Coliseo de Buenos Aires y recogida en *Siete noches*, afirmó que “una novela contemporánea requiere 500 ó 600 páginas para conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre”<sup>1</sup>. Probablemente la observación de Borges no sea tan exacta como cuando Dante resume en siete versos<sup>2</sup> —y quizás en menos— la peripecia vital de un personaje entrañable: Pía dei Tolomei (o, simplemente, Pía de Siena).

Los siete versos dantescos han generado una descendencia notable: novelas (Matteo Bando<sup>3</sup>, Diana di Lodi<sup>4</sup>), películas (dirigidas por Gerolamo Lo Savio, Esodo Pratelli, Sergio Grieco<sup>5</sup>), octavas de gusto folclórico, popular<sup>6</sup>, y hasta una comedia musical escrita por Gianna Nannini que se escenificará en 2008<sup>7</sup>. ¿Por qué la fortuna de estos siete versos, los siete versos finales del canto V del *Purgatorio* de la *Comedia* dantesca? ¿Y qué queda del texto de Dante en las variaciones que se han hecho de él?

1. Jorge Luis Borges. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 20.

2. Chiavacci Leonardi se refiere a este paso como “[...] pocos versos —solo dos tercetos, la duración más breve de todas las historias ilustres del poema—”. (Cfr. Dante Alighieri. *Commedia*<sup>3</sup>. *Purgatorio*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2004, p. 159, n. 130. En adelante se citará así: Chiavacci Leonardi y la página correspondiente). Las traducciones de este y otros textos incluidos aquí son mías.

3. Cfr. Sebastiano Bollato. “*Pia de’ Tolomei* di Gaetano Donizetti. Scordati di me che son la Pia”, en: *Non-SoloCinema*, I, 14 (2005), p. 1. <[http://www.nonsolocinema.com/nsc\\_stampa.php3?id\\_article=3704](http://www.nonsolocinema.com/nsc_stampa.php3?id_article=3704)>, consultada el 31 de mayo de 2007; y también el artículo de Giorgio Varanini en la *Enciclopedia Dantesca* (Dante. *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, IV volume), s.v. Pia, p. 466.

4. “Credenze popolari mugellane”, en: *100... e una notte-Sant’Agata*, pp. 2-3. <[http://xoomer.alice.it/whpar/radici/sa\\_credenze2.html](http://xoomer.alice.it/whpar/radici/sa_credenze2.html)>, consultada el 31 de mayo de 2007.

5. En: *Wikipedia, l’enciclopedia libera*, s.v. Pia de’ Tolomei, p. 2. <[http://it.wikipedia.org/wiki/Pia\\_de'\\_Tolomei](http://it.wikipedia.org/wiki/Pia_de'_Tolomei)>.

6. “Credenze popollare mugellane”, óp. cit., p. 2; *Enciclopedia Dantesca*, p. 466.

7. Trae el dato *Wikipedia*, s.v. Pia de’ Tolomei, p. 2.

La respuesta a la primera pregunta tiene que ver con la calidad intrínseca de la caracterización que Dante hace de Pía. Y parte de la explicación que me propongo explorar se refiere al texto de la *Comedia*. Sin embargo, al mismo tiempo, quisiera indagar acerca de la naturaleza de los ecos del texto de Dante. He escogido dos: la ópera *Pia de' Tolomei*, de Gaetano Donizetti, y el drama lírico *Le Dialogue dans le Marécage*, de Marguerite Yourcenar. A manera de *encore*, comentaré un texto propio.

Procederé de la siguiente manera: partiré de una exposición acerca del canto V del *Purgatorio* que terminará en la figura de Pía. Luego, examinaré las dos obras a las que me he referido, es decir, la de Donizetti y la de Yourcenar. Finalmente, me referiré al *encore*.

### **Tema: el canto V del *Purgatorio***

Luego de haberse encontrado con los perezosos (ya la Dra. Giuliana Contini recordó en la primera conferencia de este ciclo cómo uno de estos, amigo personal de Dante en vida, el *luthier* Belacqua, por flojera le responde a Dante con un discurso que es casi una sarta de monosílabos: “[...] Or va tu sù, che se’ valente!” [Ve pues tú arriba, ya que eres tan valiente], *Purg.* IV, 114), Dante sube siguiendo a Virgilio por la cornisa de la montaña del Purgatorio. Debemos imaginar esa subida como lo hace Liszt en la fuga del segundo movimiento de su *Sinfonía Dante*, tal como nos lo explicó Carlos Gatti en su conferencia, es decir, de manera esforzada, pues los pecados pesan aún y no dejan avanzar al peregrino. Un grupo de almas avanza procesionalmente cantando el *Miserere* (Salmo L o LI, uno de los salmos penitenciales<sup>8</sup>). De pronto, una voz (una de las almas) interrumpe la solemne monodia para gritar que uno de los dos que camina delante de ellas hace resistencia a los rayos del sol (y, por tanto, proyecta sombra) y camina como si estuviera vivo. Dante, sintiéndose observado, voltea a mirar y recibe una fuerte reconvención de Virgilio. Los comentaristas<sup>9</sup> destacan la desproporción entre la levedad de la falta de Dante (voltar la cara para ver quién lo observa) y la reacción de Virgilio, pero no debe olvidarse que Dante no es en el Purgatorio, como lo era

8. “Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam”. Según Chiavacci Leonardi, “uno de los [salmos] más notables de la liturgia cristiana” (Chiavacci Leonardi, p. 142, n. 24). El salmo tiñe con su tono toda la experiencia purgatorial.

9. Dante Alighieri. *La Divina Commedia*<sup>9</sup>. Con pagine critiche a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio. Firenze: Le Monnier, 2002, p. 82 (n. 20). En adelante, se citará así: Bosco y Reggio y la página correspondiente. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*. Con il commento di Tommaso Casini. Edizione rinovata e accresciuta per cura di S.A. Barbi, vol. II (*Purgatorio*). Firenze: Sansoni, [¿1921?], p. 379, n. 16. En adelante: Casini y Barbi y la página correspondiente.

en el Infierno, mero observador (aunque atento y compasivo o “resonante”), sino partícipe activo: su ascenso es una acción que se inscribe en un plan salvífico y toda demora, como dice Parodi, “asume un nuevo serio carácter de negligencia respecto del fin supremo”<sup>10</sup>.

La sorpresa de las almas se transforma inmediatamente en interés. Por virtud de la solidaridad entre la iglesia militante de este mundo y la iglesia purgante del Purgatorio, la oración y las obras buenas de los vivos pueden descontar el tiempo de penitencia de las almas. Un vivo puede llevar noticias de las almas al mundo y, por lo tanto, al fomentar la plegaria en pro de las almas purgantes, contribuir a reducir la estancia de estas en el segundo reino. Las almas envían a dos emisarios que son atendidos rápidamente por Virgilio, quien les dice que, en efecto, Dante recorre vivo la montaña del Purgatorio. Los dos mensajeros regresan en menos tiempo que lo que pasa una estrella fugaz o un relámpago en las noches de verano<sup>11</sup> y rápidamente las almas rodean a Dante. Luego de la admonición virgiliana, Dante

10. Bosco y Reggio, p. 82.

11. Las palabras exactas de la *Comedia* son las siguientes:

Vapori accesi non vid'io sì tosto  
di prima notte mai fender sereno,  
nè, sol calando, nuvole d'agosto,  
che color non tornasser suso in meno

(*Purg.* V, 37-40, ed. Chiavacci Leonardi)

Una traducción aproximada nos da la siguiente versión:

Vapores encendidos no vi yo tan rápidamente  
a prima noche más hendir el sereno  
ni, a la puesta de sol, nubes de agosto  
que aquellas [almas] no regresasen abajo en menos [tiempo].

Creo que vale la pena traducir la explicación de esta parte que ofrecen Bosco y Reggio (Bosco y Reggio, p. 83, n. 37-40): “No vi jamás estrellas fugaces (*vapores encendidos*) hendir el cielo (*sereno*) ni vi jamás a la puesta de sol relámpagos (*vapores encendidos*) hendir nubes en el período estival (*de agosto*) tan rápidamente, que no fuesen superadas en rapidez por aquellas almas que bajaron a referir [a las otras lo que les había dicho Virgilio, es decir, que Dante caminaba vivo por el otro mundo]”. Agrega Chiavacci Leonardi (también en traducción mía): “Los dos fenómenos [las estrellas fugaces y los relámpagos] eran provocados, en efecto, según la ciencia medieval, por la ascensión de los vapores: ‘estando el aire seco, por el calor se inflama el vapor en el aire, y corre el vapor inflamado dentro y por el aire’ (Restoro d’Arezzo, *Composizione*, II, VII, 5). Obsérvese la velocísima y elíptica construcción (*fender* rige a *sereno* y a *nuvole*; *d’agosto* está referido a los dos grandes fenómenos; *sol calando* es ablativo absoluto: mientras cala —desciende— el sol) que rivaliza en rapidez con aquello que describe, dos de los movimientos más rápidos que pueden verse en la Tierra” (Chiavacci Leonardi, pp. 143-4, n. 39). Se trata de uno de los muchos ejemplos de incorporación metafórica de la ciencia al discurso de la *Comedia*. Puede considerarse, también, como la obertura naturalística a otras referencias naturales y paisajísticas de este canto V: el pantano de Iacopo del Cassero, los ríos y la tormenta de Bonconte de Montefeltro, y la marisma de Pía.

sigue caminando. La escena es impresionantemente realista y dramática: el grupo de almas alrededor de Dante y Virgilio, las almas que se agolpan para pedirle a Dante que interceda por ellas en el mundo... y todo esto mientras Dante sigue caminando tras las huellas de Virgilio. Gabrieli<sup>12</sup> dice que los discursos de las almas que siguen “no pueden no ser imaginados sino como detenidos (es decir, con Dante, Virgilio y las almas parados), en contra de la admonición de Virgilio”; sin embargo, la mimesis realista de la obra dantesca nos exige pensarlos como dichos en movimiento: se dicen mientras Virgilio guía, Dante sigue y los espíritus se juntan alrededor de este último de manera ansiosa y desordenada para contarle sus historias y pedirle sufragios.

Lo que sigue es un célebre “tríptico”<sup>13</sup>: tres personajes —Iacopo del Cassero, Bonconte de Montefeltro y Pía dei Tolomei (o de Siena)— cuentan sus historias uno detrás del otro, sin solución de continuidad, como corresponde a almas que pugnan por la atención de Dante mientras este sube la cuesta sin detenerse<sup>14</sup>. La primera historia es la de Iacopo del Cassero. Nombrado podestá (es decir, máximo magistrado del ayuntamiento ciudadano) de Milán, Iacopo viaja para asumir su puesto por la zona del Véneto para evitar pasar por las tierras de su enemigo, el Marqués Azzo d’Este<sup>15</sup>. Sin embargo, los esbirros del marqués lo encuentran y lo asesinan cerca de Padua. La historia de Iacopo del Cassero es trágica: habría bastado que él escogiese otra ruta en lugar de la que escogió para quedarse en el mundo de los vivos. Pero se equivocó: entra en el cañaveral de un pantano, las cañas y el fango le impiden el paso, es encontrado por los asesinos, quienes lo apuñalan y, finalmente, muere mientras ve esparcirse su propia sangre, que forma un lago alrededor de él. Dante expresa el momento con versos soberbios y definitivos: “e lì vid’io / de le mie vene farsi in terra laco” [y allí vi yo / de mis venas hacerse en tierra lago] (*Purg.* V, 83-84).

Sigue la historia de Bonconte de Montefeltro. Bonconte es un gibelino<sup>16</sup>. En 1288, participó en la batalla de Campaldino, en la que se enfrentaron los gibelinos de Arezzo

12. Citado por Bosco y Reggio, p. 75.

13. Cfr. Chiavacci Leonardi, p. 136 y *Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 462.

14. No comparto la sugerencia de Bosco y Reggio, quienes afirman que al final —de carácter “definitivo”— de la intervención de Bonconte de Montefeltro “no puede no seguir sino una larga pausa” (Bosco y Reggio, p. 78). La naturaleza absolutamente dinámica de la situación —las almas que solicitan la atención de Dante— hace que el ingreso a escena de Pía deba pensarse como inmediato, sin ninguna pausa. Coincido en ello con Giorgio Varanini (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 462) y con Anna Maria Chiavacci Leonardi (p. 160, n. 132).

15. Cfr. Bosco y Reggio, p. 76 y 84-5, n. 64; Chiavacci Leonardi, p. 147, n. 64; y Casini y Barbi, p. 382, n. 64 y 283, n. 77-9.

16. Cfr. Bosco y Reggio, p. 77 y pp. 85-6, n. 77; Chiavacci Leonardi, pp. 151-2; y Casini y Barbi, pp. 384-7, n. 85-128.

y los güelfos de Florencia, entre los cuales estaba Dante. Bonconte luchó valerosamente, como lo reconocieron amigos y enemigos, y se sospecha que murió a consecuencia de la batalla. Sin embargo, jamás se encontró su cadáver. Dante le pide que le resuelva el enigma y le cuente dónde está su cadáver. Bonconte le responde con un “¡Oh!” distante (a diferencia de Iacopo, que aún vive —aunque mitigada— la sorpresa de su muerte, la vivencia debe regresar al umbral de la conciencia de Bonconte) y le responde con nitidez y exactitud. Bonconte describe con abundancia de detalles geográficos la circunstancia de su muerte: el escenario es una llanura amplia, surcada de aguas, con el fondo de la montaña boscosa de Camaldoli<sup>17</sup>. La confluencia de dos ríos, el Archiano y el Arno, es el punto final del largo camino que hace el combatiente vencido y herido (más concretamente, “forato ne la gola”: con un hueco —un forado— en la garganta, lo que seguramente debe hacernos imaginar la angustia de ir regando por el campo la sangre de la herida). Ahí, en la confluencia del Archiano y el Arno, se arrepiente. No se ha detenido hasta que se le nubla la vista y siente inminente el fin. Cuando se percata de que está por llegar, pronuncia el nombre de María. Luego cae, y el caer y el morir son un acto único.

Lo que viene es un tópico medieval: el ángel y el diablo se disputan el alma del recién muerto. El ángel gana. Despechado y con una rabia ciega porque el alma de Bonconte le ha sido arrebatada “por una lagrimita”<sup>18</sup> (es decir, por el arrepentimiento final), el diablo influye sobre los elementos y se produce una tormenta pavorosa. Ya que no puede llevarse al alma, se ensañará con el cuerpo muerto. Y el cuerpo de Bonconte fue llevado y traído por las corrientes del Arno hasta que, deshecha la cruz que habían formado sus brazos en gesto paralelo a la palabra de arrepentimiento, fue revuelto por las aguas hasta que quedó sepultado por los detritus del río: “voltòmi per le ripe e per lo fondo, / poi di sua preda mi coperse e cinse” [me volteó por las orillas y por el fondo, / luego de los detritus me cubrió y me ciñó] (*Purg.* V, 128-129) en un final semejante al de la barca de Ulises en el canto XXVI del *Infierno*<sup>19</sup>.

17. Cfr. Bosco y Reggio, p. 87, n. 94; y Casini y Barbi, p. 385, n. 95.

18. “per una lacrimetta” (*Purg.* V, 107).

19. Cfr. Bosco y Reggio, p. 78.

Sigue, al final, el tercer espíritu: es “la Pía”, con esa individuación que otorga el artículo al nombre propio. Pía de Siena (la discusión de si es o no es Pía dei Tolomei puede ser dilatada y, al final, poco concluyente<sup>20</sup>) le pide a Dante que la recuerde luego del largo viaje y

20. A continuación, ofrezco un estado de la cuestión basado en los datos que ofrece Giorgio Varanini en su artículo sobre Pía incluido en la *Enciclopedia Dantesca*. He creado un “cosido” de las noticias que ofrecen los antiguos comentaristas para ordenar mejor la información. He resumido, sencillamente, lo que me ha parecido importante de los datos de Varanini referidos a los comentaristas modernos.

a) Comentaristas antiguos: “La Pía” es Pía dei Tolomei (Benvenuto da Imola, Pietro di Dante [redacción cassinense], anónimo del Laurenziano XLII 15, Anónimo florentino, Laurenziano XL 7, Ashburnhamiano 841), casada con Nello (o Paganello) d’Inghiramo de’ Pannochieschi, señor del castillo de la Pietra, que queda a nueve millas al levante de Massa Marittima —la imagen de sus ruinas puede apreciarse consultando la siguiente página web: <<http://www.castellitoscani.com/italian/pietra.htm>>— (Benvenuto da Imola, Pietro di Dante, anónimo del Laurenziano XLII 15, Anónimo florentino, Laurenziano XL 7). Ya sea por los celos de su marido (Anónimo florentino), por ser mundana o infiel (Lana, Ottimo, Laurenziano XLII 15) o para casarse con la condesa Margherita Aldobrandeschi (Laurenziano XL 7 y, “con más cautela”, Laurenziano XL 2), Pía es asesinada directamente por su marido (Pietro di Dante, Laurenziano XLII 15) o por órdenes suyas. El asesino es un criado de Nello (un “domicellus”: Benvenuto; “un fante”: Anónimo florentino) o un pariente. Este pariente es un tal Magliati di Piompino, que fue, además, el procurador de Nello, es decir, quien entregó a Pía el anillo nupcial por encargo de Nello (Laurenziano XL 7). El asesino lanza a Pía por la ventana del castillo de la Maremma (Benvenuto, Anónimo florentino). La misteriosa desaparición de Pía generó un conflicto entre Nello y los Tolomei (Benvenuto) [*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, pp. 462-3]. Otros comentaristas antiguos (“no menos autorizados que Benvenuto”, según Varanini) no mencionan que “la Pía” pueda haber pertenecido a la familia de los Tolomei (Lana, Ottimo, la redacción vulgata del comentario de Pietro di Dante y otras glosas) [*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 463].

b) Comentaristas modernos:

- a. Pía es Pía Guasteloni. Adquiere el apellido Tolomei por matrimonio con un Tolomei, del que enviuda. Se casa, en segundas nupcias, con Nello. Es la tesis de Girolamo Gigli, que escribe en el s. XVIII (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 463).
- b. Pía es, sí, sienesa, pero no pertenece a los Tolomei, sino a otra familia importante, los Malavolti. Esta Pía casó con Tollo (o Bertoldo) de los señores de Prata di Maremma. Tollo fue asesinado por sus sobrinos (hostiles a su política filosienesa), quienes para alejar de sí a una viuda incómoda, la encargan en custodia a Nello d’Inghiramo (procurador del matrimonio de Pía Malavolti), quien estaba en amores con Margherita Aldobrandeschi. Pía muere de muerte natural o asesinada en el castillo de la Pietra en la Maremma. Nello es culpado o de negligencia o de asesinato. El nombre Tolomei pudo haberse asociado a la historia a raíz de la desafortunada expedición de Andrea Tolomei contra el castillo de Elci, propiedad de los Pannochieschi. Es la tesis de A. Lisini y G. Bianchi-Bandinelli que escribieron su documentado libro (*La Pía dantesca*) en 1939 (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, pp. 463-4).

Si bien, como sostienen Lisini y Bianchi-Bandinelli, los antiguos glosadores solo dicen de indudable que “Pía murió misteriosamente y que de ella nada se supo” (cfr. *Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 463), también es cierto que toda la argumentación de estos dos investigadores sieneses se basa en “la naturaleza conjetural del punto de partida” (según sostiene Giorgio Varanini en su artículo de la *Enciclopedia Dantesca*, p. 464), es decir, en la suposición de que Nello Pannochieschi fue el procurador de la boda de Tollo di Prata con Pía Malavolti.

de reposar (un rasgo de gentileza de madre, de esposa o de hermana)<sup>21</sup>, es decir, su primer movimiento es de esperanza y de solicitud. Solo después viene el recuerdo. La cifra de su historia constituye uno de los versos más logrados jamás escritos: “Siena mi fé, disfecemi Maremma” (Siena me hizo, deshízome Maremma). Finaliza con una alusión a la piedra preciosa del anillo de las ceremonias nupciales<sup>22</sup>, como para teñir con la luz templada de la melancolía una muerte feroz que ya se ha perdonado y olvidado (frente a Francesca, en el canto V del *Infierno*, por ejemplo, que recuerda perfectamente a su esposo asesino y sabe —si no se complace con el hecho— que lo espera la Caína, el lugar del Infierno donde peñan los asesinos de los parientes).

Varios autores, entre ellos Leopoldo Chiappo<sup>23</sup>, han considerado este canto, y sobre todo su segunda parte, como “musical”, en el sentido en que el tono espiritual de cada episodio del tríptico, por ejemplo, puede describirse con los medios propios de una partitura musical<sup>24</sup>, tal como se muestra en el siguiente cuadro:

Finalmente, un problema textual: ambas interpretaciones (la de Gigli y la de Lisini y Bianchi-Bandinelli) exigen la lección “disposada” en el v. 136, menos autorizada por Petrocchi —aunque no totalmente descartada por este estudioso— que la lección “disposando”. Así, con este aval, Gigli supone una Pía viuda: “se lo sabe aquel que la había desposado (Nello), ya precedentemente enanillada (es decir, casada legítimamente con Baldo Tolomei)”. Y Lisini y Bianchi-Bandinelli, un Nello procurador y no esposo: “se lo sabe aquel que, precedentemente, cuando hube celebrado mi boda, me había enanillado con su gema, como procurador de mi esposo”. Y hay hasta la suposición de una Pía no esposa, sino solo novia (es la tesis de Pézard) [cfr. el artículo de Giorgio Varanini en la *Enciclopedia Dantesca*, p. 465].

21. Cfr. Chiavacci Leonardi, p. 160, n. 131; Bosco y Reggio, p. 80. Varanini habla de “la fascinación de aquella feminidad de tonos discretos que conoce su más completa encarnación poética en Piccarda [canto III del *Paráiso*], y de la cual podemos considerar como un lejano preanuncio el exordio de una canción famosa, *Donna pietosa e di novella etade*, no casualmente referida a una joven hermana” (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 466).

22. El “enanillado” y el desposorio eran dos ceremonias distintas, aunque podían ser simultáneas, en la Toscana del siglo XIII (cfr. Varanini, óp.cit., p. 465).

23. Bosco y Reggio, p. 78 y p. 80 (“la gran orquesta de la tormenta que trajina el cuerpo de Bonconte”); Chiavacci Leonardi, p. 159, n. 130; Leopoldo Chiappo. *La existencia humana (estudio sobre la Comedia de Dante)*, II: *Del sufrimiento a la plenitud (Psicología del Purgatorio)*, B: *La música en la Comedia, divina* (manuscrito inédito). Las páginas correspondientes a la nota 13 bis (1-19) son una interpretación del “tríptico” del canto V del *Purgatorio*.

24. En realidad, los términos usados son más evocativos que descriptivos. Los términos musicales análogos a los que se emplean aquí se refieren a movimientos, es decir, remiten al grado de velocidad, o tempo, de la ejecución musical (Michel Benet. *Diccionario de la música*. Barcelona: Iberia, 1976, s.v. movimiento). Es el caso de *allegro*, *andante* o *adagio*, que indican una gradación que va de lo más rápido a lo más lento. Un término como *pianissimo* (usado por Bosco y Reggio) no es equivalente a los anteriores, pues se refiere no a la velocidad, sino a la intensidad del sonido (como *forte* o *fortissimo*, por ejemplo). Tanto la velocidad como la intensidad del sonido pueden evocar movimientos del espíritu.

***Purgatorio, V: estructura “musical”***

|      |          |   |   |
|------|----------|---|---|
| Coro | /        | Solistas  | (Tiempos)   |
| 1    |          |   |   |
|      | tríptico | {<br>2 = Iacopo del Cassero<br>3 = Bonconte de Montefeltro<br>4 = Pía | <i>andante + adagio lamentoso</i> (LC)<br><i>allegro con brio</i> (LC)<br><i>“mosso e drammatico”</i> (B-R)<br><i>adagio molto, dolcemente</i> (LC)<br><i>pianissimo elegiaco</i> (B-R) |

LC=Leopoldo Chiappo; B-R= Bosco y Reggio

Por mi parte, suscribo la idea y la completo de la siguiente manera: el canto V del *Purgatorio* puede dividirse en dos partes: del verso 1 al verso 63 y del verso 64 (“E uno incominciò [...]”: Y uno empezó) hasta el verso 136 y final (“disposando m’avea con la sua gemma”: desposando me había con su gema). Con matices, por supuesto, la primera parte es coral (los espíritus cantan el *Miserere* juntos, las preguntas se hacen en coro, las interjecciones y los vocativos, también). La segunda parte es un tríptico de solistas: el primer movimiento del tríptico está formado por un *andante* seguido de un *adagio lamentoso* (según Leopoldo Chiappo) y corresponde a la historia de Iacopo del Cassero; el segundo movimiento del tríptico es un *allegro con brio* según Chiappo y “*mosso e drammatico*” según Bosco y Reggio, y corresponde a la historia de Bonconte de Montefeltro; finalmente, el tercer movimiento del tríptico, el de la historia de Pía de Siena o dei Tolomei, es un *adagio molto, dolcemente*<sup>25</sup> según Chiappo o un *pianissimo elegiaco* según Bosco y Reggio<sup>26</sup>.

La poderosa construcción del canto, y especialmente, del tríptico, permite identificar vínculos y relaciones que también pueden reconocerse como “musicales”, no tanto por el espíritu al que remiten los tiempos musicales, como en el caso anterior, sino por presentar un sistema de correspondencias (paralelismos, inversiones, oposiciones) que son típicas de la

25. O “mit innigster Empfindung” —con intenso sentimiento—, la indicación puesta por Beethoven en la sonata para piano Op. 109 (cfr. Chiappo, p. 1).

26. Leopoldo Chiappo reelabora imaginativamente los episodios del tríptico con los términos musicales usados connotativamente: “Del *andante tranquillo* y solemne del comienzo y del suplicante pedido de Iacopo, que matiza luego al *andante* con cierta nostalgia del terruño, pasamos bruscamente al episodio del asesinato: es el *adagio lamentoso*, en el cual sentimos el desfallecimiento del moribundo, su súplica triste” (Chiappo, p. 4) y “Del acorde final, duro, macizo, que cierra el relato estremecedor de Bonconte de Montefeltro ‘poi di sua preda mi coperse e cinse’, después de este *tutti* en *fortissimo* que deja por sí mismo la oquedad del silencio, emerge, dulce y suave, como con el timbre puro de una flauta traversera cristalina y dulce o el nostálgico de un oboe, el relato de ‘Pia sienese’ [...]” (Chiappo, p. 10).

escritura musical<sup>27</sup>. Revisemos el cuadro siguiente, que no pretende ser exhaustivo, pero que podría contribuir a hacernos notar las referidas relaciones:

**Tríptico: cuadro comparativo**

|                                     | <b>Iacopo del Cassero</b> | <b>Bonconte de Montefeltro</b> | <b>Pía</b>                   |
|-------------------------------------|---------------------------|--------------------------------|------------------------------|
| <b>presentación (nombre)</b>        | –                         | +                              | +                            |
| <b>interjección</b>                 | –                         | + (Deh!)                       | + (Deh!)                     |
| <b>paisaje (agua)</b>               | pantano de Padua          | ríos de Toscana                | Maremma (marisma de Toscana) |
| <b>historia-poesía</b>              | historia                  | historia                       | poesía                       |
| <b>sangre</b>                       | +                         | +                              | –                            |
| <b>vida (parte/todo)</b>            | parte                     | parte                          | todo                         |
| <b>distancia (recuerdo)</b>         | inmediatez                | distancia                      | distancia                    |
| <b>versos finales “definitivos”</b> | +                         | +                              | –                            |

Los datos biográficos y geográficos bastan para identificar a Iacopo del Cassero, mientras que Bonconte y Pía se identifican con sus nombres: Bonconte desplaza el apellido, como marca de las vanidades de este mundo (“Io fui di Montefeltro, io son Bonconte” [Yo fui de Montefeltro, yo soy Bonconte], *Purg.* V, 88) y Pía se individualiza con el artículo (es ella y no otra)<sup>28</sup>. Iacopo no necesita tampoco llamar la atención de Dante con una interjección, pues el coro de almas lo ha hecho por él en el verso 51 (“deh, perché vai? deh, perché non

27. Estas estructuras pueden reconocerse, también, en otras artes, pero parecen darse en forma “pura” en la música. Considérense, por ejemplo, las complejas simetrías de un soneto o las relaciones de un díptico tal como las identifica Jakobson: “Recordemos que las dos hojas de un díptico son simétricas cuando cada una de ellas representa, por ejemplo, una mujer seguida por dos niños y que son antisimétricas cuando a tal representación se le empareja un niño seguido por dos mujeres. Cfr. A. Shubnikov. *Simmetrija i antisimmetrija konechnykh figur* (Moscú, 1951)”: Roman Jakobson. “*Vocabulorum constructio* en el soneto de Dante ‘Se vedi li occhi miei’”, en: *Ensayos de poética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 35.

28. No deja de ser interesante observar el contraste entre lo determinado del artículo y lo indeterminado de la figura de Pía. Varanini destaca el que el nombre del personaje esté colocado y destacado por el artículo en posición dominante: el inicio del verso (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 466).

t'arresti?"<sup>29</sup>); en cambio, Bonconte y Pía, sí, uno después del otro, atropelladamente. Los tres personajes comparten muertes vinculadas al agua, específicamente a los pantanos, a los ríos, a las marismas: Iacopo del Cassero muere en un pantano de Padua; el cuerpo de Bonconte es trajinado por el Arno, luego de haber muerto en la confluencia del Archiano y el Arno; Pía muere en la Maremma, la marisma de Toscana. Dante se toma trabajos especiales para ubicar la peripecia de Iacopo y Bonconte. Quiere ser en ese aspecto más cronista o historiador que poeta; en cambio, la circunstancia histórica de Pía es tan sutil, que parecería estar casi totalmente opacada por la poesía<sup>30</sup> (tanto que los comentaristas se han fatigado enormemente en tratar de reconstruir esta circunstancia, con discreta fortuna). La presencia de la sangre en la muerte de Iacopo del Cassero y de Bonconte de Montefeltro es tenaz: Iacopo muere en medio de un lago formado por su sangre y Bonconte llena la llanura de la sangre que le corre de la garganta hasta que muere; no se menciona la sangre en la muerte de Pía. Como en otras partes, Dante toma la parte por el todo y da la cifra definitiva de un personaje en un momento determinado. Ese momento es el final para Iacopo y Bonconte. En cambio, parecería que todo el recorrido vital (y no solo una parte) de Pía estuviera resumido en el espectacular verso 134 ("Siena mi fé, disfecemi Maremma" [Siena me hizo, deshízome Maremma]). Lo que sigue completa de manera fantástica (al teñirlo de la luz gentil de la gema) este derrotero vital. Iacopo del Cassero, a pesar de que ya se ha arrepentido y ya ha perdonado ("pentendo e perdonando" [arrepintiendo y perdonando], *Purg.* V, 55) sigue sorprendido por haber muerto como murió y de que sus venas se dilaten en un lago, mientras que para Bonconte y para Pía la muerte (y también la vida) son un recuerdo lejano. En la vivencia de Iacopo hay inmediatez; en la de Bonconte y Pía, distancia. Por último, tanto Iacopo como Bonconte terminan sus intervenciones con un verso sentencioso y definitivo, remate adecuado y completo de su historia: "de le mie vene farsi in terra laco" [de mis venas hacerse en tierra lago] (Iacopo, verso 84) y "poi di sua preda mi ricoperse e cinse" [luego de los detritus me recubrió y me ciñó] (Bonconte, verso 129). En cambio, el verso correspondiente de Pía es el verso 134, el ya aludido "Siena mi fé, disfecemi Maremma" [Siena me hizo, deshízome Maremma]. Siguen dos versos que vuelven anticlimáticos tanto la intervención de Pía como el fin del canto.

29. El *Diccionario Herder* traduce "Deh!" por "¡Oh!" o por "¡Ah!". Traduzco la entrada del *Dizionario Italiano Sabatini Colletti*: "interjección literaria. Expresa deseo, maravilla o desdén. Se antepone en general a imperativos o frases interrogativas con función alocutiva, de exhortación, ruego, oración o reproche" (DISC, s.v. deh) Se parece, entonces, a la interjección española "eh", la cual, según el *Diccionario de la Lengua Española* se usa para preguntar, llamar, despreciar, reprender o advertir. Sin embargo, en el "eh" castellano (como en el "hey" inglés) se pierden los rasgos corteses y gentiles que pueden reconocerse en el "deh" italiano.

30. Cfr. Bosco y Reggio, pp. 78-9.

Si juntamos los rasgos de Pía que se han mostrado por comparación y oposición en el cuadro anterior, notaremos lo siguiente: Pía se presenta; llama con una interjección (pero se preocupa por Dante); muere en la Maremma, el pantano o la marisma de Toscana; su circunstancia es poética, más que histórica; su fin es incruento (en realidad no lo es si tiene la compañía de almas como Iacopo y Bonconte, pero no se menciona la sangre); se representa toda su vida y no solo una parte; entre su vida temporal y su vida purgatorial hay distancia: Pía vive en un velado recuerdo de las cosas del mundo; los versos finales de su historia no le dan el remate definitivo. La historia sigue en un anticlímax.

No sabemos de sus culpas, pero si Dante la colocó junto a Iacopo y a Bonconte debió tenerlas<sup>31</sup>, y —como ellos— debió arrepentirse súbitamente de ellas al final de su vida, vida que —también como la de ellos— debió finalizar cruentamente. El silencio de Pía es un modo más de su finura.

Creo que esto puede bastar para caracterizar a Pía como gentil y trágica, como delicada y desasida, como esencialmente lírica y poética (en su *Filosofía de la composición*, Edgar Allan Poe afirma que la muerte de una mujer hermosa es, incuestionablemente, el tema más poético del mundo<sup>32</sup>).

Sin embargo, pienso que un análisis de conjunto de los versos en cuestión podría servir para redondear la fascinación que, de manera inevitable, sentimos por Pía. Examinemos los siete versos en cuestión:

130 “Deh, quando tu sarai tornato al mondo  
131 e riposato de la lunga via”,  
132 seguitò ‘l terzo spirito al secondo,  
133 “ricorditi di me, che son la Pía;  
134 Siena mi fé, disfecemi Maremma:  
135 salsi colui che ‘nnanellata pria  
136 disponando m’avea con la sua gemma”<sup>33</sup>.

130 “¡Ah!, cuando vuelvas al mundo  
131 y hayas descansado del largo camino”,

31. Según Barbi, “también la Pía habrá tenido las suyas, sin que tengamos que atribuirle culpas que contrastaran con el sentimiento fundamental del episodio” (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 465).

32. Edgar Allan Poe. “Filosofía de la composición”, en: *El cuervo* (Traducción de José Luis Gastañaga). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, p. 49.

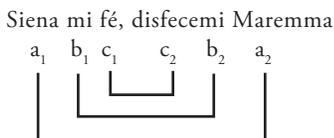
33. Ed. Chiavacci Leonardi, pp. 159-61.

132 siguió el tercer espíritu al segundo,  
 133 “acuérdate de mí, que soy la Pía;  
 134 Siena me hizo, deshízome Maremma:  
 135 se lo sabe aquel que enanillada antes  
 136 desposando me había con su gema”.

El discurso de Pía ingresa con la técnica del exabrupto, que Dante maneja tan bien (recuérdese al respecto la súbita aparición de las palabras de la puerta del Infierno en el canto III del *Infierno* y del oscuro vocativo de Farinata en el canto X, también del *Infierno*): la didascalía del verso 132 sigue a la irrupción del discurso en los versos 130-131. El discurso continúa en el verso 133 y termina en el final del canto, en el verso 136. Empieza con la interjección “Deh”, que ha aparecido insistentemente como marca de interés en captar la atención de Dante por el conjunto de las almas en la primera mitad del canto y por Bonconte en la segunda. Los comentaristas señalan la exquisita solicitud femenina demostrada en los versos 130 y 131. Pía piensa en el momento en que Dante deberá reposar de su viaje, como una madre, una esposa o una hermana, atenta a las fatigas de los demás. Y no pide sufragios directamente (como Bonconte, olvidado de su viuda Giovanna, no tiene a nadie a quién pedir), pide que la recuerde, en clara enunciación de esperanza purgatorial. A ella, a *la* Pía (esa y no otra, como manda la individualización del artículo). El verso 134 es una obra maestra: los dos extremos (Siena y la Maremma) señalan el contraste entre la vida gentil de Siena y la bárbara muerte en la Maremma, lugar digno —según Dante en el canto XIII del Infierno<sup>34</sup>— para colocar el bosque de las suicidas, es decir el mundo de lo antinatural, de lo contrahumano; “mi fé” (me hizo) se opone, como es evidente, a “disfecemi” (deshízome). Para crear la serie y a la vez el contraste, Dante utiliza el procedimiento del jiasmo: una oposición cruzada<sup>35</sup>. La vida gentil de Siena parece deslizarse del “fé” al “disfecemi”

34. “tra Cecina e Corneto” (*Inf.* XIII, 9).

35. El jiasmo (o quiasmo o xiasmo) es una oposición especular, invertida, no una mera antítesis (como parecen pensar Varanini [*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pía, p. 466] y otros que es el v. 134). Lázaro Carreter (*Diccionario de términos filológicos*<sup>3</sup>. Madrid: Gredos, 1971, s.v. quiasmo) ofrece la siguiente definición: “Ordenación cruzada de elementos componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística: *matrem habemus, ignoramus patrem*”. La disposición cruzada (en forma de “x”, la “ji” griega) puede notarse en el esquema siguiente:



—la muerte— de la Maremma con trágica inevitabilidad. Es un verso rotundo, perfecto, digno de terminar el canto. Sin embargo, Dante “engentiliza” el final transformándolo en un mundo signado por la luminosidad mitigada y amable de la gema y por la brillantez del mundo cortesano de los acontecimientos felices vinculados al desposorio y al matrimonio<sup>36</sup>. El culpable está apenas señalado por ese “salsi”, que es un “salosi” (se lo sabe) sincopado y que pareciera que envolviera en el reflexivo o en el cuasirreflejo el secreto de una muerte que ella no quiere que salga del ámbito íntimo de la pareja<sup>37</sup>. El final del verso 133 contrasta con el del 134: la gentileza de Pía se opone a la bestialidad de la Maremma. A su vez, la rima *Maremma: gemma* (finales de los versos 134 y 136) es especialmente interesante, puesto que pareciera sugerir una atenuación de lo brutal. La Maremma es mejor porque allí estuvo Pía (prolongada en la gema), así como la muerte no puede ser totalmente mala si se llevó a Beatriz, tal como lo sabemos por la *Vita Nuova*.

Hasta aquí el tema. Ahora quiero presentar algunas variantes, algunas variaciones de este tema. Utilizo la palabra “presentar” deliberadamente, pues no pretendo ser exhaustivo ni en la descripción ni en la comparación de las obras que se ofrecerán seguidamente.

### Primera variación: *Pia de' Tolomei* de Gaetano Donizetti

Basado en el canto V del *Inferno* y en las octavas de Bartolomeo Sestrini, Salvatore Cammarano escribió el libreto de *Pia de' Tolomei* para Gaetano Donizetti. La obra se había

Chiavacci Leonardi observa (Chiavacci Leonardi, p. 161, n. 134) que Dante usa la misma figura retórica para indicar el nacimiento y la muerte en el discurso de Ciacco (*Inf.* VI, 42):

*tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto*

Nota, también, la diferencia cualitativa entre los dos textos. La diferencia, creemos, es asimismo de estructura. Mientras el verso 134 del canto V del *Purgatorio* presenta una clara organización yásmica, el v. 42 del canto VI del *Inferno* es (este sí) una antítesis, una oposición paralelística de elementos no contiguos (*tu, io*) y contiguos (*disfatto, fatto*). Si se variara el ejemplo de Lázaro Carreter, el texto antitético quedaría así: *matrem habemus, patrem ignoramus*.

36. “Véase cómo las tres palabras usadas por Pía: *nnanellata, disponando, gemma* transforman el acto público en la preciosa y dulce luz en que lo ve el ánimo femenino; y cuánto más amargo sea el sobreentendido contraste entre aquel que *prima* [“antes”] la enanilló y la desposó, y luego se hizo artífice —él solo lo sabe— de aquella muerte” (Chiavacci Leonardi, p. 161, n. 135).

37. Giorgio Varanini afirma que “bien vista, la intensidad poética del episodio no resulta ofuscada [...] si se acepta una interpretación distinta de la tradicional” (*Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pia, p. 466). Ciertamente, pero la interpretación tradicional no debe descartarse totalmente, sobre todo si la no tradicional se basa en conjeturas aún poco firmes. Puede suponerse, entonces, un Nello esposo y no procurador.

encargado para los carnavales de 1837 y para el teatro La Fenice de Venecia. Un incendio en La Fenice obligó a que se estrenara en el teatro Apollo, también de Venecia<sup>38</sup>.

Se trata de un drama lírico en dos actos. El argumento del primero es el siguiente: Ghino está enamorado de Pía, mujer de su primo Nello, pero no es correspondido. Ghino cree haber encontrado la prueba de que Pía ha cometido adulterio en un mensaje interceptado por Ubaldo, su hombre de confianza. Para vengarse, Ghino le informa a Nello que podrá verificar la infidelidad de su consorte escondiéndose cerca del lugar en que se realizará la cita nocturna de Pía y de su supuesto amante. En realidad, Pía se encuentra con su hermano, el güelfo Rodrigo, a quien ella ha ayudado a escapar de la cárcel en la que lo habían encerrado los gibelinos comandados por Nello. Rodrigo logra huir y Pía, creída culpable, es condenada por el marido a prisión perpetua en un castillo de la Maremma.

El argumento del segundo acto es este: Ghino le ofrece a Pía la libertad a cambio de su amor. Pía lo rechaza nuevamente. Ghino descubre que Pía es inocente y se arrepiente de haber sido el vehículo de su desgracia. Luego, herido mortalmente, Ghino encuentra a Nello, quien ha sido derrotado por los güelfos en batalla. El marido, convencido de su error por la confesión de Ghino, se precipita al castillo de la Maremma para reunirse con Pía. Es tarde. Cumpliendo instrucciones del propio Nello, el servidor Ubaldo ha envenenado a Pía. Pía muere después de haber evitado que Rodrigo asesine a Nello, a quien ella justifica y perdona<sup>39</sup>.

Quiero referirme a la séptima escena del cuadro tercero del segundo acto. Pía se encuentra prisionera en el castillo de la Maremma. Se despierta luego de un sueño intranquilo. Sin que ella se percate, Ubaldo echa veneno a una jarra de agua de la que, luego, se sirve Pía.

Pía describe con voz entrecortada su sueño en el arioso: su esposo Nello regresa a ella arrepentido cuando es atacado por un güelfo, quien lo apuñala. Pía ve con terror el rostro homicida. Es el rostro de Rodrigo, su hermano. Antes de morir, Nello asume formas demoníacas ante la cara espantada de Pía. Luego, muere con un grito tremendo y se lleva al infierno a Rodrigo, el hermano de Pía.

38. Gaetano Donizetti. *Pia de' Tolomei*, en: <<http://www.italianopera.org/libretti/l223324.htm>>, p. 215; Danilo Prefumo. "Nota di copertina", en: Gaetano Donizetti. *Pia de' Tolomei*. Genova: Dynamic Srl., 2005, p. 3 (DVD); y Alberto Pironti (*Enciclopedia Dantesca*, I, s.v. Donizetti, p. 571).

39. Gaetano Donizetti. *Pia de' Tolomei* (tragedia lírica), en: <<http://www.italianopera.org/libretti/l223324.htm>>, p. 218.

Una breve intervención en forma de recitativo de Ubaldo da paso a un aria en la que Pía suplica piedad a Ghino. El aria se despliega por completo con el deseo de que regrese su esposo Nello<sup>40</sup>. La reconciliación final es una esperanza que Pía abraza desde la desesperación de su conciencia de la muerte inminente: clama por Nello. Teme que su consorte no podrá devolverle el beso final.

A continuación transcribo el texto italiano y, en nota, mi traducción<sup>41</sup>:

QUADRO TERZO  
Prigione di Pía  
Scena settima

*Pía seduta su uno sgabello, con la testa appoggiata ad una rozza tavola: ella è immersa in torbido sopore, pallida n'è la fronte, difficile il respiro, e sovente un tremore agita le sue membra. Ubaldo viene, rilegge tacitamente il foglio di Nello, alza gli occhi alla finestra: albeggia. Egli si trae dalle vesti una ampolla, e ne versa il licore entro una tazza colma d'acqua, che sta sulla tavola.*

40. La estructura de todo este fragmento es la siguiente:

[ preludio  
recitativo  
arioso

[ aria (A)  
interludio  
aria (B)

Debo el dato a la gentileza del maestro Seiji Asato.

41. CUADRO TERCERO / Prisión de Pía / Escena séptima / Pía, sentada sobre un taburete, con la cabeza apoyada sobre una mesa tosca: está inmersa en un sopor torpe; / la frente, pálida; el respiro, difícil y, a menudo, un temblor agita los miembros. / Ubaldo aparece, rele en silencio la carta de Nello, alza los ojos hacia la ventana: es el alba. / Saca de sus ropas una ampolla y vierte el líquido dentro de una jarra llena de agua / que está sobre la mesa.

UBALDO<sup>42</sup>

A questo nappo bevèrà tra poco  
il tuo labbro assetato, e dormirai  
ben altro sogno!

PIA

Eterno Dio!

*(Con grido acutissimo, e balzando in piedi spaventata)*

Respiro...

Il mio pensier deliro  
creò nel sonno immagini feroci!  
*(Come riandando a ciò che le apparve in sogno)*  
A questo sen pentito  
il consorte io stringea... quando nel fianco  
l'acciaro insidioso  
gl'immerse un guelfo... a' piedi miei lo sposo  
cadde spirando: balenò sanguigno  
un infernal sorriso  
dell'omicida in volto... ed era il volto  
di Rodrigo! Frattanto,  
spaventevole a dirsi!  
La morta spoglia alto levossi, e forme  
vestì di truce demone!... Gli artigli  
nell'uccisor figgendo  
e con la preda si lanciò nell'imo  
de'spalancati abissi!... Orribil sogno!  
Ah! La febbre cocente  
più cresce... Atroce sete mi divora!

42. UBALDO / ¡De este vaso beberá pronto / tu labio sediento, y dormirás / un muy distinto sueño! / PÍA / ¡Eterno Dios! / *(con grido agudísimo y alzándose en pie espantada)* / Respiro... / ¡Mi pensamiento delirante / creó en el sueño imágenes feroces! / *(Como repasando aquello que se le apareció en sueños)* / En este seno arrepentido / el consorte yo abrazaba... cuando en el fianco / el acero insidioso / le clavó un güelfo... a mis pies mi esposo / cayó expirando: relampagueó sanguínea / una infernal sonrisa / del homicida en el rostro... ¡Y era el rostro / de Rodrigo! Entretanto, / ¡Espantoso el decirlo! / ¡El muerto despojo alto se alzó, y formas / vistió de feroz demonio!... ¡Las garras / en el asesino clavando, lanzó un grito tremendo / y con la presa se lanzó al fondo / de los abismos abiertos de par en par!... ¡Horrible sueño!... / ¡Ah! ¡La fiebre candente / crece más!... ¡Una sed atroz me devora!

*La coppa fatale*<sup>43</sup> si presenta al di lei sguardo, ed ella vi stende ansiosa la mano. Ubaldo rimasto sempre indietro, fa un moto quasi involontario, per trattenerla, ma ristà immantimente. Pía beve.

UBALDO

(Meglio è penar brev'ora  
e poi riposo eterno!  
Al di novello respirar più liete  
aure mi fia concesso.)

PIA

(*Abbandonandosi a sedere*)  
Ah! la pietade, o Ghino,  
l'ali impenni al tuo corso...  
e tu vieni, o crudel, che amai cotanto,  
a rasciugar d'un infelice il pianto.  
Sposo! ah! tronca ogni dimora...  
al mio sen, deh! Vola, o Nello;  
dimmi: t'amo... ed all'avello questo accento mi torrà.  
Ah! la Pía, se indugi ancora,  
preda fia d'acerba morte,  
ed al bacio del consorte  
più risponder non potrà.

Hasta cierto punto —pero solo hasta cierto punto—, Cammarano y Donizetti han “despoetizado” a la Pía dantesca para transformarla en una heroína dramática, como lo exige el Romanticismo. De la misma manera que en otras obras de Donizetti, la mujer amada —el objeto del deseo— se coloca en el centro de una historia que involucra una lucha entre amigos y parientes. Para ello Cammarano podrá haber tenido como punto de partida a la Pía de Dante, pero su historia les debe quizás más a los comentaristas del texto de la *Comedia* que a la propia *Comedia*. Si nos referimos al resumen contenido en la nota 20 del presente trabajo, podrá notarse que la historia de Cammarano supone una opción narrativa (y, en

43. *La copa fatal se ofrece a su vista y ella extiende ansiosa la mano hacia la referida copa. Ubaldo, que se queda atrás, en segundo plano, hace un movimiento involuntario para detenerla, pero desiste inmediatamente. Pía bebe. / UBALDO / ¡Mejor es penar por una breve hora, / y después el reposo eterno! / Al nuevo día respirar más alegres / aires me sea concedido.*

PIA / (*Dejándose caer en la silla*) / ¡Ah! La piedad, oh Ghino, / las alas emplume tu camino... / y ven tú, oh cruel, a quien amé tanto, / a enjugar de una infeliz el llanto. / ¡Esposo!, ¡ah!, trunca toda demora... / a mi seno, ¡oh!, vuela, ¡Oh, Nello!; / dime “Te amo”... y de la tumba / estas palabras me liberarán. / ¡Ah, la Pía, si aún tardas, / presa será de la acerba muerte, / y al beso del consorte / más responder no podrá.

última instancia, hermenéutica) que mezcla varios detalles de la historia contada por los comentaristas: es Pía dei Tolomei y está casada con Nello della Pietra. Por infiel (en este caso, por supuestamente infiel), Pía es asesinada no directamente por su marido, sino por un subordinado a sus órdenes. El “*fante*” es, en este caso, Ubaldo. Una innovación a la narración “vulgata” tradicional es la muerte de Pía por envenenamiento (los antiguos comentaristas o no especifican la manera de la muerte de Pía o hablan de defenestración —un “*salto de la contessa*” puede apreciarse aún en las ruinas del castillo, según las tradiciones locales—). El contexto guerrero y las luchas entre gibelinos y güelfos podrían haberse inspirado en la pelea entre Nello y los Tolomei, surgida a raíz de la misteriosa desaparición de Pía, según Benvenuto. Considerado todo lo anterior, parece difícil no darle la razón a Giorgio Varanini, quien nota que los reelaboradores del tema de Pía (en este caso Cammarano y Donizetti) se valen de los elementos proporcionados por la exégesis que son de más fácil e inmediata fruición para componer sus textos<sup>44</sup>.

En la secuencia a la que nos hemos referido (II, 3, 7), sin embargo, “resurge la muerta poesía”: el dramatismo del arioso se transforma en el lirismo del aria que viene después. No existe, por supuesto, la elipsis dantesca, que es, en parte, la responsable del pudor y de la gentileza de su Pía (Cammarano y Donizetti son bastante claros y explícitos en la historia, en los motivos y en los personajes); pero algo de la finura de alma de la sienesa se trasluce en la petición de piedad a Ghino no por mero deseo de supervivencia, sino para besar antes de morir a su marido, culpable directo de su desgracia presente.

Fuertemente donizettianos son el recurso al sueño (febril, espectral, angustioso: conviene notar los movimientos quebrados, sincopados, de la línea melódica del arioso) y su resolución en el lirismo del aria. Sin embargo, esta, al ser más “apelativa” y “desiderativa” que “expresiva”, mantiene el dramatismo de la presencia del *tú* en el *yo*. *Lucia di Lamermoor* es una obra cronológicamente próxima y la escena de la locura de esa ópera puede compararse, *mutatis mutandis*, con esta de *Pia de' Tolomei*<sup>45</sup>.

44. Giorgio Varanini, en: *Enciclopedia Dantesca*, IV, s.v. Pia, p. 467.

45. En efecto, *Lucia di Lamermoor* es de 1835; *Pia de' Tolomei*, de 1837.

## Segunda variación: *Le Dialogue dans le Marécage* de Marguerite Yourcenar

Marguerite Yourcenar escribió *Le Dialogue dans le Marécage* [El diálogo en el pantano], obra teatral en un acto, en 1931 (o 1929) y la publicó en 1932 en *La Revue de France*<sup>46</sup>. Según propio testimonio, se basa en “quatre vers assez cryptiques”<sup>47</sup> del canto V del *Purgatorio* (son los versos 133-136).

Brevemente, la acción es esta: Sire Laurent y Frère Candide son dos peregrinos que se dirigen a Asís y que para hacerlo cruzan la Maremma, la marisma toscana. Sire Laurent afirma que jamás ha recorrido esos caminos, aunque reconoce vagamente que el castillo a cuyas puertas han llegado no puede ser otro que aquel en el que, hacía más de diez años, él había encerrado a Pía, su mujer. Es la hora de la siesta. El calor y las emanaciones del pantano marean. Sire Laurent y Frère Candide llaman al castillo. Han visto figuras dentro de él, pero ninguna se acerca. Mientras esperan, Sire Laurent le describe a Frère Candide la naturaleza de su relación con Pía, el contraste entre la dureza de su carácter y la delicadeza y la fragilidad (y, por tanto, debilidad) del de Pía. Luego del pecado de esta (se enamoró de un tal Simon), a Sire Laurent no le quedó otra cosa que encerrarla en el castillo de la Maremma al que los peregrinos han llegado. Después de un tiempo, salen del castillo dos viejas sirvientas cuyas descripciones de Pía como si esta estuviera viviendo en la gentil Siena y no en la salvaje Maremma hacen pensar en la locura o en la senilidad. Por ellas, Sire Laurent se entera de que Pía atiende a los mendigos y los peregrinos que tocan su puerta. La garra de los celos le hiere nuevamente el alma, pero se contiene. Cuando, al fin, aparece Pía, Sire Laurent duda en reconocerla, hasta que finalmente lo hace. Él debe manifestarse para que ella lo reconozca. El diálogo es una serie de jirones de recuerdos modificados por el tiempo, por el sueño o por la locura. Sire Laurent se desespera cuando Pía le cuenta que recibe regularmente la visita de Simon. Sire Laurent le aclara que eso no podía ser así, que él sabía que Simon había muerto en Francia y que se había casado y había tenido hijos. Pía le responde que eso no era posible, pues ella no había besado a un fantasma, sino a un hombre real. Sire Laurent sospecha que la fantasía enferma de Pía le había jugado una mala pasada y había convertido en amante a uno de los mendigos, de los pordioseros o de los trabajadores que la visitaban. Al confesar Pía su felicidad durante todos los años de prisión en la marisma, Sire Laurent, consciente de la inutilidad del castigo que le impuso a Pía, se desespera y le vuelve la naturaleza violenta de tiempos pasados. Se sosiega. Quiere recuperar el tiempo perdido y regresar con Pía a Siena. Sin embargo, por Frère Candide se percata de que eso no

46. Marguerite Yourcenar. *Le Dialogue dans le Marécage*. Pièce en un acte. Paris: Gallimard, 1988.

47. Marguerite Yourcenar, óp. cit., p. 7.

es posible: Pía y las sirvientas morirán pronto; el castillo se convertirá en una ruina. En su delirio, Pía confunde a Sire Laurent con un mendigo y le ofrece pan. Frère Candide apura a Sire Laurent a caminar para que la noche no los coja dentro del pantano. Le dice que deben ir juntos a buscar el pan de los ángeles. Pía se preocupa por el mendigo y se pregunta si no tendrá hambre, si no habrá que darle vino o bien una rosa.

La Pía de Marguerite Yourcenar también parece deberles más a los comentaristas de la *Comedia* que al texto de Dante, aunque las circunstancias referidas por el “ejercicio de poesía dramática”<sup>48</sup> que es *Le Dialogue*... resulten más vagas que las de la *Pia de' Tolomei* de Donizetti: la protagonista es Pía de Siena y por infiel es recluida en un castillo de la Maremma no por Nello dei Pannochieschi, sino por un Sire Laurent no documentado ni referido por la tradición. Como el Nello de Lisini y Bianchi-Bandinelli —aunque *avant la lettre* (cfr. la nota 20 del presente texto)—, el Sire Laurent de Yourcenar abandona negligentemente a Pía en el castillo de la Pietra.

Parece evidente que el encuentro de los peregrinos con Pía (Frère Candide y Sire Laurent) recuerda otro encuentro y otros peregrinos (Pía, Dante y Virgilio en el canto V del *Purgatorio*). Sin embargo, la analogía termina aquí: no se cruzan en la cornisa del Purgatorio, sino en el pantano, en la marisma, concretamente en el lugar de la muerte de la Pía dantesca, la zona feroz digna de albergar a los suicidas del canto XIII del *Inferno*.

Aparentemente, lo purgatorial aparece en el arrepentimiento y el perdón de Sire Laurent por no haber comprendido a Pía, y sobre todo, por no haber comprendido la juventud de Pía. (Sire Laurent encarna al hombre mayor que desconfía de la juventud. En algún momento dice de Pía que “su juventud no fue solamente la ausencia del pasado”, sino también “una sobreabundancia de porvenir”<sup>49</sup> —y del pecado que puede venir con el futuro—.) No obstante, en una distinción que Sire Laurent aplica a Pía, pero que podría funcionar para él mismo<sup>50</sup>, en él hay más de *regret* (de pesar, de disgusto, de pena) que de *repentance* (de arrepentimiento), en una perversión del verdadero sentimiento purgatorial (cfr. el “pen-tendo e perdonando”<sup>51</sup> —“arrepintiendo y perdonando”— de las almas del canto V del *Purgatorio*).

48. Marguerite Yourcenar, óp. cit., p. 10.

49. Marguerite Yourcenar, óp. cit., p. 17.

50. Marguerite Yourcenar, loc. cit.

51. *Purg.* V, 55.

Pía no lo muestra tampoco: reproduce los rasgos de un universo gentil (contempla sus trenzas en el espejo, se pone el vestido gris los días de lluvia y el amarillo los días de sol, reparte el pan a los mendigos y a los viajeros que alaban su belleza), pero adúltero (es visitada por Simon, aunque sea imaginariamente). Podría afirmarse que se parece más, en este aspecto, a la Francesca del canto V del *Infierno* que a la Pía del canto V del *Purgatorio*. En su carácter fijo y desvariado, el mundo de la Pía de Yourcenar es infernal. Y no solo por haberse desviado de la “dritta via” (cfr. *Inf.* I, 3), del camino recto, sino por la condición de sueño que impone el pecado<sup>52</sup>, Pía es un ser onírico, espectral. Como las heroínas del teatro noh japonés<sup>53</sup>.

Con la sensualidad de D’Annunzio y la emoción de Maeterlinck, la propia Yourcenar reconoce la influencia del teatro noh japonés en *Le Dialogue...*<sup>54</sup>. En efecto, los dos peregrinos —Sire Laurent y Frère Candide— pueden ser el *waki* (o sea, el monje alucinado, el deuteragonista) y el *zure* o *waki-zure* (su acólito). Pía es el *shite* (el protagonista), el fantasma.

Habría que agregar que el castillo de la Maremma es igual a la residencia (como en el noh *Yugao*) o el templo (como en el noh *Izutsu*) y que las rosas, frecuentes símbolos del deseo y de la belleza sensual en *Le Dialogue...*, son equivalentes a las flores de *yugao* (en el noh *Yugao*) o a las espigas de *suzuki*, del cerezo (en el noh *Izutsu*)<sup>55</sup>.

Relevantes como son estas analogías, quizás lo fundamental de la influencia del noh en *Le Dialogue...* sea la transformación del concepto de impermanencia (clave en el teatro noh, de inspiración budista) en el de “incerteza”, la incerteza general de las cosas humanas<sup>56</sup>. Y, en

52. “Io non so ben ridir com’io v’entrai, / tant’ era pieno di sonno a quel punto” (*Inf.* I, 11): No sé bien explicar cómo entré ahí, / de tal modo estaba lleno de sueño en aquel punto.

53. Cfr. el “Avant-propos” de la traducción que hizo Marguerite Yourcenar de las piezas de teatro noh de Yukio Mishima (Yukio Mishima. *Cinq Nô Modernes*. Traduit du japonais par Marguerite Yourcenar avec la collaboration de Jun Shiragi. Paris: Gallimard, 2006 [1984], p. 6): “Le surnaturel —mot mal choisi à l’intérieur d’une foi où les formations matérielles et celles de l’esprit ne font qu’un— baigne tout. On catalogue soigneusement ces saynètes sacrées en *Nô* de dieux, de fantômes, de femmes, de déments ou de démons, en fait c’est toujours de protagonistes spectraux qu’il s’agit. La structure même du petit drame y oblique, puisque dans quasiment chaque cas *une apparition perçue par un moine ou par un pèlerin revivra devant ce voyageur son histoire passée*”. (Subrayado mío). Obsérvese que este último es precisamente el caso de *Le Dialogue dans le Marécage*.

54. Marguerite Yourcenar. *Le Dialogue dans le Marécage*, p. 9.

55. Zeami Motokiyo (1363-1443). *Yugao* e *Izutsu*, en: *El rumor del origen. Antología general de la literatura japonesa*. Selección y notas de Javier Sologuren. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, pp. 190-212.

56. “Toutefois, ce n’est pas tant, comme dans les *Nô*, l’impermanence des choses humaines que leur incertitude que je m’efforçais de présenter dans cette petite pièce” (Marguerite Yourcenar. *Le Dialogue dans le Marécage*, pp. 9-10) y también: “Su belleza [la del noh] radica [...] en la mezcla que aparece entre nosotros de vivos y de

efecto, lo menos cierto de los personajes de *Le Dialogue...* es su identidad. Sire Laurent contrasta permanentemente lo que fue con lo que es: el gran señor que fue se proyecta sobre el monje que quiere ser. Es visto como falso monje, como mendigo, como vagabundo, como extranjero afiebrado por Pía y sus sirvientas. Pía se aferra a un pasado gentil (semejante al mundo caballeresco y adúlterino de Francesca) y niega su presente de exiliada en la dura y salvaje geografía de la Maremma.

En la siguiente cita, Sire Laurent comprueba la inutilidad del castigo infligido a Pía:

SIRE LAURENT

Pour moi, cela eût été terrible, bien que je sache que d'autres hommes ne trouvent pas cela si terrible. Et je ne vous ai laissé que deux ou trois de vos robes, les plus vieilles, dans lesquelles vous avez maigri. Et je vous ai enlevé vos bijoux, mais vous avez toujours vos yeux. Et j'ai fait arracher les roses. Comme je vous ai enlevé les roses, je vous ai enlevé votre avenir, mais je n'ai pas pu vous enlever votre passé, le souvenir du soir où vous étiez nue sous les roses. Et puisque, cela, je n'ai pas pu vous l'enlever, c'est en vain que je vous ai volé tout le reste. Ma Pía, je vous demande pardon<sup>57</sup>.

Para mí, aquello fue terrible, aunque yo sepa que otros hombres no encuentran eso tan terrible. Y no te dejé sino dos o tres de tus vestidos, los más viejos, dentro de los cuales has adelgazado. Y te quité tus joyas, pero siempre tienes tus ojos. E hice arrancar las rosas. De la misma forma como te quité las rosas, te quité el porvenir, pero no pude quitarte tu pasado, el recuerdo de la tarde cuando estuviste desnuda bajo las rosas. Y porque no pude quitarte aquello, resulta vano que haya querido quitarte todo lo demás. Mi Pía, te pido perdón.

Obsérvese la mezcla de sensualidad, de recuerdo y de deseo de perdón que el texto trasluce. La combinación anterior genera en el lector un estado de ánimo muy particular: el de la captación de la belleza inútil de las cosas. Por la suave nostalgia que transmite, podría decirse que se trata de un estado de ánimo purgatorial si es que hubiera aquí algún tipo de esperanza. Pero, probablemente, luego del breve encuentro en el pantano, Pía seguirá con sus fantasías afiebradas y Sire Laurent llevará su arrepentimiento y su dolor —también vanos, también sin objeto— a la Porciúncula de Asís.

fantasmas, casi idénticos los unos a los otros en un mundo donde la impermanencia es la ley” (Marguerite Yourcenar. *Mishima o la visión del vacío*. Bogotá: Seix Barral, 1985, p. 47).

57. Marguerite Yourcenar. *Le Dialogue dans le Marécage*, pp. 31-2. La traducción es mía.

Al final podría concluirse que quizás la Pía de Yourcenar sí haya mantenido los rasgos fundamentales de la de Dante (aunque los haya traicionado también: a lo que más se parece su situación es a la de la “selva oscura” del pecado que al mundo de perdón del Purgatorio, del que retiene, sí, el olvido, transformado en su caso en recuerdo alucinado). Pía sigue siendo una mujer gentil cuyos ojos son las gemas que dulcifican la Maremma. Que esa gentileza sea fruto del delirio o de la locura es el toque gótico que Yourcenar le agrega luego de haber conocido a Poe (recuérdese *La caída de la casa de Usher*<sup>58</sup>) y a D’Annunzio.

A manera de conclusión, podría afirmarse que la figura de Pía es, en la *Comedia*, lírica pura<sup>59</sup>. Donizetti y Cammarano crean una Pía dramático-lírica, exigencia del Romanticismo operático, y Yourcenar, una Pía lírico-dramática, en el estilo del teatro noh japonés, que es, en el fondo, poesía representada.

### **Tercera variación (coda): *Purg.* V, 133-136**

Por último, en una especie de coda o de *encore*, quiero presentarles el soneto *Purg.* V, 133-136. Como cuento en un testimonio publicado en la revista *Hueso Húmero*<sup>60</sup>, el soneto fue escrito a principios de los años 90 del siglo pasado, a raíz de haber terminado la lectura del *Purgatorio* en la Lectura Dantis de aquella época (puedo ver en la sala a varios de los amigos con los que leíamos la *Comedia* en esa época y me asombra aún su fidelidad y su cariño a un texto tan exigente como el que nos ha regalado Dante).

58. La “black and lurid *tarn*” de Poe, la *maremma* dantesca y el *marécage* de Yourcenar son espacios emparentados. Pía y Madeline of Usher, también.

59. Diana Glenn piensa que los críticos del siglo XX han “sentimentalizado” un episodio que es fuertemente dramático, que tiene claras resonancias evangélicas y que posee una función doctrinal y salvífica que no puede escamotearse. Sostiene que Pía (como Iacopo y como Bonconte) son pecadores de última hora y, como tales, están prefigurados por el “buen ladrón” de Lucas 23: 39-43 y, en el caso de Pía, especialmente por las palabras “Domine, memento mei, cum veneris in regnum tuum” [Señor, acuérdate de mí cuando estés en tu reino]. Pienso que, sin desconocer la carga dramática de todo el canto, Dante individualiza siempre a sus personajes. Y Pía es distinta de los dos anteriores, como en *Inf.* X Farinata se distingue de Cavalcante a pesar de que ambos se encuentran en el círculo de los heréticos (cfr. Erich Auerbach. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996 [1950], pp.166-93, y especialmente pp. 182 ss.). Creo que tanto los críticos aludidos como este artículo muestran la especificidad de Pía (cfr. Diana Glenn. “Ricorditi di me, che son la Pía: a possible source (*Purg.* 5. 133)”, en: <<http://www.princeton.edu/%7Edante/ebdsa/glenn.htm>>, consultada el 9 de julio de 2007).

60. Jorge Wiese Rebagliati. “Dante y yo. Del fuego a las cenizas”, en: *Hueso Húmero* 38 (Lima, abril de 2001), p. 112.

Es, por lo tanto, un poema de ocasión, aunque no menos intenso por ello. Surgió de un deseo de apropiarme del texto dantesco que no se detuviera en la mera crítica. Y fue el primero que escribí con este propósito de los varios incluidos en mi libro *Vigilia de los sentidos*, publicado por la editorial Laberintos en 2005<sup>61</sup>, por lo que le tengo un cariño especial:

*PURG. V, 133-136*

Pía, solo tu nombre, tu epitafio.  
Nada más: Siena te hizo, la Maremma  
Te deshizo. Callas la vida, el año,  
El desamor, del culpable las señas.

Queda tu nombre; y es gracia, es milagro  
Que este frágil infinito —poema—  
Te prolongue, Pía, si, en breve teatro,  
Un grupo de amigos allí te lea.

Dure, delgado y fugaz, este tiempo.  
Duren el afán, los sueños, los mitos  
Vertidos en el vinculado esfuerzo

De buscarte y saberte, Pía amada.  
Nuestro solo don, este pobre encuentro:  
Chispa del sol que el cielo nos regala.

Viéndolo en retrospectiva y comparándolo con los otros textos que hemos examinado, debo reconocerle un valor: deja a Pía casi intacta. Pía es su nombre. Su peripecia vital está recordada en los versos 2 y 3 por una cita directa del verso 134 del canto V del *Purgatorio* de Dante, aunque este resulte al final modificado (¿distorsionado?) por la pausa versal y la estructura paralelística y antitética, que no es igual —como ya lo hemos señalado— a la estructura jiásmica del original. En lo que sigue, el texto insiste en lo que Pía calla, es decir, en la cualidad elíptica de su discurso, que es una de las finezas del personaje, tal como lo muestra Dante.

Dos construcciones —“frágil infinito” (v. 6) y “breve teatro” (v. 7)— dan cuenta de la naturaleza del encuentro del texto y sus intérpretes, el sodalicio formado por los que participaron de la Lectura Dantis de esa época (y, por extensión, todos nosotros, en tanto intérpretes).

61. Jorge Wiese. *Vigilia de los sentidos*. Lima: Laberintos, 2005, p. 29.

El texto es infinito, pero frágil, pues tiene la consistencia casi inmaterial de las palabras; y lo que se hace con él es teatro, ficción, la ficción verdadera de vivirlo por un momento. El encuentro es intenso, pero fugaz. Se pide que dure porque se sabe que va a acabar. La nostalgia purgatorial se impone (la nostalgia es el estado purgatorial por excelencia, tanto por la conciencia del límite como por el saber que existe la esperanza): nuestro conocimiento de Pía siempre será parcial, pero siempre podremos volver al texto. El texto es el cielo. Nuestro encuentro con él, una chispa fugaz, recuerdo indirecto de la luz de la gema que dulcificó anticlimáticamente el final del canto V del *Purgatorio*.

Así, el texto (¿eterno?) y la vida de sus intérpretes se cruzan, como los peregrinos del otro mundo. Y de su encuentro surge la luz. Que esta se alterne con las tinieblas hasta que aparezca una nueva luz no es sino una llamada de atención acerca de la condición purgatorial de nuestras empresas. Y la de todos nosotros.





Luis Alfredo Agusti

*Dante vivo. Reflexiones a partir del Infierno*

*Séptimo círculo (tercer jirón): Violentos contra Dios (usureros)*

2000

Ensamblaje: cadenas, fierro, corian, MDF, autoadhesivo, 175 x 40 x 40 cm

Colección Micromuseo, Lima

# Algunos personajes de la *Comedia* de Dante

Marco Martos



**H**e dudado mucho en venir ahora a conversar con ustedes sobre unos pocos personajes de la *Comedia* de Dante, por la obvia razón de que no soy un especialista en la materia. Si esta noche estoy ante ustedes se debe a la amable persistencia de Carlos Gatti, mi antiguo compañero en las aulas de la Universidad Católica hace varias décadas, y a la decisión de Jorge Wiese, que es el autor de esta iniciativa. De tal manera que todo lo que les pueda decir está en los libros, en la *Comedia* principalmente, y en el pensamiento de otros lectores que con su persistencia a lo largo de los siglos han convertido a este libro magnífico en un clásico en poderosa relación con el mundo grecorromano, expresando un mundo medieval cristiano y proyectándose a nosotros como una acabada obra de arte que podemos disfrutar línea a línea, pero que no podemos repetir, como lo ha dicho Harold Bloom.

La primera idea que deseo traer a ustedes para su consideración es una que proviene del mágn de Gilbert Highet<sup>1</sup>, quien en su libro *La tradición clásica* compara la formación del gusto literario con la situación de un individuo rodeado de montículos, colinas, cerros y grandes montañas. Los primeros, que son los más cercanos, impiden hasta cierto punto advertir las montañas lejanas. Así, el lector que se inicia, lee lo que cae en sus manos, solo por consejos de terceros, maestros generalmente. Poco a poco, se va adentrando en el mundo desconocido de los clásicos, que son aquellas obras que merced a sus propios valores literarios y a la lectura que sucesivas generaciones vienen haciendo a lo largo de los siglos se conservan lozanos en el presente y puede decirse que están listos para abrirse paso en el porvenir. Son autores que se han vuelto indiscutibles, que tienen un aroma de eternidad en lo que escriben. El primero de todos es Homero, en el siglo VIII antes de Cristo; le siguen los trágicos griegos —Esquilo, Sófocles y Eurípides— en el siglo V antes de nuestra era; y es un misterio imposible de dilucidar por qué un pueblo en un corto período de cuatro siglos, el pueblo

1. Gilbert Highet. *La tradición clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 23.

griego, pudo dar escritores tan grandes. Roma nos dio a Virgilio en el siglo I antes de Cristo y en los albores del siglo XIV Italia nos entrega a Dante, y entre los siglos XVI y XVII, Inglaterra entrega al mundo a Shakespeare y España a Cervantes. Y luego, en el siglo XIX, surgen Balzac, Tolstoi y Dostoievski. ¿Tenemos clásicos hoy? Es muy complicado señalarlos. Si son montañas inmensas, están demasiado cercanas a nosotros. Tenemos el factor perturbador de la moda literaria, la importancia de las editoriales, las lenguas en las que escriben. Pero de que hay candidatos a clásicos no cabe la menor duda. Con la audacia aprendida de Harold Bloom, he aquí una pequeña lista: en el ámbito hispanoamericano, Vallejo, García Márquez y Borges, pero lejos, en lo que menos conocemos, están Tanizaki, Kawabata, Ishiguro, para hablar solamente de los nacidos en el Japón. Y está también Marguerite Yourcenar, en la lengua francesa. Y tantos otros que son candidatos a clásicos que la posteridad definirá.

Observaba George Steiner<sup>2</sup> que uno de los problemas más grandes que se presentan en los relatos es cómo se producen los encuentros de los personajes. Para el escritor se trata en primer lugar de un asunto de verosimilitud. El autor tiene que ofrecer una cierta naturalidad para que los personajes no aparezcan impostados y sean aceptados por el lector. Es lo que algunos han llamado un “zurcido invisible” de la trama, por lo menos a ojos del receptor. Esto que es un problema permanente para los novelistas de hogaño, ha sido resuelto en el pasado por los grandes épicos, uno de los cuales es Dante, por un método que aunque es fácil de enunciar, es muy complejo a la hora de llevarlo a la ejecución: tener numerosos personajes, todos los cuales tienen una pequeña o una gran misión dentro del argumento y de la trama en general. Así, Dante en su *Comedia* nos ofrece una cantidad de personajes nunca vista en las epopeyas del pasado, que se van encontrando con Virgilio y el propio Dante, primero, y con Beatriz y Dante, después. Algunos de ellos tienen una presencia inolvidable para el lector desde un primer contacto con el texto; otros, de apariencia secundaria, van mostrando sus encantos en sucesivas lecturas. Steiner dice que los narradores que tienen más personajes pueden manejar mejor la casualidad de los encuentros, como ocurre en el cielo con cientos de aerolitos que pueden chocar unos con otros con mayor probabilidad que cuando son unos pocos.

Los espacios que los poetas pueden cantar no son infinitos. Según Northrop Frye<sup>3</sup>, solo son cuatro: la montaña, el jardín, la cueva y el horno. Detalla que la mayor parte de escritores habla desde su propia experiencia, limitada a lo que conocen directamente y que es generalmente la experiencia de la Tierra. Solo unos cuantos aedos logran explorar y decir cosas im-

2. George Steiner. *Tolstoi o Dostoievski*. México: Era, 1968, pp. 87 ss.

3. Northrop Frye. *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona: Muchnik, 1996, pp. 192 ss.

portantes sobre los espacios no hollados. Y otra vez, los que lo hacen son aquellos que tienen las características de clásicos: Homero y Virgilio en el mundo antiguo y Dante en el espacio medieval. La mayor parte de autores del pasado y del presente no osa ir a lo desconocido y con su imaginación limitada se contentan con pequeñas variaciones realistas o fantásticas.

Dante es, como en otro tiempo Odiseo, el viajero por excelencia. La diferencia con el héroe homérico y con cualquier otro personaje de la épica antigua o de la narrativa moderna es que su viaje abarca espacios imaginarios, pero verosímiles, de los que había información fabulosa poblada de suposiciones sobre el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Con esto se quiere decir que la “máquina”, los elementos fantásticos que aparecen en sus obras, era algo conocido por sus iniciales lectores que compartían plenamente la imaginación del poeta trayéndola al campo real de las propias emociones. Todo dentro de una ortodoxia cristiana que no ha sido negada por ninguno de los más ilustres comentaristas. El desarrollo de la Iglesia desde su fundación por Jesús de Nazaret hasta la época de Dante no había sido lineal y la imagen del Infierno que tenían los cristianos había ido variando, se había vuelto compleja. Ha sido el jesuita español Miguel Asín Palacios quien ha estudiado la concepción del Infierno de Dante y la relaciona de modo inequívoco con el Infierno del mundo islámico.

Según la concepción de Dante, teniendo forma de cono invertido cuyo eje está situado debajo de la ciudad santa de Jerusalén, su vértice está en el centro de la Tierra. El primer círculo es el limbo donde se encuentran los justos no bautizados y en el que encontramos a las almas de los grandes hombres. Los círculos que siguen abarcan a los incontinentes: los lujuriosos, los golosos, los avaros y los pródigos. El abismo se va estrechando progresivamente con un valle con rocas o estribaciones que llega a la laguna Estigia, en la que se encuentran los iracundos y los desidiosos. Esta fangosa agua circunda las murallas de la ciudad de Dite, que abarca los círculos sexto al noveno. Según explica Virgilio a Dante, en los círculos II, III, IV y V se castiga los pecados debidos a la incontinencia, mientras que en la ciudad de Dite, así se llama a Lucifer, son castigados los que practican la bestialidad y la malicia. La justicia divina, de acuerdo con esta clasificación, es gradual. Dios es más contemplativo con la incontinencia que con la bestialidad y la malicia. De esta manera, los pecadores que están en los lugares más superficiales, más cercanos a la superficie de la Tierra, son tratados de manera más benévola que los que están en las profundidades. Por ello, los pecados mortales menos graves son lujuria, gula, avaricia, prodigalidad, desidia e ira. En el círculo sexto de la ciudad de Dite se encuentran los herejes agujoneados por el fuego. En el círculo séptimo están los violentos contra el prójimo, los violentos contra sí mismos y los violentos contra Dios. El primero de estos recintos está atravesado por el río Flegetonte, cuya corriente está formada por sangre hirviente. A continuación hay un llano con el bosque de los suicidas

convertidos en árboles y un arenal sobre el cual llueven copos de fuego que queman a quienes pecaron contra Dios y la naturaleza. Es entonces que aparece Gerión, un animal fantástico en cuyos lomos viajan Dante y Virgilio.

El poeta ruso Osip Mandelstam<sup>4</sup> ha señalado que el discurso poético es un proceso cruzado que se genera a partir de dos sonoridades, la primera audible y perceptible para nosotros, que consiste en la transformación de los instrumentos que surgen en el transcurso de su impulso; la segunda sonoridad la constituye el propio discurso, esto es el trabajo fonético y de entonación realizado por esos instrumentos. Entendida así, la poesía no es parte de la naturaleza (ni siquiera la mejor y más selecta) y menos aun su reflejo, lo que conduciría a la burla del principio de identidad, sino que con sorprendente independencia se instala en un nuevo campo de acción, fuera del espacio, no tanto para retratar la naturaleza, sino para interpretarla con la ayuda de los medios instrumentales comúnmente llamados “imágenes”. Pero Dante, en la palabra de Mandelstam, es un maestro de los instrumentos de la poesía y no un fabricante de imágenes. Y uno de esos instrumentos es la presencia de personajes verdaderamente insólitos. De entre tantos otros personajes de relieve escogemos ahora a Gerión.

Gerión, como lo recuerda Lamberto Avolio<sup>5</sup>, es el individuo que custodia la entrada al octavo círculo y es la imagen del fraudulento. Tiene la cara de hombre justo, de aire benigno y honesto, pero el cuerpo de serpiente con doble dardo de escorpión; los brazos están cubiertos de largos vellos hacia las axilas, mientras que los costados, el dorso y el pecho tienen un dibujo bien pintado en nudos y ruedecillas que simbolizan los embelecos del engañador; y aquellos nudos y aquellas ruedecillas son más complicados que los bordados que suelen hacer los turcos y los tártaros, pueblos orientales famosos en el arte de tejer, pues tienen mucha variedad en los fondos, los relieves y los colores. Tampoco hizo igual tela Aracné, hija de Idmón que superó a la diosa Minerva en esa arte. Se sabe por la mitología que Minerva visitó a Aracné disfrazada de vieja. Aracné la invitó a bordar juntas y como el trabajo de la hija de Idmón fue más perfecto, la diosa, irritada, dio un golpe a Aracné con la lanzadera. Aracné, humillada, se suicidó y Minerva la metamorfoseó en araña. Esta fábula es originaria de Egipto, donde *manervrah* significa ‘tela’, y *arach*, ‘tejer’. Aracné tenía un hermano, Falanx, que había concebido una fuerte pasión por ella. Minerva lo metamorfoseó en víbora. Dante se aleja un poco para charlar con los usureros, los violentos contra el arte, la que procede de la naturaleza humana, expresión esta de la bondad divina. Aristóteles afirma que

4. Osip Mandel'stam. *Conversazione su Dante*. Genova: Il melagolo, 1994, pp. 41-2.

5. Lamberto Avolio. *Flor de Florencia*. Lima: Ausonia, 1956, p. 284.

la Naturaleza procede del intelecto de Dios y que es imitada por los hombres por medio del Arte, que en consecuencia es hija de la naturaleza y nieta de Dios. Según Dante, el usurero ejerce su obra contra las leyes de la Naturaleza porque la voluntad de Dios ordena al hombre el trabajo como base de la vida; contra el Arte porque el hombre pretende alterar toda fe natural para rehuir toda fatiga; el usurero, viviendo en efecto del fruto del dinero prestado, huye del trabajo y comete violencia contra la voluntad divina. Los usureros están sentados en cuclillas llorando y moviendo continuamente las manos para remover la ardiente arena y alejar de ellos la lluvia de fuego. El poeta compara sus manías con las de los perros, cuando en verano menean las patas o la cola para alejar a las pulgas y a las moscas. Los condenados por tal torpe culpa no merecen fama alguna, ni su nombre merece recordarse, pero cada uno de ellos lleva colgadas en el cuello las insignias de la propia familia. Cuando Dante regresa para reunirse con Virgilio, lo encuentra ya montado sobre la grupa de Gerión. El maestro le dice que de aquí en adelante es necesario que se acostumbre a viajar sobre la grupa de tales monstruos y que suba sobre la parte anterior de la grupa porque él se sentará en el medio, entre Dante y la cola, con el fin de que esta no pueda hacerle daño. Dante se espanta frente a Gerión y siente casi todos los síntomas de la fiebre cuartana: escalofríos y descoloramiento de las uñas. Su temor se convierte en pánico cuando Gerión emprende el vuelo para descender en el octavo círculo. El poeta lo compara con Faetón, que guiando los caballos por las rutas celestiales se precipitó en el Erídano (Po), y con el Ícaro cuyo padre Dédalo, para huir de la isla de Creta, donde por orden de Minos había construido el famoso laberinto, pegó a sí mismo y a su hijo las alas con cera. Ícaro, desobedeciendo los consejos de su padre, se acercó mucho al sol que con su calor derritió la cera y lo hizo precipitarse al mar.

Toda esta escena en la que nos hemos detenido a guisa de ejemplo, sirve, como tantas otras, para mostrar la maestría de Dante. Hagamos un comentario. Como es bien sabido, Boccaccio, uno de los primeros estudiosos de la obra de Dante, se detuvo en interpretar un sueño de la madre de Dante<sup>6</sup>. Ella había soñado estar en un altísimo laurel, en un verde prado, junto a una clarísima fuente, y allí mismo se veía pariendo un hijo, el cual en brevísimo tiempo, nutriéndose sólo de las bayas que del árbol caían y de las ondas de la clara fuente, le parecía que se convertía en un pastor y se ingeniaba en conseguir frondas del árbol que lo había alimentado; y cuando así se esforzaba, le parecía verlo caer, y al levantarse, no ya como hombre, sino convertido en pavo real lo veía. De la cual cosa tan admirada se sintió, que dejó de soñar: no pasó mucho tiempo sin que le llegase el término de su parto, y parió

6. Giovanni Boccaccio. *Vida de Dante*. Introducción, traducción y notas de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial, p. 40.

un hijo, al cual, por común consentimiento con el padre de este, llamaron con el nombre de Dante.

Más importante que averiguar, cosa casi imposible hoy, la verdad o la falsedad del sueño, es atender a la interpretación que hace el propio Boccaccio. Le parece al cuentista italiano que la comparación de Dante con el pavo real tiene asidero, pues alude a su condición de poeta. Luego dice que el pavo real tiene cuatro cualidades notables. La primera es que tiene el plumaje angélico, y en él tiene cien ojos; la segunda, que tiene feos pies y callada andadura; la tercera es que tiene voz muy horrible de oír; la cuarta y última es que su carne es odorífera e incorruptible.

¿Cómo interpretar la interpretación? Boccaccio piensa que los significados morales y teológicos de la *Comedia* son incorruptibles como la carne del pavo real. Lo de pies feos y tranquila andadura y de voz horrible de oír tiene que ver con el hecho de que la principal obra de Dante esta escrita en lengua vulgar, el italiano, y no en la lengua elevada que sería el latín. Pero también podemos añadir que ahora, pasados tantos siglos desde que se escribió, la *Comedia* necesita de un entrenamiento para ser leída. La pátina del tiempo oculta algunos de sus valores y bien puede parecer a algunos, a los menos entrenados ciertamente, como una voz horrible de oír.

Todo el episodio de Gerión, abigarrado, muestra la mezcla entre los elementos míticos del pasado, toda esta aspiración a volar que viene del mundo grecorromano y que está en los genes de la especie humana, mezclados con algo que parece muy verosímil en la época del propio Dante: utilizar a un monstruo, pero para descender. Y este descenso, volando, se hace en el centro de la Tierra, en el Infierno, perfectamente localizado. Osip Mandelstam sostiene que Gerión es un precursor de la aviación actual<sup>7</sup>. A esa opinión podemos añadir que Virgilio es la imagen del pasajero con experiencia y Dante es el modelo del pasajero que pasa apuros, que preferiría no viajar por el aire. Aunque en verdad, si damos crédito a las noticias biográficas que tenemos de Virgilio, el poeta mantuano se mareaba en los viajes. Pero hay más. No existe mucha ceremonia para subir al lomo de Gerión y Dante se entretiene hablando con los usureros que fueron ferozmente combatidos en la Edad Media por la Iglesia. Mientras la actitud de Virgilio es moderna, la del narrador, que es el propio Dante, participa de la condena a los usureros.

7. Osip Mandel'stam, óp. cit., p. 83.

En un episodio que ocurre varios cantos más adelante, en la octava fosa, Dante se halla recto de pie, sobre el puente de la fosa, y se asoma para mirar y casi cae al fondo de ella. Se logra salvar gracias a una peña sobresaliente. Virgilio le explica que cada alma está envuelta en una llama. Dante ve una llama que tiene la característica de ser bipartida y cree que se relaciona con una narración del poeta latino Estacio, quien en la *Tebaida* relata que los hermanos Eteocles y Polinices se trabaron en feroz combate en disputa por el trono de Tebas, matándose el uno al otro. Cuando sus cadáveres fueron quemados en la misma hoguera surgió de esta una llama que se dividió en dos como para indicar el odio fraterno. Pero Virgilio esclarece que se trata de Diomedes y de Ulises. Fuerte uno, astuto el otro, unidos ahora ambos en el castigo como estuvieron unidos en la vida para hacer el mal. Ulises, como era llamado por los romanos, era el astuto y célebre rey de Ítaca que tomó parte en la guerra de Troya. Terminado el combate, lo sabemos bien por Homero, se propuso regresar a su tierra, donde lo esperaba Penélope, su fiel consorte. Lento y descuidado, como lo describe Ovidio en una supuesta carta de Penélope, se demora muchos años en regresar. Naufraga en Ogiya, isla gobernada por la ninfa Calipso. Ella, para ganarlo para sí, le ofrece la inmortalidad, pero el héroe no acepta y siete años después reanuda su viaje. Luego llega al palacio encantado de la hechicera Circe y logra vencer sus encantos gracias a una planta dada por Hermes. Consiguió, además, que Circe devolviese la faz humana de sus compañeros, a los que la hechicera había convertido en cerdos. Logra finalmente Ulises regresar a Ítaca, donde mata a los pretendientes de su esposa Penélope. Esta historia es bastante conocida por los lectores de Homero.

Virgilio tiene mucho que reprocharles a Ulises y a Diomedes. En primer lugar, la construcción del caballo de madera con el cual los griegos engañaron a los troyanos; en segundo lugar, el haber inducido a Aquiles a participar en la guerra de Troya y abandonar a Deidamia, hija del rey Licomedes, en cuya corte, la madre, para alejarlo de la guerra, lo había escondido vestido de mujer. El dolor de Deidamia fue enorme y murió. El tercer reproche a los héroes aqueos es el haber descubierto la galería subterránea que los condujo a la fortaleza de Troya, donde era custodiado el Paladión, la estatua de Paladión, Minerva, que rendía inexpugnable la ciudad. La célebre estatua de madera había caído del cielo en el momento que Ilo fundaba la ciudad y llevaba en las manos un escudo y una lanza que por medio de un mecanismo interno movía de cuando en cuando junto con los ojos. Ulises y Diomedes robaron el Paladión y Troya cayó en manos de sus enemigos. Obsérvese que los reproches de Virgilio a Diomedes y a Ulises son reproches de romano a griegos. De alguien que escribe la epopeya de un ascendiente de los fundadores de Roma, el troyano Eneas.

Dante se encuentra en presencia de los grandes héroes de Grecia y tiene el deseo ardiente de conversar con ellos, pero Virgilio le previene que siendo él hombre de lengua vulgar no habría de usar aquella elegancia estilística a la cual los antiguos estaban acostumbrados y que era propia de los griegos y de los latinos. Por lo tanto, es el mismo Virgilio quien, en nombre de la fama que se mereció describiendo en *La Eneida* las hazañas de numerosos héroes, pide a ambos que se molesten de decir dónde murieron. Ulises contesta que llegando a Ítaca fue vencido por el ardiente deseo de conocer aun más el mundo, las virtudes y los vicios de los hombres. Mucho había viajado y muchas cosas había visto, pero mucho más le quedaba por ver y fue tan fuerte su deseo que no pudieron retenerle ni el cariño de su hijo Telémaco ni la ternura por su viejo padre Laertes ni el amor por Penélope. Las ansias de saber sofocaron en él cualquier otro sentimiento humano. En edad proveceta y con pocos y canosos compañeros en un leño, un barco, se aventura en un viaje hasta entonces no emprendido por nadie. Llegados al Atlántico, los compañeros de Ulises dudan, el viaje hacia desconocidos mares les produce dudas, pero Ulises les ruega continuar para tener la máxima experiencia de conocer un mundo sin gentes, el hemisferio deshabitado, opuesto al conocido. Los hombres, dice Ulises, no fueron creados para la vida sensual, sino para aprender la ciencia y practicar la virtud.

Las palabras de Ulises excitan los ánimos de sus compañeros que renuevan la voluntad de continuar el viaje. Emprenden el loco vuelo hacia el occidente. Por cinco meses navegan en el vasto mar admirando las nuevas estrellas del Polo Antártico cuando de pronto ven surgir del mar a gran distancia una montaña altísima, la del Purgatorio, que según Dante está situada en la antípoda de Jerusalén. Grande es el júbilo de los argonautas, pero de corta duración. Una gigantesca tempestad de vientos y de agua hace girar la nave tres veces sobre sí misma junto con las aguas cercanas y, en remolino espantoso, la hunde.

Benedetto Croce ha escrito:

Es el castigo de Dios que no permite al hombre viviente llegar al Purgatorio. El loco vuelo que osa violar las señales de Hércules y las enseñanzas de la Iglesia no merece otra cosa que el castigo y la muerte, pero Ulises, que ardiente siempre de la voluntad de conocer el mundo y a los hombres, no detenido ni por el afecto hacia el hijo, ni por piedad hacia el viejo padre, ni por amor a la esposa, con canosos y fieles compañeros se aventura aún en el mar en descubrimiento de la parte aún no conocida de la esfera terrestre; Ulises que da valor a los compañeros con las palabras: “No fuisteis creados como brutos, sino para alcanzar la virtud y la sabiduría” es una parte del mismo Dante, de las profundas aspiraciones que la reverencia religiosa y la humildad cristiana podían refrenar, pero jamás destruir. De aquí la figura de este Ulises dantesco, peca-

minoso, pero de sublime pecado, héroe superior, quizás, al que aparece en la épica y la tragedia griegas.<sup>8</sup>

Como ocurre con otros personajes, pero en este caso de una manera especial, Dante tiene una piedad cristiana con Ulises y lo pinta con sus mejores galas. No es en el recuento de sus aventuras, ya contadas por Homero, ni por sus hazañas conocidas, es por la actitud del hombre capaz, incluso en la edad proveecta, de hacer de su vida una aventura. Ulises encarna, como el propio Dante, la idea del riesgo, como algo de lo más característico del género humano.

Habrà ocasión, esperamos, de detenernos en otras figuras del universo de Dante. Se nos quedan en el tintero, por ejemplo, Judas, Bruto y Casio, los traidores, el propio Dante, y los más grandes personajes de la *Comedia*: Virgilio, Beatriz y el propio Dante.

A continuación, y a manera de ecos personales de Dante en mi obra, ofrezco un conjunto de poemas propios de un libro sobre la *Comedia* que estoy preparando.

#### PÁJAROS

Homero, Virgilio, Dante y Petrarca  
son pájaros de alto vuelo,  
se difuminan en el amanecer  
de la celeste inmensidad  
y bisbisean como pájaros  
el lenguaje de los hombres,  
pero son hombres también  
que hablan como pájaros  
el lenguaje de los cielos.

#### DANTE SUEÑA CON BEATRIZ

Soñé que el Paraíso tenía calles, parques, jardines. Al atardecer salíamos de un recinto cerrado en la avenida del Aire; íbamos hacia lo desconocido. Te vi entonces de perfil bajo un rayo de sol. Guardo en mis pupilas tu piel, tu cuerpo de aquella tarde, tu sonrisa como una flor del deseo. Me pareció que tú guardabas toda la belleza femenina del universo.

8. La cita de Croce está tomada de Lamberto Avolio, óp. cit., pp. 72 ss.

ENCUENTROS DE DANTE ALIGHIERI

Estatura mediana. Tiene la cara  
alargada, nariz muy aguileña,  
las mandíbulas grandes, como leña  
quemándose los ojos, y una rara

manera de seguir la contienda:  
dibuja las pasiones de la gente  
con palabras precisas de la mente  
y los gestos exactos que no enmienda.

En medio del camino de la vida  
se encuentra con Virgilio, su maestro,  
santo guía en el infierno, en el estro,

purgatorio, lugar de despedida.  
En entrando a los cielos con su dama  
Beatriz, siente a Dios, luz que lo adama.

DANTE DESCRIBE EL INFIERNO

Malvados que padecen. El infierno  
es tiempo con su historia secreta,  
finísima palabra lo concreta  
en el pálido gris, nocturno averno.

Una pareja vuela en tinieblas,  
Paolo y Francesca de la mano  
se besan en el aire de lo arcano  
que penetra en medio de esas nieblas.

Judas, Bruto y Casio, los traidores,  
en los bloques de hielo condenados  
a vivir como muertos encerrados

soñando con sus víctimas y amores  
ya desean cambiar lo transcurrido  
o ingresar para siempre en el olvido.

DANTE ALIGHIERI ARRIBA AL PARAÍSO

Posee Beatriz tanta belleza  
que solamente Dios puede entenderla.  
Dante espera un relámpago y así verla  
por la gracia divina y su destreza.

Duda mientras la busca y sólo empieza  
a hurgar en lo dichoso perla a perla,  
la conserva en los ojos hasta hacerla  
suya en la mente sagrada que reza.

Ve entonces un río tal lumbrera  
de fulgores fluyente en la ribera  
pintada de admirable primavera.

Queda, por siempre, en Dios bien guarnecido  
por Beatriz cuidado, bendecido,  
olvidando el rencor y lo sufrido.

PERDIDO EN LA NOCHE

El poeta perdido en la tiniebla,  
en mitad del camino de su vida,  
osa buscar aventura que le impida  
quedarse en lo terreno de la niebla.

Una onza muy veloz, manchas pintadas,  
se arrebatata por el aire con sus fauces  
abiertas, con sus dientes como cauces  
de violencia en heridas encarnadas.

Surge el león con el día, tan fuerte  
que la pavora deja a Dante frío,  
comprendiendo que tiene un gran lío,

que solamente Dios le dará suerte.  
Una loba feroz luego lo espanta  
y Virgilio lo cubre con su manta.

DANTE HABLA A VIRGILIO

Oh tú maestro de mis noches blancas,  
de ti aprendo estilo, a ti te copio,  
miro el extraño mundo y hago el acopio  
de la historia que tú explicas y arrancas.

Eres lombardo, mantuano bien nacido,  
cantor de las hazañas del troyano  
Eneas, con sus hombres tan ufano  
llegando a conquistar a hermosa Dido.

Líbrame del tormento que me aflige,  
líbrame de estas fieras tan feroces,  
líbrame de las otras que dan coces,

líbrame del gran mal que se colige.  
Ayúdame a escribir como bien quiero.  
Por escribir mejor ya vivo y muero.

EL UMBRAL DEL INFIERNO

Las fauces del infierno tienen llamas,  
las fauces del infierno guardan hielo,  
vestíbulo que acaba con el vuelo  
de vidas de pecados con sus famas.

Afuera queda verde la esperanza,  
todo lo más hermoso de la tierra;  
quien penetre al infierno siempre cierra  
para siempre su vida de bonanza.

Dante es el único entre los vivientes  
que ingresa en la ciudad del negro infierno,  
visita con Virgilio el ciego averno

y conoce desdichas de las gentes.  
Camina por las piedras y las mueve,  
vivo está aunque su paso sea leve.

### GERIÓN

Era su rostro de hombre justo y bueno,  
benigno parecía por afuera,  
pero la mirada justiciera  
lo juzgaba serpiente con veneno.

Tenía en las axilas garras peludas,  
y en la espalda y el pecho y ambos lados,  
pintadas ruedas; lleva los enfados  
en la cola dañina, hazañas mudas;

se hallaba así la fiera detestable  
al borde pétreo que arena ciñe  
y un aire negro de oscuro aire tiñe

al animal horrible y condenable.  
Trepó Virgilio en el lomo de la fiera.  
Dante trepó. Quedarse bien quisiera.

### LOS FRAUDULENTOS DE MALAS BOLSAS

Los viajeros bajaron de la grupa  
de Gerión con su enorme cola y lomo;  
fuese la bestia de azulado plomo,  
una gran multitud camina y ocupa

una explanada grande de la sombra,  
hormiguea en la noche y se desplaza  
temiendo la justicia que amenaza  
darle pencadas y por eso se asombra.

En Malas Bolsas se castiga a rufianes  
con fieros latigazos en espaldas,  
tú, si eres fraudulento pronto escaldas

el cuerpo en la inmundicia, sin tus manes.  
Dante y Virgilio no encuentran la gracia,  
hedor tan difundido ya los sacia.

CONSEJEROS FRAUDULENTOS

Ulises y Diomedes como hermanos  
pagan a la ira eterna sus desmanes,  
anduvieron por el mundo con afanes,  
engañaron a muchos, fueron vanos.

Odiseo ganó feroz combate,  
mintió con su caballo de madera,  
mintiendo penetró en madriguera,  
mató a muchos troyanos sin dislate.

Mintió a Calipso, mintió a Circe bella,  
le mintieron también las mismas magas,  
cambió a Penélope por olas vagas,

con los mares tenía su querella.  
Quiso alcanzar virtud, sabiduría,  
argonauta feliz murió en porfía.

Muchas gracias.

## Sobre los autores



### **Joaquín Barceló Larraín**

Luego de estudiar Filosofía y Lenguas Clásicas en la Universidad de Chile, Joaquín Barceló (Santiago de Chile, 1927) continuó estudios de Filosofía, Romanística e Historia del Arte en la Universidad de Friburgo —donde Hugo Friedrich lo inició en el trato con la obra de Dante— y de Filosofía en la Universidad de Munich. Ha sido profesor de varias universidades chilenas: Universidad de Chile, Universidad Católica de Valparaíso, Universidad Diego Portales, Universidad Finis Terrae. Actualmente, dicta clases en la Universidad Andrés Bello y la Universidad Adolfo Ibáñez. Ha ejercido varios cargos académicos: Decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Chile, Director del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile, Presidente de la Sociedad Chilena de Filosofía, Decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Andrés Bello y Rector de la Universidad Andrés Bello. Es miembro de diversos consejos, comités y directorios: de los *Cuadernos sobre Vico* (Universidad de Sevilla), de la *Revista de Filosofía* (Universidad de Chile), de los *Cuadernos de Filosofía* (Universidad de Concepción) y de la Sociedad Chilena de Estudios Clásicos. Es autor de numerosos artículos, reseñas, ponencias y traducciones sobre temas de Filosofía, Ciencia Política, Economía y Educación. Ha escrito los libros *Lenguaje y experiencia humana* y *La libertad política en el pensamiento de los siglos XVII y XVIII*. Ha contribuido a la bibliografía dantesca con *Escatología del amor. Aproximación a “La Divina Comedia”* (Santiago de Chile: Brickle, 2007).

### **Giuliana Contini**

Giuliana Contini (Venecia, 1940) se tituló en Letras Modernas en la Universidad Católica del Sacro Cuore de Milán, donde fue alumna de Mario Apollonio. De 1997 a 1999 fue profesora visitante en la Pontificia Universidad Católica de Chile y, desde 1999, profesora

auxiliar asociada de Literatura italiana. Dictó también cursos de Literatura Italiana en la Facultad de Derecho de la citada universidad. Desde 2007, es profesora de Literatura en la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima y Decana de la Facultad de Educación del mencionado centro de estudios. Giuliana Contini es una dinámica animadora de iniciativas educativas y culturales. En 1975, obtuvo del Ministerio de Educación italiano un año sabático para colaborar con otros profesionales en un proyecto educativo que respondiera a los nuevos desafíos de la sociedad italiana. En 1985, fundó con algunos amigos la Asociación Cultural Ícaro, en Cagliari (Cerdeña), con el fin de promover propuestas culturales y sociales dirigidas, en primera instancia, a jóvenes y a educadores. Contemporáneamente, y sin interrupción, desarrolló una intensa actividad educativa con los jóvenes del movimiento católico *Comunión y Liberación*. Desde 1996, promueve, junto con otros docentes y estudiantes, iniciativas de extensión. Testimonio de ello son la publicación del folleto universitario *Ícaro* y el *Happening*, actividad cultural-recreativa que se realiza una vez al año en los ambientes universitarios chilenos. Sus campos de interés son la Educación y la Literatura Italiana, y, dentro de esta última, las figuras señeras de Dante Alighieri, Miguel Ángel Buonarroti y Giacomo Leopardi.

### **Carlos Gatti Murriel**

Carlos Gatti Murriel (Lima, 1942) estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se graduó con una tesis sobre la poesía de José de Espronceda. Siguió cursos de piano, teoría musical, armonía, contrapunto, formas musicales, análisis musical e historia de la música en la Academia Moderna de Piano, dirigida por María Ureta del Solar. Entre otros, recibió clases de Hans Günther Mommer, Rodolfo Holzmann y Albor Maruenda. De 1974 a 1991, fue alumno de piano de la profesora Graciela Vásquez Barreto. Es profesor ordinario en la Universidad del Pacífico, donde dicta Literatura Universal; es, también, profesor ordinario de la Pontificia Universidad Católica, donde dicta Literatura Italiana, y de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya, donde tiene a su cargo los cursos de Literatura Clásica Grecolatina y Literatura Medieval. Ha sido profesor de la Universidad de Lima y de la Universidad Femenina del Sagrado Corazón. Ha ocupado cargos académico-administrativos en la Universidad del Pacífico y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente, se desempeña como Secretario General de la Universidad del Pacífico. Es miembro de la Sociedad Filarmónica de Lima, miembro ordinario del Instituto Riva-Agüero, miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos y miembro vitalicio de la Dante Society of America (Cambridge, Massachusetts). Ha recibido distinciones

de sus alumnos y de sus colegas, entre ellas el Premio Procter and Gamble “Honor al Éxito Docente” de 1999. Ha escrito diversos artículos tanto para revistas especializadas: *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, *Lexis* y *Coiné*, como para revistas periódicas o divulgativas: *Punto de Equilibrio* y *El Dominical* de *El Comercio*. Con Jorge Wiese Rebagliati, es codirector de *Coiné*, el boletín de temas lingüísticos del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico y coautor de los libros *El lenguaje. Dos aproximaciones*, *Elementos de gramática española* y *Técnicas de lectura y redacción*. Desde 1985, conduce una Lectura Dantis con alumnos y exalumnos de diversas universidades.

### **Marco Martos Carrera**

Marco Martos (Piura, 1942) es poeta y profesor universitario. Estudió Letras en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Ha publicado diez libros de poesía, entre ellos *Leve reino* (1996), *El mar de las tinieblas* (1999), *Jaque perpetuo* (2003), *Dondoneo* (2004) y *Noche oscura* (2005). Sus poemas han sido traducidos al inglés, al francés, al alemán, al italiano, al portugués y al griego. Obtuvo en 1969 el Premio Nacional de Poesía. También ha incursionado en la prosa (con *El monje de Praga*). Dicta cursos de Literatura en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (de donde fue Decano) y en la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Posee una amplia trayectoria de autoridad universitaria, como Director del Instituto de Ciencias Humanísticas y, actualmente, como Director de la Escuela de Postgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es un gran animador cultural: del taller de poesía de la Universidad de San Marcos han salido poetas que ya exhiben una trayectoria destacada. Como director de la revista *Escritura y Pensamiento* y codirector de *Hipócrata Lector*, Marco Martos ha desplegado una intensa actividad de fomento a las letras, tanto en la forma de la creación como en la forma de la crítica. En la actualidad, es Presidente de la Academia Peruana de la Lengua. Su libro *Dante y Virgilio iban oscuros en la profunda noche* (Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2008) es una lectura en clave poética de la *Divina Comedia*.

### **Jorge Wiese Rebagliati**

Jorge Wiese (Lima, 1954) estudió Lingüística y Literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, de donde se graduó con una

tesis sobre el poeta español Pedro Salinas. Su interés por cuestiones de rítmica y métrica hispánicas se cristalizó en la organización y el dictado del curso de Rítmica y Métrica en la Universidad Católica, donde dicta también Literatura Contemporánea Española y Literatura Medieval. En la Universidad del Pacífico, dicta Lenguaje y Literatura Universal. Es profesor ordinario en ambas universidades. Con Carlos Gatti, es coautor de los libros *El lenguaje. Dos aproximaciones*, *Elementos de gramática española* y *Técnicas de lectura y redacción*. Es también codirector de *Coiné*, el boletín de estudios lingüísticos del Departamento de Humanidades de la Universidad del Pacífico. Participa en la Lectura Dantis dirigida por Carlos Gatti desde 1985. Ha ocupado varios cargos administrativos en la Universidad del Pacífico, entre ellos el de Jefe del Departamento de Humanidades. Es miembro del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú y miembro fundador de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos. Sus poemas han aparecido en diversas revistas: *Hueso Húmero*, *Escritura y Pensamiento* (Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos), *Renacimiento* (Sevilla) y *Babab.com* (Madrid). En 2005, publicó su poemario *Vigilia de los sentidos*, que inauguró la colección Celacantos de la Editorial Laberintos. Sus *Odas apócrifas de Ricardo Reis*, versiones personales de la poesía del heterónimo pessoano, han sido traducidas al portugués por la escritora brasileña Angelica Riello. El montaje de danza contemporánea *La vigilia de los sentidos*, inspirado en el poema “El viaje” de *Vigilia de los sentidos* (a su vez inspirado en el canto XXVI del *Infierno* de Dante), fue ejecutado por el Grupo de Danza Contemporánea de la Universidad del Pacífico en varias oportunidades durante 2007. La coreografía estuvo a cargo de Carmen Aída Febres; la música, a cargo de Magali Luque.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE

**TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA**

PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA

CORREO E.: TAREAGRAFICA@TERRA.COM.PE

TÉLÉF.: 332-3229 FAX: 424-1582

MARZO 2008

LIMA - PERÚ

Hace 700 años un exiliado poeta florentino empezó a redactar una obra equivalente a toda la realidad: en el viaje más arriesgado jamás intentado, mezcló su circunstancia personal con Dios, la naturaleza y la historia del hombre.

¿Dante, nuestro contemporáneo? ¿La *Divina Comedia*, un texto actual? Los distintos ecos de esta obra que Urs von Balthasar compara con una catedral medieval parecen decirnos que sí.

En la música, en la plástica, en la literatura los ecos de las voces dantescas siguen resonando. De ello dan testimonio los textos y las imágenes que se recogen en este volumen bajo el título *La Divina Comedia. Voces y ecos*, y que prolongan la robusta vitalidad de una obra que se enriquece —y nos enriquece— con cada lectura.

ISBN: 978-9972-57-133-6

