

## Prefacio

«En su lecho de muerte, Gertrude Stein preguntó: “¿Cuál es la respuesta?”. Nadie contestó. Entonces sonrió y dijo: “En ese caso, ¿cuál es la pregunta?”».

DONALD SUTHERLAND, *Gertrude Stein. A Biography of Her Work*



TENGO CURIOSIDAD SOBRE LA CURIOSIDAD.

Una de las primeras frases que aprendemos de niños es «¿por qué?». En parte porque queremos saber algo sobre este misterioso mundo en el que hemos entrado involuntariamente, en parte porque queremos entender cómo funcionan las cosas en este mundo, y en parte porque sentimos la necesidad ancestral de relacionarnos con otros habitantes de este mundo, apenas dejamos atrás nuestros primeros balbuceos y arrullos empezamos a preguntar «¿por qué?»<sup>1</sup>.

Virgilio le explica a Dante que ha sido enviado por Beatriz para mostrarle el camino correcto. Canto II del *Infierno*.

Y nunca dejamos de hacerlo. Descubrimos muy pronto que la curiosidad pocas veces es recompensada con respuestas significativas y satisfactorias, sino más bien con un deseo cada vez mayor de formular nuevas preguntas, y con el placer de dialogar con otros. Como todos los inquisidores saben, las afirmaciones tienden a aislar; las preguntas unen. La curiosidad es un medio para declarar nuestra pertenencia al género humano.

Tal vez toda curiosidad puede resumirse en la famosa pregunta de Michel de Montaigne *que sais-je?*, «¿qué sé yo?»<sup>2</sup>, que aparece en el segundo volumen de sus *Ensayos*. Refiriéndose a los filósofos escépticos, Montaigne señaló que eran incapaces de expresar sus ideas en ningún idioma, ya que, según dice, «necesitarían uno nuevo, puesto que nuestro lenguaje se compone de proposiciones afirmativas, las cuales van contra la esencia misma de sus doctrinas». Luego añade: «Tal estado de espíritu debería enunciarse interrogativamente de una manera más segura, diciendo “¿Qué sé?”, que es mi acostumbrada divisa». La fuente de esa pregunta es, por supuesto, la socrática «conócete a ti mismo»<sup>3</sup>, pero con Montaigne deja de ser una afirmación existencialista de la necesidad de saber quiénes somos para convertirse en un estado continuo de cuestionamiento del territorio por el que nuestra mente avanza (o ya ha avanzado) y del terreno inexplorado que tenemos delante. En el campo del pensamiento de Montaigne, las proposiciones afirmativas del lenguaje giran sobre sí mismas y se convierten en preguntas.

La amistad que tengo con Montaigne se remonta a mi adolescencia, y para mí sus *Ensayos* han sido desde entonces una especie de autobiografía, ya que siempre encuentro en sus comentarios mis propias preocupaciones y experiencias, volcadas en una prosa brillante. Con sus preguntas acerca de temas convencionales (las obligaciones de la amistad, los límites de la educación, el placer del cam-

po) y su exploración de otros temas extraordinarios (la naturaleza de los caníbales, la identidad de los seres monstruosos, el uso de los pulgares), Montaigne traza el mapa de mi propia curiosidad, dándole la forma de una constelación ubicada en épocas diferentes y en muchos lugares. «Los libros —confiesa— me sirvieron más de ejercicio que de instrucción»<sup>4</sup>. Ése ha sido, precisamente, mi caso.

Reflexionando sobre los hábitos de lectura de Montaigne, por ejemplo, se me ocurrió que sería posible hacer comentarios sobre su *que sais-je?* siguiendo su propio método de tomar prestadas ideas de su biblioteca (él se comparaba con una abeja que extraía polen para elaborar su propia miel)<sup>5</sup> y proyectarlas hacia el futuro, hacia mi propia época.

Como él mismo habría admitido de buen grado, en el siglo xvi indagar sobre lo que conocemos no era una novedad. Preguntarse sobre el acto de preguntar tenía raíces mucho más antiguas. «¿De dónde viene la sabiduría —pregunta Job, desolado—. ¿Y cuál es el lugar de la inteligencia?»<sup>6</sup>. Ampliando el rango de esa pregunta, Montaigne observó que «el juicio es un instrumento necesario en el examen de toda clase de asuntos; por eso yo lo ejercito en toda ocasión en estos *Essays*. Si se trata de una materia que no entiendo, con mayor razón empleo en ella mi discernimiento, sondeando el vado de muy lejos; luego, si lo encuentro demasiado profundo para mi estatura, me detengo en la orilla»<sup>7</sup>. Este modesto método es, para mí, maravillosamente tranquilizador.

Según la teoría de Darwin, la imaginación humana es un instrumento de supervivencia. Para aprender mejor sobre el mundo y, por lo tanto, para estar mejor preparado ante sus escollos y peligros, el *homo sapiens* desarrolló la capacidad de reconstruir la realidad externa en la mente y concebir situaciones a las que podría enfrentarse antes de que sucedieran<sup>8</sup>. Cuando tomamos conciencia de nosotros mismos y del mundo que nos rodea, podemos construir cartografías

mentales de esos territorios y explorarlos de infinitas maneras, y luego elegir la mejor y la más eficaz. Montaigne habría estado de acuerdo: imaginamos para existir, y sentimos curiosidad para alimentar nuestro deseo imaginativo.

La imaginación, como una actividad creativa esencial, se desarrolla con la práctica. No a través de los éxitos, que son finales y, por lo tanto, callejones sin salida, sino a través de los fracasos, de los intentos que terminan siendo fallidos y que requieren nuevos intentos que, si las estrellas nos sonríen, llevarán a nuevos fracasos. La historia del arte y la literatura, así como la de la filosofía y la ciencia, son historias de esa clase de fracasos enriquecedores. «Fracasa. Inténtalo nuevamente. Fracasa mejor»<sup>9</sup>, fue la conclusión de Beckett.

Pero para «fracasar mejor» debemos ser capaces de reconocer, a través de la imaginación, los errores e incongruencias. Debemos poder ver que tal y tal camino no nos lleva en la dirección deseada, o que tal combinación de palabras, colores o números no se aproxima a la visión intuitiva en nuestra mente. Registramos con orgullo esos momentos en los que nuestros inspirados Arquímedes gritan «¡Eureka!» en la bañera, pero estamos menos dispuestos a recordar las ocasiones mucho más numerosas en las que, como el pintor Frenhofer en el relato de Balzac, contemplan su obra maestra desconocida y dicen: «¡Nada, nada!... ¡No he creado nada!»<sup>10</sup>. Esos escasos momentos de triunfo, así como los más frecuentes de derrota, están atravesados por la gran pregunta de la imaginación: «¿Por qué?».

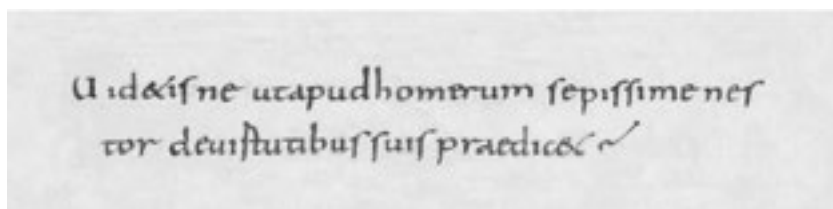
Los sistemas educativos de la actualidad, en su mayor medida, se niegan a reconocer la segunda parte de nuestra búsqueda. Interesados en poco más que la eficiencia material y la ganancia económica, nuestras instituciones educativas ya no alientan el pensamiento por sí mismo y el libre ejercicio de la imaginación. Las escuelas y los colegios se han convertido en campos de entrenamiento para trabaja-

dores especializados en lugar de foros de cuestionamiento y debate, y las academias y las universidades ya no son viveros para esos curiosos a los que Francis Bacon, en el siglo xvi, llamó «mercaderes de la luz»<sup>11</sup>. Aprendemos a preguntar «¿cuánto costará?» y «¿cuánto tardará?» en lugar de «¿por qué?».

«¿Por qué?» (en sus distintas variaciones) es una pregunta mucho más importante en su formulación que en las posibles respuestas. El hecho mismo de pronunciarla abre innumerables posibilidades, puede acabar con los prejuicios, resumir dudas interminables. Es posible que arrastre, en su estela, algunas respuestas tentativas, pero si la pregunta es lo bastante poderosa, ninguna de esas respuestas resultará completamente satisfactoria. Como los niños intuyen, «¿por qué?» es una pregunta que, implícitamente, ubica nuestro objetivo siempre más allá del horizonte<sup>12</sup>.

La representación visible de nuestra curiosidad —el signo de pregunta que se ubica al final de una interrogación escrita en la mayoría de los lenguajes occidentales (y al principio, en castellano), curvado sobre sí mismo en oposición al orgullo dogmático— llegó tardíamente a nuestra historia. En Europa, la puntuación convencional no se estableció hasta finales del Renacimiento cuando, en 1566, el nieto del gran impresor veneciano Aldo Manucio publicó su manual de puntuación para tipógrafos, el *Interpungendi ratio*. Entre los signos diseñados para concluir un párrafo, el manual incluía el *punctus interrogativus* medieval, definido por Manucio el Joven como una marca que señalaba una pregunta que, por convención, requería una respuesta. Uno de los primeros ejemplos de esos signos de pregunta aparece en una copia realizada en el siglo ix de un texto de Cicerón, hoy conservado en la Bibliothèque Nationale de París<sup>13</sup>, trazado como una escalera que asciende hacia la parte superior derecha en una serpenteante línea diagonal que nace en la parte inferior izquierda. Preguntar nos eleva.

A través de nuestras diversas historias, la pregunta «¿por qué?» ha aparecido bajo muchas formas y en contextos muy diferentes. El número de preguntas posibles puede parecer demasiado grande para considerarlas individualmente en profundidad y demasiado disímiles para reunir las de manera coherente; sin embargo, se han realizado algunos intentos de catalogar algunas de ellas, según distintos criterios. Por ejemplo, en 2010, *The Guardian* de Londres invitó a unos científicos y filósofos a que formularan una lista de diez preguntas que «la ciencia debe responder» (ese «debe» es demasiado autoritario). Las preguntas fueron: «¿Qué es la conciencia?», «¿qué ocurrió



Ejemplo de *punctus interrogativus* en un manuscrito del siglo IX de *Cato maior de senectute*, de Cicerón.

antes del Big Bang?», «¿la ciencia y la ingeniería nos devolverán nuestra individualidad?», «¿cómo debemos lidiar con el crecimiento de la población mundial?», «¿hay un patrón en los números primos?», «¿podemos crear una manera científica de pensar que se aplique a todos los ámbitos?», «¿cómo podemos asegurarnos de que la humanidad sobreviva y prospere?», «¿es posible explicar adecuadamente el significado del espacio infinito?», «¿podré grabar en mi cerebro como si fuera un programa de televisión?», «¿podrá la humanidad llegar a las estrellas?». No hay una progresión evidente en estas preguntas, ninguna jerarquía lógica, ninguna prueba clara de que todas pueden

ser contestadas. Se presentan como bifurcaciones de nuestro deseo de saber, analizando y hurgando creativamente en los conocimientos adquiridos. Aun así, es posible vislumbrar cierta forma en sus idas y vueltas. Si seguimos un camino necesariamente ecléctico a través de algunas de las preguntas alentadas por nuestra curiosidad, tal vez aparezca una cartografía paralela de nuestra imaginación. Lo que queremos saber y lo que podemos imaginar son el anverso y el reverso de la misma y mágica página.

Una de las experiencias compartidas por la mayoría de los lectores es el descubrimiento, tarde o temprano, de un libro que permite como ningún otro una exploración de uno mismo y del mundo, que parece ser inagotable y que, al mismo tiempo, enfoca la mente en los detalles más minúsculos, de una manera íntima y singular. Para algunos lectores, ese libro puede ser un clásico reconocido, como las obras de Shakespeare o Proust, por ejemplo; para otros, es un texto menos conocido o que concita un reconocimiento menos generalizado, pero que por razones inexplicables o secretas resuena en ese lector con un eco profundo. En mi caso, a lo largo de mi vida, ese libro único ha ido cambiando; durante muchos años fueron los *Ensayos* de Montaigne o *Alicia en el País de las Maravillas*, las *Ficciones* de Borges o el *Quijote*, *Las mil y una noches* o *La montaña mágica*. Ahora, no lejos de la proverbial «edad avanzada», ese libro que para mí lo abarca todo es la *Divina comedia* de Dante.

Llegué tarde a la *Divina comedia*, justo antes de cumplir los sesenta. Desde la primera lectura, se convirtió en ese libro absolutamente personal y, al mismo tiempo, carente de horizontes. Describir la *Divina comedia* como un libro sin horizontes tal vez no sea más que una manera de declarar una especie de reverencia supersticiosa ante la obra misma, por su profundidad, su aliento, su intrincada construcción. Pero hasta estas mismas palabras no alcanzan a definir

la experiencia constantemente renovada de la lectura del texto. Dante decía que en su poema «mano pusieron cielo y tierra»<sup>14</sup>. No se trata de una hipérbole, sino de la impresión que han tenido sus lectores desde la época de Dante hasta hoy. Pero «construcción» implica un mecanismo artificial, un acto dependiente de poleas y engranajes que, incluso cuando se hace evidente (como en el invento de Dante de la *terza rima*, por ejemplo, y, por consiguiente, en la utilización del número tres a lo largo de *la Commedia*), no hace más que señalar una ínfima partícula de su complejidad, pero no alcanza a iluminar su notoria perfección. Giovanni Boccaccio comparó la *Divina commedia* con un pavo real cuyo cuerpo está cubierto de «angélicas» plumas iridiscentes de innumerables matices<sup>15</sup>. Jorge Luis Borges la asemejó a un grabado de infinitos detalles<sup>16</sup>; Giuseppe Mazzotta, a una enciclopedia universal<sup>17</sup>. Osip Mandelstam dijo esto: «Si las salas del Hermitage de pronto enloquecieran, si los cuadros de todas las escuelas y de todos los maestros de pronto se soltaran de sus clavos, entrarán unos en otros, se mezclarán y llenarán el aire de las habitaciones con un bramido futurista y una desenfrenada agitación colorida, tendríamos algo parecido a la *Commedia* de Dante»<sup>18</sup>. Sin embargo, ninguna de estas comparaciones capta en su totalidad la plenitud, la profundidad, el alcance, la música, las caleidoscópicas imágenes, la infinita inventiva y la estructura perfectamente equilibrada del poema. La poeta rusa Olga Sedakova ha señalado que el poema de Dante es «arte que genera arte» y «pensamiento que genera pensamiento», y también, lo que es más importante, es «experiencia que genera experiencia»<sup>19</sup>.

En una parodia de distintas corrientes artísticas del siglo xx, desde el *nouveau roman* hasta el arte conceptual, Borges y Bioy Casares imaginaron una forma de crítica que, rindiéndose a la imposibilidad de analizar una obra de arte en toda su grandeza, se limitaría a repro-



ducir la obra en su totalidad<sup>20</sup>. Según esta lógica, para explicar la *Commedia*, un comentarista meticuloso debería terminar citando toda la *Commedia*. Tal vez ésa es la única manera. Es cierto que, cuando nos cruzamos con un pasaje de una belleza arrebatadora o con un intrincado argumento poético que no nos había impresionado de una manera tan profunda en una lectura anterior, sentimos el impulso no tanto de comentarlo sino de leerlo en voz alta a un amigo, con el objeto de compartir, en la medida de lo posible, la epifanía original; de traducir las palabras en otras experiencias. Quizás ése es uno de los significados posibles de las palabras de Beatriz a Dante en el Cielo de Marte: «Escucha y vuelve; considera que no hay sólo en mis ojos Paraíso»<sup>21</sup>.

De una manera menos ambiciosa y menos erudita, con una conciencia mayor de mis propios horizontes, deseo ofrecer algunas de mis propias lecturas, unos pocos comentarios basados en reflexiones personales, observaciones, traducciones a mi propia experiencia. La *Divina comedia* posee una cierta generosidad majestuosa, que no veda la entrada a nadie que intente cruzar sus umbrales. Lo que cada lector encuentre allí es otro asunto.

Hay un problema esencial al que cada escritor (y cada lector) se enfrenta al relacionarse con un texto. Sabemos que leer es afirmar nuestra fe en el lenguaje y en su tan mentada capacidad para comunicar. Cada vez que abrimos un libro, confiamos, a pesar de toda nuestra experiencia previa, en que en esta ocasión se nos transmitirá la esencia del texto. Y cada vez que llegamos a la última página, a pesar de tan valiente esperanza, volvemos a sentirnos defraudados. En especial cuando leemos lo que, a falta de términos más precisos, aceptamos llamar «gran literatura», nuestra capacidad para captar el texto en toda su múltiple y diversa complejidad no satisface nuestros deseos y expectativas, y nos vemos obligados a regresar al texto una vez más,

con la esperanza de que esta vez quizás alcancemos nuestro propósito. Por suerte para la literatura, por suerte para nosotros, eso nunca ocurre. Generaciones de lectores no consiguen agotar esos libros, y el mismo fracaso del lenguaje para comunicar plenamente les otorga una riqueza ilimitada que cada uno de nosotros descifra sólo hasta donde lo permite nuestra habilidad. Ningún lector ha llegado jamás a las máximas profundidades del *Mahábhharata* o *La orestíada*.

La comprensión de que una tarea es imposible no nos impide intentarla, y cada vez que abrimos un libro, cada vez que pasamos una página, renovamos nuestra esperanza de entender un texto literario, si no en su totalidad, al menos un poco más que en la lectura anterior. De esa manera creamos, a través de las eras, un palimpsesto de lecturas que restablece continuamente la autoridad del libro, siempre bajo una forma diferente. La *Iliada* de los contemporáneos de Homero no es nuestra *Iliada*, pero la incluye, así como nuestra *Iliada* incluye todas las *Iliadas* que están en el futuro. En este sentido, la afirmación jasídica de que el *Talmud* carece de primera página porque cada lector ha empezado a leerla antes de enfrentarse a sus primeras palabras se cumple con todos los grandes libros<sup>22</sup>.

La frase *lectura dantis* se creó para definir lo que se ha convertido en un género específico, la lectura de la *Commedia*, y soy plenamente consciente de que, después de generaciones y generaciones de comentarios, empezando con los del propio hijo de Dante, Pietro, escritos poco después de la muerte de su padre, es imposible ofrecer una crítica abarcadora o completamente original a partir de lo que uno tiene para decir sobre el poema. Y, sin embargo, tal vez ese ejercicio podría justificarse sugiriendo que cada lectura es, finalmente, no tanto una reflexión o traducción del texto original como un retrato del lector, una confesión, un acto de autorrevelación y autodescubrimiento.

El primero de esos lectores autobiográficos es el propio Dante. A través de su viaje espiritual, una vez que se le ha dicho que debe «tomar por otra pista» en la vida o perderse para siempre<sup>23</sup>, Dante siente una ardiente curiosidad por saber quién es realmente y qué es lo que experimenta en el camino. Desde el primer verso del *Infierno* hasta el último del *Paráiso*, la *Commedia* está marcada por las preguntas de Dante.

Montaigne sólo cita a Dante dos veces en sus ensayos. Algunos opinan que no había leído la *Commedia*, sino que la conocía por referencias en los textos de otros autores. Si la hubiera leído, tal vez no le habría gustado la estructura dogmática dentro de la cual Dante eligió conducir sus exploraciones. Sin embargo, cuando analiza el poder del habla en los animales, Montaigne transcribe tres versos del canto XXVI del *Purgatorio* en los que Dante compara a las penitentes almas lujuriosas con hormigas que se hocican «una con otra» en «doble hilera bruna»<sup>24</sup>, y vuelve a parafrasearlo cuando se refiere a la educación de los niños. «Debe el maestro —dice Montaigne— acostumbrar al discípulo a pasar por el tamiz todas las ideas que le transmite y hacer de modo que su cabeza no dé albergue a nada por la simple autoridad y crédito. Los principios de Aristóteles, como los de los estoicos o los epicúreos, no deben ser para él doctrina incontrovertible; propóngasele semejante diversidad de juicios, él escogerá si puede, y si no, permanecerá en la duda. Sólo los necios están decididos y seguros»<sup>25</sup>. A continuación, Montaigne cita los siguientes versos de Dante: «Tanto cual saber, dudar [*dubbiar*] me agrada»<sup>26</sup>, palabras que el autor y protagonista de la *Commedia* dirige a Virgilio en el sexto círculo del Infierno, después de que el poeta latino le haya explicado a su protegido por qué los pecados de la incontinencia son menos ofensivos para Dios que aquellos que son frutos de nuestra voluntad. Para Dante, esas palabras expresan el placer que se siente

en el expectante momento que precede a la adquisición del conocimiento; para Montaigne, describen un estado continuo de rica incertidumbre, en el que se es consciente de los diversos y opuestos puntos de vista pero sin aceptar ninguno salvo el propio. Para ambos, la fase del cuestionamiento es tan gratificante como la del conocimiento. O incluso más.

¿Es posible, siendo ateo, leer a Dante (o a Montaigne) sin creer en el Dios que ellos adoraban? ¿Es presuntuoso asumir una cuota de comprensión de su obra sin la fe que los ayudó a soportar el sufrimiento, el asombro, la angustia (y la alegría) que corresponden a todos los seres humanos? ¿Es poco sincero estudiar las estrictas estructuras teológicas y las sutilezas de los dogmas religiosos sin estar convencido por los fundamentos en los que se basan? Como lector, sostengo el derecho de creer en el sentido de un relato más allá de los elementos particulares de la narrativa, sin jurar por la existencia de un hada madrina o de un malvado lobo. No es necesario que Cenicienta y Caperucita Roja sean personas reales para que yo crea en sus verdades. El dios que caminaba en el jardín «al frescor del atardecer» y el dios que, agonizando en una cruz, le prometió el Paraíso a un ladrón me iluminan como sólo la gran literatura puede hacerlo. Sin relatos, toda religión no sería más que un sermón. Son los relatos los que nos convencen.

El arte de leer se opone de muchas maneras al arte de escribir. Leer es una habilidad que enriquece el texto concebido por el autor, profundizándolo y volviéndolo más complejo, concentrándolo para que refleje la experiencia personal del que lo lee y expandiéndolo para que alcance los confines más lejanos de su universo y más allá. Escribir, en cambio, es el arte de la renuncia. El escritor debe aceptar el hecho de que el texto final no será más que un borroso reflejo de la obra concebida en la mente, menos iluminador, menos

sutil, menos conmovedor, menos preciso. La imaginación de un escritor es todopoderosa, capaz de soñar las más extraordinarias creaciones en toda su deseada perfección. Luego viene el descenso al lenguaje, y en el paso del pensamiento a la expresión es mucho, pero mucho, lo que se pierde. No hay excepciones a esta regla. Escribir un libro es resignarse al fracaso, por muy honorable que ese fracaso pueda ser.

Consciente de mi *hubris*, se me ocurrió que, siguiendo el ejemplo de Dante de tener guías para sus viajes —Virgilio, Estacio, Beatriz, san Bernardo—, yo podría elegir a Dante como guía para el mío, y permitir que sus preguntas me ayuden a marcar el rumbo de las mías. Aunque el mismo Dante amonestaba a aquellos que, en frágiles barquichuelas, intentaban seguir tras su leño, y los conminaba a regresar al puerto de donde habían salido, bajo pena de perderse<sup>27</sup>, yo confío en que no se negará a ayudar a otro viajero lleno de un placer por el *dubbiar* tan acorde con el suyo.

