

Sobre Dante

Osip Mandelstam

Traducción del francés:

Marilyn Contardi y Cecilia Beceyro

Es absolutamente necesario mostrar algunos fragmentos de los ritmos de Dante. Nadie tiene la menor idea sobre eso, pero no habría que descuidarlos. Decir que Dante es escultural es ponerse a la merced de cualquier definición indigente sobre este gran europeo. Su poesía conoce todas las formas de la energía familiares a la ciencia contemporánea: la unidad de la luz, del sonido y la materia impregnan su naturaleza profunda. Leer a Dante es sobre todo una tarea sin fin que nos aleja de la meta a medida que avanzamos. Si una primera lectura no provoca nunca más que una sofocación y una sana fatiga, hay que munirse, para las lecturas ulteriores, de uno de esos pares de zapatos suizos, con clavos, ingastables. Yo me pregunto seriamente cuántas suelas, cuántos cueros de vaca, cuántas sandalias, Alighieri pudo haber usado durante su labor poética, mientras recorría los senderos de cabra de Italia.

El Infierno y sobre todo el Purgatorio son una celebración de la marcha del hombre, de la medida y del ritmo de los pasos, del pie, de su forma. El paso asociado al soplo e impregnado de pensamiento es para Dante el principio de la prosodia. Para evocar la marcha recurre a una multitud de expresiones encantadoras.

En él, filosofía y poesía están siempre en marcha, siempre en pie. La pausa misma es como un movimiento en espera: la meseta donde se conversa es conquistada gracias a una hazaña de alpinista. El pie del verso –inspiración y espiración– es un paso. El paso es deducción, despertar del espíritu, silogismo.

La instrucción es la iniciación a las asociaciones fulgurantes, se capta todo al vuelo, se perciben las alusiones, nada más elogioso para Dante.

En su visión de las cosas, el maestro es más joven que el alumno porque es el que “corre más rápido”.

“El se dió vuelta y yo creí ver uno de aquellos que se

prueban para la carrera en los alrededores de Verona, y su forma mostraba que era un vencedor y no un vencido”.

La virtud rejuvenecedora de la metáfora resucita al viejo letrado Brunetto Latini bajo el aspecto de un adolescente vencedor de una carrera deportiva en Verona.

¿En qué consiste, entonces, exactamente, la famosa erudición de Dante?

Aristóteles, gran pavo real de día, esta rodeado por la franja morisca de Averroes,

... Averrois, che il gran commento feo ...
Inferno, IV. 144.

Aquí el árabe Averroes acompaña con música al griego Aristóteles. Ambos son componentes de un mismo dibujo. Caben en la membrana de la misma ala.

El final del Canto IV del Infierno es una orgía de citas. Veo revelarse allí, al estado puro, químicamente puro, todo el registro de las referencias dantescas. Un paseo de tecla en tecla sobre el horizonte del mundo antiguo. Una polonesa al estilo Chopin suscitando, uno al lado del otro, a César en armas con sus ojos de buitre y a Demócrito, que desintegró la materia en átomos.

La cita no es falsa. Canta con voz de cigarra. Por naturaleza chisporrotea incansablemente. Prendida al aire no suelta más su presa. De ninguna manera se podría confundir con la erudición este teclado de referencias, que constituye simplemente la instrucción.

Quiero decir que la composición no resulta de la acumulación de rasgos particulares, sino de que cada detalle se libere, se desprenda a su vez de la obra, se aleje de ella, como una viruta llevada por el viento, y deje el sistema inicial para integrarse a un nuevo espacio, a una nueva dimensión funcional, y esto siempre en intervalos rigurosamente prescritos y obedeciendo a una ocasión exclusiva.

Si no conocemos las cosas en sí mismas, somos muy sensibles a su posición. Así cuando leemos a Dante nos llegan “boletines informativos”, del lugar mismo del combate que nos sugieren maravillosamente el estruendo de la sinfonía guerrera, aunque cada información, tomada por separado, se limite a

desplazar algunos banderines estratégicos o a evocar algunas alteraciones en el timbre del cañoneo.

La obra entonces nace como una totalidad, surgida del impulso que la penetra y manifiesta su diversidad. Ni un solo instante es igual a sí misma. Si a un físico, después de haber desintegrado un átomo se le ocurriera volver a componerlo haría pensar en uno de esos adeptos a la poesía narrativa y didáctica para quienes Dante será siempre el rayo y la peste.

Si aprendiéramos a escuchar a Dante oiríamos madurar el clarinete y el trombón, a la viola transformarse en violín y estirarse el pabellón del corno inglés. Veríamos formarse alrededor del laúd y de la tiorba una nebulosa, germen de la orquesta clásica futura con sus tres grupos de instrumentos.

Escuchar a Dante, sería también sumergirse a pesar de uno, en un torrente de energía cuyos nombres podrían variar (su totalidad aparecería como "composición", sus particularidades como "metáforas" y su paso evasivo se confundiría con una "comparación") pero ese torrente haría surgir definiciones sólo por el placer de verlas volver hacia él y enriquecerlo fundiéndose en él: apenas gratificadas por las alegrías del devenir, renunciarían a sus derechos de primogenitura y se unirían con la materia que surge entre los significados y los reanima con su agua.

Comienzo del Canto X del Infierno. Dante nos empuja brutalmente hacia la ceguera interna, que es el núcleo mismo de toda la composición.

"Nos habíamos internado por un sendero estrecho entre el muro de roca y los condenados, mi maestro y yo que le seguía..."

Todos los medios son empleados aquí para combatir la opacidad de este lugar sin iluminación. Las formas luminosas crecen como si fueran dientes. Los grandes caracteres son tan necesarios como las antorchas en una caverna.

Dante no libra nunca combate contra la materia sin haberse asegurado el órgano conveniente para atraparla, sin haberse munido de un aparato de medición capaz de calcular el fluir del tiempo. En poesía, donde todo es medida o proviene de ella y da vueltas a su alrededor, celebrándola, los instrumentos utilizados son herramientas de una naturaleza y una eficacia particulares. En poesía, la aguja temblorosa de la brújula no es solamente cómplice de la tempestad magnética, sino que es ella quien la origina.

Así verificamos que el diálogo del Canto X del Infierno está magnetizado por los tiempos del verbo: el *préterito simple* o *imperfecto*, el *préterito de subjuntivo*, hasta el presente y el futuro, se afirman en el Canto X en toda su autoridad categórica.

Todo el Canto está sostenido por vigorosos ataques verbales que estallan insolentemente a partir del texto. Vemos allí todo el cuadro de la conjugación comprometido, oímos los verbos tomar sus tiempos al pie de la letra.

Primer ataque:

la gente che per li sepolcri giace
*potrebbe*si veder...?

“Podríase ver a esos hombres extendidos en sus tumbas entreabiertas. . .?”

Segundo ataque:

...*Volgiti*: che fai?...

que traduce el horror del presente, *terror praesentis*. Al estado puro, ese presente vale un gesto de exorcismo familiar. Totalmente cortado del futuro y del *préterito*, ese presente se conjuga como terror desnudo, como peligro.

Nos encontramos con tres matices del pasado, liberados de toda responsabilidad en cuanto al hecho consumado en el terceto:

Fijaba sobre él mi mirada
y se enderezó en toda su estatura
como si rebajara al Infierno con su desdén

Luego, con su potente sonoridad de tuba, tenemos todavía un *préterito* que penetra de pronto en la pregunta de Farinata:

... Chi *fur* li maggior tui
¿Quiénes fueron tus antepasados?

¿Qué alargamiento del verbo auxiliar, de este *fur* achicado, recortado, en vez de *furon*! ¿No es cierto que fue así, por alargamiento del pabellón, que apareció el corno inglés?

Después es el *préterito perfecto* de un lapsus el que hace vacilar al viejo Cavalcanti: Alighieri, contemporáneo y amigo de su hijo, el poeta Guido Cavalcanti, todavía vivo, acaba de decir algo sobre él, poco importa qué, pero utiliza la forma fatídica del imperfecto: *ebbe*.

Y es bastante notable que esa palabra desgraciada abra la vía a la corriente dominante del diálogo: Cavalcanti se retira como un oboe o un clarinete que ha terminado de tocar su parte, mientras que Farinata, igual a un jugador de ajedrez que contemporiza, retoma el golpe interrumpido y vuelve al ataque:

e se, continuando al primo detto,
s'egli han quell'arte –disse– male apressa,
cio mi tormenta più che questo letto.

En el Canto X del Infierno, el diálogo nos revela inopinadamente la situación: ésta fluye de entrelíneas.

Todas las informaciones enciclopédicas deseadas nos han sido entregadas en los primeros versos del Canto. La entrevista ve aumentar su amplitud lentamente, obstinadamente, las escenas de masa y las imágenes de multitud no son mas que accesorias. Cuando Farinata, gran señor que el azar ha enviado a prisión, se yergue despreciativo hacia el Infierno, el péndulo de la conversación abarca en su recorrido todo el diámetro del oscuro valle irrigado de llamas.

El escándalo en literatura es bien anterior a Dostoievski. Era simplemente más potente en el siglo XIII y en Dante. Porque Dante se arroja, se precipita sobre esta entrevista indeseable y peligrosa con Farinata, así como los aventureros de Dostoievski corren al encuentro de sus verdugos: en el peor momento. Y he aquí que planea una voz. No se sabe todavía quién habla. El lector domina cada vez menos este Canto que se despliega. Esta voz -el primer tema de Farinata- propone un corto *arioso dantesco* con inflexiones suplicantes totalmente dentro del espíritu del Infierno:

“¡Oh, Toscano, que recorres vivo la ciudad de llamas, tú que hablas con tanta elocuencia! No rehúses detenerte un instante... En tu manera de hablar reconocí al hijo de la noble provincia para la cual yo fui, desgraciadamente, una carga demasiado pesada”.

Dante es un pobre hombre. En el fondo del alma es un

plebeyo de vieja cepa romana. Es cualquier cosa menos desenvuelto. Hay que ser un topo para no darse cuenta de que, a lo largo de la Divina Comedia, Dante ignora cómo debe comportarse, no sabe cómo caminar, ni qué decir, ni cómo saludar. No invento nada, me remito a las numerosas confesiones de Alighieri diseminadas en la Divina Comedia.

Lo que confiere al poema todo su encanto, toda su fuerza dramática y lo que construye el fondo o el trasfondo psicológico, es la inquietud secreta, la torpeza confusa y dolorosa que adhieren a este hombre desprovisto de certezas, que parece aún estar mal pulido, incapaz de sacar provecho de su experiencia íntima y de objetivarla en términos de etiqueta social; hombre torturado, hombre acosado.

Si lo dejáramos solo, sin su *dolce padre*, sin su Virgilio, es seguro que el escándalo estallaría de entrada y en vez de un descenso a los suplicios y las curiosidades del Infierno, asistiríamos a la más grotesca bufonería.

Virgilio corrige, endereza sistemáticamente el curso del poema, le evita a Dante todas las torpezas. La Divina Comedia nos hace entrar al laboratorio donde sorprendemos las cualidades morales de Dante. Ahí donde vemos siempre al irreprochable capuchón y el perfil de águila, había un malestar superado al precio de duros sufrimientos, un combate en todo parecido al de un Pushkin, gentilhombre de la Cámara, para asegurar al poeta su dignidad y su lugar en la sociedad. La sombra que daba miedo a los chicos y a las ancianas, tenía miedo de sí misma. Alighieri pasaba del calor al frío; de maravillosos vahos de certeza a la convicción de su perfecta vacuidad.

Hasta hoy, la gloria de Dante ha sido el principal obstáculo para llegar a su conocimiento y a su estudio profundo. Así lo será por largo tiempo. Su concisión no es más que el fruto de un inmenso desequilibrio interior que se desahoga en súplicas oníricas, en encuentros imaginarios, en réplicas acerbas, refinadas, largamente meditadas, largamente incubadas, que debían asegurarle el triunfo total, la destrucción del adversario.

El padre suave, el preceptor y tutor –que es la razón misma– no se cansa nunca de poner en su lugar a este desclasado mental del siglo XIV que tenía todas las dificultades del mundo para

situarse en una jerarquía social, mientras que Bocaccio, casi su contemporáneo, se deleitaba en ella, se revolcaba, jugueteaba.

Che fai? –¿Qué haces ahí? Esto suena exactamente como una llamada al orden del maestro: ¿estás loco? Queda una sola vía de salvación, poner en juego todos los registros del órgano para hacer callar su vergüenza y ocultar su malestar.

Nada es más falso que representarse el poema de Dante como un largo relato lineal o como un alargamiento de una sola y única voz. Mucho antes que Bach, en una época en la que no se construían todavía órganos monumentales sino prefiguraciones embrionarias bien modestas de los monstruos venideros, y en donde el instrumento por excelencia seguía siendo la cítara acompañando la voz humana, Alighieri construyó en el espacio literario un órgano de una infinita potencia y del cual probó todos los registros imaginables, infló todos los fuelles, mugió y arrulló en todos sus tubos.

come avesse lo inferno in gran dispetto
Inferno, X, 36

es el verso donde se enraiza todo el demonismo, todo el byronismo de Europa. Pero en vez de izar la enorme escultura sobre un zócalo, como hubiera hecho un Hugo, Dante la vela en sordinas, la envuelve en tinieblas grises, la hunde en un fondo nebuloso.

Esta voz se ofrece en un registro descendente, cae, desciende hasta el fondo de la escotilla.

En otros términos, la iluminación fonética se desconecta. Las sombras azuladas se entrecruzan.

La Divina Comedia, lejos de acaparar el tiempo del lector lo multiplica, como un fragmento de música al interpretarse.

Al desarrollarse, el poema se aleja de su fin, que sobreviene abrupto y suena como un comienzo.

Para darse cuenta realmente de la estructura de este monólogo construido sobre un registro de órgano, se puede pensar, por analogía, en los minerales cuya pureza es alterada por la inserción de partículas extrañas.

Inclusiones granuladas y venas de lava recuerdan un mismo movimiento tectónico o un mismo hundimiento que son la causa común del metamorfismo.

Los versos de Dante tienen precisamente una formación y una coloración geológicas. Su estructura material es mucho más importante que su famoso aspecto escultural. Imagínese un monumento de granito o de mármol cuyo simbolismo no tendería a representar un caballo o un caballero sino a revelar la estructura íntima del mármol o del granito. Dicho de otra manera, imagínese un monumento de granito erigido a la gloria del granito y que tratara de ilustrar su esencia: entonces se tendrá una idea bastante clara de la relación que Dante establece entre forma y contenido.

Todo elemento periódico del discurso en verso, se trate de un línea, de una estrofa o de una vasta unidad lírica, debe ser tomado absolutamente como una palabra única. Así cuando pronunciamos la palabra "sol", no alumbramos un significado fijo –sería un aborto semántico– sino que vivimos una realidad cíclica original.

La más pequeña palabra es una gavilla de sentidos que se difunden en todas las direcciones y que no apuntan hacia un punto convenido. Cuando decimos "sol" realizamos un inmenso viaje, pero nos es tan familiar que nuestro paso es el de alguien que duerme. La poesía se distingue del lenguaje automático en que nos despierta y sacude con medias palabras. La palabra, entonces, se revela mucho más larga de lo que pensábamos, y recordamos que hablar es estar siempre en camino.

Los ciclos semánticos de los Cantos de Dante están hechos de tal manera que la "miel" se trueca en "mar" y parecida transformación ocurre con otras palabras.

Si es necesario, llamará a los párpados "labios de los ojos" cuando los cristales de hielo cuelgan de las pestañas y forman una costra que detiene las lágrimas:

gli occhi lor, ch'eran pur pria dentro molli,
gocciar su per le labbra...
Inferno, XXXII, 46-47

Porque el sufrimiento cruza los órganos de los sentidos, crea híbridos y desemboca en ese ojo "belfudo".

A propósito de Dante no se puede hablar de una sola forma sino de una multitud de formas. Ellas se crean unas a otras y hace falta artificio para encastrar las unas con las otras.

El lo dice:

oi premerei di mio concetto il suco
Inferno XXXII, 4.

“...extraeré el juego de mi representación, de mi concepción”, la forma es entonces a sus ojos un jugo que se extrae y no un envoltorio.

Así, por extraño que parezca, la forma se extrae del contenido conceptual que parece envolverlo. Así es, expresamente, el pensamiento de Dante.

Pero no se puede extraer una gota mas que de una esponja o de un trapo ya mojados. Por más que retorizamos un concepto no haremos rezumar ninguna forma si éste no tiene ya una en sí mismo.

En poesía toda creación de formas implica series, períodos o ciclos de resonancia formalmente autónomos, como cualquier unidad de sentido cuando es emitida aisladamente.

Una descripción científica de la Divina Comedia, descripción fluida, torrencial, se transformaría seguramente en un tratado de metamorfosis y se aplicaría a penetrar los múltiples estados de la materia poética, un poco como un médico que al hacer un diagnóstico aguza el oído para captar la múltiple unidad de un organismo. La crítica adoptaría los métodos de la medicina verdadera.

(1933)