

Yo no soy un dantista, soy un lector de Dante. Ni siquiera de Dante, de la *Comedia y nada más*. Esta frontera es el punto de partida para un viaje sin destino.

La *Comedia* es un misterio. Hay obras del ingenio que rehúsan la medida racional, que deshilan el ovillo variopinto del juicio. Es un misterio, para mí, cómo pudo haber tanta sustancia en un ser humano. En los versos de Dante se apura el catálogo completo de una civilización, un milenio irradia su estela desigual: pero una sola mente echó mano al trabajo que compuso el escenario. Podríamos volcar la metáfora y decir que una civilización se ha quedado embarazada mil años para traer al mundo la *Comedia*. Por eso la tenemos, *nada más*.

Resumo en siete palabras el mapa de una busca, la historia de un apego y el compromiso errante con una infantil curiosidad. Lecturas libres, notas sueltas, tomadas a lo largo de los años, han tejido la trama de este libro. El laberinto de la crítica dantesca también es un camino sin meta ni retorno y cada cruce y cada trampa demarca la estación de otro posible itinerario.

Escribí un libro sobre Dante desde el idioma de Cervantes. Nací en Italia, en Florencia me inicié a la literatura. Soy mexicano por elección, cambié de lengua y en la nueva patria –el castellano– avanzo a tientas: es la mejor manera para tocarlo todo. Me complace abrir esta ventana personal porque quiero recordar que Dante Alighieri fue un migrante, un exiliado. La

Comedia es el canto doloroso, cáustico y sincero, de un hombre desterrado. En Italia y en el mundo, hoy, deberíamos pensar en su periplo. Asomarse al misterio facilita el pasaporte de la comprensión.

Ciudad de México, febrero de 2019

EXPERIENCIA

Una corriente, no el sonido, no la imagen, me anuncia el arribo del metro: entonces pienso en Dante frente a Lucifer.

me pareció notar algo de viento.¹

Así es como el peregrino, llegado al centro de la Tierra, percibe la presencia de un límite ominoso, algo que incumbe y lo llena de terror.

Yo no ignoro lo que pasará. Me encuentro a pocos metros de profundidad, hay un tren que recorre las vías, se parará frente a mí, bajará gente, yo me subiré. Dante, en cambio, sospecha, deduce, le pregunta a su guía, seguramente teme. Tiene miedo, mucho miedo. Ha visto a unos gigantes que de lejos le parecían torres; uno de ellos lo aferró con su mano, junto con Virgilio, para bajarlo hasta el fondo del abismo. Ahora sopla un viento helado, que cita lo inefable. O algo tan físico y concreto como el espasmo del hombre que encara lo posible.

“Maestro”, pregunté, “¿quién lo provoca?[...]”²

Virgilio contesta:

¹ Dante, *Infierno*, XXXIII, 103. Las citas proceden de la siguiente edición: Dante Alighieri, *Comedia*, traducción, prólogo y notas de José María Micó, Acantilado, Barcelona, 2018.

² *Ibid.*, 104.

Estarás muy pronto donde
tu mismo ojo te dará respuesta, [...].¹

La respuesta es la experiencia. La primera imagen de Lucifer, desde lejos, es la de un molino de viento. Los gigantes del canto XXXI le parecieron torres... No tenemos documentos que comprueben si Cervantes usó a Dante para nutrir el sueño de Alonso Quijano: la única prueba certera defiende que la literatura es una licencia colectiva, caudal que brota de un manantial difuso, que salpica lo que viene, que llegará a existir en la palabra escrita allende, en la grafía desconocida de las gestas que inundan la memoria, en la lectura solitaria de un indiscreto traductor.

Cervantes, como Dante, espera del ojo la respuesta. Mientras, la fantasía cabalga. O aguarda. En el canto XVII del *Purgatorio*, llueve dentro de la “alta fantasía”. El peregrino, anteriormente, había visto relieves esculpidos en las rocas (canto X), signos grabados en el suelo (canto XII), había oído voces cantar alabanzas (canto XIII): material para la acción de los sentidos, llamamientos de lenguajes sensibles. Ahora llueve directamente en la fantasía, que recibe mensajes sin soportes, sin lengua, sin ninguna mediación: imágenes puras que se proyectan en la pantalla de la mente. Italo Calvino, en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, comentando este verso dantesco habló de “cine mental”.

Al proceder el peregrino en el viaje, al proceder Dante en la escritura del poema, y al proceder el lector cogido de la mano de los dos, la experiencia tangible se somete a la experiencia interior, la razón de los sentidos se reduce a favor de la intuición. El discurso fragmentario de los hechos se diluye en la fluidez del pensamiento.

¹ Dante, *Infierno*, XXXIII, 106-107.

La imagen es palabra. *Imago* deriva del radical indoeuropeo *MI*, que significa medir. “Palabra” viene de parábola, en el sentido evangélico de ejemplo; y el sustantivo latino *parabola* remite al verbo griego *paráballō*, confrontar. La idea de relación, de nexo inteligible entre elementos, está detrás, o dentro, de dos términos rivales. Es la célula madre, el origen del que toman distancia para significar. Dante sabe que el principio del lenguaje –y del mundo, y de la vida– se encuentra en una herida, un corte feroz, que cicatriza y sangra en la medida en que la cultura la recuerda y la representa: en forma de mito, o de rito, en forma de canto, o en forma de poema. El mito de la Edad de Oro, que celebran los poetas, es el sueño del Edén cristiano en el Parnaso: se lo explica a Dante Matelda, la mujer que mora en el lugar donde “el linaje humano fue inocente”.¹ Los dos poetas clásicos que acompañan a Dante, Virgilio y Estacio, sonríen de su propio error. Sin embargo Dante, que califica a Cristo como “sumo Júpiter”,² tal vez sugiera que el error consista en separar las ramas de su tronco, y éste de la tierra que alimenta. Sabe, también, que atrás de la comparación, de toda relación, hay un gesto, un acto que designa, que tantea, un constructo primordial de la experiencia.

Volvamos al viento que anuncia a Lucifer. Un sentido se adelanta al ejercicio del otro. Lo mismo ocurre con la imagen y la palabra, cuando se auxilian para ligar lo que la práctica no alcanza. Plinio el Viejo, en el primer siglo, relata que “los primeros que cultivaron la pintura de trazos, [...] sin usar todavía ningún color, ya sombrea el interior del contorno y acostumbran a escribir al lado de las figuras el nombre de lo que tratan de pintar”.³ La enseñanza de un pueblo se refleja en la de sus

¹ Dante, *Purgatorio*, XXVIII, 142.

² *Ibid.*, VI, 118.

³ Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, V, 16, en *Textos de Historia del Arte*, ed. de M. Esperanza Torrejo, Visor, Madrid, 1987, pp. 78-79.

miembros: al presente, cuando el niño aprende el abecé, el dibujo descifra la palabra que aún no sabe leer. Lo mismo ocurre con don Quijote y Sancho, que intercambian sus dotes, según reconoce el caballero: “Así, Sancho, que, a lo que parece, que no estás tú más cuerdo que yo”.¹ Contagio o empatía, los signos transmigran de un individuo a otro, de un alfabeto a su traducción.

¿Cómo leemos, hoy, a Dante? ¿Es legítimo, o cuerdo, o natural, percibir en el viento del metro la inminencia del diablo?

La pregunta plantea una cuestión esencial de la *Comedia*. La asociación viento-metro-Lucifer es un lugar literario, que incluye la experiencia del mundo material, de la rutina cotidiana, así como la experiencia privada del lector. Los términos comparten ámbitos distintos. El metro existe en la realidad; también el viento, pero aquí pertenece a la dimensión literaria de un poema, igual que Lucifer. Hay un viento que sopla del metro y hay un viento que sopla de las alas del demonio. La misma palabra denota cosas diferentes: una física (real), otra personal (imaginaria). La palabra se aplica a dos intenciones, a dos blancos, como el texto en su conjunto: para nosotros, hombres del siglo XXI, el viaje de Dante Alighieri es literatura, es ficción, es metáfora, un espejo de la vida, y cuántos enunciados podríamos ensartar en un catálogo de normas, académicas o no, cultas o triviales, siempre enfocadas a ubicarnos en la región ilimitada, mas definida, de la fantasía. La fantasía de Dante es otra cosa, aquel lugar donde llueven las imágenes divinas es la pantalla de la realidad: por eso las imágenes que llueven reemplazan los relieves de piedra, los grabados en la roca, las voces, las evidencias de la percepción. Llegan cuando el peregrino ha afinado el intelecto y no requiere de muletas sensoriales. Cuando el peregrino ve los dibujos grabados en el

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, Crítica, Barcelona, 1998, p. 288.

suelo, en la primera cornisa del purgatorio, el narrador los califica de *artificio*.¹ Es la única ocurrencia de la palabra en el poema, atribuida a dibujos grabados por la mano de Dios. Asimismo, cuando el peregrino en el Edén asiste a una visión apocalíptica, esa secuencia de cuadros es glosada por Beatriz con una *oscura narración*:² única ocurrencia de la palabra “narración” en el poema, y como *artificio* se refiere a la revelación divina. Si consideramos el sentido subjetivo, estilístico, formal, que el lector contemporáneo relaciona con estos términos, recorreremos a vuelo la distancia que del cosmos de Dante nos separa; para él son garantía de la elocuencia divina, que es objetiva, continua, perpetua y sobre todo real, verdadera, necesaria. El artificio y la narración son irrefutables; el orden fenoménico, en cambio, es un borrador, un ensayo, hay que rectificarlo hasta que se amolde a la expresión de un informe imperioso... No, nosotros no estamos de acuerdo: Dios es un asunto de fe, el diablo es una imagen literaria, el infierno es un espacio imaginario donde actúan personajes de ficción. Es la literatura, la *Divina comedia*.

Dante sabe que el poema es obra de su ingenio, que obedece al arte, a categorías determinadas, estéticas e históricas: y ve todo esto como una herramienta desechable en pos de un simulacro que objetivamente significa, que subsiste. El poema es un puente levadizo obligado y provisional, un vehículo, no es el destino. Nosotros vemos en ese destino un vehículo para llegar al centro, al poema. Sin embargo, la *Comedia* sigue siendo algo cercano a la esencia del hombre, al pensamiento que sucede, a las pasiones que ilustran y degradan, y que nos hacen. ¿Por qué?

¹ Dante, *Purgatorio*, XII, 23.

² *Ibid.*, XXXIII, 47 (v. 46 en el original).