

## Tres ensayos sobre Dante

Ossip Mandelstam

1

Dante está lleno de una indecible gratitud hacia toda la riqueza que se derrama sobre él en oleadas. No se queda sin trabajar: debe ordenar un espacio abierto al flujo, quitar la catarata de una visión endurecida, cuidar que la abundancia de la materia poética que se expande no se le deslice entre los dedos, no se escurra por un cedazo.

Tutti dicean: "Benedictus qui venis!"  
e fior gittando di sopra e d'inverno:  
"Manibus o date lilia plenis"

Purgatorio, XXX, 19-21

Si encierra tantas cosas es que tiene un secreto: no pone una sola palabra de su cosecha. Está llevado por todo lo que uno quiera, menos por la imaginación, por el espíritu de invención. ¿Dante y la invención? ¡Pero si es incompatible! ¡Deberían tener

vergüenza ustedes románticos franceses, desdichados increíbles de chalecos rojos, que habéis desfigurado a Alighieri! ¡Cómo podría tener imaginación! Escribe al dictado, es un copista, es un traductor, . . . Acurrucado en su pose de escriba relojea temblando el ejemplar iluminado que tomó prestado en la biblioteca del prior.

Creo haber olvidado decir que la Comedia suponía, como preámbulo una sesión de hipnotismo. Es exacto, pero quizás sea un poco grueso. Si consideramos esta obra sorprendente desde la perspectiva de la escritura, de este arte autónomo que hacia 1300 tenía la misma dignidad que la pintura y la música y proporcionaba uno de los oficios más estimados, tendríamos que agregar a todas las analogías que hemos

propuesto la de un dictado, de una copia.

A veces, raramente, nos deja ver su escritorio. La pluma se llama penna, toma parte en el vuelo del pájaro, la tinta se denomina inchiostro y pertenece a la vida monacal; los versos se llaman inchiostri también, a menos que sean designados por el latín escolar versi, o más modestamente por carte, sorprendente sustitución de los versos por la página.

Cuando todo ha sido escrito, terminado, no se le pone aún el punto final, hay que llevar lo escrito a algún lado, mostrarlo para que lo vean y hacerse complimentar.

Hablar de copia es poco decir. Se trata más bien de una caligrafía bajo el dictado de los maestros más temibles y más impacientes. Y este mentor que dicta es mucho más importante que aquél que convinimos en llamar poeta.

... Voy a trabajar todavía un poco y luego habrá que mostrar el cuaderno, inundado por las lágrimas de un escolar barbudo, a la muy severa Beatriz, tan sabia como gloriosa.

Mucho antes que el alfabeto coloreado de Arthur Rimbaud,

Dante había conjugado el color con la amplitud de las vocales articuladas. Pero sigue siendo tintorero, tejedor. Su abecedario es el alfabeto de las telas que se despliegan mojadas en los colores vegetales reducidos a polvo:

Sopra candido vel cinta d'uliva  
donna m'apparve, sotto verde manto  
vestita di color di fiamma viva

Purgatorio XXX, 31-32

Sus súbitas tentaciones coloristas tienen que ver más con las telas que con el abecedario. En Dante, lo textil representa el nivel más alto de intensidad de una materia definible por su coloración. El arte del tejedor está a punto de alcanzar la noción de calidad.

Tratemos de evocar ahora uno de los innumerables raptos de su batuta de director de orquesta. Aprenderemos este raptó, pero insertado, montado, en la realidad de un trabajo precioso y fugitivo.

Empecemos por la escritura. La pluma caligrafía sus letras, traza nombres propios y nombres comunes. La pluma es también un poco, la carne del pájaro. El lo recuerda por supuesto, él, que no olvida

nunca el origen de las cosas. La técnica de la escritura, con sus trazos gruesos y sus perfiles se amplifica en figuras acrobáticas de pájaros en vuelo:

E come augelli surti de rivera  
quasi congratulando a lor pasture,  
fanno di se or tonda or altra schiera  
si dentro a lumi sante creature  
voltando cantavano e faciensì  
or D, or I, or L in sue figure

Paradiso, XVII, 73-78

El copista, dócil al dictado y situado fuera de la literatura en tanto que producto acabado, traza a mano letras que van a morder el cebo del sentido, alimento deleitable, y es así también como los pájaros dispersos o reunidos se van a

picotear cualquier cosa, desplegando sus curvas o estirando sus líneas...

Escritura y discurso son inconmensurables. Las letras corresponden a intervalos. La gramática del viejo italiano, como la nuestra, la del ruso, es todavía ese vuelo cambiante de pájaros, esta schiera florentina abigarrada, esta multitud de Florencia que cambia de leyes como de camisa y que olvida a la noche los decretos promulgados a la mañana para el bien público.

Nada de sintaxis, sino un vuelo imantado, una nostalgia de las popas de las naves, de las lombrices para comer; nostalgia de una ley no escrita, nostalgia de Florencia.

2

Escapándose Dante cada vez más del alcance de las generaciones siguientes, ya se tratase de simples lectores o de artistas, se lo envolvió en un misterio cada vez más espeso. El, que tendía al conocimiento claro y neto. Para la gente de su tiempo era difícil, fatigante,

pero en recompensa, entregaba un saber. Las cosas se estropearon después. Se vio expandirse el culto lujuriente y bárbaro de un misticismo dantesco, culto tan vacío de contenido concreto como el concepto de misticismo. Es entonces cuando nace el Dante

“misterioso” de las aguafuertes francesas, reducido a su capuchón, a su nariz aquilina, y que tramaba no se sabe bien qué sobre las rocas. Entre nosotros, en Rusia, Blok fue la gran víctima de la incompetencia desvergonzada de la que hacían gala, sin haberlo leído, los entusiastas de Dante:

*L'ombre de Dante au profil aquilin  
me célèbre sa Vie Nouvelle...*

*La sombra de Dante de perfil aquilino/  
me celebra su Vida Nueva...*

Nadie, en rigor, se preocupaba de la claridad interior que, en Dante, no puede ser deducida sino de los elementos estructurales.

Mostraré que los lectores cercanos a Dante, no hacían caso de su pretendido misterio. Tengo delante de mí la reproducción de una miniatura de uno de sus primeros manuscritos: data de mediados del siglo XIV y pertenece a la Biblioteca de Perusa. Beatriz muestra la Trinidad a Dante. El fondo es resplandeciente, ocelado como la cola del pavo real, y hace pensar en una liviana tela de algodón estampado. Dante es un

joven gallardo, Beatriz tiene un rostro pleno y avisgado. Dos pequeñas siluetas tomadas en vivo: un bachiller de una salud avasalladora que corteja a una joven burguesa no menos vivaz.

Spengler ha consagrado a Dante páginas magníficas pero, a pesar de todo, lo ha visto desde el fondo de un paíco, en un Burgoper de Alemania, y cuando dice “Dante” hay que sobreentender Wagner, puesto en escena en Munich.

En relación a Dante, el método histórico es tan poco satisfactorio como las tomas de posición políticas o teológicas. El comentario del futuro pertenecerá a las ciencias naturales cuando ellas hayan adquirido la sutilidad necesaria y desarrollado la facultad de pensar en imágenes.

Quiero refutar la abominable leyenda de una coloración deslucida con dominante parduzca, a la Spengler. Para comenzar reproduciré el testimonio de un contemporáneo: el iluminador. Otra miniatura más, proveniente del mismo Museo de Perusa. Ilustra el Canto I: “Ví una bestia y me di vuelta”.

He aquí como son designados los colores de esta miniatura notable de estilo superior a la precedente y perfectamente adaptada al texto: "La vestimenta de Dante es de un azul luminoso (azzurra chiara). Virgilio tiene una larga barba y sus cabellos son grises. Su toga es igualmente gris y su mantelete, rosa. Las montañas, desnudas, son grises".

Nuestros ojos perciben inclusiones azules y rosas en un mineral gris ahumado.

En el Canto XVII del Infierno descubrimos un medio de locomoción asombroso, lleva el nombre de Gerión y es una especie de super tanque que, para colmo, tiene alas. Propone sus servicios a Dante y Virgilio porque ha recibido debidamente de las instancias soberanas la misión de encaminar a los dos viajeros hasta el octavo círculo, hacia abajo.

*due branche avea pilose infin l'ascelle:  
lo dosso e il petto e ambedue le coste  
dipinte avea di nodi e di rotelle*

*con più color, sommesse e sopraposte  
non fer mai drappo Tartari nè Turchi  
nè fur tai tele per Aragne imposte.*

Se trata de la pigmentación de Gerión. Su espalda, su pecho y sus costados están abigarrados de ornamentos: moños y redondeles. Los tejedores turcos o tártaros, precisa Dante, no emplean para sus tapices colores más vivos. . .

Uno se siente deslumbrado por esta rutilante imagen textil y sorprendido por las perspectivas comerciales y manufactureras que se despliegan allí.

El tema del Canto XVII consagrado a la usura, toca de muy cerca la combinación de mercaderías y banca. La usura paliaba la ausencia de un sistema bancario cuya necesidad se hacía urgente, era la plaga del siglo pero respondía a una necesidad y facilitaba los intercambios en el Mediterráneo. La iglesia como la literatura apostrofaban a los usureros pero, a pesar de todo, se recurría a ellos. La usura era aún practicada por ciertas familias nobles — se trataba de banqueros con fundamentos territoriales, rurales, lo que irritaba por sobre todo a Dante.

El paisaje del Canto XVII es un ergio de arenas

incandescentes, se asocia en consecuencia a las rutas de las caravanas en Arabia. Sobre la arena están sentados los usureros más encopetados: Gianfigliacci y Ubriachi de Florencia, Scrovegni de Padua. Cada uno lleva al cuello una pequeña bolsita —amuleto o escarcela— bordada con sus armas sobre fondo de color: león azul sobre fondo de oro, una oca, más blanca que la manteca recién batida sobre fondo rojo sangre; una cerda azul sobre fondo blanco.

Antes de embarcarse sobre Gerión y planear hacia el abismo, Dante examina esta singular exposición de blasones. Hago notar que las bolsitas de los usureros están colocadas ahí como muestras de colores. La energía de los adjetivos de color y su lugar en los versos hacen palidecer la heráldica. Los colores son designados con una franqueza brutal de profesional. Quiero decir que nos son presentados tal como son antes de ser molidos, en el atelier del pintor, sobre su paleta.

¿Cómo asombrarse? Dante era un poco de la casa; amigo de Giotto, seguía atentamente

los conflictos de escuelas y modos de pintura.

credette Cimabue nella pittura...

Purgatorio, XI, 94.

Después de haber observado debidamente a los usureros, montan a Gerión. Virgilio pasa su brazo alrededor del cuello de Dante y ordena al dragón de servicio: "Desciende en amplios círculos suavemente: acuérdate que llevas una carga nueva".

No menos que la alquimia, la sed de volar torturaba y roía a los hombres en la época de Dante. Tenía apetito de atravesar los espacios. Ningún punto de orientación. No se ve nada. No se ve delante de uno más que esta columna dorsal tábara, esta terrible vestidura adamascada que es la piel de Gerión. Solo el aire, batiendo sobre el rostro, nos permite conocer la velocidad y la orientación. La máquina que vuela no ha sido todavía inventada, los dibujos de Leonardo no existen aún, pero he aquí resuelto el descenso en vuelo planeado.

Y es por fin la cetrería. Las maniobras de Gerión para

frenar su descenso son comparadas al retorno del halcón que mal lanzado se elevó en vano, tarda en responder al llamado del halconero y una vez descendido, bate las alas con desprecio y va a posarse a distancia.

Tratemos ahora de abarcar todo el Canto XVII desde el único punto de vista de la química orgánica que maneja aquí un sistema de imágenes libres de toda relación con la alegoría. En lugar de resumir lo que nombra el contenido, consideraremos ese eslabón de la obra como la transformación perpetua de un substrato de materia poética que conserva su unidad y tiende a integrarse a sí mismo.

En Dante, como en toda poesía auténtica, el pensamiento imaginado se realiza gracias a una propiedad de la materia poética que propongo llamar convertibilidad o mutabilidad. Es pura convención hablar de "desarrollo" de una imagen. En efecto. Cierren los ojos sobre las imposibilidades técnicas e imaginen un avión, que en pleno vuelo, fabricara y lanzara otro avión. Este aparato,

absorto por su propio vuelo, lograría fabricar y lanzar un tercero. Para precisar esta comparación sugestiva y cómoda, agregaría que la fabricación y lanzamiento de esos nuevos aparatos, técnicamente inconcebibles, no son para nada una función anexa e incongruente del avión lanzado en pleno vuelo, sino que constituyen una cualidad esencial, que son un elemento del vuelo mismo, que determinan la posibilidad y la seguridad al mismo nivel que el buen estado de los mandos o el régimen regular del motor.

Realmente hay que esforzarse para aceptar llamarle desarrollo a esta serie de proyectiles que se fabrican durante el viaje y se lanzan los unos de los otros para asegurar la continuidad del movimiento mismo.

El Canto XVII del Infierno confirma brillantemente lo que acaba de decirse sobre la mutabilidad de la materia poética. Las figuras se dibujan más o menos así: roscas y redondeles sobre la piel távara, multicolor de Gerión —tapiz de seda recamado que se

despliega sobre un mostrador mediterráneo— perspectiva marítima, comercial, bancaria, corsaria-usurera y retorno a Florencia por el bies de escarcelas blasonadas con sus muestras de colores al estado puro, que no se ven con con frecuencia — sed de volar inspirada por los ornamentos orientales que dirigen la materia del Canto hacia el cuento árabe y su técnica del tapiz volante y en fin, vuelta a Florencia gracias al halcón, irremplazable por su misma gratuidad.

### 3

Tengo la impresión de que Dante había estudiado con cuidado todos los defectos de pronunciación, que prestaba atención a los tartamudeos, a las sibilaciones, a las nasalizaciones y que había aprendido mucho.

Es así como entiendo el colorido musical del Canto XXXII del Infierno.

Se encuentra allí una música labial muy particular: abbo, gabbo, babbo, Tebe, plebe, zebe, converebbe. Se creería que una

No contento con haber demostrado de esta manera prodigiosa la mutabilidad de la materia poética y dejando muy lejos detrás de él, las recetas asociativas de los poetas modernos de Europa, Dante, como para burlarse del lector realmente obtuso, una vez que todo es descargado, desinflado, restituido, hace aterrizar a Gerión y lo envía gentilmente hacia un nuevo destino y Gerión se aleja, como una flecha que acaban de disparar.

nodriza ha metido la mano en la fonética. De pronto los labios forman un mohín infantil, de pronto se alargan en un esbozo de trompa.

Los labiales constituyen una base cifrada, un basso continuo, base de la armonización polifónica. Sobre el pentagrama vienen a posarse las dentales, sus chasquidos mojados, sus succiones y sus silbidos, sus africadas: ts, dz.

Saco del montón una hebra: cagrazzi, riprezzo, guazzi,



mezzo, gravezza.

**Los pizzicati, las explosiones amplias o descarnadas de las labiales no tienen un segundo de respiro.**

Todo el Canto está moteado de un surtido de palabritas que me recuerdan las bromas de internado o las feroces burlas de estudiantes: *coticagna* (nuca), *dischiomi* (me arrancan los cabellos, los pelos), sonar con la *mascelle* (chillar, vociferar), *pigliare a gabbo* (fanfarronear, tratar de asombrar). Ahora bien, es orquestando esta infancia provocante, descarada, que Dante hace surgir los cristales que serán el paisaje musical de la *Giudecca* (círculo de Judas) y de la *Caina* (círculo de Caín).

*Non fece al corso suo si grosso velo  
d'inverno la Danoia in Osterlic,  
e Tanai la sotto il freddo cielo,  
com'era quivi; che, sé Tambernic  
vi fosse su caduto, o Pietrapana,  
non avria pur dall'orlo fatto cric.*

De golpe con el grito penetrante del pato eslavo: *Osterlic*, *Tambernic*, *cric* (que evoca un crujido).

El hielo sufre una explosión fonética y recae en dos nombres: *Danubio* y *Don*. La dominante glacial del Canto XXXII resulta de la inserción

de la física en una idea moral: traición, conciencia helada, *ataraxia* de la vergüenza, cero absoluto.

Por su ritmo, este Canto es un *scherzo* moderno. ¿Pero de qué género? Es un *scherzo* anatómico ilustrando la degeneración del lenguaje por las onomatopeyas y los farfalleos infantiles.

Una nueva relación se revela: alimento y lenguaje. El discurso manchado por la vergüenza vuelve sobre sí mismo y retrocede: masticación ruidosa, mordedura, *borgorigmo*, pasta rumiada.

Las articulaciones del alimento y del lenguaje casi coinciden y se ve manifestarse una curiosa fonética acridia:

*mettendo i denti in nota di cicogna.*

“Poniendo los dientes como hacen las cigüeñas con sus mandíbulas”.

Remarquemos en fin que este Canto XXXII manifiesta en todo momento una pasión sádica por la anatomía.

“Ese famoso golpe, que, al mismo tiempo, terminó con la integridad del cuerpo y estropeó la sombra”... En el mismo lugar hay un cirujano que se frota las manos: “Aquel a quien

**Florenxia cortó las vértebras cervicales . . .”**

di cui sego Fiorenza la gorgiera . . .

**O aún: “Como el hambriento se arroja furiosamente sobre el pan, así el de encima clavó sus dientes al de abajo en el sitio donde el cerebro se une con la nuca . . .”.**

là ve il cervet s'aggiunge con la nuca...

**El todo brinca como los esqueletos articulados de Durero y nos arrastra hacia la anatomía alemana.**

**Es que el asesino es un poco anatomista.**

**Y para la edad media el verdugo es un poco un obrero de la ciencia.**

**El arte de la guerra y el arte del suplicio son como la antesala del anfiteatro de anatomía.**



---

**Federico Aymá** nació en 1941 y falleció en marzo de 1987. Desde marzo de 1962 realizó 26 exposiciones individuales en el país y en el exterior y participó de 13 exposiciones colectivas. Su obra figura en el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, Argentina, Museo de Arte Latinoamericano de Managua, Nicaragua, Fundación Albricht Knox, Buffalo, E.E.U.U. y Colección Federico Vogelius, Buenos Aires,

En la obra de los auténticos creadores hay una coherencia, una unidad de lenguaje que revela una lucha persistente y tenaz. Eso es lo que veo en la obra de Federico Aymá.

Como amigo, frecuenté durante muchos años su taller y puedo asegurar que trabajaba como respondiendo a un mandato.

“Es lo único que sé hacer” me dijo una vez.

**JUAN MANUEL INCHAUSPE**

---