

# FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

01

VOL. 1

NOV 2021 - FEB 2022

ISSN 2683-2917





FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN, ISSN 2683-2917, vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Secretaría de Posgrado e Investigación. Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec s/n, Sta. Cruz Acatlán, C.P. 53150, Naucalpan de Juárez, Estado de México.

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>

<https://revistafiguras.acatlan.unam.mx>

Contacto: [revistafiguras@acatlan.unam.mx](mailto:revistafiguras@acatlan.unam.mx)

☎ 5623 1750, extensión: 38963.

Editor responsable: Lic. Miguel Ángel de la Calleja. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título 04-2019-032912495400-203, ISSN 2683-2917, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: Mónica Elena Cruz Nájera y Daniel de la Garza Cordero; Facultad de Estudios Superiores Acatlán, Secretaría de Posgrado e Investigación. Av. Alcanfores y San Juan Totoltepec s/n, Sta. Cruz Acatlán, C.P. 53150, Naucalpan de Juárez, Estado de México; tel. 55 5623-1750, ext. 38963. Fecha de última modificación: 1 de noviembre de 2021.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial de la revista, de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán ni de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se autoriza la reproducción de los textos a reserva de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Imagen de portada: Dante Alighieri, a partir de una fotografía de Rubens Alarcon de la estatua en bronce de Ettore Ximenes.

### FUNDADORES

Dr. Manuel Martínez Justo

Dra. Laura Páez Díaz de León

Lic. Miguel Ángel de la Calleja

### FES ACATLÁN

Dr. Manuel Martínez Justo. Director

### CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Javier Bonilla Saus. Universidad ORT Uruguay

Dra. Vittoria Borsò. Universidad Heinrich Heine Düsseldorf

Dra. Judith Bosnak. Leiden University

Dr. Héctor Fix Fierro †. UNAM

Dr. Gonzalo Herranz de Rafael. Universidad de Málaga

Dra. Sara Poot Herrera. University of California, Santa Barbara

Dr. Rubén Darío Medina Jaime. UNAM

Dr. Pedro Poitevin. Salem State University

Dra. Patricia Ruiz Perdomo. UNIAGRARIA

Dr. José R. Valles Calatrava. Universidad de Almería

### COMITÉ EDITORIAL

Dra. Antonina Ivanova Boncheva. UABCS

Dra. Raquel Franklin Unkind. Universidad Anáhuac

Dr. Javier Pineda Muñoz. UAEM

Dr. Demetrio Fabián García Nocetti. UNAM

Dr. Carlos Humberto Reyes Díaz. UNAM

Dra. Virna Velázquez Vilchis. UAEM

### EQUIPO EDITORIAL

Laura Páez Díaz de León  
**Coordinación**

Miguel Ángel de la Calleja  
**Editor**

Mayela Eunice Véliz Cantú  
**Editora asociada**

Heidi Puon Sánchez  
**Diseño gráfico**

Claudia Colomer  
**Corrección de estilo**

Mónica Elena Cruz Nájera  
Daniel De la Garza Cordero  
**Desarrollo frontend**

Sophie Canseco  
**Video**

Beatriz Andrea Martínez Aguirre  
Ana Sofía Velasco  
Carolina Villagómez Calderón  
**Contenido en inglés**

Jonatan Aponte Aguilar Águila  
Scarlett Corona Ocaña  
Arturo Gálvez González  
L. Elizabet Gómez López  
Alejandra Genovena Gómez Soto  
Brenda Lucía Martínez Callejas  
Andrés Alonso Ramírez Casas  
Mónica Vázquez Sámano  
**Soporte de artículos**

Nancy Herrera Vázquez  
Karla Cecilia Nando Bucio  
**Servicio Social**

# CONTENIDO

05 PRESENTACIÓN

113 SEMBLANZAS

7

## PERSPECTIVAS

(artículos)

8

*Crimen bajo ficción. Análisis de una disputa poética*

Fernando Beltrán-Nieves

21

*Violencia laboral en el Comité ejecutivo nacional del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM): estudio de caso*

Víctor Manuel Rangel-Cortés, Indra Orquídea Flores-García y Juan Pablo Aguilar-Guillen

35

## ESCENAS

(ensayos)

36

*Dante ieri e oggi*

Marco Grimaldi

48

*Una alondra en el Paraíso*

Pablo Williams

57

*Ojos de Giotto*

Pablo Maurette

69

*Dante y el castigo lenitivo*

Armando González-Torres

76

*El culo a modo de trompeta: Dante Alighieri en James Joyce*

Ernesto Lumbreras

79

*Resonancia del infierno en los videojuegos: relaciones intertextuales entre el poema de la Divina comedia y los videojuegos Dante's Inferno y Devil May Cry*

Alejandro Rodríguez

85

*Elocuencia y esplendor. Del humanismo y la óptica en Dante*

J. Rafael Martínez-E.

102

*Dúvidas de um tradutor*

Pedro Eiras

103

*Todo lo que no se vio*

David Huerta

104

## RESONANCIAS

(reseñas críticas)

104

*¿Cómo he osado yo hablar en nombre de los muertos?*

*Una reescritura portuguesa de la Comedia*

José Luis Gómez-Vázquez

108

*La Comedia, una suma de prodigios entrevistos por José María Micó*

Julio Ortega-Jiménez



Dibujo de Heidi Puon a partir de una imagen de la estatua de mármol de Dante Alighieri en Florencia.

# PRESENTACIÓN

**FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN** marca y construye –mediante un acto de escritura– la acción de transformar, delinear o representar los hallazgos que los participantes plasman en las tres secciones de cada edición.

En este número, en la sección **Perspectivas** aparecen dos artículos que muestran el desarrollo multidisciplinario de nuestra revista: “Crimen bajo ficción. Análisis de una disputa poética” inspecciona la ficcionalización del crimen en un interés compartido entre los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato y “Violencia laboral en el comité ejecutivo nacional del SUTERM (Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana): estudio de caso” se enfoca en exhibir un caso de violencia laboral y en analizarlo desde la perspectiva de la víctima.

En la sección **Escenas** se agrupan ensayos a propósito del 700 aniversario de la muerte de Dante Alighieri, su mundo y sus repercusiones. Siete textos para replantear la herencia y, como dijo Jorge Luis Borges, “lo vivido de Dante”: “Dante ayer y hoy” de Marco Grimaldi (en italiano y español), “Una alondra en el Paraíso” de Pablo Williams, “Ojos de Giotto” de Pablo Maurette, “Dante y el castigo lenitivo” de Armando González Torres, “El culo a modo de trompeta” de Ernesto Lumbreras, “Resonancia del infierno en los videojuegos: relaciones intertextuales entre la *Comedia* y los videojuegos *Dante’s Inferno* y *Devil May Cry*” de Alejandro Rodríguez y “Elocuencia y esplendor. Del humanismo y la óptica en Dante” de J. Rafael Martínez E. Todos los ensayos muestran la actualidad y repercusiones de la obra de Dante Alighieri en la vocación de la revista: la visión multisicisciplinaria.

La sección **Resonancias** incluye la reseña crítica “¿Cómo he osado yo hablar en nombre de los muertos? Una reescritura portuguesa de la *Comedia*” sobre la aguda interpretación de Pedro Eiras que traslada los mundos metafísicos del poeta italiano a una realidad del siglo XXI en el texto; y “La *Comedia*, una suma de prodigios entrevistados por José María Micó”, que reseña las características editoriales de la versión de la *Comedia* elaborada por José María Micó, enfatiza una serie de rasgos que singularizan el trabajo de traducción y agrega comentarios acerca de la obra dantesca.

En esta ocasión, incluimos también dos miradas poéticas sobre la *Comedia*: “Todo lo que no se vio” de David Huerta y “Dúvidas de um tradutor” de Pedro Eiras.

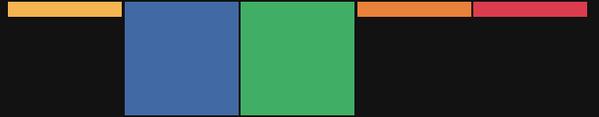
**FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN** proporciona ingreso libre e inmediato a su contenido para que sus lectores dispongan gratuitamente de artículos de investigación, ensayos y reseñas, con el fin de sumarse al impulso que la Universidad Nacional Autónoma de México está dando al intercambio del contenido de las investigaciones que se llevan a cabo en el país, mediante el modelo del Acceso Abierto (*Open Access*, OA por sus siglas en inglés), entendido como una forma de compartir información científica y académica sin costo o restricción para el usuario y en el que cada artículo, ensayo o reseña figura de manera singular.

**COORDINACIÓN EDITORIAL**



Dibujo de Heidi Puon a partir del Retrato de Dante Alighieri de Luca Signorelli, 1499.

# PERSPECTIVAS



# Crimen bajo ficción. Análisis de una disputa poética



FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1,

noviembre 2021-febrero 2022

[https://doi.org/10.22201/](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1)

[feesa.figuras.2021.3.1](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1)



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional.

**Recibido:**

12 de agosto de 2020

**Revisado:**

10 de diciembre de 2020

**Aceptado:**

15 de enero de 2021

[https://doi.org/10.22201/](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1.184)

[feesa.figuras.2021.3.1.184](https://doi.org/10.22201/feesa.figuras.2021.3.1.184)

## *Crime Under Fiction. Analysis of a Poetic Argument*

 **Fernando Beltrán-Nieves**

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Estudios Superiores Acatlán

**Resumen:** Este artículo inspecciona primeramente la ficcionalización del crimen, un interés compartido entre los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Ernesto Sabato, pero postula en seguida que la de Borges alimentó decisivamente el referente contra el cual se alzó la ficción de Sabato. Una explicación de la poética de Sabato debe buscarse no sólo en los textos mismos, sino fuera de ellos: la distancia social que separa a Sabato de Borges. El artículo concluye señalando los intereses mutuos, pero resalta sobre todo los desacuerdos en torno a la ficcionalización del crimen.

**Palabras clave:** Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, género policial, motivaciones criminales, disputa poética.

**Abstract:** This article primarily examines the fictionalization of crime, a shared interest by the Argentinean writers Jorge Luis Borges and Ernesto Sabato, but it immediately postulates that while Borges' stories decisively nourished on crime, Sabato's fiction opposed it. A possible explanation for that must be sought not only in their works themselves, but also aside them; the social distance separating Sabato from Borges. The article concludes by highlighting their shared interests, but above all pointing out their different views over the fictionalization of crime.

**Keywords:** Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, detective stories, criminal motivations, poetic argument.

---

## Introducción

Este artículo plantea la relación que existe entre dos interrogantes aún abiertas del canon literario argentino del siglo xx. ¿Contra quién o contra qué estética escribió Ernesto Sabato? y ¿qué papel desempeñó Jorge Luis Borges en esta historia? El artículo inspecciona en primer lugar la ficcionalización del crimen, un interés compartido entre ambos escritores, pero postula que la de Borges alimentó decisivamente el referente contra el cual se alzó la poética de Sabato. El objetivo de este artículo es delinear los intereses compartidos entre ambas poéticas, pero resalta también las diferencias que las separan.

## Método

El sociólogo francés Pierre Bourdieu propuso que no se toma postura alguna en materia ideológica, política o estética sino en función de las otras (Bourdieu 2003, 167). El esfuerzo de hacer todo lo posible por orientar una práctica particular –estética, literaria o ideológica– a favor de unos y, por tanto, en contra de otros (Bourdieu 2000, 112-120). Este *modus operandi* de los universos culturales sirve también para fines de método. Una actitud metódica para comprender a la literatura en función de lo que acontece afuera de los textos: los efectos de la posición social, la tensión entre el centro y la periferia de una zona cultural específica, las estrategias de escritura en función de las relaciones sociales. Así, una interpretación de la poética de Sabato debe buscarse en los propios textos, ciertamente, pero también fuera de ellos y preguntarse por los escritores decisivos que estaban enfrente, arriba o abajo en el contexto social de la producción de su novelística. Con base en una revisión documental, se fundamentan las aseveraciones que siguen.

## Desarrollo

### El punto inicial

Introducido por Pedro Henríquez Ureña a la revista *Sur* –publicación cosmopolita dirigida por Victoria Ocampo, epicentro literario de 1930 a 1950 en Argentina–,

Ernesto Sabato conoció personalmente a Jorge Luis Borges y a su principal círculo alrededor de 1941. Henríquez Ureña había sido su profesor de lengua española en el colegio secundario en La Plata, donde ejerció su magisterio hasta el día de su muerte, en 1946 (Sabato 1997, 10). En tertulias literarias en la casa de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, Borges y Sabato (entonces físico, foráneo a la literatura) entablaron inicialmente un diálogo diverso: los números transinfinitos, el eterno retorno, las aporías, Aquiles y la tortuga (Barone 1976, 14). Son sabidas las interferencias matemáticas en los relatos de Borges. “El aleph”, el más famoso. Un punto en el universo que concentra al universo. Con el paso de los años, de haber sido un admirador y simpatizante más de la poética de Borges, Sabato se le enfrentará no sólo en el orden estético o formal, sino en el político.<sup>1</sup> Para los años de 1940, además, Borges realizaba una “renovación” en la literatura en español al perfeccionar la fusión entre el ensayo y la ficción.<sup>2</sup>

Originario de un pueblito pampeano, con el grado de doctor en ciencias físico matemáticas, a los 34 años, Sabato llegó a la conclusión de redimensionar el lugar que ocupaban la ciencia (al menos en su vida) y todas las extrapolaciones racionales en la literatura, particularmente en el género policial. Una actitud de Sabato en atención al papel decisivo de lo misterioso o lo absurdo al interior de la condición humana, particularmente en los conflictos pasionales. Al igual que Borges, a Sabato le interesó la ficcionalización del crimen; pero todo crimen pasional, según la concepción a partir de la cual alzó su novelística, hundía sus raíces en la imprevisibilidad de las motivaciones criminales. Éstas son ambiguas, poco claras, siempre confusas. La raíz metafísica del crimen, para Sabato, fue el punto inicial de su universo ficticio.

Visto de manera general, fueron los supuestos contrarios con los que se construyó la poética policial de Borges, quien desde niño se sabía escritor. Observó Ricardo Piglia que si Borges difundió con eficacia la novela policial de enigma es porque buscaba una recepción adecuada a sus propios textos y trataba, además, de familiarizar a los lectores con un tipo de relato y manejo de la intriga que estaba en el centro de su propia poética (Piglia 2014a, “Sobre el género policial”). Borges no sólo lo difundió con eficacia, sino que fue quizá el máximo exponente del género en español. Es necesario recapitular, someramente, qué ha sido el género policial. Un esbozo para avanzar en el objetivo principal de este artículo.

Al igual que Borges, a Sabato le interesó la ficcionalización del crimen; pero todo crimen pasional, según la concepción a partir de la cual alzó su novelística, hundía sus raíces en la imprevisibilidad de las motivaciones criminales.

---

<sup>1</sup> Para este último caso, véase Beltrán Nieves 2013.

<sup>2</sup> Macedonio Fernández inició esta revuelta formal, pero había rechazado de modo general la difusión impresa de sus innovaciones escriturales (Piglia 2012, 9-19).

## El género policial

Piglia observó que la novela policial ha construido un puente entre la literatura de masas y la alta literatura (Piglia 2014b, “Lectores imaginarios”). Ha habido una tensión permanente entre estos dos modos de concebir y de orientar la literatura: hacia un público selecto o uno más amplio. El policial tendría un público aliado. Una literatura pensada para un amplio espectro de lectores y una literatura que se ha propuesto el entretenimiento. En cambio, la alta literatura no desconoce que el lector es su enemigo, lectores que serán quizá otros escritores, capaces de identificar la pureza de la forma o la eficacia de la realización (Piglia 2016).

De la oposición se deduce que la alta literatura es de consumo minoritario y la de masas estaría imposibilitada de atender toda suerte de exigencias del orden de lo profundo o de lo estético, de lo espiritual o de lo filosófico, de la técnica y de la experimentación. Del conflicto se infiere que la alta literatura busca la originalidad, una producción plenamente artística. La de masas, en cambio, se mueve con formas repetitivas y tiende a ser pedagógica porque está dirigida a un público masivo. Una producción novelística, en una palabra, para la diversión.

Como cuestión de principio, el crimen es el medio por el cual el género policial plantea sus coordenadas narrativas. En el crimen, la sociedad se revela tal cual es. Fue el personaje más siniestro de Sabato, Fernando Vidal Olmos –asaltador de bancos y lector de Hegel–, quien afirmó que si alguien quería hallar la verdad oculta de una sociedad, debía remitirse a la lectura de la nota roja (Sabato 2014, 281-436). Sobre el dinero o sobre el poder, que despiertan siempre las bajas pasiones, giran la mayor parte de los crímenes. En su investigación sobre los enigmas y los complots, Luc Boltanski se pregunta: “si se conocen las condiciones sociales que han convertido un hombre en criminal, ¿se tiene el derecho de considerarlo moralmente responsable de su crimen, o la responsabilidad debe atribuirse también a esta entidad a la que se llama ‘la sociedad?’” (Boltanski 2016, 36).

Un género popular, el policial de enigma y la novela negra después, que se alzó a partir de tres cuentos de Edgar Allan Poe,<sup>3</sup> tiene como clave la invención del detective. Mejor, su función lo hace marchar. El detective es un marginal y está aislado, es extravagante y es célibe. Aunque el raciocinio es el motor del género, resabios de los mundos pre-capitalistas rondan la figura del detective. Si no es una regla, por lo menos es una tendencia de anteponer una lectura moral del mundo, muy a menudo

El personaje más siniestro de Sabato, Fernando Vidal Olmos, afirmó que si alguien quería hallar la verdad oculta de una sociedad, debía remitirse a la lectura de la nota roja.

---

<sup>3</sup> “Los crímenes de la rue Morgue” de 1841, “El misterio de Marie Rogêt” de 1842 y “Carta robada” de 1844.

de “valores masculinos”: “decencia e integridad, heroísmo e independencia”. Sobre su estudio de los “lectores imaginarios”, escribe Piglia:

Poe localiza el género en París –la capital del siglo XIX, como decía Benjamin– y, desde luego, la ciudad es el lugar donde la identidad se pierde. “Es difícil mantener el orden en una población tan masiva donde por así decirlo cada uno es un desconocido para todos los demás”, señala un informe de la policía de París en 1840. Benjamin ubica el género en la serie de procedimientos de identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad. La numeración de las casas, las huellas dactilares, la identificación de las firmas, el desarrollo de la fotografía, el retrato de los criminales, el archivo policial, el fichaje. Las historias policiales, concluye Benjamin, surgen en el momento en que se asegura esta conquista sobre lo incógnito del hombre. (Piglia 2014b, “Lectores imaginarios”)

El anonimato y la ilegibilidad son condiciones sociales que pululan en las grandes urbes y son la antesala de los relatos policiales. Esta ilegibilidad, propia del anonimato, está asociada al crimen. Poe observó que lo que no se puede leer ya iba asociado al crimen. La función del detective estaría entonces marcada por los actos de lectura.

Si se mira de cerca, el corazón del clásico policial se concentra en las lecturas, frecuentemente inesperadas o heterodoxas, que hace el detective sobre indicios desperdigados, a menudo ocultos, en aras de dar con los culpables. El detective Sherlock Holmes tiene conocimiento de química y de manuscritos medievales, distingue las cenizas de diversas variedades de tabaco y diferencia huellas de pasos, además de que discierne tipos de manos según el oficio y usa un método.

Siegfried Kracauer, uno de los primeros filósofos alemanes interesados en el género, proponía en su obra *La novela policial. Tratamiento filosófico* (1922-1923), que uno de los rasgos distintivos del género policial de enigma era la personificación de la razón en un detective (Mendiola 2011, 41-77); la construcción de un detective muy a menudo aliado con la policía.

De tradición británica, la narrativa policial ha hecho suyas las dos pasiones de la isla: las aventuras y la legalidad. Incansable propagador de la literatura británica del siglo XIX, Borges escribe:

[El genuino relato policial] Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar. En los primeros ejemplares del género (...) la historia se limita a la discusión y a la resolución abstracta de un crimen, tal vez muchas leguas del suceso o muchos años.

El anonimato y la ilegibilidad son condiciones sociales que pululan en las grandes urbes y son la antesala de los relatos policiales. Poe observó que lo que no se puede leer ya iba asociado al crimen.

Las cotidianas vías de la investigación policial –los rastros digitales, la tortura y la delación– parecerían solecismos ahí. (Borges 1985a, 96)

En su nota sobre G. K. Chesterton, otro referente obligado del género policial, Borges añadió algunas propiedades del código del cuento de enigma. Unas propiedades que todo escritor de policiales suele infringir más de una vez.<sup>4</sup>

Borges se encargará de escribir cuentos perfectos a su propósito. Aunado a la concentración de la prosa, de lenguaje quirúrgico y refinado, “La muerte y la brújula” pone en tensión los bajos instintos y la exactitud. Bibliófilo o hebraísta, el detective Erik Lönnrot caerá en la trampa que le tiende un pistolero. Era Lönnrot “puro razonador, había algo en él de aventurero y de tahúr”. Si bien el móvil de su ejecutor, Red Scharlach, responde a los instintos o a la restitución de su honor, éste se ha visto obligado a la maquinación de una serie de cuatro anzuelos geométricos. “Simetría en el tiempo; simetría en el espacio”. Tras la pista del “Nombre secreto de Dios, todo poderoso y recóndito”, Lönnrot se descubre como la cuarta y última víctima. “Es verdad que Erik Lönnrot no logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó” (Borges 2012).

Otro de los personajes de Borges, Bustos Domecq, resolvía crímenes no sólo haciendo cálculos y deducciones desde su habitación, sino que los llevaba a cabo mucho tiempo después de los crímenes cometidos. Junto con Bioy Casares, creadores simultáneos de Domecq, alentaron la parodia del género de enigma.

Aunque el fundador del policial fue Poe, aficionado a las matemáticas, el género policial propiamente dicho nació en Inglaterra en el siglo XIX. Después, en los años de 1920, la revista *Black Mask* –cuyo contenido se organizaba bajo las clasificaciones *Western, Detective & Adventures Stories*–, dio a conocer el género negro en Estados Unidos. Posteriormente, en 1945, el sello Gallimard publicó una colección de libros bajo el título *Série Noir*, en referencia al color oscuro de las portadas de las

---

<sup>4</sup> (1) *Declaración de todos los términos del problema*. La consideración de los más mínimos indicios, permiten un particular razonamiento lógico: de los efectos a las causas, de los rastros al culpable. (2) *Avara economía en los medios*. Las circunstancias que hacían creer la posibilidad de dos o más culpables desaparecen con el hallazgo de una sola autoría del crimen. (3) *Primacía del cómo sobre el quién*. Se antepone el cómo en atención a la falta del tratamiento del carácter de los personajes. (4) *El pudor de la muerte*. Ni olor ni color se advierten en la caída de las víctimas. La higiene, la falacia y el orden son las musas de las narraciones policiales. (5) *Necesidad y maravilla de la solución*. La respuesta al crimen es una sola y esta exigencia va pareja del rechazo de cualquier otra lectura propia del otro mundo: el hipnotismo, las alucinaciones telepáticas, los presagios, los elixires, los talismanes y los trucos seudocientíficos (Borges 1985a, 97-98).

revistas que publicaban los cuentos de Raymond Chandler o Dashiell Hammett (Piglia 2014a, “Sobre el género policial”). Dos géneros emparentados, pero diferentes.

Si la novela policial exploró los espacios cerrados –en la casa, en los barcos o en los ferrocarriles–, la novela negra hizo lo suyo con las ciudades. Frente a los lugares cerrados, aparentemente seguros, privilegiados, donde reina la intimidad o la felicidad, el género policial postuló que el ámbito privado es un lugar peligroso. La novela negra, por su parte, reformulará la atmósfera, para ampliar la observación de campo, pero con la premisa en común: las novelas de este género sostienen que la maldad acecha no sólo adentro de las casas, sino en todas las esquinas.

Si la novela policial consigue un puente entre la alta literatura y la literatura de masas, es porque la razón del detective opera como una estructura narrativa descifrable por un público amplio y atento. La comprensión del relato policial no se reduciría a los expertos o a una élite cultural. Visto así, se habla a favor del género policial como uno “democrático” y, en virtud de su “fácil manufacturación”, se lo concibe como una industria editorial global. No sólo se escribe en inglés. Ha abierto puentes con las series de televisión y las sagas, los cómics y las películas.

## Poéticas enfrentadas

Por el exceso de artificio y por la orientación hacia la venta, Sabato despreció el género policial. “Está todo calculado. Se hace una historia, se la divide en pedazos, luego se la revuelve y se la fabrica con el fin de la venta” (Sabato 1990; Sabato 2003a). En las primeras páginas de sus novelas se sabe desde ya quiénes son los culpables. Lo suyo no fue el juego de ingenio, ni la deducción de la razón. Lo de Sabato, por el contrario, fue su exploración de las motivaciones ambiguas o contradictorias y la investigación narrativa de los rostros más oscuros de su universo ficticio. ¿No debe leerse este rechazo como la búsqueda de una literatura de mayores ambiciones? Una literatura de público selecto que busca menos el divertimento, el goce por el goce o la evasión. Sabato se exigió la investigación de la condición humana con claro énfasis en sus rostros más oscuros, lejos de un entendimiento completamente racional. Se trató de una novelística que hizo suyo el monólogo interior, la multiperspectiva con base en los relatos de sus personajes, los planos yuxtapuestos, y que se leyó en muchos sentidos como novela psicológica. Una novelística que trató la angustia en la que vivían sus personajes y los conflictos internos en los que se veían arrasados a menudo. Novelas construidas de pocos eventos, porque el tiempo interior de los personajes, y no el tiempo objetivo, era lo que realmente contaba. ¿Fue el choque de las fuertes pasiones de sus personajes contra su propia razón o el esclarecimiento posterior de sus motivaciones el escenario definitivo en el que Sabato postuló

Lo de Sabato no fue el juego de ingenio, ni la deducción de la razón, por el contrario, fue su exploración de las motivaciones ambiguas o contradictorias y la investigación narrativa de los rostros más oscuros de su universo ficticio.

la apuesta definitiva de su literatura? Sabato creyó que en la consecución de estos objetivos residía el valor de sus ficciones. Por eso respondió con desprecio a cualquier ponderación de su literatura en términos de la atención exclusiva a un público adiestrado en la trama policial.

La polémica con Borges, sin embargo, puede fecharse en las lecciones y en las conversaciones de literatura que Sabato tomó de Henríquez Ureña, su principal mentor. Este rasgo ha sido poco explorado por los estudiosos de Sabato. Leamos con atención:

Cierto que [Borges] es muy agudo, el más agudo de los argentinos, excepto Martínez Estrada. Pero ¡es tan caprichoso, tan arbitrario en sus juicios! Con eso ha hecho mucho daño en su generación, a la cual autorizó a ser ignorante, siendo él todo lo contrario. El resultado es que su generación se inutilizó, salvo los poetas, que se salvan con poca cultura (...) Borges mismo me ha confesado que tuvo culpa en eso (...) y me ha confesado que la causa es que hizo caso a Macedonio Fernández (anciano hoy, hombre inteligente pero loco, e incapaz de producir algo importante, salvo chispazos, en medio de muchas tonterías [...]). Borges tiene aberraciones terribles: detesta a Francia y a España; todo lo inglés le parece bien; mucho de lo yanqui; no le gusta Grecia. Si no las conociera, se podría comprender, pero lo grave es que las conoce (...) En literatura, a Borges sólo le interesa el mecanismo (como en filosofía: es lógico y no filósofo, o se interesa en la estructura de los conceptos filosóficos, y no en su contenido); el contenido humano le es indiferente. La literatura que presenta los grandes conflictos humanos, las pasiones fundamentales, las cualidades esenciales del hombre, lo deja frío (...). En resumen: nada de lo humano le atrae; para que una novela o un drama le interesen, se necesita que sean: 1, fantástica; ó 2, historias de locos; ó 3, puzzles del tipo policial. Como idioma, sí, te diré, es estupendo; no se equivoca nunca. Como estilo es muy personal; pero es un modelo muy peligroso, porque sólo tiene un tono y no una serie de tonos (...) Cree demasiado como ciertos ingleses, que hay que tener humor. (Henríquez Ureña 1967, 29)

Concluida la renuncia definitiva de la ciencia física alrededor de 1943-1944, Sabato fue activo colaborador de la revista *Sur* durante los años siguientes, en menor medida en la década posterior. Una revista cosmopolita orientada por Borges, que también funcionaba como sello editorial. Sabato realizaba reseñas, traducciones del francés al español, se publicó un extracto de “La fuente muda” en noviembre de 1947, su primera novela, abortada finalmente. La editorial *Sur*, sin embargo, no se hará cargo de los gastos del manuscrito que llevaba por título

*El túnel*.<sup>5</sup> Victoria Ocampo, dueña y cabeza en jefe de la revista y editorial, le aseguró que “estamos medio fundidos, no tenemos un cobre partido por la mitad” para hacerse cargo de la edición (Sabato 1999, 51). Muchos años después, Bioy Casares recordó su contacto con el manuscrito (Bioy Casares 2001). Este escritor creyó siempre que Sabato no sobreviviría a su muerte. Aunque escasa, Adolfo Bioy Casares consideró que “la obra era vulgar y le pesaba como si fuese copiosa”.<sup>6</sup>

La reseña de Sabato a propósito de *La invención de Morel* (Sabato 2003a, 46-48), primera colaboración literaria de Sabato, publicada en *Teseo* en 1941, revista literaria universitaria, muestra cómo orientaba ya sus fuerzas en defensa de una poética interesada en las tribulaciones de la existencia humana y en la metafísica. Habría preferido Sabato “La invención de Morel”, sin maquinarias ni excesivos razonamientos. Habría alentado Sabato la puesta en duda o la insatisfacción con lo que juzgamos llanamente “realidad”, como ciertamente lo ha propuesto Morel, pero el personaje de Bioy Casares lo ha llevado a cabo a partir justamente de un mecanismo técnico que produce el efecto de una “realidad virtual”, “fantasmal”, que se reproduce sin cesar. Una concepción de Sabato que confrontó desde el inicio de sus colaboraciones una literatura “conceptual, no empírica o fantástica”: la de Bioy Casares, la escrita por Borges, por ambos. No debe sorprendernos que la amistad entre los dos bandos, léanse diálogos y encuentros, no sea espontánea –como lo rememora Adolfo Bioy Casares en su diario–, que entre en conflicto, que se deteriore (Beltrán Nieves 2013, 69).

Baste mencionar que el argumento de “La invención de Morel” fue uno de anticipación de una época futura: en gran medida, la nuestra. Atendamos lo escrito por Borges. En polémica con Stevenson, quien descreyó de la novela de peripecias (Borges 1985b, 160), o en contra de José Ortega y Gasset, quien prefería la “novela

---

<sup>5</sup> “Una novela profunda surge frente a situaciones límite de la existencia, dolorosas encrucijadas en que intuimos la insoslayable presencia de la muerte. En medio de un temblor existencial, la obra es nuestro intento, jamás del todo logrado, por reconquistar la unidad inefable de la vida. A través de la angustia, en una máquina portátil comencé a escribir de manera afiebrada la historia de un pintor que desesperadamente intenta comunicarse.” (Sabato 1999, 48)

<sup>6</sup> “Un día me trajo (...) el manuscrito del *Túnel* ‘para que se lo corrigiera’ (...) Lo cierto es que leí con lápiz colorado el librito y, según mi costumbre (...) lo corregí casi todas las veces que fue necesario. Cuando Sabato vino a retirar su novela, comprendí mi error. Él venía dispuesto a recibir elogios por un gran libro; yo le devolvía un librito, plagado de errores de composición, que no podían corregirse (...) y con las páginas garabateadas de elementales correcciones en rojo: correcciones de palabras, como constatar, de sintaxis, etcétera. Nuestra amistad, que nunca fue del todo espontánea, empezó a deteriorarse.” (Bioy Casares 2001). No fue la impresión de Albert Camus, que celebró “la sequedad y la intensidad.” (Sabato 1999, 53).

psicológica” (Borges 1985b, 160-161), el Borges prologuista resaltó la “invención razonada” de la novela. Borges celebró las travesías de “La invención”, la “trama interesante” y el argumento preñado de fantasía, “que no sobrenatural” (Borges 1985b, 161). No sólo resaltó el hecho de que muestras de una literatura llamada fantástica, “infrecuentes y aún rarísimas”, se inauguraba en español con “Morel” (Borges 1985b, 161), sino que la principal virtud fue el tratamiento del rigor de la fantasía, el orden en la imaginación, la razón del autor al servicio de la postulación de otra realidad.<sup>7</sup>

En su reseña sobre “La invención de Morel”, Sabato no celebró el ingenio de la novela de Bioy. Reivindicó, en cambio, la lectura metafísica y concluyó: “Si Morel ha creado el procedimiento para crear un mundo que se repite sin cesar, ¿no es posible que el propio Morel, sus fantasmas, el evadido, Bioy Casares y todos nosotros estemos repitiendo algún Eterno-retorno-grama de algún gran Morel?” (Sabato 2003, 48).

Borges hizo uso de la comparación en su prólogo (Borges 1985b, 160-162) para sopesar las virtudes señaladas. Para exaltar lo decisivo de la novela fantástica, la comparó con la novela psicológica o la novela realista. Los rusos y sus discípulos, sostuvo Borges, han enseñado que ningún personaje es imposible en cuya invención la ficción pierde rigor, es un desorden: “suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad” (Borges 1985b, 160-162). Esta literatura psicológica es propensa a ser informe; quiere también ser realista, quiere negarse como ficción. El prólogo de Borges concluye que la de su amigo Bioy Casares fue una ficción perfecta.

## Resultados

La idea de totalidad considera todo el espectro posible.<sup>8</sup> Es útil aquí en la clarificación de las pugnas poéticas. Esta idea puesta en las poéticas de ficción no sólo

---

<sup>7</sup> No debe pasar desapercibido que “Tlön, Uqbar, Urbis Tertius” se publicó también en 1940. Un texto que tendió el puente entre el ensayo y la ficción. Ricardo Piglia es de la opinión que antes de los cuentos de Borges de los años de 1940, este género “no empírico, conceputal o fantástico” no se había logrado a la perfección en español. (Piglia 2013, clase 1). En resumen, la invención de Borges no es cómo la realidad está en la ficción; sino cómo la ficción se mete y se apodera de la realidad.

<sup>8</sup> Slavoj Žižek recuerda la utilidad de la categoría hegeliana de totalidad. Ésta no refiere ni a la pretensión de saberlo todo ni a la ambición de controlarlo todo. Totalidad refiere al espectro de todas las posibilidades de una idea (Žižek 2011).

atendería con interés el uso estricto de la razón del escritor al servicio de la ficción más especulativa (como en los casos de *La invención de Morel*, “La muerte y la brújula”, la literatura fantástica en general), sino que esta noción de totalidad atendería de igual modo la tensión entre la razón y las pasiones con el propósito de dar salida a las situaciones existenciales más ambiguas, poco claras, motivaciones criminales incluso, pero sin ningún detective u orden geométrico de por medio. Esta tensión entre la razón y las pasiones se observa con mayor claridad en las llamadas novelas psicológicas, los casos de los rusos y los discípulos de los rusos, la novela realista en un amplio sentido o el género negro, y las tres novelas existenciales que publicó Sabato: *El túnel* de 1948, *Sobre héroes y tumbas* de 1961 y *Abaddón el exterminador* de 1974.

No deben causar asombro los rechazos frontales que Sabato dirigió a la poética de Borges. Tómese en cuenta lo expuesto en “Geometrización de la novela” (Sabato 2003b, 76-80), una colaboración de Sabato en la revista *Sur*, publicada originalmente en 1942, para criticar las pretendidas virtudes del exceso de la razón en la composición de sus cuentos policiales. Al considerar Sabato el mecanismo de “La muerte y la brújula”, desestimó la supresión de todo plano ambiguo en las ficciones, y mostró su desconfianza en las hipótesis causales –aunque escamoteadas–, ejecutadas por un detective, que lo llevarían a la resolución del crimen, o de los crímenes, a partir de una reevaluación de las pistas, antes inconexas o extrañas.

## Discusión

El principal sesgo de la crítica de Sabato a las narraciones policiales de Borges es que la poética de este último no se alzó desde la novela. No tiene razón de peso Sabato para equiparar directamente a Borges con la novela. Borges siempre la rechazó por la demasía de su artificio. Si la novelística de Sabato se alzó en oposición a la ficción de Borges, notamos que el escritor de *El Aleph* estaba orientando la escritura, la ficción y la narrativa fuera de las novelas.

Aunado a que Borges es una generación anterior a Sabato, Borges pasó como su maestro de lenguaje. No sólo para él, aunque el mentor decisivo de Sabato fue el dominicano Henríquez Ureña. Todos los escritores argentinos se han beneficiado en realidad de la literatura de Borges. La concentración de la prosa y la brevedad han ayudado a todos los que vinieron después. Sabato incluido. Basta atender la estética de los ensayos de Sabato: breves, ingeniosos, incisivos, en busca de la exactitud y la contundencia. Es claro que la ficcionalización del crimen es algo que une a Borges y a Sabato. Porque la literatura que profesan no es menos real que lo que se llama realidad. Les une también una preocupación común: la literatura debe resolver problemas

Todos los escritores argentinos se han beneficiado en realidad de la literatura de Borges. La concentración de la prosa y la brevedad han ayudado a todos los que vinieron después. Sabato incluido.

de orden formal. Para Borges, un orden perfecto, en el sentido de personajes con motivaciones causales o motivaciones lógicamente deducibles. Porque para Borges la razón gobierna al mundo y sus enigmas, como los de las novelas policiales, tienen finalmente una clave. Así, en “La muerte y la brújula”, no se trata sólo de la historia de una emboscada, de una serie de crímenes geométricos, sino de la demostración de un teorema (Sabato 1968, 45-54).<sup>9</sup> A Sabato, por el contrario, lo atrae la exploración de lo que él mismo nombró “las regiones graves de la existencia”: el amor y el odio, el mito y la ficción, la esperanza y el sueño, nada de lo cual es estrictamente espíritu o abstracto, sino una mezcla de ideas y pasiones, de voluntad consciente y de ciegos impulsos. Una exploración en busca de un orden más fiel a esa clase de regiones: un orden ambiguo, de motivaciones confusas, de motivaciones criminales poco claras, de planos narrativos pasionales y yuxtapuestos.

Comparten que la literatura debe resolver con eficacia los cierres de una historia, la intensidad narrativa, la intriga, el suspenso y el tejido de una trama. La digresión, la cualidad de lo narrativo y la de lo no narrativo. También la duración y la extensión de un relato. Borges es un corredor de los doscientos metros. Es breve, denso, pero no rápido. Sabato, en cambio, tiene una respiración para las carreras largas.

Si Borges minimizó el valor de la literatura llamada psicológica o realista, es porque le interesó enaltecer el valor de la fantástica, género al que él mismo contribuyó con gran elocuencia. Ha dejado de ser una razón de instinto, finalmente, el rechazo que Sabato tuvo a las novelas policiales que practicaba Borges en particular, o de todos aquellos que vinieron después de Borges, que no fueron pocos. Un rechazo, desde luego, para orientar como mejor pudo la recepción de su propia poética.

## Conclusiones

Borges postuló siempre otra realidad. El mundo borgeano es ficticio, paralelo al real, de ánimo perfecto. Los de Borges formarían parte de los mundos platónicos: mundos puros y de motivaciones de lógicas deducibles o plenamente causales. La principal razón del rechazo de Sabato. Desde luego, buscó Sabato en la ficción el espacio escritural para adentrarse en las pasiones, ambiguas y contradictorias, particularmente, en los conflictos más pasionales que terminan siempre en un crimen. Sabato

Sabato profesó la creencia de que el valor de una novela residía en el choque continuo de las pasiones contra la razón, no sólo de los personajes, sino del autor mismo.

---

<sup>9</sup> “Pero el remoto rumor de la realidad lo alcanza: rumor que se cuele por las ventanas y que sube desde lo más profundo de su ser. Al fin de cuentas él no es una figura ideal del museo de Meinong sino un hombre de carne y hueso que vive en este mundo, cualesquiera sean los recursos a que eche mano para desvincularse.” (Sabato 1968, 55)

profesó la creencia de que el valor de una novela residía en el choque continuo de las pasiones contra la razón, no sólo de los personajes, sino del autor mismo. Encon- tronazo definitivo para ponderar el valor de cualquier literatura. ■

## Referencias

- Barone, Orlando, comp. 1976. *Diálogos. Jorge Luis Borges Ernesto Sabato*. Buenos Aires: Emecé.
- Beltrán Nieves, Fernando Rodrigo. 2013. "Borges y Sabato, enfrentados." *Revista de Investigación Social*, no. 17 (invierno): 55-74.
- Bioy Casares, Adolfo. 2001. *Descanso de caminantes*. Buenos Aires: Sudamericana. <https://bit.ly/3x7TZoD> Revisado el 5 de agosto, 2020.
- Boltanski, Luc. 2016. *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- Borges, Jorge Luis. 1985a. "Los laberintos policiales y Chesterton." En *Ficcionario: Una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, 96-98. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1985b. "Prólogo a *La invención de Morel*." En *Ficcionario: Una antología de sus textos*, editado por Emir Rodríguez Monegal, 96-98. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2012. "La muerte y la brújula." En *Ficciones*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- Bourdieu, Pierre. 2000. "Algunas propiedades de los campos." En *Cuestiones de sociología*, 112-120. Traducido por Enrique Martín Criado. Madrid: Istmo.
- . 2003. *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Curso Collège de France 2000-2001*. Traducido por Joaquín Jardá. Barcelona: Anagrama.
- Henríquez Ureña, Pedro. 1967. "Borges: Carta de Henríquez Ureña a Rodríguez Feo (19-V-1945)." *El escarabajo de oro*, no. 33 (marzo): 29.
- Mendiola, Alfonso. 2011. "La novela policial de Siegfried Kracauer como crítica de la razón científica." *Historia y gráfica*, no. 36 (enero): 41-77.
- Piglia, Ricardo. 2012. "Notas de Macedonio en un Diario." En *Formas breves*, 9-19. Cuba: Sed de Belleza Ediciones.
- . 2013. *Borges por Piglia* (clases abiertas). Transmitido originalmente por Televisión Pública Argentina. <https://www.tvpublica.com.ar/post/la-biblioteca-y-el-lector-en-borges> Revisado el 5 de agosto, 2021.
- . 2014a. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- . 2014b. *El último lector*. Buenos Aires: Random House. Kindle.
- . 2016. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Kindle.
- Sabato, Ernesto. 1968. "Sobre los dos Borges." En *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, 31-62. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 1990. "Ernesto Sabato: su concepción del arte" (entrevista). *El nuevo espectador*. Transmitido originalmente en RTVE. Video de Youtube, 25:51. <https://www.youtube.com/watch?v=tj6r4vjOLK8> Revisado el 5 de agosto, 2021.
- . 1997. "Significado de Pedro Henríquez Ureña." En *Pedro Henríquez Ureña*, editado por Carmelina de Castellanos y Luis Alberto de Castellanos, 7-13. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- . 1999. *Antes del fin*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003a. "Eternoretornógrafo." En *Uno y el universo*, 46-48. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003b. "Geometrización de la novela." En *Uno y el universo*, 76-80. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2003c. *Heterodoxia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- . 2014. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires: Planeta.
- Žižek, Slavoj. 2011. "The Empowerment of the Right and the Dissolution of the Left." Jan van Eyck Academy, Maastricht. Recorded on the 5th of November, 2011. Youtube video, 1:35:40. <https://www.youtube.com/watch?v=d72gkdLiWfo> Revisado el 5 de agosto, 2021.

# Violencia laboral en el Comité ejecutivo nacional del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM): estudio de caso

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA  
DE INVESTIGACIÓN  
ISSN 2683-2917  
Vol. 3, núm. 1,  
noviembre 2021-febrero 2022  
<https://doi.org/10.22201/figsa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución- NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Recibido:**

16 de marzo de 2021

**Revisado:**

13 de abril de 2021

**Aceptado:**

19 de julio de 2021

<https://doi.org/10.22201/figsa.figuras.2021.3.1.195>

## *Labor violence within the National executive committee of the Union of Electrical Workers of the Mexican Republic (SUTERM, spanish acronym): a case study*

**Victor Manuel Rangel-Cortés**

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

**Indra Orquídea Flores-García**

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

**Juan Pablo Aguilar-Guillen**

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán

**Resumen:** Esta investigación se enfoca en conocer un caso particular de violencia laboral ocurrido dentro del Comité ejecutivo nacional del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana. El objetivo es analizar dicho caso, desde la perspectiva de la víctima, ocurrido en ese sindicato. El enfoque teórico son las paradojas del derecho planteadas por Augusto Sánchez Sandoval. Se hace análisis cualitativo con base en una entrevista a la víctima. Los resultados muestran que la víctima sufrió daños en su integridad, salud, seguridad y autoestima, así como

violencia institucional. Como conclusión principal se señala que la violencia laboral consentida por las mujeres en el entorno sindical está condicionada por la relación de poder que pone en manos del patrón su bienestar económico, el de su familia y personas allegadas.

**Palabras clave:** Violencia de género, sindicato, entorno laboral, violencia laboral, discriminación.

**Abstract:** This research focuses on knowing a particular case of gender violence that occurred within the Union of Electrical Workers of the Mexican Republic. The objective is to analyze a case, from the victim's perspective, that occurred in that union. The theoretical approach is the paradoxes of law raised by Augusto Sánchez Sandoval. A qualitative analysis is made based on an interview with the victim. The results show that the victim suffered damage to his integrity, health, safety and self-esteem, as well as institutional violence. As a main conclusion, the acceptance of gender violence by women in the work environment is conditioned by the power relationship that places the economic well-being of the woman, her family and close associates in the hands of the employer.

**Keywords:** Gender violence, union, work environment, workplace violence, discrimination.

---

## Introducción

Este proyecto se enfoca en conocer, con base en una investigación cualitativa, un caso particular de violencia de género ocurrido dentro del Comité ejecutivo nacional del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM).

La pregunta de investigación es: ¿cuáles son las características de la violencia de género contra una mujer en el entorno laboral de un sindicato? La hipótesis diseñada, aplicada sólo al caso que se analiza, es: existen sindicatos en los que las mujeres se someten al poder y violencia laboral del patrón, condicionadas por factores cognitivos de necesidad económica.

Entonces, el objetivo es analizar, mediante una entrevista a la víctima, un caso de violencia de género cometido en el Comité ejecutivo nacional del SUTERM y generar un diagnóstico que sirva para diseñar políticas de prevención.

## Métodos

A continuación, se explica la forma en que se hizo la investigación. Se describe el marco teórico, la entrevista como instrumento de investigación, así como su diseño y contenido.

### Marco teórico referencial

El enfoque desde el cual se aborda la investigación es la criminología crítica, a partir de las aportaciones teóricas del doctor Augusto Sánchez Sandoval en su libro *Epistemologías y sociología jurídica del poder*. Ahí, el citado autor desarrolla las paradojas del Derecho (tabla 1) como un objeto espurio y esquizofrénico derivado del discurso de quienes ostentan poder político (Sánchez Sandoval 2012). Así, tales paradojas señalan:

**Tabla 1.** Paradojas del Derecho

Paradoja	Significado
1. "El derecho carece de identidad ontológica".	"La diferencia entre SER Y DEBER SER le sirve al derecho para inventar su origen. Es la paradoja que al distinguir oculta y produce información. El derecho no es un ser en el presente, sino un deber ser en el futuro, que podrá ser o no ser, que podrá cumplirse o no. Nadie tiene derechos sino hasta que después de un procedimiento judicial, que dura meses o años, se declara por un juez qué derecho asiste a qué persona [...]" (Sánchez Sandoval 2012)
2. "El poder que manipula el derecho, crea el delito al definirlo".	"[...] al nombrarlo construye el riesgo de que alguien identifique su conducta con la definición jurídica, y pueda caer en las manos de sus operadores y represores. Igualmente, el poder fabrica a unos pocos delincuentes, seleccionándolos de entre el total de ciudadanos, ya sean transgresores o inocentes, pues lo que se busca son "chivos expiatorios" que aun sin realizar conductas son privados de la libertad por ser considerados sospechosos de peligrosidad. Estas detenciones y sanciones le sirven a los aparatos del estado para calmar el temor colectivo, pero además lo reproduce porque le es funcional." (Sánchez Sandoval 2012)
3. "El derecho no se controla a sí mismo".	"El sistema jurídico está penetrado por otros sistemas ajenos como el político, el económico, el religioso u otros sistemas de intereses [...]" (Sánchez Sandoval 2012)
4. "El derecho penal no puede prevenir".	"No puede evitar que en el mundo ocurra lo que ocurre. Hay normas cuyo fin se justifica por sus efectos preventivos, cuando el derecho solo actúa después de que los hechos han sucedido [...]" (Sánchez Sandoval 2012)

De modo que el Derecho es entendido como un sistema de comunicación esquizofrénica que dice hacer cosas que no hace, como prevenir conductas o garantizar derechos y cuya aplicación depende de los intereses de personajes que tienen en sus manos poder político y económico. Así que los individuos que dependen del sistema

se ven engañados con el discurso protector y, sin embargo, cuando se encuentran en la posición de víctima les es casi imposible acceder a una defensa adecuada de los derechos que se le hicieron creer (De Dios Mendoza 2017).

Igualmente, se han examinado las posturas feministas liberal y radical (Jaramillo 2009). La primera de ellas se centra en la búsqueda de la igualdad de derechos de la mujer frente al hombre, el derecho al voto y el acceso a la educación y a la vida laboral.<sup>1</sup> La segunda pone su atención en el problema de la desigualdad entre hombres y mujeres desde la raíz del patriarcado; en su movimiento se incluyen marchas, protestas, toma de instalaciones gubernamentales y otras.

## Marco legal

Con respecto a la normativa internacional, se revisaron diversos tratados internacionales firmados por México, como la Declaración Universal de los Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales; así como la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer (CEDAW) y la Convención Interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer (Convención De Belem Do Pará).

También, en el ámbito nacional, se estudiaron el delito de feminicidio en el Código Penal Federal, así como en diversas entidades federativas. Igualmente, la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, la Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres, la Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres y la Ley Federal del Trabajo.

Concretamente, la investigación se limitó a las definiciones legales de violencia laboral por motivo de género y a la de violencia feminicida –esta última sólo como una referencia conceptual–, previstas por la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia:

---

<sup>1</sup> En su ensayo “La crítica feminista al derecho”, Isabel Jaramillo destaca que este movimiento adquiere sus raíces en las reivindicaciones de las mujeres dentro del marco de la Revolución francesa, que las partidarias de esta corriente exigían que se incluyera a las mujeres como titulares de los mismos derechos que disfrutaban los hombres en educación, empleo y política y que se eliminaran las barreras formales que disminuían la capacidad civil de las mujeres, así como su autonomía, lo que les impedía involucrarse en las áreas mencionadas (Jaramillo 2009).

Las posturas feministas liberal y radical se centran en la búsqueda de la igualdad de derechos de la mujer frente al hombre, el derecho al voto y el acceso a la educación y a la vida laboral.

ARTÍCULO 10.- Violencia Laboral y Docente: Se ejerce por las personas que tienen un vínculo laboral, docente o análogo con la víctima, independientemente de la relación jerárquica, consistente en un acto o una omisión en abuso de poder que daña la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, e impide su desarrollo y atenta contra la igualdad.

Puede consistir en un solo evento dañino o en una serie de eventos cuya suma produce el daño. También incluye el acoso o el hostigamiento sexual.

ARTÍCULO 11.- Constituye violencia laboral: la negativa ilegal a contratar a la Víctima o a respetar su permanencia o condiciones generales de trabajo; la descalificación del trabajo realizado, las amenazas, la intimidación, las humillaciones, las conductas referidas en la Ley Federal del Trabajo, la explotación, el impedimento a las mujeres de llevar a cabo el período de lactancia previsto en la ley y todo tipo de discriminación por condición de género.

ARTÍCULO 21.- Violencia Femenicida: Es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres.

...

## **Instrumento de investigación**

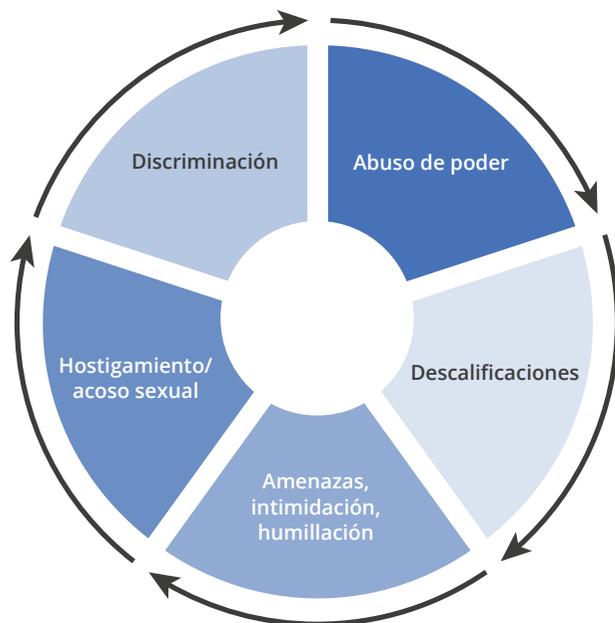
La investigación es de tipo cualitativa, basada en un estudio de caso para conocer la experiencia de una presunta víctima de violencia de género en el entorno laboral, cuyo dicho es analizado e interpretado con base en el marco teórico. Para ello, se diseñó una entrevista a una persona que señala ser víctima de violencia de género laboral. Este método fue elegido toda vez que, como parte del método cualitativo, se ha considerado una herramienta útil en la obtención de datos de forma directa a la versión de los sujetos inmiscuidos en los hechos (Fuster Guillen 2019).

Con el fin de dotar de alguna objetividad a la investigación, la entrevistada fue seleccionada porque ya ha presentado denuncias y se encuentra en trámite el juicio laboral ante la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje con el número de expediente 1105/2019.

Cabe señalar que la entrevista fue grabada en video con autorización de la víctima y puede ser consultada en el portal de YouTube.<sup>2</sup>

Entonces, las preguntas se orientaron a los siguientes factores, extraídos de los artículos 10 y 11 de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia, interconectados por flechas como se aprecia en la figura 1:

**Figura 1.** Enfoque de la entrevista



## Desarrollo

### Antecedentes de violencia de género en México

Al respecto, cabe apuntar que en México han existido casos relevantes de femicidio, como los de Ciudad Juárez en 1993, durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (Ronquillo 1999). En noviembre de 2009, durante el gobierno de Felipe Calderón, la Corte Interamericana de Derechos Humanos dictó el primer fallo internacional sobre femicidio en contra del Estado mexicano por el caso del Campo Algodonero (Abramovich 2010; Aguirre 2014; Vázquez 2011).

Otros casos recientes son los asesinatos de Fátima Cecilia Aldrighett Antón e Ingrid Escamilla, ambos durante la presidencia de Andrés Manuel López Obrador (BBC News 2020; Lima 2020); acontecimientos que motivaron a los legisladores a impulsar,

En México han existido casos relevantes de femicidio, como los de Ciudad Juárez en 1993.

<sup>2</sup> <https://youtu.be/MWrvSSbqF6U> Revisado el 7 de octubre, 2020.

durante el año 2019, reformas al Código Penal Federal consistentes en sancionar hasta con 65 años de prisión el delito de feminicidio, cinco años más respecto a la pena anterior.

De acuerdo con datos de la Organización de las Naciones Unidas Mujeres México, el acumulado de defunciones femeninas con presunción de homicidio en los periodos de 1985 a 2017 fue de 55 791 y de 2011 a 2017 de 18 961 (ONU 2019). A su vez, el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública refiere que, entre enero y agosto de 2020, se registraron 626 presuntos delitos de feminicidio a en el país (SESNSP 2020).

## Violencia de género en los centros laborales

Muchos centros laborales también son fuente de violencia de género. De entrada, hay que considerar que la violencia laboral implica el sometimiento de la víctima a la voluntad de otro sujeto porque tiene miedo a más agresiones (Rogers y Kelloway 1997). Esta situación puede incluir violencia psicológica y física, las cuales pueden desembocar en la privación de la vida, violación, golpes, *bullying*, acoso sexual y otras (Chappell y Di Martino 2006).

Históricamente, los sindicatos han sido dominados por hombres dotados de poder político y económico. Ambos aspectos dan lugar a relaciones en donde las mujeres pueden quedar subordinadas a la voluntad del patrón y sufrir alguno de los tipos de violencia mencionados (Chappell y Di Martino 2006).

En México, la violencia laboral afecta a cifras no cuantificables de mujeres en sus centros laborales. A partir de la reforma del año 2019 a la Ley Federal del Trabajo, se incorporó la obligación del patrón de implementar, junto con sus trabajadores, protocolos para prevenir la discriminación por razones de género y para atender casos de violencia, acoso y hostigamiento sexual en los centros de trabajo (artículo 132, fracción XXXI).

En una investigación realizada por Ana Karen García (2019) se muestra que un mayor grado académico de las mujeres aumenta la probabilidad de ser víctima de discriminación, descalificaciones, maltratos, acoso o violencia sexual. Según sus resultados, de las mujeres analizadas que cuentan con licenciatura o posgrado, 33% sufre este tipo de violencia; 18% son mujeres sin estudios, 20% con primaria, 27% con secundaria y 28% con preparatoria.

Históricamente, los sindicatos han sido dominados por hombres dotados de poder político y económico. Lo que da lugar a relaciones en donde las mujeres pueden quedar subordinadas a la voluntad del patrón y sufrir alguno de los tipos de violencia.

La discriminación en contra de las mujeres se profundiza entre mayor es el nivel educativo que tienen y, por tanto, entre más alto es el puesto al que buscan acceder.

## Síntesis de la entrevista

En el contexto señalado y con base en la ilustración 1, a continuación, en la tabla 2 se presenta una síntesis de la entrevista realizada. En la primera columna aparece el elemento de violencia de conformidad con los artículos 10 y 11 de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia; en segundo lugar, el minuto en que se hizo la pregunta y, en la última, una síntesis de la respuesta dada por la víctima:

**Tabla 2.** Síntesis de la entrevista

Elemento	Minuto	Respuesta (síntesis)
Abuso del poder	Toda la entrevista	La víctima refiere que ella es la proveedora en su familia, lo cual incluye la atención de su madre, quien padece cáncer.
No respetar su permanencia o condiciones generales de trabajo	14:00	A la víctima se le negó el acceso a su oficina sin previo aviso, de un día para otro, sin darle oportunidad de sacar sus pertenencias.
Amenazas	11:36, 15:19, 42:12	Recibió amenazas personales por no querer besar a su superior y por desobedecer las sugerencias contrarias a sus labores; también amenazas de muerte.
Intimidación	24:20, 42:12	Iniciaron un proceso para rescindir su contrato con el fin de intimidarla. Le hicieron llamadas amenazantes, incluso de muerte.
Humillaciones	2:34, 4:27, 5:00, 21:20, 17:34, 23:10	La víctima refiere que las mujeres son vistas como objetos sexuales. Abusaron de su necesidad económica, la hostigaron sexualmente, recibió burlas por su despido y por la enfermedad de su madre. Existe un dictamen pericial como prueba del daño por violencia psicosocial que le causó su estadía en el SUTERM. La desprestigiaron públicamente.
Discriminación de género	2:34, 37:57, 38:18	Las mujeres sólo son vistas como objetos sexuales, a las que se quejan de acoso ante la comisión se les retiran sus derechos sindicales. El representante jurídico minimiza las denuncias de acoso.
Explotación	6:19, 8:37, 10:20	Hay compañeras que son comisionadas para asistir a comidas para deleite de integrantes del comité ejecutivo. A la víctima se le saturó de actividades en diferentes áreas con el fin de que presentara su renuncia.
Violencia física	15:14	Su superior intentó besarla por la fuerza.
Hostigamiento/ acoso sexual	15:14	Su superior intentó besarla por la fuerza.
Daños más allá del contenido de la norma	19:00	Depresión y posterior suicidio de un compañero colaborador y ex esposo.

## Resultados

En torno a la pregunta de investigación planteada: ¿cuáles son las características de la violencia de género contra una mujer en el entorno laboral de un sindicato? De acuerdo con la entrevista, la presunta víctima ha sufrido diversos daños, los cuales han sido clasificados de acuerdo con los señalados en el artículo 10 de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia: daños a la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, limitación a su desarrollo y transgresión a la igualdad. Estas características han sido relacionadas con las categorías utilizadas en la tabla 3:

**Tabla 3.** Efectos de la violencia de género en el entorno laboral de un sindicato

Abuso del poder	Descalificaciones	Amenazas, intimidación y humillación	Hostigamiento o acoso sexual	Discriminación
Sometimiento por cuestiones económicas	Daño a la autoestima	Daño a la autoestima	Daño a la autoestima	Daño a la autoestima
Hostigamiento o acoso sexual	Seguridad	Seguridad	Seguridad	Seguridad
Discriminación	Salud	Salud	Salud	Salud
Amenazas, intimidación y humillación	Integridad	Integridad	Integridad	Integridad
Descalificaciones			Libertad	

Como es posible apreciar, la violencia laboral puede tener efectos diversos en cada categoría; asimismo, puede existir el mismo tipo de efecto en más de una. Por ejemplo, la salud mental se puede ver afectada por la descalificación y por una amenaza. Igualmente, una categoría puede causar diversos efectos, tal es el caso del acoso que puede afectar la autoestima, la salud, la libertad, la integridad.

Alo anterior, en el caso de estudio se suman los efectos que van más allá de la víctima y que impactan en familiares, mismos que para efectos de este artículo llamamos “onda expansiva”. En este caso, el daño que destaca es el suicidio del ex-esposo de la afectada, el cual, según ella misma cuenta en la entrevista, también colaboraba con el SUTERM, gracias a su relación con la entrevistada. De ahí que, a juicio de ella, uno de los pretextos creados para despedirla de su puesto de trabajo fue crear la acusación, injustificada, de que él había realizado manejos indebidos, que la beneficiaban a ella, de los asuntos y recursos que se le habían asignado. Por tales actos,

los dos fueron expuestos de forma pública, razón por la que él padeció depresión y se suicidó. Cabe reiterar que ésta es la perspectiva de la entrevistada.

Igualmente, puede existir violencia de parte de instituciones gubernamentales; en este caso, y a decir de la víctima, como la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje al dejar de aplicar la perspectiva de género y hacer comentarios intimidatorios. De tal manera, la tabla 3 debe ser completada con la información incluida en la tabla 4:

**Tabla 4.** Daños adicionales derivados de la violencia de género

Efecto expansivo	Violencia que proviene de instituciones gubernamentales
Suicidio de personas cercanas a la víctima.	Inaplicación de la perspectiva de género y emisión de comentarios intimidatorios.

En consecuencia, es posible decir que se ha comprobado, para el caso en análisis, la hipótesis de que las mujeres se someten al poder y violencia laboral del patrón, condicionadas por factores cognitivos de necesidad económica. Como resultado adicional, esa violencia provoca daños graves más allá de la figura de la víctima, es decir, en su familia y personas cercanas.

## Discusión

### Sometimiento condicionado por factores económicos

En el caso analizado (y en muchos casos puede replicarse), las mujeres aceptan la violencia a la que son sometidas. Esta situación está condicionada, es decir, por alguna circunstancia la mujer no es libre de tomar una decisión o una acción.

El factor económico es el más importante para esta aceptación de la violencia y los daños causados. Por ejemplo, conservar el trabajo u obtener una mejora laboral son factores que implican dinero y que están en manos de un sujeto que tiene el poder para tomar una decisión favorable o no. Esto puede condicionar algunas conductas de la mujer y del patrón en el sindicato.

Estas conductas no son libres, están determinadas por la relación de poder que pone en manos del patrón el bienestar económico de la mujer, de su familia y personas allegadas.

Que una mujer acepte la violencia a la que es sometida se debe, en muchos casos, a que no puede actuar o decidir en total libertad, debido a factores económicos, laborales o de seguridad personal.

## **La ley en contra de la violencia de género carece de identidad ontológica**

Si bien es cierto que en México existe legislación que intenta eliminar un mal como la violencia de género, parece que existen casos con resultados a la inversa. Lamentablemente, el sistema político –en este caso la autoridad sindical que ejerce violencia– no entiende que el derecho tiene la cualidad de ser contingente, es decir, puede o no surtir los efectos para los que fue creado.

Además, pareciera que aquellos que están obligados a cumplirla, como las autoridades sindicales del caso analizado, no tienen el interés real de ajustarse a esas disposiciones. Por el contrario, el caso analizado refleja que el poderoso ejerce violencia sobre las mujeres sin importar el contenido de la legislación o de las acciones que, supuestamente, se aplican en la organización sindical.

Es preciso hacer hincapié en este punto, pues la evidencia muestra que pesa más en la balanza de la justicia lo político y lo económico que representan los líderes sindicales, que la ley en la voluntad de las autoridades encargadas de proteger a las víctimas.

Así, en el caso analizado, y en aquellos similares, los trabajos legislativos y ejecutivos que se llevan a cabo se convierten en un discurso político que sirve de paliativo para las agredidas y con ello mandan mensajes que avalan la lucha contra la violencia referida, aunque ni siquiera existe la intención de erradicarla.

En consecuencia, en el entorno laboral del caso estudiado, la legislación para combatir la violencia de género pertenece al mundo del “deber ser”, que no sirve para prevenir actos de violencia contra las mujeres, pero que con su existencia intenta ocultar los abusos de poder que existen en los espacios de trabajo.

## **Las autoridades sindicales manipulan la ley y radicalizan la violencia**

Al tratarse del “deber ser”, el derecho es aprobado por personajes con poder político y económico cuyos intereses particulares determinan su contenido y aplicación. Como se puede ver en la tabla 3, las autoridades del sindicato abusaron de su poder y de su dinero sin recibir una sanción por parte de la propia institución o la empresa para la que trabajan.

Difícilmente el derecho que es aplicable para todos es aplicado para investigar a los dirigentes sindicales, por lo menos. Infortunadamente, en el caso estudiado,

La legislación para combatir la violencia de género pertenece al mundo del “deber ser”, que no sirve para prevenir actos de violencia contra las mujeres, pero intenta ocultar los abusos de poder que existen en los espacios de trabajo.

y podrían existir otros, los reglamentos o normas creados en el sindicato no son aplicados en contra de los dirigentes, ya que han sido elaborados por ellos o por su mandato y este descontrol puede derivar en la denominada violencia laboral.

En el mismo sentido, es paradójico que quien ejerce violencia laboral es también quien crea las acciones o políticas para erradicarla. Esta situación hace que la violencia de género sea más dura o se radicalice y cause el efecto expansivo señalado en la tabla 4.

Entonces, lo que se vive en el centro laboral sindical es una violencia de género que sólo pueden ver quienes allí trabajan y como quien ejerce la violencia ostenta poder, no existen límites ni sanciones que eviten la violencia laboral, incluidos los daños a la familia o a personas cercanas a las víctimas.

### **La ley contra la violencia de género es controlada por intereses políticos**

Vinculado con lo anterior, la legislación en materia de género, que incluye la interna de los sindicatos, tiene su origen en los intereses políticos de los dirigentes sindicales. Esto implica que aceptan la existencia de las normas, pero ellos deciden el contenido y si la acatan o no.

Por eso, en casos como el estudiado, aunque existe un derecho que intenta prevenir y sancionar la violencia de género, esa existencia radica en la construcción de un discurso a favor de los derechos de la mujer, cuyo objetivo real es el posicionamiento político del propio agresor.

### **La ley contra la violencia de género no puede prevenir**

El derecho, al estar referido al futuro, no puede prevenir conductas sancionables como la violencia de género. Esta característica del derecho se fortalece al quedar sometido al poder y voluntad de las autoridades sindicales que ejercen violencia laboral.

Los sindicatos son lugares propicios para los casos de violencia de género. De entrada, la naturaleza de las relaciones laborales implica subordinación, misma que se refuerza con el control económico que ahí existe. Además, pareciera que son lugares oscuros, en los que no es tan fácil visibilizar los casos que se suscitan.

Es paradójico que quien ejerce violencia laboral es también quien crea las acciones o políticas para erradicarla. Esta situación hace que la violencia de género sea más dura o se radicalice y cause un efecto expansivo.

Por lo tanto, un sindicato puede convertirse en un punto donde las condiciones de poder debilitan al sistema jurídico, el cual, menos aún, está en posibilidades de prevenir y sancionar la violencia de género.

## **La violencia de género en el sindicato incluye la que proviene de instituciones gubernamentales**

Los sindicatos, sobre todo el SUTERM, son centros de mucho poder económico y político, con mucha influencia en otras instancias, como el Poder Ejecutivo y Legislativo. Lo mismo sucede con la Junta de Conciliación y Arbitraje, la cual puede quedar sometida a las amenazas de los sindicatos y resolver casos a favor de estos últimos (tabla 4).

En síntesis, la violencia laboral de un sindicato poderoso puede ejercerse desde las instituciones como las Juntas de Conciliación y Arbitraje.

## **Conclusiones**

Las conclusiones que a continuación se señalan sólo pueden aplicarse al caso de estudio de la presente investigación, no pueden ser generalizadas, toda vez que se trata de una sola persona entrevistada.

*Primera.* La aceptación de la violencia de género que hace una mujer en el entorno laboral del SUTERM, no es libre, está condicionada por la relación de poder que pone en manos del patrón el bienestar económico de la mujer, de su familia y de personas allegadas.

*Segunda.* En el entorno laboral del SUTERM, la legislación para combatir la violencia de género pertenece al mundo del “deber ser”, que no sirve para prevenir actos de violencia contra las mujeres, pero que con su existencia intenta ocultar los abusos de poder que existen en esos espacios de trabajo.

*Tercera.* Lo que se vive en el centro laboral del SUTERM es una violencia de género que sólo pueden ver quienes allí trabajan y, como quien ejerce violencia ostenta poder, no existen límites ni sanciones que eviten la violencia laboral, incluidos los daños a la familia o personas cercanas a las víctimas.

*Cuarta.* En casos como el estudiado, aunque existe un derecho que intenta prevenir y sancionar la violencia de género, esa existencia radica en la construcción de un

discurso a favor de los derechos de la mujer cuyo objetivo real es el posicionamiento político del propio agresor.

*Quinta.* En el entorno laboral del SUTERM la violencia se traduce en la existencia de condiciones de poder que debilitan al sistema jurídico, el cual, menos aún, está en posibilidades de prevenir y sancionar la violencia de género.

*Sexta.* La violencia laboral practicada por el SUTERM puede ejercerse desde las instituciones, como las Juntas de Conciliación y Arbitraje. —

## Referencias

- Abramovich, Víctor. 2010. "Responsabilidad estatal por violencia de género: comentarios sobre el caso 'Campo Algodonero' en la Corte Interamericana de Derechos Humanos." *Anuario de Derechos Humanos*, no. 6, 167-182. <https://doi.org/10.5354/0718-2279.2010.11491>
- Aguirre, Olivia. 2014. "Estado mexicano: lejos de cumplir íntegramente la sentencia de la CIDH en el caso González y otras ('Campo Algodonero')." *Revista VIA IURIS*, no. 17, 169-182. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=273940436009> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- BBC NEWS. 2020. "Caso Fátima: lo que se sabe del asesinato y tortura de la niña de 7 años cuyo caso conmociona a México." *BBC News Mundo*, 7 de octubre, 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51540101> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- Chappell, Duncan, and Di Martino, Vittorio. 2006. *Violence at Work*. Ginebra: International Labour Organization.
- De Dios Mendoza, Verónica. 2017. "¿Qué es realmente el feminismo radical?" *Hechos y Derechos*, no. 40 (julio-agosto). <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/hechos-y-derechos/article/view/11546/13423> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- Fuster Guillen, Doris Elida. 2019. "Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico". *Propósitos y Representaciones* 7, no. 1 (enero-abril): 201-229. <http://dx.doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- García, Ana Karen. 2019. "Más estudios pueden significar más violencia laboral para las mujeres." *El Economista*, 6 de octubre, 2019. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Mas-estudios-pueden-significar-mas-violencia-laboral-para-las-mujeres-20191006-0005.html> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- Jaramillo, Isabel. 2009. "La crítica feminista al derecho". En *El género en el derecho. Ensayos críticos*, compilado por Ramiro Ávila Santamaría, Judith Salgado y Lola Valladares, 103-136. Ecuador: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.
- Ley Federal del Trabajo. 2015. México: Congreso de la Unión. [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/156203/1044\\_Ley\\_Federal\\_del\\_Trabajo.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/156203/1044_Ley_Federal_del_Trabajo.pdf)
- Lima, Lioman. 2020. "Feminicidio de Ingrid Escamilla: por qué el asesinato de la joven ha provocado protestas en México." *BBC News Mundo*, 16 de febrero, 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-51518716> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- ONU Mujeres México. 2019. *Violencia Femicida en México*. <https://mexico.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2019/05/infografia-violencia-femicida-en-mexico>
- Rogers, K. A. and E. K. Kelloway. 1997. "Violence at work: Personal and organizational outcomes." *Journal of Occupational Health Psychology* 2, no. 1: 63-71. <https://doi.org/10.1037/1076-8998.2.1.63>
- Ronquillo, Víctor. 1999. *Las muertas de Juárez: crónica de una larga pesadilla*. México: Editorial Planeta.
- Sánchez Sandoval, Augusto. 2012. *Epistemologías y sociología jurídica del poder*. México: UNAM-Facultad de Estudios Superiores Acatlán-DGAPA.
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. 2020. *Información sobre violencia contra las mujeres (Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 9-1-1), agosto 2020*. México: Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. <https://drive.google.com/file/d/1IAN68eTY8ZoXuoJo-W4uTPyZwbiS913H/view> Revisado el 7 de octubre, 2020.
- Vázquez, Santiago. 2011. "El caso 'campo algodouero' ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos." *Anuario de derecho internacional*, no. 11 (enero): 515-559. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-46542011000100018](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-46542011000100018) Revisado el 7 de octubre, 2020.



# Dante ieri e oggi

Retrato de Dante del pintor Attilio Roncaldier (1801-1884),  
Museo Dantesco de Ravenna.

[FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN](#)

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

Marco Grimaldi

Sapienza, Università di Roma

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.201>

## 1. Quando Dante diventa Dante

Quand'è che Dante diventa Dante? Oggi, all'epoca delle letture pubbliche, dei *podcast*, dei videogiochi e dei fumetti ispirati alla *Commedia* e delle iniziative organizzate, in varie parti del mondo, tra il 750º aniversario della nascita en el 2015 e el 700º della morte en el 2021, siamo abituati a pensare a Dante, in tutto el mundo, como al “sommo poeta”, al “padre della

## Dante ayer y hoy

Traducción: David Rey-Ávila.

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Estudios Superiores Acatlán,  
Centro de Enseñanza de Idiomas

## 1. Cuando Dante se convierte en Dante

¿Cuándo es que Dante se convierte en Dante? Hoy, en la época de las lecturas públicas, de los *podcast*, de los videojuegos y de las tiras cómicas inspiradas en la *Commedia*, en la época de las iniciativas organizadas en varias partes del mundo, entre 750 aniversario del nacimiento en el 2015, y el 700 de la muerte en el 2021, en todo el mundo estamos acostumbrados a pensar en Dante

lingua italiana”.<sup>1</sup> E in effetti la fortuna di Dante –una “fortuna” che è fatta anche di periodi oscuri– è ampia e quasi interrotta: dal momento in cui, mentre è ancora in vita, le sue poesie liriche circolano in varie parti d’Italia e da quando, poco dopo la morte, vengono scritti i primi commenti alla *Commedia*.<sup>2</sup> Fino a oggi, quando Dante, in Italia e in molti altri paesi, si studia comunemente a scuola e all’università. Ma non è una storia lineare. Per questa ragione è interessante provare a ricostruire per grandi linee l’ascesa (dal Trecento al Seicento) e la caduta (tra Sei e Settecento) e alla fine riflettere sulle interpretazioni di ieri e di oggi, sull’attualità e l’inattualità di Dante.<sup>3</sup>

## 2. Dante nel Trecento

La *Commedia*, la *Vita nova* e le *Rime* hanno avuto una diffusione vastissima. La *Commedia*, in particolare, diventa rapidamente un classico anche perché è accompagnata fin da subito da commenti e apparati didattici, come avveniva solo con le grandi opere dell’antichità studiate nelle scuole e nelle università medievali. Nessun altro capolavoro della letteratura italiana ha una tradizione di commenti così ampia, precoce e duratura. Il poema, già nel Trecento, è imitato ripetutamente e arriva molto presto fuori d’Italia, in Francia, in Spagna, in Inghilterra. Ed è letto da tutti: nobili, intellettuali, mercanti, religiosi.

Più in generale, si può affermare che la tradizione della *Commedia* è del tutto peculiare nel quadro della letteratura italiana dei primi secoli, specie in ragione della sua ampiezza. I censimenti più completi contano approssimativamente ottocento testimoni, tra i quali

come el “sumo poeta”, como el “padre de la lengua italiana”.<sup>1</sup> En efecto, la suerte de Dante –una “suerte” que también está compuesta de periodos oscuros– es amplia y casi ininterrumpida: desde el momento en el cual, aún en vida, sus poesías líricas circulan en varias partes de Italia y desde que, poco después de su muerte, se escriben los primeros comentarios sobre la *Commedia*;<sup>2</sup> hasta hoy, cuando Dante, en Italia y en muchos otros países se estudia en la escuela y en las universidades de forma regular. Sin embargo, no es una historia lineal. Por esta razón es interesante intentar reconstruir a grandes rasgos su ascenso (desde el siglo XIV al siglo XVII), su caída (entre los siglos XVII y XVIII) y finalmente reflexionar sobre las interpretaciones de ayer y hoy sobre la actualidad y lo “innaturalidad” de Dante.<sup>3</sup>

## 2. Dante en el siglo XIV

La *Commedia*, la *Vita nuova* y le *Rime* han tenido una vasta difusión. En particular la *Commedia* se convierte rápidamente en un clásico, gracias a que, desde un inicio, estaba acompañada por comentarios e ilustraciones, como sucedía sólo con las grandes obras de la antigüedad, las cuales se estudiaban en las escuelas y universidades medievales. Ninguna obra maestra de la literatura italiana tiene una tradición de comentarios tan amplia, temprana y duradera. El poema, ya en el siglo XIV, es imitado repetidamente y llega muy pronto fuera de Italia, en Francia, en España y en Inglaterra; además de ser leído por todos: nobles, intelectuales, mercaderes, religiosos.

En general, se puede afirmar que la tradición de la *Commedia* es del todo particular, en el marco de la literatura italiana de los primeros siglos, especialmente en

<sup>1</sup> Cfr. ora, da ultimo, Serianni, *Parola di Dante*.

<sup>2</sup> Cfr. in generale Grimaldi, *La poesia che cambia. Come si legge Dante*.

<sup>3</sup> Cfr. principalmente Dionisotti, “Varia fortuna di Dante,” 255–303; Malato, “Il mito di Dante dal Tre al Novecento,” 658–692.

circa seicento contengono almeno una cantica. È poi particolarmente rilevante la tradizione indiretta, soprattutto quella attestata dagli antichi commenti; ma sono considerevoli anche le citazioni in varie tipologie di opere: il poema viene infatti menzionato nei trattati di poetica e nelle prediche. Tra gli “estratti” di maggior successo –i frammenti trascritti isolatamente– ci sono infatti il *Padre nostro* che apre il canto XI del *Purgatorio* e soprattutto la preghiera alla Vergine dell’ultimo del *Paradiso*, pronunciata da san Bernardo, che inizia con «Vergine Madre, figlia del tuo figlio» (xxxiii 1) e si conclude con l’obiettivo puntato su Beatrice: «vedi Beatrice con quanti beati / per li miei preghi ti chiudon le mani!» (38-39).

Secondo Umberto Eco noi moderni ameremmo in particolare l’*Inferno* perché viviamo in un mondo che ha conservato solo i codici infernali; e per questo capiremmo bene le emozioni dell’*Inferno* e apprezzeremmo di più la prima cantica. E avremmo al contrario perduto i codici del *Paradiso*, non saremmo più in grado di provare emozioni paradisiache. Eco ha forse ragione: Dante, nel mondo di ieri, poteva essere apprezzato soprattutto da chi possedeva tutti i codici, i codici del peccato e i codici della salvezza.<sup>4</sup>

### 3. Poeta, teologo, filosofo

Dante non è sempre stato Dante, non è sempre stato “il padre della lingua italiana”, non è sempre stato il poeta dell’assoluto al quale siamo abituati a pensare oggi. Dante, almeno fino al Cinquecento, è ritratto non solo come poeta, ma anche come teologo e filosofo. Questa caratterizzazione ha una lunga storia. Negli epitaffi e nei testi celebrativi composti soprattutto nel corso del Trecento e fino ai primi del xv secolo, Dante, oltre che «gloria delle Muse, autore carissimo

virtud de su amplia difusión. Los censos más completos registran aproximadamente ochocientos testimonios, donde alrededor de seiscientos contienen al menos una cántica. Es particularmente relevante la tradición indirecta, sobre todo aquella que consta en los antiguos comentarios; también son considerables las citas en varias tipologías de obras: de hecho, el poema es mencionado en tratados de poética y en discursos. Entre los “extractos” de mayor éxito –los fragmentos transcritos aisladamente– están el *Padre nuestro*, que abre el canto XI del *Purgatorio*, y sobre todo la plegaria a la Virgen del último (canto) del *Paraíso*, pronunciada por san Bernardo, la cual inicia con «Virgen y Madre, hija de tu hijo» (xxxiii 1) y concluye apuntando hacia Beatriz «¡Mira a Beatriz, y mira cuántos santos / tienen juntas las manos ante ti!» (38-39).

Según Umberto Eco, nosotros, modernos, amaríamos especialmente el *Infierno* porque vivimos en un mundo que ha conservado sólo los códigos infernales; es por esta razón que entenderíamos bien las emociones del *Infierno* y apreciaríamos aún más la primera cántica (el primer canto). Contrariamente, habríamos perdido los códigos del *Paraíso*, ya no seríamos capaces de experimentar emociones paradisiacas. Tal vez Eco tiene razón: Dante, en el mundo de ayer, podía ser apreciado, sobre todo por quien poseía todos los códigos, los códigos del pecado y los códigos de la salvación.<sup>4</sup>

### 3. Poeta, teólogo, filósofo

Dante no siempre fue Dante, no siempre fue “el padre de la lengua italiana”, no siempre fue el poeta absoluto, en el cual estamos acostumbrados a pensar actualmente. Dante, por lo menos hasta el siglo XVI, ha sido retratado no sólo como poeta, sino también como teólogo y filósofo. Esta caracterización tiene una larga historia. En los epitafios y en los textos de celebraciones compuestos

<sup>4</sup> Cfr. Grimaldi, *Dante, nostro contemporaneo. Perché leggere ancora la ‘Commedia’*.

al volgo», è da subito chiamato “teologo”, «non ignaro di nessuna dottrina che la filosofia custodisce nel suo nobile seno» (Giovanni del Virgilio); non è solo l'autore del poema celeste e infernale, è il cantore dei «diritti della monarchia» (Bernardo Scannabecchi); colui al quale la virtù ha conferito «l'illustre titolo di teologo e di vate» (Giovanni Boccaccio); che, «ispirato dall'alto del cielo, apprese ciò che le costellazioni operano sull'infima terra, i segreti del firmamento, i decreti degli astri» (Benvenuto da Imola); quel vate «che conosceva la terra e ha descritto gli astri del cielo luminoso e gli inferi laghi e il terzo regno» (Cristoforo Landino); che nelle sue opere ha cantato e messo in versi in toscano «tutto ciò che Aristotele e la Sacra Pagina affermano» (Ugolino Verino). Dante, per i lettori antichi, è dunque vate, filosofo e teologo, cantore delle cose celesti e divine, conoscitore dei segreti degli astri e dei regni ultraterreni, colui che «mise insieme non solo l'arte poetica e quanto propriamente pertiene ai poeti, ma anche i temi morali, naturali, divini con enorme ammirazione da parte dei lettori» (Gianozzo Manetti). Poeta dell'eterno, ma anche poeta del mondo.<sup>5</sup>

#### 4. Notizia e conoscenza

C'è un episodio che esemplifica perfettamente il modo in cui Dante viene letto nel Rinascimento. L'anniversario dantesco del 2021 cade immediatamente dopo quello di Raffaello, morto nel 1520. Ma tra Dante e Raffaello ci sono molti altri punti di contatto più importanti. Il più celebre è senza dubbio il ritratto di Dante che si può vedere nella Stanza della Segnatura affrescata da Raffaello ai Musei Vaticani, in Città del Vaticano. Quello di Raffaello è un doppio ritratto, in realtà. Il progetto iconografico della Stanza della

sobre todo en el curso del siglo XIV y hasta el inicio del XV, Dante, además de «autor querido por el vulgo y gloria de las Musas», de inmediato es llamado “teólogo”, «no desconoce ninguna doctrina que la filosofía tenga en su noble seno» (Giovanni del Virgilio); no es sólo el autor del poema celeste e infernal, es el «cantor de los derechos de la monarquía» (Bernardo Scannabecchi); aquél al cual la virtud le ha conferido «el ilustre título de teólogo y poeta» (Giovanni Boccaccio); que «inspirado desde lo alto del cielo contuvo en sí lo que las constelaciones operan en la tierra más baja, los secretos del firmamento, los decretos de los astros» (Benvenuto da Imola); «aquel poeta que conocía la tierra y describía las estrellas del cielo luminoso y los lagos del inframundo... y el tercer reino» (Cristoforo Landino); que en sus obras ha cantado y puesto en versos, en lengua toscana, “todo lo que Aristóteles y la Sagrada Página afirman” (Ugolino Verino). Por lo tanto, Dante, para los lectores de la antigüedad, es poeta, filósofo y teólogo, cantor de las cosas celestiales y divinas, conecedor de los secretos de las estrellas y de los reinos de ultra tierra, aquél que “unió no solo el arte poético y todo aquello que pertenece a los poetas, sino también los temas morales, naturales, divinos con enorme admiración por parte de los lectores” (Gianozzo Manetti). Poeta de lo eterno, pero también poeta del mundo.<sup>5</sup>

#### 4. Noticia y conocimiento

Existe un episodio que ejemplifica perfectamente la manera en la que Dante se concibe en el Renacimiento. El aniversario dantesco del 2021 cae inmediatamente después del de Rafael, quien murió en 1520. Pero entre Dante y Rafael existen coincidencias mucho más importantes. La más célebre es sin duda el retrato de Dante realizado por Rafael, cuyo mural se puede apreciar en la Stanza della Segnatura de los Museos Vaticanos, en la Ciudad del

<sup>5</sup> Queste testimonianze sono raccolte in Dante Alighieri, *Le Opere. VII. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. II. Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*.

Segnatura è complesso: gli affreschi delle quattro pareti vogliono infatti rappresentare la manifestazione terrena della Filosofia, della Teologia, della Poesia e della Giustizia. I putti ai lati della personificazione della Filosofia che sovrasta l'affresco noto come la *Scuola di Atene* reggono un cartiglio dove si legge *Causarum cognitio*, vale a dire 'la conoscenza delle cause' che è propria del sapere filosofico. Di fronte alla *Scuola* c'è la cosiddetta *Disputa del Sacramento*. Qui il cartiglio che accompagna l'allegoria della Teologia proclama invece: *Divinarum rerum notizia*.<sup>6</sup>

Come spiega Antonio Paolucci in una importante monografia su Raffaello: «I saperi sono *cognitio* perché praticabili dalle umane facoltà, i supremi veri della Religione sono *notitia*. Dio li comunica, in un certo senso li notifica».<sup>7</sup> Ed è qui che tra i teologi e i dottori della Chiesa disposti attorno all'ostensorio compare il primo ritratto di Dante. L'altro è nell'affresco noto come *Parnaso*, dove il poeta è raffigurato accanto a Omero e a Virgilio. E in questo caso la figura allegorica recita *Numine afflatur*: la poesia è 'ispirata dal dio'. Dante, che nei secoli precedenti era stato spesso descritto anche come filosofo, per Raffaello è prima di tutto teologo e poeta divino.

Vaticano. En realidad, se trata de un doble retrato el que hizo Rafael. El proyecto iconográfico de la Stanza della Segnatura es complejo; de hecho, los frescos de las cuatro paredes buscan representar la manifestación terrena de la Filosofía, de la Teología, de la Poesía y de la Justicia. Los puntos a los lados de la personificación de la Filosofía, que sobresale del mural conocido como la *Escuela de Atenas*, sostienen un cartel donde se lee *Causarum cognitio*, que quiere decir 'el conocimiento de las causas' que es propio del saber filosófico. De frente a la *Escuela* se encuentra la llamada *Disputa del Sacramento*. En cambio, aquí, el cartel que acompaña la alegoría de la Teología proclama: *Divinarum rerum noticia*.<sup>6</sup>

Como explica Antonio Paolucci en una importante monografía de Rafael: "los saberes son *cognitio* dado que son practicable por las facultades humanas, los supremos verdaderos de la Religión son *notitia*. Dios los comunica, en un cierto sentido los notifica".<sup>7</sup> Y es aquí que, entre los teólogos y los doctores de la Iglesia dispuestos alrededor del ostensorio, aparece el primer retrato de Dante. El otro se encuentra en el fresco conocido como *Parnaso*, donde el poeta se encuentra plasmado a un lado de Homero y de Virgilio. Y en este caso, la figura alegórica recita *Numine afflatur*, la poesía está 'inspirada por el dios'. Dante, que en los siglos anteriores a menudo había sido descrito también como filósofo, para Rafael es sobre todo teólogo y poeta divino.

<sup>6</sup> Cfr. in generale Fagiolo, *Raffaello invisibile. Lo spazio, l'arco di trionfo, la cupola*.

<sup>7</sup> Paolucci, *Raffaello o della «intera perfezione»*.

## 5. Ascesa e caduta

La fama di Dante diminuisce tra Seicento e Settecento, si dice spesso. È vero, quantitativamente: ci sono meno edizioni, meno studi, meno lettori. E la letteratura italiana si popola di nuovi autori che diventano classici: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso.<sup>8</sup>

Ma non bisogna dimenticare che, per ragioni socio-economiche e culturali, il Seicento in Italia fu in generale un'epoca di decadenza qualitativa e di frammentazione del mercato librario italiano rispetto alla fioritura dei grandi tipografi cinquecenteschi. Ed è però il secolo in cui Dante si afferma con più decisione fuori d'Italia (ma era già arrivato in Francia, in Spagna, in Inghilterra, dove c'erano stati a partire dal Trecento lettori, imitatori, studiosi). E il Seicento è il secolo del primo *Vocabolario della Crusca*, che sancì l'autorità delle *Tre Corone* (Dante, Petrarca e Boccaccio) e in particolare della *Commedia*. Da quel momento, conoscere bene la lingua italiana significa conoscere Dante. Ed è datata 1595 –quindi già quasi nel Seicento “senza Dante”– l'edizione “reputatissima” degli Accademici della Crusca, la prima di carattere scientifico, condotta a partire da un elevato numero di manoscritti.<sup>9</sup> Poi, in parallelo con la riscoperta di epoca romantica delle origini medievali e romanze, alla fine del Settecento, e soprattutto ai primi dell'Ottocento, Dante diviene il poeta che conosciamo oggi: simbolo di una nazione in cerca dell'unificazione, di una patria che esiste principalmente nella lingua, nella letteratura.<sup>10</sup>

## 5. Ascenso y caída

A menudo se dice que la fama de Dante disminuye entre los siglos XVII y XVIII. Es verdad cuantitativamente: hay menos ediciones, menos estudios, menos lectores. Y la literatura italiana se llena de nuevos autores que se vuelven clásicos: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso.<sup>8</sup>

No hay que olvidar que, por razones socio-económicas y culturales en Italia, el siglo XVII fue en general una época de decadencia cualitativa y de fragmentación del mercado del libro italiano, respecto al florecimiento de los grandes tipógrafos del siglo XVI y, sin embargo, es el siglo en el cual Dante se afirma con más decisión fuera de Italia (había llegado a Francia, a España y a Inglaterra donde, a partir del siglo catorce, ya había lectores, imitadores y estudiosos). Y es en el siglo XVII que nace el primer *vocabolario della Crusca*, que proclamó la autoridad de las *Tres Coronas* (Dante, Petrarca y Boccaccio), y en particular la autoridad de la *Commedia*. Desde ese momento, conocer bien la lengua italiana significa conocer a Dante. La edición de los Académicos de la Crusca, que goza de gran reputación, data del año 1595 –casi en el siglo XVII ya “sin Dante”– y fue la primera de carácter científico, llevada a cabo a partir de un número importante de manuscritos.<sup>9</sup> Posteriormente, en paralelo con el redescubrimiento de la época romántica de los orígenes medievales y romances, al final del siglo XVIII, y sobre todo al inicio del XIX, Dante deviene el poeta que conocemos en la actualidad: símbolo de una nación en búsqueda de la unificación de una patria que existe principalmente en la lengua, en la literatura.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Cfr. ancora Dionisotti, “Varia fortuna di Dante.”

<sup>9</sup> Cfr. Grimaldi, *Filologia dantesca. Un'introduzione*.

<sup>10</sup> Cfr. Jossa, “Politics vs. literature. The myth of Dante and the Italian national identity.”

Dante resta legato ancora oggi a questo aspetto politico, nel bene e nel male: c'è stato un Dante risorgimentale, un Dante fascista, un Dante comunista, un Dante cattolico.<sup>11</sup> Per la sua natura “impegnata” –è un'opera che vuole esplicitamente cambiare gli uomini e renderli migliori– la *Commedia* non può sottrarsi alla politica, al gioco delle parti. Ma questo processo di appropriazione, che è del tutto naturale, richiede molta attenzione, perché c'è sempre il rischio di trasformare Dante in un uomo del nostro tempo sottraendolo al tempo che gli è proprio. Vorrei quindi spiegare ora perché Dante è interessante –e utile– soprattutto in quanto *inattuale*. Lo farò a partire da due episodi celebri dell'*Inferno*: il canto di Ulisse e il canto di Paolo e Francesca.

## 6. Conoscenza e rivelazione

Partiamo da Ulisse. Nel canto xxvi dell'*Inferno*, Dante e Virgilio giungono all'ottava bolgia, tra i consiglieri fraudolenti, dove all'interno di una stessa fiamma stanno Ulisse e Diomede. Quando Dante si rivolge loro, Ulisse, che è il «maggior corno della fiamma», comincia a parlare e racconta la fine della sua storia: la partenza da Circe e la decisione di continuare il viaggio assieme a un piccolo gruppo di compagni (la «compagna / picciola»), invece di tornare a casa da Penelope, per acquisire esperienza del mondo e degli uomini, dei loro vizi e delle virtù. E poi il viaggio in mare aperto verso la Sardegna, la Spagna, Siviglia e il Marocco fino alle colonne d'Ercole, dove Ulisse si rivolge ai compagni per esortarli a superare i limiti (i «riguardi») fissati affinché nessuno andasse oltre («acciò che l'uom più oltre non si metta»). I versi finali del breve discorso sono famosissimi: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» (xxvi 118-120).

Dante mantiene hasta nuestros días un vínculo de este aspecto político, para bien o para mal: ha existido un Dante del Resurgimiento, un Dante fascista, un Dante comunista, un Dante católico.<sup>11</sup> Debido a su naturaleza “comprometida” –es una obra que explícitamente pretende cambiar al hombre y hacerlo mejor– la *Commedia* no puede escapar de la política, del juego de las partes. Pero este proceso de apropiación, que es totalmente natural, requiere mucha atención, porque siempre existe el riesgo de transformar a Dante en un hombre de nuestro tiempo, extrayéndolo de la época a la cual pertenece. Por lo tanto, ahora quisiera explicar por qué Dante es interesante –además de útil– sobre todo por no ser actual. Lo haré a partir de dos episodios célebres del *Infierno*: el canto de Ulises y el canto de Paolo y Francesca.

## 6. Conocimiento y revelación

Empecemos por Ulises. En el canto xxvi del *Infierno*, Dante y Virgilio llegan a la octava fosa, entre los consejeros fraudulentos, donde al interior de una misma llama se encuentran Ulises y Diomedes. Cuando Dante se dirige a ellos, Ulises, que es “cuerno mayor de la llama”, comienza a hablar y cuenta el final de su historia: la partida de Circe y la decisión de continuar el viaje junto con un pequeño grupo de compañeros (la “compañera / pequeña”), en vez de regresar a casa de Penélope, para adquirir experiencia del mundo y de los hombres, de sus vicios y sus virtudes. Y luego el viaje en mar abierto hacia Cerdeña, España, Sevilla y Marruecos, hasta las columnas de Hércules, donde Ulises se dirige a sus compañeros para exhortarlos a superar los límites (los “resguardos”) establecidos de manera que nadie fuera más allá (“para marcar al hombre fatal trecho”). Los versos finales del breve discurso son famosísimos: “Considerad vuestra simiente: / para alcanzar virtud habéis nacido, y no a vivir cual brutos sin conciencia” (xxvi 118-120). Ulises

<sup>11</sup> Cfr. Scorrano, *Il Dante “fascista”. Saggi, letture, note dantesche*.

Ulisse usa parole molto simili a quelle che usa nel *Convivio* per elogiare la naturale tensione umana verso la conoscenza. Parla della *semenza*, dell'origine, perché «tutti gli uomini naturalmente desiderano di sapere» (come dichiara appunto, in apertura, il *Convivio*); e fa leva su un episodio molto noto del mito, la trasformazione in porci di alcuni compagni, perché il sapere è ciò che distingue gli uomini dagli animali e dalle piante. E li esorta quindi a seguire (o a *perseguire*, come si legge in un'edizione recente) la virtù e la conoscenza (*canoscenza* è una variante formale caratteristica della lingua poetica del Duecento, che in Dante si alterna a quella dell'italiano moderno) proprio come nel *Convivio* si afferma che il fine del commento è «inducere li uomini a scienza e a virtù».

Ma Ulisse, si sa, è un dannato. E la sua colpa è senza dubbio di aver consigliato in modo fraudolento i suoi compagni, persuadendoli a superare le colonne d'Ercole.<sup>12</sup> Un atto severamente punito (la nave affonda subito dopo l'avvistamento della terra ferma) che Dante descrive come un «folle volo». Quindi: l'orazione di Ulisse è o non è ingannevole? E se è ingannevole, che rapporto c'è con il *Convivio*? Per Dante la conoscenza è o non è il fine principale di ogni uomo? La risposta, nella *Commedia*, arriva all'inizio del *Purgatorio*, nel terzo canto, quando Virgilio spiega a Dante che la ragione umana non può comprendere tutto e soprattutto non può intendere le opere insondabili di Dio, per esempio la natura della Trinità. Dante lo ribadisce nella *Questio de aqua et terra*: «La smettano gli uomini di volere sapere ciò che è al di sopra di loro! E si accontentino di spingersi fin dove possono, sì da raggiungere –per quanto loro possibile –la contemplazione di ciò che è eterno e divino».

emplea palabras semejantes a las que usa en el *Convivio* para elogiar la natural tensión humana hacia el conocimiento. Habla de la *simiente*, del origen, porque “naturalmente todos los hombres desean saber” (como lo manifiesta el inicio del *Convivio*); y se basa en un episodio muy conocido del mito, la transformación en cerdos de algunos compañeros, porque el saber es lo que distingue a los hombres de los animales y de las plantas. Y los exhorta a seguir (o a *perseguir*, como se lee en una reciente edición) la virtud y el conocimiento (conocimiento es una variante formal, propia de la lengua poética del siglo XIII, que en Dante se alterna con la del italiano moderno) justo como en el *Convivio* se afirma que la finalidad del comentario es “inducir a los hombres a la ciencia y la virtud”.

Pero sabemos que Ulises está condenado. Su culpa, sin lugar a duda, es haber aconsejado de manera fraudulenta a sus compañeros, persuadiéndolos a ir más allá de las columnas de Hércules.<sup>12</sup> Un acto severamente castigado (la nave se hunde inmediatamente después de haber avistado tierra firme) que Dante describe como un “loco vuelo”. Por lo tanto: ¿la oración de Ulises es engañosa? Y si es engañosa ¿qué relación tiene con el *Convivio*? ¿Para Dante el conocimiento es o no es el fin principal de cada hombre? La respuesta, en la *Commedia*, llega desde el inicio del *Purgatorio*, en el tercer canto, cuando Virgilio explica a Dante que la razón humana no es capaz de comprenderlo todo y en particular no puede entender las obras insondables de Dios, como por ejemplo la naturaleza de la Trinitad. Dante lo reitera en *Questio de aqua et terra*: “que los hombres dejen de querer saber aquello que se encuentra más allá de ellos mismos. Que se conformen en alcanzar lo más que puedan –en cuanto les es posible– la contemplación de aquello que es eterno divino”.

<sup>12</sup> Per la tesi contraria, cfr. principalmente Canfora, *Dante, l'ardore della conoscenza*: “Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza.”

Ulisse, come quasi tutti i “doppi” letterari, è quindi un doppio in negativo. Ci sono dei confini che non è dato superare – e il discorso di Ulisse per convincere i compagni è quindi fraudolento e ingannevole. La conoscenza umana ha dei limiti che non è possibile superare. L’uomo deve “osare”, come dirà Kant; ma entro dei limiti che non è l’uomo a stabilire. Per tornare agli affreschi della Stanza della Segnatura, da un lato c’è la conoscenza – la *cognitio* – e dall’altro la rivelazione – la *notitia*. E la *Commedia* è forse il più perfetto tentativo di tradurre in poesia la conoscenza (tutta la scienza che l’uomo può desiderare) e la rivelazione.

## 7. Perdono e comprensione

Passiamo ora a Paolo e Francesca. In un libretto recente su Dante e le figure femminili c’è un capitolo intitolato *Francesca, o del femminicidio*.<sup>13</sup> Tra i personaggi della *Commedia*, Paolo e Francesca – e Francesca soprattutto – sono quelli che hanno prodotto il maggior numero di interpretazioni e riletture.<sup>14</sup> È la funzione dei classici: non smettere mai di parlare ai lettori di ogni tempo. Non è detto, quindi, benché sia una parola che Dante non conosceva, che non si possa chiamare *femminicidio* la morte di Francesca, tenendo presente che in italiano il termine indica “qualsiasi forma di violenza esercitata sistematicamente sulle donne in nome di una sovrastruttura ideologica di matrice patriarcale, allo scopo di perpetuarne la subordinazione e di annientarne l’identità attraverso l’assoggettamento fisico o psicologico, fino alla schiavitù o alla morte” (Devoto-Oli). Vediamo.

Ulises, como casi todos los “dobles” literarios, es un doble en negativo. Hay fronteras que no está permitido superar –y, por lo tanto, el discurso que Ulises esgrime para convencer a sus compañeros es fraudolento y tramposo. El conocimiento humano tiene algunos límites los cuales no es posible superar. El hombre debe “osar”, como dirá Kant, pero dentro de los límites que, ciertamente, el hombre no puede establecer. Regresando a los frescos de la Stanza della Segnatura, de un lado se encuentra el conocimiento – la *cognitio* – y del otro la revelación – la *notitia*. La *Commedia* es, tal vez, el más perfecto intento de traducir en poesía el conocimiento (toda la ciencia que el hombre puede desear) y la revelación.

## 7. Perdón y comprensión

Pasemos, ahora, con Paolo y Francesca. En un reciente libro sobre Dante y las figuras femeninas, hay un capítulo llamado *Francesca, o del feminicidio*.<sup>13</sup> Entre los personajes de la *Commedia*, Paolo y Francesca – sobre todo Francesca – son quienes han producido el mayor número de interpretaciones y de nuevas lecturas.<sup>14</sup> Ésa es la función de los clásicos: jamás dejar de hablarle a los lectores de cualquier época. Sin embargo, no está dicho que no se pueda llamar feminicidio a la muerte de Francesca, a pesar de que se trate de una palabra que Dante no conocía, considerando que en italiano el término indica “cualquier forma de violencia ejercida sistemáticamente hacia las mujeres, en nombre de una sobre estructura ideológica de matriz patriarcal, con la finalidad de perpetuar su obediencia y de eliminar su identidad a través de la sujeción física o psicológica, hasta llegar a la esclavitud o la muerte” (Devoto-Oli).

<sup>13</sup> Cfr. Lombardi, *Beatrice e le altre. Dante e le figure femminili*.

<sup>14</sup> Cfr. almeno Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L’episodio di Francesca nella “Commedia” di Dante. Sulla ricezione in ambito artistico*, Mazzocca, “Fortuna e attualità della ‘Divina Commedia’ tra Neoclassicismo e Romanticismo,” 63-87.

Dante, come in tante altre occasioni, è reticente. I dettagli della storia di Paolo e Francesca (nomi, cognomi e contesto) emergono solo attraverso gli antichi commenti. Dante ci offre però degli indizi molto chiari sul peccato dei due amanti. Il più importante è subito dopo la fine dell'episodio, nel canto VI, quando parla della «pietà d'i due cognati» (VI 2). E *cognato* – come si verifica facilmente attraverso il *TLIO* – in italiano antico significa, come oggi, 'il fratello della moglie o del marito o il marito della sorella' o genericamente 'consanguineo'. Altri indizi sono disseminati nel racconto di Francesca. La protagonista, quando si innamora, ha buoni motivi per nascondersi («soli eravamo e senza alcun sospetto», 129), muore di morte violenta («la bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende», 101-102), l'omicida è condannato alla Caina, dove stanno i traditori e gli assassini dei parenti («Caina attende chi a vita ci spense», 107). Se ne ricava che Paolo e Francesca si sono innamorati, hanno commesso adulterio e per questa ragione sono stati uccisi dal marito di lei e fratello di Paolo, che Dante giudica ancor più severamente immaginando che si trovi in un punto più basso dell'*Inferno*.

Quindi, per Francesca, la parola *femminicidio* è inappropriata da ogni punto di vista, perché non ci dice nulla del testo (Giovanni Malatesta uccide entrambi gli amanti, non solo Francesca), nulla della cultura e delle idee di Dante (coerentemente più severo con l'assassino dei parenti che con i due «cognati» adulteri) e soprattutto nulla della poesia della *Commedia*, perché Dante nel poema non cancella mai le proprie convinzioni, spesso completamente diverse dalle nostre. Dante è un poeta-giudice; e il giudice, nella *Commedia*, può essere di volta in volta Virgilio, quando all'inizio del viaggio il personaggio di Dante è ancora troppo coinvolto nelle cose terrene e prova compassione per i dannati, come nel caso di Paolo e Francesca; o Dante-personaggio, che durante il percorso diventa sempre più consapevole del proprio ruolo, ad esempio quando rivendica la «cortesia» del

Dante, come in tante altre occasioni, es reticente. Los detalles de la historia de Paolo y Francesca (nombres, apellidos y contexto) surgen solo a través de antiguos comentarios. Sin embargo, Dante nos ofrece algunas pistas muy claras sobre los pecados de los dos amantes. El más importante se encuentra al final del episodio, en el canto VI, cuando habla de la "piedad de los dos cuñados" (VI 2); y *cuñado* – como se puede constatar fácilmente en el *TLIO* (*Tesoro della Ligua Italiana delle Origini*) – en italiano antiguo significa, como también en la actualidad, el hermano de la esposa o del marido, o el marido de la hermana, o genéricamente 'consanguíneo'. Otros indicios se encuentran diseminados en la historia de Francesca. La protagonista, cuando se enamora, tiene buenos motivos para esconderse ("solos, y sin sospecha turbadora", 129), muere de muerte violenta ("Amor, que alma gentil súbito prende a este prendó de la gentil persona, que me quitó la herida que aún me ofende", 101-102), el homicida es condenado a la Caina, donde están los traidores y los asesinos de parientes ("Caina, espera al matador en vida", 107). Se puede concluir que Paolo y Francesca se han enamorado, han cometido adulterio y por esta razón fueron asesinados por el marido de ella y el hermano de Paolo, que Dante juzga de manera todavía más severa, imaginando que se encuentra en algún lugar más profundo del *Inferno*.

Por lo tanto, desde cualquier punto de vista, para Francesca la palabra *feminicidio* es inapropiada, dado que no nos dice nada del texto (Giovanni Malatesta mata a los dos amantes, no solo a Francesca), nada de la cultura ni de las ideas de Dante (coerentemente más severo con el asesinato de los parientes que con los dos "cuñados" adúlteros) y en particular, nada de la poesía de la *Commedia*, porque Dante, en el poema, jamás anula sus propias convicciones, a menudo completamente contrarias a las nuestras. Dante es un poeta-juez; y el juez, en la *Commedia*, puede ser de vez en vez Virgilio, cuando al inicio del viaje el personaje de Dante, aún se encuentra involucrado en las cosas terrenas y experimenta compasión por los condenados, como en el caso de Paolo

suo «esser villano» nei confronti di frate Alberigo (*Inf.*, XXXIII 150); o ancora Dante-autore, che giudica severamente l'umanità intera. Dante, come ha scritto Jorge Luis Borges, «comprende e non perdona».<sup>15</sup>

## 8. La persona e il sacro

Nel canto V dell'*Inferno*, Dante non vuole narrare né un femminicidio né la storia di una donna violentata o violata come soggetto morale (c'è invece chi descrive Francesca come vittima della famiglia di nascita e poi di quella matrimoniale). E non vuole certo salvare Francesca; se avesse voluto l'avrebbe posta in Paradiso, nel cielo di Venere, accanto a Cunizza da Romano. Dante intende raccontare la tragedia di un'adultera che ha commesso il peccato più comune e meno grave, una peccatrice nella quale tutti possiamo identificarci – uomini e donne, senza distinzione. Ciò che gli interessa non è la donna, non è l'uomo. È la *persona*. Dante viaggia infatti come “persona” (anima e corpo) nei regni ultraterreni e nell'aldilà ritrova in gloria una donna mortale, Beatrice. Non avrebbe quindi compreso un'affermazione come questa di Simone Weil: «Ciò che è sacro [...] è quello che in un essere umano è impersonale. Tutto ciò che nell'uomo è impersonale, è sacro, e nient'altro lo è».<sup>16</sup> La *Commedia*, l'opera poetica forse più sacra della letteratura occidentale, è tutto fuorché impersonale. Al centro della *Commedia* sta la persona, cioè, secondo la definizione di Tommaso d'Aquino – che come Dante riteneva le donne meno razionali degli uomini – la cosa più perfetta che ci sia in natura («Persona significat id quod est perfectissimum in tota natura», *Summa theol.*, I q. 29, a. 3). Questa immagine della persona, delle donne e degli uomini in quanto persone, coesiste in Dante

y Francesca; o Dante-personaje, quien durante el recorrido se vuelve cada vez más consciente de su papel, cuando, por ejemplo reclama la “cortesía” de su “ser villano” ante el fraile Aberigo (*Inf.*, XXXIII 150); o más aún, Dante-autor, que juzga severamente a la humanidad entera. Dante, como ha escrito Jorge Luis Borges, “comprende y no perdona”.<sup>15</sup>

## 8. La persona y lo sagrado

En el canto V del Infierno, no es la intención de Dante narrar ni un feminicidio ni la historia de una mujer violentada o violada, como sujeto moral (hay quien, por el contrario, describe a Francesca como víctima de la familia de nacimiento y también de aquella matrimonial). Y claramente no quiere salvar a Francesca; si lo hubiera querido la habría colocado en el Paraíso, en el cielo de Venus, a un lado de Cunizza da Romano. Dante pretende narrar la tragedia de una adultera que cometió el pecado más común y menos grave, una pecadora en la cual todos podemos identificarnos – hombres y mujeres, sin distinción alguna. Lo que le interesa no es la mujer, no es el hombre. Es la *persona*. De hecho, Dante viaja como “persona” (cuerpo y alma) en los reinos de ultra tumba, y en el más allá encuentra en la gloria a una mujer mortal, Beatriz. Tal vez no habría comprendido una afirmación como la de Simone Weil: “Lo que es sagrado [...] es aquello que en un ser humano es impersonal. Todo lo que en el hombre es impersonal, es sagrado, y ninguna otra cosa lo es”.<sup>16</sup> La *Commedia*, tal vez la obra poética más sagrada de la literatura occidental, es todo menos impersonal. Al centro de la *Commedia* se encuentra la persona, es decir, según la definición de Tomás de Aquino – que como Dante consideraba a la mujer menos racional que los hombres – la cosa más perfecta que existe en

<sup>15</sup> Borges, *Nove saggi danteschi*.

<sup>16</sup> Weil, *La persona e il sacro*, 19.

con un'idea di donna sottomessa e intellettualmente inferiore all'uomo. Le contraddizioni di Dante sono le contraddizioni della cultura occidentale. Chi le cancella, cancellerà la storia. E resterà solo il Dante di oggi. Eppure, quello che dovrebbe interessarci di più è il Dante di ieri, il Dante più lontano, più difficile e inattuale. ♦

la naturaleza («Persona significat id quod est perfectissimum in tota natura», Summa theol., I q. 29, a. 3). Esta imagen de la persona, de las mujeres y de los hombres, en cuanto personas, coexiste en Dante, con la idea de la mujer sometida e intelectualmente inferior al hombre. Las contradicciones de Dante son las contradicciones de la cultura occidental. Quien niega estas contradicciones, niega la historia. Y quedará solo el Dante de hoy. Sin embargo, lo que más nos debería interesar es el Dante de ayer, el Dante más lejano, más difícil... el no actual. ♦

---

## Referenze / Referencias

- Alighieri, Dante. *Le Opere. VII. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi. II. Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di Paolo Mastandrea. Con la collaborazione di Michele Rinaldi, Federico Ruggiero, Linda Spinazzè. Roma: Salerno, 2020.
- Borges, Jorge Luis. *Nove saggi danteschi*. A cura di Tommaso Scarano. Milano: Adelphi, 2001.
- Canfora, Luciano. *Dante, l'ardore della conoscenza: "Fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza"*. Roma: Salerno, 2016.
- Dionisotti, Carlo. "Varia fortuna di Dante." In Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1967.
- Fagiolo, Marcello. *Raffaello invisibile. Lo spazio, l'arco di trionfo, la cupola*. Con studi di Fabio Colonnese sullo spazio prospettico. Roma: De Luca editori d'arte, 2020.
- Grimaldi, Marco. *Dante, nostro contemporaneo. Perché leggere ancora la 'Commedia'*. Roma: Castelvechi, 2017 (ii ed. rivista 2021).
- . *Filologia dantesca. Un'introduzione*. Roma: Carocci, 2021.
- . *La poesia che cambia. Come si legge Dante*. Roma: Castelvechi, 2021.
- Jossa, Stefano. "Politics vs. literature. The myth of Dante and the Italian national identity." In *Dante in the long Nineteenth Century. Nationality, identity, and appropriation*, a cura di Aida Audeh, Nick Havely. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Lombardi, Elena. *Beatrice e le altre. Dante e le figure femminili*. Roma: Gruppo GEDI-La Repubblica, 2021.
- Malato, Enrico. "Il mito di Dante dal Tre al Novecento." In Enrico Malato, *Studi su Dante. "Lecturae Dantis", chiose e altre note dantesche*. Cittadella: Bertinocello Artigrafiche, 2005.
- Mazzocca, Fernando. "Fortuna e attualità della 'Divina Commedia' tra Neoclassicismo e Romanticismo." In *Dante. La visione dell'arte*, a cura di Gianfranco Brunelli et al. Cinisello Balsamo (MI)-Firenze-Forlì: Silvana Editoriale-Gallerie degli Uffizi-Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì, 2021.
- Paolucci, Antonio. *Raffaello o della «intera perfezione»*. Catalogo delle opere e bibliografia di Alessandra Rodolfo. Città del Vaticano: Musei Vaticani, 2015.
- Renzi, Lorenzo. *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- Scorrano, Luigi. *Il Dante "fascista". Saggi, letture, note dantesche*. Ravenna: Longo, 2001.
- Serianni, Luca. *Parola di Dante*. Bologna: il Mulino, 2021.
- Weil, Simone. *La persona e il sacro [1943]*. Milano: Adelphi, 2012.

# Una alondra en el Paraíso

[FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN](#)

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *A Lark in Paradise*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.179>

Pablo Williams

*Brasa final del cielo y primer ardor del día,  
Queda engastada en la aurora y canta la tierra agitada.  
Carrillón dueño de su aliento y libre de su ruta.*

*Fascinante, maravillándola la matas.*

RENÉ CHAR, *La alondra*  
(traducción de PW)

El tema del lenguaje, su origen, potencia y límite, su modulación como poesía –esto ya como metapoésia– recurre en toda la obra de Dante y muy especialmente en la tercera cántica de la *Comedia* donde este tema aflora en la representación

---

Imagen superior: Ilustración (detalle) que aparece en el libro *La comedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellvtello*, 1544.  
Fuente: <https://digitaldante.columbia.edu/image/digitized-images/>

de la subjetividad de Dante-personaje peregrino, de Dante-autor y en la representación de la subjetividad de los bienaventurados, pero también en las grandes figuras alegóricas y en muchas de las imágenes o metáforas líricas que van construyendo su espacio poético.

El tema del lenguaje puede tramarse a veces como segundo tema en un tema principal. Así sucede (*Paradiso* XVIII-XX) en la representación del cielo esférico de Júpiter, el planeta en donde la Justicia allí aparece alegorizada en la figura de un águila. Ésta evoca el emblema imperial romano, pero el problema doctrinal que Dante privilegia en estos cantos es la insondable Justicia divina ante la condenación de los paganos que siendo justos no pudieron alcanzar la fe en Cristo.

Cuando Dante peregrino penetra en el planeta etéreo de este sexto cielo tolemaico, los bienaventurados signados como astrológicos “hijos de Júpiter” le salen al paso disponiendo sus almas-centellas en una coreografía tipográfica, serie de puntos de oro sobre el fondo de plata del planeta, y cantando se alinean formando letras mayúsculas que van escribiendo la frase del “Libro de la Sabiduría”: *DILIGITE JUSTITIAM QUI IUDICATIS TERRAM*.<sup>1</sup> Luego, las almas se concentran todas en la última letra, la M final de *terram* (que es, además M de *Mater*, de *Mondo* y de *Monarchia*) y a partir de esa única letra forman la figura, plana como un signo heráldico, de un águila con las alas desplegadas y la cabeza de perfil.

La representación luego se centra en el milagro de la voz emitida por el pico del ave, voz única producida por las múltiples almas que han callado al terminar de componer la imagen y que surge del cuello como un río que baja desde una rica cima en un murmullo que se transforma en voz, voz que se transforma a su vez en palabras que

---

<sup>1</sup> *DILIGITE IUSTITIAM*, primai  
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;  
'*QUI IUDICATIS TERRAM*', fur sezzai.  
(Amad la justicia, [...] los que juzgáis la tierra)  
*Par. XVIII*, vv. 91-93.

se convierten finalmente en escritura dentro del corazón de Dante: *como esperaba el corazón donde yo las escribí* (Par. xx, 30).<sup>2</sup>

El diálogo entre el peregrino y el ave sobre la justicia, la fe y la condena o salvación de los paganos se resuelve con la afirmación del águila acerca de la absoluta incomprendibilidad de la justicia divina y luego, en ejemplo de ello, culmina con su sorprendente revelación de que entre las eminentes almas justas que componen su ojo heráldico, destaca Rifeo, un troyano justísimo que muere en la caída de Troya, según narra el libro II de la *Eneida* y que Dante salva en osada invención en homenaje al trágico Virgilio no salvado, su salvador y guía que ha quedado atrás, vuelto al Limbo del infierno. Cerniéndose sublime sobre la cabeza de Dante, satisfecha de sus propias palabras caritativas, el águila hace un silencio que se describe con un símil:

*Quale allodetta che 'n aere si spazia  
prima cantando, e poi tace contenta  
de l'ultima dolcezza che la sazia,*

*tal mi semiò l'imgo de la 'mprenta  
de l'eterno piacere, al cui disio  
ciascuna cosa qual ell' è diventa.*

Par. xx, 73-77.

Como la alondra que en el aire se espacia / primero cantando y después calla contenta / por la extrema dulzura que la sacia / así me pareció que hacía la imagen / por la impronta de la belleza eterna / a la cual deseando toda cosa / deviene lo que es.

La traducción propuesta aquí es ya una interpretación particular de estos muy discutidos tercetos. En general, los comentarios entienden *l'imgo de la 'mprenta* como una perífrasis única que designa al águila, el tenor de la metáfora-comparación.

---

<sup>2</sup> Se da así en toda esta fantasmagoría un ciclo en que se suceden fluidamente: canto > escritura > figura alegórica visual > murmullo > voz > palabra > escritura interior, completado luego con el movimiento palabra > canto > silencio en el símil del águila-alondra que analizamos enseguida. La secuencia palabra divina oída > escritura del inicio de Par. xx evoca el pasaje de *Purg.* xxiv en que Dante define el *dolce stil novo* como escritura inmediata y fiel del dictado de Amor: *yo soy solo uno que cuando / Amor me inspira anoto y en el modo / que dicta dentro de mí voy escribiendo*. Sobre la analogía entre el *cominciamento* de la *lode* como nuevo estilo poético con una canción *Donne che avete intelletto d'Amore* en la *Vita Nuova* y el *primiloquium* adánico de *De Vulgari Eloquentia*, ver Gorni 1981, 43 y ss. Utilizo, junto a otras ediciones comentadas de la *Comedia*, *La Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Robert Hollander*.

Pero, siguiendo a Torraca,<sup>3</sup> Chimenz,<sup>4</sup> y Sapegno<sup>5</sup> y Durling-Martínez,<sup>6</sup> preferimos entender que *contenta* rige a *de la 'mprinta de l'eterno piacere*: el águila, la *imago*, calla contenta por la impronta del sello de la eterna belleza. Además, entendemos *imprinta*, no según se hace habitualmente, como una forma derivada de las platónicas ideas divinas de las cosas, sino como metáfora de algo cercano a ese concepto, el *verbum* mismo, el lenguaje. *Imprinta* refiere, pienso, al lenguaje humano como impronta del sello de la belleza divina (origen y medida de toda belleza según la línea del Pseudo Dioniso en la que Dante se inscribe), una metáfora que aparece también en otros dos lugares de la *Comedia*.<sup>7</sup>

Así entendidos, estos versos asimilan entonces al silencio de la alondra, producido por *la ultima dolcezza che la sazia* el silencio del águila que goza del lenguaje divino que en ella se ha impreso, confirmando –el sello medieval es también signo de autenticidad– la incomprendibilidad de la justicia divina aún para el propio Rifeo, ahora salvado, y para la propia agudeza visual del águila-Justicia.

En términos retóricos, el símil-metáfora tiene como tenor al águila, como vehículo a la alondra y como fundamento el silencio de ambas. Pero la metáfora se abre típicamente a un campo de significados muy amplio en el que el discurso-canto y el silencio de ambas aves, que resultan el de una sola, se pueden organizar en nuestra lectura en una espacialidad vertical y en una temporalidad psicológica imaginarias.

Verticalidad del ascenso que se impone ya musicalmente a nuestro oído en el verso 73, donde percibimos en su repetido *staccato* los esfuerzos de la alondra por elevarse en el espacio. Se trataría aquí de un *hysteron proteron* poético, porque este ascenso de la alondra responde anticipadamente en el discurso a un movimiento previo descendente: el águila de los bienaventurados recibe el lenguaje

---

<sup>3</sup> Torraca 1908.

<sup>4</sup> Chimenz 1962.

<sup>5</sup> Sapegno 1991.

<sup>6</sup> Durling y Martínez 2004.

<sup>7</sup> La imagen del lenguaje como un sello de origen divino aparece en *Purg. x*, 43-45 (El bajorrelieve de María producido por arte divina) *avea in atto impressa esta favella / "Ecce ancilla Dei"*, *propriamente / come figura in cera si suggella* y en *Par. xxiii*, 109-110 (El canto del ángel Gabriel) *Così la circolata melodia / si sigillava...*

como un sello desde arriba implantado por un Dios llamado *eterno piacere*, es decir, belleza sensible, gozable por los sentidos.<sup>8</sup>

Este ascenso extasiado de la alondra se conforma a su vez al deseo universal de todas las cosas hacia el Dios-Belleza,<sup>9</sup> expresado en el cierre del símil, deseo que da forma a su ser particular según un neoplatonismo integrado con el concepto aristotélico de entelequia e intensa y cristianamente subjetivizado: ... *la belleza eterna / a la cual deseando toda cosa / deviene lo que es*.<sup>10</sup>

Miremos ahora el comienzo de *De Vulgari Eloquentia*, donde Dante plantea los principios generales del lenguaje como la facultad propiamente humana que le permite comunicar a cada individuo su pensamiento como ser único. La facultad del lenguaje que, según el *Convivio* es sobre todo instrumento de conocimiento

---

<sup>8</sup> Aunque mayormente se entiende el término *piacere* como *voluntad*, lo traduzco como *belleza*, su segundo sentido en Dante. Cfr. por ejemplo *Inf. V*, 104 (Francesca sobre la belleza de Paolo): *mi prese del costui piacer sì forte*.

<sup>9</sup> Permítaseme citar a Williams:

El personal giro estético de Dante a fines del medioevo coloca al *Pulchrum*, a la *Belleza* en el centro de los trascendentales del ser. Así el nombre divino fundamental de la *Comedia* es *Piacere*, la *belleza gozada* [...] Dios es *summum pulchrum* y por eso *summum delectabile* (2008, 4).

Sobre Dios como *Piacere* y la experiencia del lenguaje, he anticipado algo de lo aquí tratado en Williams:

Todo el Paraíso donde el gozo se hace sempiterno, (*dove il gioir s'insempra*, *Par. x*, 148) se despliega como un viaje hacia el sumo placer, (*il sommo piacere*), hacia el punto extremo del gozo y del conocimiento. Se abre la cántica con "la gloria de Aquel que todo mueve" (*Par. I*, 1) gloria que incluye el orden del mundo, el reflejo de la luz divina en él y el prodigioso canto angélico y humano. El viaje paradisíaco a través de la gloria consiste en el traspaso del cuerpo de Dante con sus sentidos de la vista y del oído por los cuerpos traslúcidos de las esferas y de los planetas que lo colman con el goce de su luz y de su música. Pero el viaje atraviesa a la vez el lenguaje divino y el humano: las almas luminosas quieren hablar, y el peregrino debe responderles, no para comunicar algo que los bienaventurados ya conocen de antemano en el espejo de Dios, sino para llevar su deseo hasta el punto más alto que coincide con su extinción. Atraviesa al mismo tiempo las posibilidades y los límites de la propia lengua poética (2005, 13-37).

<sup>10</sup> Solo D. Mattalía en su comentario *ad loc.* entiende como se hace aquí *al cui disio* como genitivo objetivo, no subjetivo: *desiderando il quale, con l'affetto o amore rivolto verso il quale: nell'ambito del principio ricorrente e capitale: l'affetto indirizzato verso Dio (si dica esso amore, o disio, come in Purg. xvii-xviii, si dica istinto come in Par. I), è stimolo a perfezione*.

y de deseo, es en este otro tratado en primer lugar la facultad que sirve para ser reconocido experimentando el goce de serlo.

Sí, en *De Vulgari Eloquentia*, el lenguaje, antes que denominación de las cosas, es comunicación entre interlocutores según la reescritura del Génesis que Dante atrevidamente elabora. Comunicación entre Dios y Adán. ¿Cuál fue la primera palabra de Adán? Fue el nombre hebreo *El*, responde Dante, que es un grito de gozo (*gaudium*) ya que *no existe gozo fuera de Dios sino está todo en Dios y el mismo Dios es todo gozo*.<sup>11</sup> Si el gozo está en el momento ontogenético del lenguaje según se sostenía en el *Convivio*, también lo está según *De Vulgari Eloquentia* en el momento filogenético. La poesía en lengua materna, nos sugiere Dante, de varios modos a lo largo de su obra, ha de recuperar con su arte ese gozo inicial de la especie y de cada uno, que es la experiencia del lenguaje.

Y, ¿a quién habló por primera vez Adán?, ¿a quién dirigió su exclamación de gozo *El*? continúa planteando Dante. A Dios, su único interlocutor posible antes de ser creada Eva y, a modo de respuesta, a la interpelación divina al primer hombre a través de la naturaleza sensible. Pero Dante enfrenta la posible objeción de los teólogos: no habría sido necesario que el hombre comunicara algo a Dios en este primer diálogo, ya que Dios conoce de antemano su interior secreto: todo, como las futuras palabras de Adán, le está presente.

Sin embargo, –responde Dante– (Dios) quiso que este mismo (el hombre) hablara, para ser *El* glorificado con la manifestación de tan singular don, pues se lo había dado gratuitamente. Y, por tanto, se debe considerar que hay en nosotros algo divino ya que nos regocijamos en la realización ordenada de nuestros logros. (*Et ideo divinitus in nobis esse credendum est, quod in actu nostrorum effectuum ordinato letamur.*)

¿Qué significa esto? Ser glorificado (*gloriar*), parece implicar Dante, es ser reconocido para el propio gozo por medio del lenguaje. En agradecimiento aquí del don del lenguaje (podríamos deducir: Dios nos regaló con el lenguaje, como primera cosa, el puro agradecer a través del lenguaje). Pero Dante suma –esta deducción no es clarísima–: el gozo (*laetari*) de usar nuestra capacidad lingüística, propiamente humana, se vincula al gozo de Dios (origen de todo gozo) por el reconocimiento que hacemos de su donación (*gloriar*). Tienden así a difuminarse en estas argumentaciones sutiles los límites entre sujeto y objeto, creador y creatura. Se anticipan ya en *De Vulgari Eloquentia* ciertos momentos líricos del *Paradiso*.

---

<sup>11</sup> Alighieri 1979.

Ahora bien, el *águila* alegórica de la Justicia de *Par. xx* calla por la felicidad de haber usado con Dante peregrino un lenguaje que proviene de una cima que la trasciende, la fuente de agua murmurante aludida al comienzo del canto. La alondra musical del símil calla por la felicidad que ciertamente proviene del goce del espacio ascendido y de la luz, pero se refiere en especial a la *ultima dolcezza* de sus notas finales.<sup>12</sup>

Como sabemos, la imagen dantesca del *raptus* de la alondra en *Par. xx* está reescribiendo el comienzo de una canción del trovador provenzal Bernart De Ventadorn, que propone el deliquio del pájaro como imagen de su deleite ante la amada: *Can vei la lauzeta mover de joi sas alas contral rai, que s'oblid' e 's laissa chazer per la doussor c'al cor li vai...* (Cuando veo a la alondra mover de gozo sus alas hacia los rayos del sol, que se olvida y se deja caer por la dulzura que le penetra el corazón). Pero Dante cambia la caída vertical del ave extasiada, suspendiéndola sin fin en el espacio, y cambia la luz solar por la música del propio canto del pájaro como motivo de su *éxtasis*. La relación entre el canto de la alondra, la alabanza y la luz ya la constataba Alberto Magno: *El macho de la alondra, informa, es muy músico y hace muchas modulaciones, es el primer pájaro en anunciar la primavera y en la aurora suscita la luz del día con la alabanza (laus) de su canto.*<sup>13</sup> Una asociación bien presente también a los comentaristas tempranos del pasaje dantesco: *Llaman en Italia alondra a un ave muy pequeña parecida al gorrión, de su color y tamaño. Tiene como una coronita de algunas plumas en la cabeza. Se deleita mucho en oír el canto o en cantar. Vuela hacia el aire cantando insistentemente, luego cantando desciende al suelo y cuando llega a este,*

---

<sup>12</sup> Anota Attilio Momigliano en su comentario *ad loc* dilatando aún el sentido de estos versos: “y luego calla contenta...”:

Y aquí la expresión asciende más todavía, última no significa solo la última nota, sino que tiene en sí un sentido de superlativo ideal, cual si dijera: la nota que toca los últimos términos de lo sublime.

El paradigma del sello lingüístico divino descendente al que responde una ascendente *mentis dilatatio* que a través de una metáfora se proyecta al infinito reaparecerá en *Par. xxiv*, 142-147, cuando Dante descubrirá a San Pedro como causa de su fe en la Trinidad el “sello” lingüístico del Evangelio:

Con el sello de la profunda condición divina / de la que ahora hablo me imprime la mente, / varias veces la doctrina evangélica. / Este es el principio, esta es la centella / que después se dilata en llama vivaz, / y como estrella en el cielo en mí centellea.

La metáfora de la llama que *se dilata* refiere en su amplitud a otros puntos de la fe centrados en la Trinidad como *principio* pero también a la iluminación interior y al ardor amoroso que les corresponde, una articulación que como tópico teológico atraviesa todo el *Paradiso*. Ver Ossola 2012, 101.

<sup>13</sup> Aristóteles 1495.

*calla*. Así ilumina en su hermoso latín Giovanni B. da Serravalle en el siglo xv nuestro pasaje para sumar de inmediato como conclusión un verso muy bello de su propia autoría. *Surge, Deum lauda, iam lux est, cantat alauda* (“Levántate, alaba a Dios, ya está la luz: canta la alondra”).<sup>14</sup>

En la pequeña alondra los medievales y renacentistas advertían, pues, el impulso a la *lode*, la *laus*, a la alabanza de la luz a la hora del amanecer en la hora canónica de *Laudes*. Algunos leían incluso en el latín de *alauda* un anagrama imperfecto de *ad laudem*. En la *adoletta* dantesca, un diminutivo afectivo, está implícito este impulso a la alabanza.<sup>15</sup>

Creo que el paradigma en *De Vulgari Eloquentia* del *primiloquium*, del diálogo-origen del lenguaje, es el mismo que sostiene secretamente el símil del águila-alondra de *Paradiso* xx que comentamos. Ambos textos se presentan como una aplicación, doctrinal en *De Vulgari Eloquentia*, poética en *Par.* xx, del modelo neoplatónico del mundo como emanación divina y retorno de éste a su principio, en el que Dante ha insertado la subjetividad potente del cristianismo medieval y el tema que lo obsede, la experiencia humana del lenguaje. Hacia abajo emana la palabra “justicia” de la belleza divina hasta el águila alegórica que silenciándose retorna místicamente hacia la luz como una alondra disparada hacia el sol, al modo de *todas las cosas* que deseando lo otro de sí, la Belleza eterna, *devienen lo que son*.

Como una alondra proyectada a la luz en sus típicos movimientos de zigzag, deseando lo otro de sí y deviniendo al enajenarse lo que ella misma es: *alauda ad laudem*. Fascinada al fin por su propia glorificación al modo de Adán regocijado en actuar su facultad propia de lenguaje y al modo de un Dios regocijado con el nombre que glorificándolo pronuncia Adán. Un gozo de sí puramente lingüístico como culminación de todo movimiento de existencia y donación. ♦

## Referencias

- Alighieri, Dante. 1979. *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. Mengaldo. Milán, Nápoles: Ricciardi.  
Aristóteles. 1495. *De Animalibus*. Venecia: Simon Bevilaqua.

---

<sup>14</sup> Giovanni B. Da Serravalle comm. ad loc. v. 73-78, disponible en la web en el benemérito *Darmouth Dante Project*.

<sup>15</sup> Y la misma águila del cielo de Júpiter que la alondra asimila es un signo, escribe Dante en el canto precedente, entretejido por las glorificaciones de la gracia divina: *...quel segno, che di laude / de la divina grazia era contesto*, (*Par.* XIX, 37-38).

- Carmona, Fernando, Carmen Hernández, y José Antonio. 1986. *Lírica románica medieval*. Murcia: Universidad de Murcia–Secretariado de Publicaciones.
- Chimenz, Siro, ed. 1962. *La Divina Commedi*, a cura di Siro A. Chimenz. Turín: UTET.
- Da Serravalle, G. 1891. *Fratris Johannis de Serravalle Ord. Min. Episcopi et Principis Firmani Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii, cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis nunc primum edita*, a c. di Fr. Marcellino da Civezza e Fr. Teofilo Domenichelli. Prati: Giachetti. Disponible en [https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm\\_id=14165](https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id=14165)
- Durling, Robert, y Ronald Martínez, ed. 2004. *Purgatorio: The Divine Comedy of Dante Alighieri*, vol. 2. Oxford: Oxford University Press.
- Gorni, Guglielmo. 1981. *Il nodo della lingua e il Verbo d'Amore*. Firenze: Olschki.
- Magno, Alberto. 1495. *De animalibus*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.  
Disponible en: [http://dioscorides.ucm.es/proyecto\\_digitalizacion/index.php?b17828338](http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b17828338)
- Marchesi, Simone, trad. 2011. *La Commedia di Dante Alighieri, con il commento di Robert Hollander*, 3 vol. Firenze: L. S. Olschki.
- Mattalia, Daniele, ed. 2009. *La Divina Commedia. Prefazione, cronologia dei tempi, della vita e delle opere di Dante*. Milán: BUR Rizzoli.
- Ossola, Carlo. 2012. *Introduzione alla Divina Commedia*. Venecia: Marsilio.
- Sapegno, Natalino, ed. 1991. *La Divina Commedia*. Florencia: La Nuova Italia.
- Torraca, Francesco. 1908. *La Divina commedia di Dante Alighieri*. Milán: Albrighi Segati A. C.
- Williams, Pablo. 2008. "Dante y el límite musical del lenguaje." *El hilo de Ariadna*, no. 3: 4.
- . 2005. "El vicio de la Acedia y el giro estético de Dante." *Eadem Utraque*, no. 1 (diciembre): 13-37. <https://utraqueuropa.com.ar/index.php/eadem/issue/view/1> Revisado el 10 de septiembre, 2021

# Ojos de Giotto

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## Giotto's Eyes

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.174>

 Pablo Maurette

Florida State University

Canto décimo sexto del Infierno. Estamos en la tercera fosa del séptimo círculo, el confín del Alto Infierno. Los peregrinos llegan a un risco y se disponen a bajar a Malebolge, el abismo de los fraudulentos, donde el poeta pasará más tiempo que en ninguna otra parada durante su largo viaje de ultratumba. Mientras esperan que alguien o algo los transporte hacia abajo, Dante es convocado por tres almas florentinas que purgan pecados de violencia contra Dios, la naturaleza y las artes. Estos tres condenados, que reconocen en Dante a un coterráneo por el atuendo, son Guido Guerra, un *condottiero* güelfo que combatió en

Benevento y en Montaperti, Tegghiaio Aldobrandi, el *podestà* de Arezzo y uno de los capitanes florentinos en Montaperti, y Jacopo Rusticucci, otro político güelfo de quien se sabe poco y nada (salvo que estaba casado con una mujer muy demandante). Luego de intercambiar saludos, compartir algunas breves noticias y lamentar el estado moral de la Florencia del año 1300, una ciudad dominada por el afán de riqueza fácil, Rusticucci le augura a Dante una vida de fama y le pide, visto que decir la verdad es algo que le resulta tan natural al poeta, que hable bien de ellos cuando vuelva al mundo de los vivos –cuando vuelva *a riveder le belle stelle* (Inf. XVI...). El augurio de Rusticucci es especialmente sugestivo porque anticipa el último verso del Infierno (... *e quindi uscimmo a riveder le stelle*), pero también los últimos versos del Purgatorio y Paraíso, que concluyen ambos con la palabra *stelle*. Sin embargo, como suele suceder en Dante, lo sugestivo de la escena adquiere verdadera trascendencia cuando

tenemos en cuenta lo que sucede inmediatamente después. El rumor de un arroyo invita a una bella digresión bucólica sobre la geografía de Italia luego de la cual el poeta se quita ceremonialmente la soga con que se había atado la túnica emulando a los frailes menores. Hecho esto, entrega la soga a Virgilio que la arroja al vacío a fin de –en sus palabras– convocar a una *novità*, a un ser de ensueño. Ese ser es el monstruo Gerión cuya figura apabullante dominará la escena inicial del canto siguiente. La advertencia del poeta antes de la aparición de Gerión es el momento crucial del que hablo:

*Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna  
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote  
però che sanza colpa fa vergogna;  
ma qui tacer nol posso, e per le note  
di questa comedia, lettore, ti giuro  
s'elle non sien di lunga grazia vòte,  
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro...*<sup>1</sup>

(Inf. XVI 124-130)

Traduce Ángel Chiclana: “El hombre debe, siempre que pueda, cerrar sus labios antes de decir una verdad que tenga visos de mentira porque se expone a avergonzarse sin tener culpa. Pero ahora no puedo callarme y te juro, oh lector, por los versos de esta comedia a la que deseo la mayor aceptación, que vi venir nadando por el aire denso y oscuro...”<sup>2</sup>

En realidad, eso que Dante ve venir nadando hacia arriba está volando, pero en la imaginación del poeta se figura como un marinero que sube a la superficie luego de bucear hasta desprender el ancla de una roca. La metáfora determina el verbo. La imaginación poética toma precedencia ante la percepción. La jugada

no es inusual en Dante mas adquiere especial importancia cuando la precede esa increíble advertencia al lector que acabamos de escuchar. Como han notado ya muchos comentaristas, esa verdad con cara de mentira es, en primer lugar, *La Divina Comedia*, poema visionario, escatológico y profético, presentado como ficción poética –una forma de realidad (de verdad-revelación), a un tiempo literal, figurativa y alegórica. En segundo lugar, esta verdad con cara de mentira es lo opuesto del monstruo Gerión y de lo que los peregrinos infernales encontrarán en Malebolge: el fraude, es decir, la mentira con cara de verdad.<sup>3</sup> El poeta reafirma su credibilidad frente al lector antes de descender al bajo fondo de la mentira.

Dante utiliza con relativa frecuencia el recurso de la invocación al lector para generar verosimilitud a través de la confianza y la camaradería. De hecho, hay veinte invocaciones al lector en *La Divina Comedia*.<sup>4</sup> Pero esta es única por dos motivos. En primer lugar, incluye un juramento. En segundo, el juramento involucra al poema mismo que es nombrado por primera y única vez con el título que se usa hasta el día de hoy: “Comedia”. La ironía de comprometerse a decir la verdad invocando la ficción sería sarcasmo de no ser porque Dante está precisamente proponiendo su visión poética como contracara del fraude.

<sup>3</sup> Chivacci Leonardi rastrea el origen de esta idea en un tratado latino, el *De quattuor virtutibus*, que el Medioevo atribuyó a Séneca (Cf. Alighieri, *Commedia*, Vol. 1, *Infierno*, 503). Esta obra, citada por Brunetto Latini y Albertano da Brescia, distingue cuatro tipos de sentencias, según anota Guido da Pisa, un contemporáneo de Dante, en sus comentarios a la Comedia: 1) las que son verdaderas y parecen verdaderas, 2) las que son falsas y parecen falsas, 3) las que son falsas y parecen verdaderas, 4) las que son verdaderas y parecen falsas. Ver Guido Da Pisa, *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, 306.

<sup>4</sup> Ver Auerbach, "Dante's Addresses to the Reader", 268-278.

<sup>1</sup> Alighieri, *Commedia*, Vol. 1, *Inferno*, 503.

<sup>2</sup> Alighieri, *La divina comedia*, Kindle.

En un ensayo de 1955, Lanfranco Caretti reflexiona sobre este pasaje – un pasaje, dicho sea de paso, que ha sido relativamente descuidado por los dantistas. Dice Caretti que la continuidad sin fracturas entre el realismo extremo (los tres personajes históricos florentinos, la descripción de la geografía italiana), el simbolismo misterioso (la cuerda arrojada al vacío) y la fantasía desencadenada (el multiforme monstruo volador) imprime en estos versos finales, pero también en todo el canto XVI, una “evidencia unívoca que contribuye a la ilusión inalterada de una constante veracidad testimonial”.<sup>5</sup> En un poema plagado de situaciones inverosímiles e imágenes fantásticas, Dante elige este momento, justo antes de descender al Bajo Infierno donde se purga el fraude, para unirse como el heraldo de la verdad con cara de mentira, de la ficción reveladora; y lo hace mediante un juramento que garantiza evidencia.

Pero volvamos por un instante al riesgo. Dante anticipa la llegada inminente de esa “novedad” anunciada por Virgilio, cuando de pronto el canto termina (es un *cliffhanger* literal). El canto siguiente, el décimo séptimo, se abre con la aparición del monstruo, una criatura con cara de varón honesto, cuerpo de serpiente, cola de escorpión y extremidades hirsutas que hacen las veces de alas. Gerión se posa sobre la cornisa y mientras Virgilio negocia con él para que los transporte al octavo círculo Dante, siguiendo el consejo de su maestro, se acerca para observar a las almas de los condenados por usura (una de las formas más abyectas de violencia), que arden en un arrenal en llamas. En este caso Dante no reconoce a nadie. Cada uno lleva colgada del cuello una bolsa de dinero que observa embelesado mientras deambula en pena. Uno de ellos, cuya bolsa tiene el emblema azul de una cerda preñada, increpa al curioso poeta. Se identifica padovano y saca la lengua como un buey. Es Reginaldo



Dante frente a Reginaldo degli Scrovegni (en el centro y reconocible gracias al escudo familiar), canto XVII de la *Divina Comedia*. Fuente: [progettostoriadellarte.it/](http://progettostoriadellarte.it/)

degli Scrovegni, un notorio usurero que vivió en la segunda mitad del siglo XIII. Sabemos que luego de su muerte, a fines del siglo XIII, la gente de Padua escandalizada por su codicia y enardecida por sus pecados amenazó con saquear su casa; y lo hubiera hecho de no haber sido por la promesa de su hijo, Enrico, que se comprometió a comprar el antiguo terreno donde estaba el teatro romano y construir un cenobio para los hermanos agustinianos y una iglesia dedicada a la Santísima Anunciación. La generosa donación tenía como objetivo purgar los pecados del impenitente Reginaldo que, según se cuenta, en su lecho de muerte, le dijo a Enrico: “El oro es poder, fuerza y salud”.<sup>6</sup> Junto con la iglesia y el monasterio, Enrico mandó a construir una pequeña capilla y para decorarla contrató a Giotto, que ya gozaba de fama en toda Italia.

Giotto pintó la Capilla de los Scrovegni (también conocida como Capilla de la Arena) entre 1305 y 1306. No solo se trata de los frescos mejor conservados de su propia mano, sino que es uno de los complejos afrescos mejor conservados de la Edad Media. Hay tres series de historias, cada una en un nivel de las paredes.

<sup>5</sup> Caretti, “*Storia e poesia (Inferno XVI)*”, 31.

<sup>6</sup> Ver Gizzi, *Giotto e Dante*, 19.

El extremo superior lo ocupan las escenas de la vida de los padres de la Virgen. En la parte central está la historia de la vida de María incluido el nacimiento de su hijo. Y, en la franja inferior, se cuenta la vida de Jesús. La capilla además incluye un deslumbrante Juicio Final, una serie de estatuas pintadas que representan vicios y virtudes (figuras en proto-perspectiva que simulan relieve), y diversas representaciones de ángeles y santos, animales y plantas.

Apenas uno entra a Scrovegni percibe la organicidad que hay entre los frescos y el espacio de la capilla. Para seguir la continuidad cronológica de las historias hay que moverse, caminar, cambiar de posición, darse vuelta, subir y bajar la mirada, aguzar los ojos, relajarlos. Es una experiencia de cuerpo entero. La sensación es de haber salido del mundo y haber entrado en un microcosmos antiguo y azul. El techo, un cielo estrellado, hace pensar en los finales estelares de las cánticas dantescas (también en el Mausoleo de Galla Placidia, en Ravenna), y transporta al espectador, habitante temporario de la capilla, a una anti-

güedad mucho más lejana e indefinida de mausoleos bizantinos o de templos paganos, incluso de cavernas prehistóricas decoradas con coloridas figuras talismánicas de animales. En el muro opuesto al altar, un gigantesco juicio final con su Cristo y su Virgen entronada y el monstruoso Satanás de rigor rodeado de almas condenadas a los castigos más atroces, le recuerda al visitante el último capítulo en la épica de la escatología cristiana. Pero el impacto mayor es causado –esto uno lo entiende más tarde, después de haber salido pasados los míseros quince minutos de permanencia permitidos– por el efecto de totalidad englobante que tiene la capilla. El afán de exhaustividad de Giotto, el concepto de hacer del espacio entero una obra de arte anagógica y emotiva, se traduce en un efecto que trasciende la esfera de lo visual y se percibe en la carne misma.

¿Dónde aprendió Giotto a pintar así? Esas ovejas de mirada curiosa y lana mullida, esos perros inquietos, esos burros melancólicos, esos rostros desbordantes de afecciones, esos mantos minuciosamente



La nave de la Capilla de los Scrovegni en Padua, Italia, alberga ciclos de frescos de Giotto terminados sobre 1305. Fotografía de Zairon, 2017. Fuente: Wikimedia Commons.

ondulados y esos ojos. En especial esos ojos. El asombro ante el genio de Giotto es un lugar común entre los primeros que comentaron su importancia en la pintura y llega hasta Vasari. El denominador común de los elogios que llueven sobre el pintor toscano entre los siglos XIV y XVI tiene que ver con el carácter excepcional y transformador de su arte. Giovanni Boccaccio, acaso el primer intelectual que vio en Giotto a un renovador de la pintura, dice en el *Decamerón* (jornada sexta, cuento quinto) que el artista "... había resucitado aquel arte que había estado sepultado durante muchos siglos debajo de los errores de algunos que más se ocupaban en recrear la vista de los ignorantes que en complacer la inteligencia de los sabios, puede llamársele merecidamente una de las luces de la gloria florentina...".<sup>7</sup> Filippo Villani, uno de los primeros historiadores florentinos, incluye a Giotto en la serie de biografías de grandes personalidades de Florencia que había comenzado su padre, y dice que el pintor "restituyó la antigua dignidad a la pintura".<sup>8</sup> Cennino Cennini, en su *Libro del arte*, un manual para jóvenes pintores escrito en los primeros años del siglo XV, opina que Giotto "tradujo el arte de pintar del griego al latín",<sup>9</sup> es decir que, gracias a él, la pintura italiana abandonó los usos y formas bizantinas y adoptó un estilo más fiel a la naturaleza. Unas décadas más tarde, en los *Comentarios*, Lorenzo Ghiberti, que identifica a Giotto con la Etruria debido a sus orígenes toscanos, estima que el artista condujo la pintura a "grandísima perfección" y habla de un resurgir del arte luego de más de 600 años de barbarie.<sup>10</sup> Por último, ya en el siglo XVI, Giorgio Vasari lo considera el

---

<sup>7</sup> Boccaccio, *El Decamerón*, 561.

<sup>8</sup> Villani y Mazzuchelli, *Le vite d'uomini illustri fiorentini*, 47.

<sup>9</sup> Cennini, *Il libro dell'arte: A new English translation and Commentary with Italian Transcription*, 20.

<sup>10</sup> Ghiberti, *I comentario*, *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, II, 84-85.

gran restaurador del *disegno*, uno que pintaba a partir de la naturaleza (*di naturale*), uno que "dio a luz a la pintura", y repite la historia (referida antes por Ghiberti y casi seguramente ficticia) de cómo lo descubrió Cimabue de casualidad, cuando era niño, en la montaña, dibujando una oveja sobre la superficie de una roca.<sup>11</sup>

La tradición posterior, –me salto los siglos XVII, XVIII y gran parte del XIX, periodo durante el cual el estilo giottesco es mayoritariamente considerado rudimentario– sigue la línea marcada por Vasari y considera que Giotto, aparte de ser el precursor de la perspectiva lineal, es pionero en promover y desarrollar el naturalismo. El artista toscano es visto como un pintor sensible a la particularidad de formas y de emociones, cuyo principal objetivo estético consiste en reproducir el mundo. Giotto es entendido en muchos casos como parte funcional, fundamental incluso, de la reforma estética y devocional promovida por el franciscanismo.<sup>12</sup> La lectura es convincente no solo por el estrecho vínculo entre el pintor y dicha orden monástica, sino por las características más notables de su trazo. En los frescos de la Basílica Superior de Asís y en la capilla Bardi, en Santa Croce, las figuras de Giotto, insólitamente plásticas, humanas, táctiles, frágiles, anuncian una nueva forma de rezar y de imaginar la historia sacra. Una y otra vez, críticos y admiradores resaltan el efecto de presencia y de realidad que tiene la mano de Giotto. En una carta a Emile Bernard, Van Gogh cuenta sus impresiones frente a un Giotto, una tabla pintada a témpera: "Las expresiones de dolor y de éxtasis son humanas a tal punto

---

<sup>11</sup> Vasari, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 295-332.

<sup>12</sup> Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*, 17. Thode, *Giotto, Künstler-Monographien* 43. Auerbach, *Il fattore personale nell'ascendente di San Francesco d'Assisi*, 15-26.

que no parece que estuviéramos en el siglo XIX, sino que pareciera como si estuviéramos ahí presentes tanto participa uno de la emoción”.<sup>13</sup> El Santo Stefano del Museo Horne, el San Antonio de la Colección Berenson, el San Francisco recibiendo los estigmas del Louvre y la Madonna di San Giorgio alla Costa, tienen un efecto similar en el espectador. Se imponen a la sensibilidad con inmediatez a la vez que generan el efecto de lo atemporal. Son presencias con peso, profundidad y espesor que parecen desconocer por completo los límites impuestos por la bidimensionalidad de la tabla o del muro. Su existencia está más allá de toda duda. Existen en sí y por sí. Así se imponen y así se nos presentan, como si no necesitaran de nosotros, pero sobre todo como si no necesitaran del artista, como si no fueran artificios. Las figuras de Giotto son evidentes en y por sí mismas, como es evidente una oveja pastando en el valle o el pastor que la guía por el valle y que, en un momento de ocio, la retrata con la punta de una rama quemada o con un guijarro sobre la superficie de una roca.

Pero hay otro Giotto. Un Giotto no naturalista, aunque sí realista. Este Giotto es un artista para quien la imitación fiel del mundo no es el principal objetivo, sino un mecanismo más en la creación de un universo propio que es imagen figurativa de una realidad ontológicamente superior a la que el artista accede de manera mística o intuitiva. Un bosquejo brillante de este Giotto nos es dado por Proust en el sexto volumen de la *Recherche, Albertine disparue*. Ésta es una impresión del narrador después de su visita a Scrovegni: “... los santos vuelan con un ímpetu tan celestial o tan pueril que parecen individuos de una especie que existió realmente y que apareció en la historia natural de los tiempos bíblicos y evangélicos...”<sup>14</sup>. Éste es un Giotto

<sup>13</sup> Citado en De Benedictis, *Giotto: Bibliografía Vol. II (1937-1970)*.

<sup>14</sup> Proust, *En busca del tiempo perdido* 6. La fugitiva, 270.

*supernaturalista*, cuyo poder evocativo es capaz de demostrarnos la existencia tangible de realidades inteligibles. Esta intuición proustiana encuentra un correlato más especulativo en el análisis de Roberto Salvini que a través de una lente hegeliana ve a Giotto como un artista cuya obra es la expresión de la “consciencia de una relación directa entre el espíritu del artista y las apariencias del mundo sensible, en el sentido de una transposición fantástica de una naturaleza que el espíritu pone como objetiva y real”.<sup>15</sup> Para Salvini, la visión totalizante de Giotto se impone sobre el interés en imitar las particularidades de la realidad sensible. Esta idea de la preponderancia de la totalidad de la obra ante el detalle mimético de la figura individual ya aparecía en la lectura que propuso Richard Offner en ocasión de la gran muestra giottesca de 1937, organizada en conmemoración de los seis siglos de la muerte del artista. Offner entiende que Giotto subyuga la forma individual al orden y equilibrio general, lo cual “implica un tratamiento no-naturalista de la figura”.<sup>16</sup> Coincide con él Hans Belting, que resalta el franciscanismo de Giotto y concluye que las imágenes giottescas, “a diferencia de lo que se cree comúnmente, no son un espejo del mundo exterior tanto como el escenario de un drama en el que los actores representan un vasto espectro de sentimientos y relaciones humanas...”<sup>17</sup> Se trata, entonces, de un Giotto, llamémoslo *plotiniano*, cuyo modelo para retratar el mundo no es el mundo mismo sino la dimensión de las ideas, de las que las cosas son imágenes degradadas.

<sup>15</sup> Salvini, *Giotto: La cappella degli Scrovegni*, 21.

<sup>16</sup> Offner, “Giotto, Non-Giotto”, en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 260. Puede consultarse digitalmente en: <https://www.jstor.org/stable/867802>

<sup>17</sup> Belting, “The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: “Historia” and Allegory.” 153. Puede consultarse digitalmente en: <https://www.jstor.org/stable/42617840>.

Voy a proponer un tercer Giotto. Sin dejar de lado (aunque sería aconsejable)<sup>18</sup> la convicción sobre la absoluta excepcionalidad de Giotto y el rol fundamental de su revolución estilística en la historia del arte, intentaré poner entre paréntesis nociones como las de realismo y naturalismo para entender la efectividad de su estilo pictórico desde otro lugar. El naturalismo de Giotto, convertido por Vasari en el elogio canónico del pintor, fue puesto en duda brutalmente por el gusto de los siglos XVIII y XIX, cuando algunos de sus frescos, considerados primitivos, fueron cubiertos con cal (los de la capilla Peruzzi en Santa Croce, por ejemplo). En una guía a los frescos de Scrovegni, publicada en 1854, John Ruskin expresa el gusto de la época cuando dice que los dibujos de Giotto son extremadamente defectuosos, pero agrega que el pintor obviamente no hace el mínimo esfuerzo por imitar la realidad, sino que su arte apela a la imaginación y es de corte simbólico.<sup>19</sup>

Es difícil no aceptar, al menos en parte, la apreciación de Ruskin. Las figuras de Giotto son anatómicamente inadecuadas (véanse, por ejemplo, los dedos de la mano izquierda de Santo Stefano o los pies del pastor en “El sacrificio de Joaquín”), sus paisajes oscilan entre lo arquetípico y lo onírico, e incluso su paradigmático poder de concentración de la acción dramática es

---

<sup>18</sup> No cabe duda de que la idea de la irrupción de Giotto en la escena artística italiana como un acontecimiento *ex nihilo* es un sinsentido. Ya muchos han señalado los antecedentes directos del artista en la escultura gótica internacional, en los púlpitos de Nicola Pisano, en los mosaicos de Pietro Cavallini e incluso en la pintura romana antigua redescubierta durante el siglo XIII. Eso sin mencionar los crucifijos pintados de Giunta y de Cimabue y, desde luego, la literatura de la que se nutre Giotto, obras como las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* y la *Leyenda áurea*, de Jacobo de Vorágine.

<sup>19</sup> Ruskin, *Giotto And His Works In Padua: Being An Explanatory Notice of the Series of Woodcuts Executed for the Arundel Society After the Frescoes in the Arena Chapel*, 36–38.

efectivo a costa de la verosimilitud. El conocimiento rudimentario de la anatomía humana en la era inmediatamente anterior a la así llamada revolución anatómica de los siglos XV y XVI es de hecho una ventaja para Giotto. La imitación meticulosa del cuerpo, de cada músculo en sus diferentes estados de tensión y relajamiento, puede resultar una tentación para el artista deseoso de exhibir virtuosismo (como sucederá en la segunda mitad del *Cinquecento*) y una distracción para el espectador. Respecto del supuesto realismo de Giotto, entendido como construcción de un universo visible a imagen y semejanza de uno invisible e inmutable, la duda radica precisamente en el interés innegable de Giotto por dar cuenta de la particularidad, de lo único e irreplicable del instante emotivo, del gesto, del exabrupto. En otras palabras, a Giotto le interesa demasiado la particularidad como para ser un realista y la retrata de manera demasiado afectada como para ser un naturalista. ¿Qué es entonces lo que da tanta efectividad a su arte? Este tercer Giotto que propongo es un intento de respuesta.

La efectividad es producto de una ilusión. La ilusión del espacio completo. Esta ilusión genera evidencia. Varios comentaristas a lo largo del siglo XX señalaron la importancia del concepto de evidencia en la obra de Giotto.<sup>20</sup> Max Imdahl, en una monografía sobre los

---

<sup>20</sup> Brinckmann dice que Giotto renueva la pintura al conferir a los cuerpos “evidencia plástica y volumétrica”. Brinckmann, “Dante und die blindende Kunst.” *Kunstchronik und Kunstmarkt*, 897–903, <https://doi.org/10.11588/diglit.36987.71>. Offner señala que la composición giottesca subyuga la forma individual a la totalidad orgánica produciendo una “evidencia predominante” (Offner, “Giotto, Non-Giotto-II.”, 260, el artículo puede consultarse digitalmente en <http://www.jstor.org/stable/867891>). Battisti, por su parte, identifica la excepcionalidad de Giotto con esta “evidencia” de sus imágenes, que ni los bizantinos ni los representantes del gótico internacional habían logrado (Battisti, “Giotto nel Trecento”, en *Rinascimento e Barocco*, 69.).

frescos de Scrovegni, resalta este concepto y argumenta que el efecto de evidencia (*Evidenz*) está dado por la independencia de cada imagen respecto de la historia de la que forma parte. Asimismo, el conjunto de cada escena se sostiene independientemente de la totalidad de la capilla. A la vez, es la obra completa la que da sentido a cada escena y a cada personaje individual. Esta dinámica fluida que se da entre las partes y los todos confiere concisión y una “altísima e inmediata evidencia” al complejo pictórico, concluye Imdahl.<sup>21</sup> La noción de evidencia se puede aplicar a toda la obra de Giotto, y tal vez sea más destacable en obras que han sido removidas de su locación original, como la *Madonna de Ognissanti* (hoy en los Uffizi) o el *Santo Stefano del Museo Horne*, visto que en ellas la intuición de una totalidad orgánica se sostiene pura y exclusivamente sobre la contundencia estética de la obra singular desprendida de su contexto. Sin embargo, es en Scrovegni donde se aprecia con mayor fuerza el efecto. Esta dialéctica entre unidades y totalidades de sentido que señala Imdahl es, sin duda y en gran parte, responsable del efecto de la evidencia. Pero es también una instancia secundaria de la apreciación estética, una instancia mediada por un momento anterior de recogimiento reflexivo que se nutre de la percepción inicial. En la percepción inicial ya hay evidencia y ésta es producto de una ilusión, la ilusión de lo atemporal.

Mientras que los críticos de Giotto han destacado una y otra vez con justa razón la creación de espacialidad como una de las notas más sobresalientes del genio del artista (el *Giotto spazioso*, en palabras de Longhi), en particular en relación con los frescos de Scrovegni, pocos han prestado atención a la ilusión temporal, o más bien atemporal, que generan en el visitante

<sup>21</sup> Imdahl, *Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, 59.

esta espacialidad omniabarcante y esos colores entre telúricos y oníricos. La aprehensión de evidencia es un efecto cuasi epifánico del entrecruzamiento de dos ejes: el espacio totalizante y la atemporalidad. Las figuras que viven en los muros de Scrovegni son presencias puramente espaciales que no conocen el tiempo pues en Giotto no hay tiempo, solo hay instante. El espacio se despliega de una vez y para siempre en un eterno presente. Y la acción dramática es una instantánea de tensión suspendida que no tiene comienzo ni fin. La clave de esta atemporalidad radical, que es la clave de la potencia del estilo giottesco, está en los ojos de los personajes y en sus miradas que sutilmente referencian una temporalidad que nunca se concreta. Los ojos de Giotto son ventanas a algo que acaba de pasar o que está a punto de pasar, pero nunca a lo que está pasando, a la escena misma. El ejemplo más famoso es “El beso de Judas”. Giotto se centra en el instante inmediatamente posterior al beso, cuando San Pedro ya está cortándole la oreja a Malco. El rostro de Judas muestra un atisbo, no de arrepentimiento, pero sí de conciencia de la magnitud de lo que acaba de hacer. En esta disonancia visual y narrativa se ubica el punto de fuga de los ejes del espacio total y del tiempo fosilizado o, mejor dicho, cancelado.

Tomemos un ejemplo de la primera serie de historias en la franja superior del muro a la izquierda del altar. Se trata de escenas de la vida de Joaquín y Ana, los padres de la Virgen. En particular, centremos la atención en el “Encuentro ante la Puerta Dorada”, un episodio tomado del Evangelio del Pseudo-Mateo (3.5). Luego de cuarenta días de soledad en el desierto, durante los cuales Joaquín hace penitencia para ser digno de recibir la gracia de Dios y ser capaz de procrear, el padre de la Virgen se encuentra con su mujer en las puertas de Jerusalén. Joaquín no lo sabe, pero Ana ha recibido la visita de un ángel que le anunció que será madre. Los esposos se encuentran y se besan. Él la abraza, ella lo toma de la nuca con una mano y con la otra le acaricia la barba. La escena es tierna y conmovedora,



*El beso de Judas* representado por Giotto en la Capilla de los Scrovegni, Padua, Italia, circa 1304. Fuente: Wikimedia Commons.

ambos tienen los ojos abiertos pero sus miradas no se alinean. La pupila del ojo derecho de Joaquín está en línea recta con la oreja de Ana y el abuelo de Cristo pareciera estar mirando hacia la Puerta Dorada, bajo cuyo arco hay cuatro mujeres que observan el reencuentro. La mirada de Ana, en cambio, sí se dirige hacia su marido. El ojo izquierdo, abierto y atento, se

clava en la totalidad de Joaquín. Hay, sin embargo, una nota irreal en su mirada demasiado concentrada y demasiado fija en un punto indeterminado del cuerpo de su marido. Estos dos ojos armoniosamente desalineados evocan una dimensión de ensueño, a la vez arcaica y supraterrrenal, que da a la escena toda una poderosa sensación de atemporalidad.

Pero este cruce de miradas desfasadas no es más que el epicentro de un complicado juego de ojos. Bajo el arco de la Puerta Dorada hay cuatro mujeres que miran a los futuros padres. Al menos, esa es la impresión que dan a simple vista. Sus miradas se dirigen hacia la pareja, aunque si trazamos una línea desde cada una de sus pupilas comprobamos que ninguna de ellas está mirando a Joaquín y a Ana. No está claro qué miran, pero es algo que está más allá de los cónyuges. ¿El pastor que secunda a Joaquín? ¿Algo o alguien que está fuera de la escena? ¿Acaso el desierto, de donde viene Joaquín? Por su parte, el pastor que sigue a Joaquín mira hacia la Puerta Dorada, pero es imposible determinar si posa su mirada sobre alguien o algo en particular. Tenemos entonces dos grupos de miradas que van en direcciones contrarias sin cruzarse. De un lado, Ana y las cuatro mujeres, que miran hacia afuera. Del otro, Joaquín y el pastor que miran hacia adentro. Pero hay un octavo personaje que trastorna la escena al tiempo que la organiza: la dama de negro.

La pareja de ancianos es el foco de la historia y sin embargo Giotto no los ubica en el centro de la escena sino ligeramente hacia la izquierda. El centro lo ocupa la dama de negro, que está de espaldas a Joaquín y Ana con la mirada dirigida hacia el grupo de mujeres, o tal vez hacia el interior de la ciudad. El significado de este personaje no es claro y ha dado de qué hablar a los críticos. Su presencia taciturna y opaca genera un pronunciado contraste con la dicha general de la escena del reencuentro y con la noticia milagrosa de la inminente concepción. Su posición y la dirección de su mirada es un misterio. ¿Por qué ignora a los futuros padres? ¿Es acaso un personaje premonitorio, un recordatorio del sufrimiento que le espera a esa niña tan anhelada por la pareja, una anticipación ominosa de episodios cruentos como la masacre de los inocentes y del calvario? ¿Representa quizá a la Sinagoga, que le dará la espalda a la buena nueva?<sup>22</sup> O, tal vez, el objeto de su mirada esté más allá.

“El encuentro ante la Puerta Dorada” es la última escena de la franja superior del muro izquierdo si uno se ubica en el altar. La escena que le sigue cronológicamente –el nacimiento de la Virgen– está en la



Joaquín y Ana se encuentran ante la Puerta Dorada, fresco de Giotto, circa 1305. Fuente: Wikimedia Commons.

<sup>22</sup> Smart sugiere que la misteriosa dama de negro podría representar a la Sinagoga, que en el imaginario medieval era una anciana vestida de negro y velada o con los ojos vendados. Su posición, de espaldas a la escena del reencuentro, anticiparía la reticencia de los judíos frente a Jesús como el mesías. Ver Alastair Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco*, 105. Chiara Frugoni, en cambio, menciona también como posible fuente de inspiración una famosa figura de Medea esculpida en un sarcófago romano que se ha perdido, pero del que se conserva un dibujo renacentista que muestra a la famosa matricida envuelta en un manto de manera muy similar a la dama de negro. Esta referencia establecería una conexión entre “El encuentro ante la Puerta Dorada” y “La matanza de los inocentes”. Ver Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, 126.

pared opuesta, siempre en la franja superior y directamente enfrente. Pero para llegar ahí con la mirada hay que pasar por el muro opuesto al altar, donde se encuentra la entrada a la capilla y donde Giotto dispuso el Juicio Final. ¿Es ahí donde nos dirige la dama de negro? ¿Hacia el Cristo entronado que juzga, premia y castiga? La mirada de la dama no es siniestra, sino más bien preclara, como si su rol fuese el de recordarle al espectador el sentido escatológico de la historia y advertirle que no se pierda en la cálida emoción que suscita la escena. El nacimiento de la Virgen conduce a la encarnación que a su vez conduce a la pasión, la resurrección, el Juicio Final y el fin de los tiempos. Si los ojos de la dama de negro indican efectivamente el final de los tiempos, entonces no son más que una representación explícita de la resistencia a la dimensión temporal que también expresan los ojos de Joaquín y de Ana, los de las mujeres bajo el arco de la puerta, los del pastor y los de tantos otros personajes en los muros de Scrovegni. Esos ojos almendrados, marca registrada del estilo giottesco, funcionan como ventanas a una dimensión arcaica e irreal que remite al fin de la historia o al mundo de los sueños, que también está afuera del tiempo. El color *verdaccio*, una combinación de marrón y verde, a veces grisáceo, a veces amarillento, se lograba mezclando pigmentos blancos, negros y amarillos y era usado comúnmente para los rostros en la pintura al fresco. Este color da a los ojos de Giotto un tono ligeramente inquietante, inhumano (reptiliano incluso), que contribuye al efecto de atemporalidad.

Los discípulos directos e indirectos de Giotto (Taddeo y Agnolo Gaddi, Stefano Fiorentino y su hijo, el Giotto, Andrea Pisano y otros) comprendieron la importancia de esos ojos de almendra, nunca del todo abiertos, pero siempre visionarios, que no se sabe bien hacia dónde miran y mediante los cuales el maestro expresa la emoción con ese vigor “naturalista” y franciscano que impactó tanto en sus primeros críticos. La concisión narrativa de Giotto, que logra

en cada recuadro síntesis compactas de dramatismo y evidencia, se resume en esos ojos que oscilan entre lo inhumano y lo sobrehumano y en esas miradas desfasadas que dirigen la atención de quien observa hacia referentes inciertos. Así, el espectador, como el lector al que se dirige Dante, completa la escena con su dosis de fe, con su suspensión *involuntaria* de la incredulidad, mientras busca el objeto de las miradas. La búsqueda es en vano porque el punto de fuga de todas las miradas es la eternidad.

Sin ánimo de forzar la conexión entre Giotto y Dante (sí, posiblemente se hayan conocido; sí, Giotto es el único artista contemporáneo mencionado en *La Divina Comedia*; sí, el estilo de ambos se caracteriza por una proverbial economía narrativa y por una habilidad descolante para generar verosimilitud afectiva), vuelvo al final del canto décimo sexto del *Infierno* y a la imagen de la verdad con cara de mentira que sintetiza la naturaleza de la poesía profética y que funciona como antídoto contra el fraude. Hay dos detalles en la Capilla de los Scrovegni, dos rincones pintados a la manera de pequeñas ventanas que producen la ilusión tridimensional de un espacio contiguo vacío, un *corretto*. Son detalles que refuerzan la imagen de Giotto como maestro ilusionista, precursor de la perspectiva lineal y anti-naturalista.<sup>23</sup> Estos vanos funcionan como trucos para el ojo, son mentiras con cara de verdad. Pero tal vez en el universo cerrado, autocontenido y atemporal de Scrovegni sean verdades con cara de mentira. Al igual que la advertencia de Dante

<sup>23</sup> Longhi, Gombrich, Cole y otros resaltaron la capacidad ilusionista de Giotto. Cole dice que el pintor es “heredero de un arte que se transformaba lentamente de la abstracción al ilusionismo” (Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*, 39). Pero Vasari (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 110) ya había elogiado la habilidad de Giotto para el escorzo. Ver: Gombrich, *The Story of Art*, 151. Longhi, “Giotto Spazioso” en “*Giudizio sul Duecento*” e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, 62.

al lector, cuando el poeta afirma con vehemencia su credibilidad justo antes de describir como verdadera una quimera de su imaginación abismal, los trucos de Giotto ilusionista, así como las miradas desalineadas y disruptivas de sus personajes, lejos de ser tretas para engañar al espectador, acaso sean modos de construir evidencia y de establecer las condiciones necesarias para que se produzca el efecto último y fundamental al que aspiraba el arte en el medioevo: facilitar la epifanía de trascendencia. ♦

## Referencias

- Alighieri, Dante. *Commedia, Vol. I, Inferno*, comentario Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milán: Mondadori, 1991.
- . *La divina comedia*, ed. Ángel Chiclana. Barcelona: Austral, 2010. Kindle.
- Auerbach Erich. *Il fattore personale nell'ascendente di San Francesco d'Assisi*, in *Id., San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, trad. it. V. Ruberl. Roma: Editori Riuniti, 1987.
- . "Dante's Addresses to the Reader." *Romance Philology* 7, no. 4 (May 1954): 268–278.
- Battisti, Eugenio. "Giotto nel Trecento." In *Rinascimento e Barocco*. Torino: Einaudi, 1960.
- Belting, Hans. "The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: 'Historia' and Allegory." In *Studies in the History of Art Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (1985). <http://www.jstor.org/stable/42617840> Revisado el 9 de septiembre, 2021.
- Benedictis, Cristina de. *Giotto: Bibliografía Vol. II (1937-1970)*. Roma: Ist. Arch. e storia dell'Arte, 1973.
- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*, trad. Luis Obiols. Buenos Aires: Ateneo, 1953.
- Brinckmann, Albert E. "Dante und die blindende Kunst." *Kunstchronik und Kunstmarkt*, no. 50–51 (Septiembre 1921). <https://doi.org/10.11588/diglit.36987.71> Revisado el 9 de septiembre, 2021.
- Caretti, Lafranco. "Storia e poesia (Inferno xvi)." In *Antichi e moderni: studi di letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1976.
- Cennini, Cennino. *Il libro dell'arte: A new English translation and Commentary with Italian Transcription*, trad. Lara Broecke. Londres: Archetype Publications, 2015.
- Cole, Bruce. *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*. New York: Harper & Row, 1976.
- Da Pisa, Guido. *Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, ed. Vincenzo Cioffari Albania: State University of New York Press, 1974.
- Frugoni, Chiara. *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*. Torino: Einaudi, 2008.
- Ghiberti, Lorenzo. *I comentario (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, i, 333)*, ed. Lorenzo Bartoli. Florencia: Giunti, 1998.
- Gizzi, Corrado. *Giotto e Dante*. Milán: Skira, 2001.
- Gombrich, E. H. *The Story of Art*. Austria: Phaidon, 2011.
- Imdahl, Max. *Giotto Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- Longhi, Roberto. "Giotto Spazioso." In "Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. Florencia: Sanzoni Editore, 1974.
- Offner, Richard. "Giotto, Non-Giotto-II." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 75, no. 438 (Sep,1939). <http://www.jstor.org/stable/867891> Revisado el 9 de septiembre de 2021.
- . "Giotto, Non-Giotto." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 74, no. 435 (Jun,1939). <https://www.jstor.org/stable/867802> Revisado el 9 de septiembre de 2021.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido* 6. La fugitiva, trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 2001.
- Ruskin, John. *Giotto And His Works In Padua: Being An Explanatory Notice of the Series of Woodcuts Executed for the Arundel Society After the Frescoes in the Arena Chapel*. Londres: The Arundel Society, 1854.
- Salvini, Roberto. *Giotto: La cappella degli Scrovegni*. Florencia: Arnaud 1956.
- Smart, Alastair. *The Assisi Problem and the Art of Giotto: A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi*. Oxford: Clarendon Press, 1971.
- Thode, Henry. *Giotto, Künstler Monographien* 43, ed. W.F. Volbach. Bielefeld: Velhagen & Klasing, 1926.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, Vol. I*, ed. Paola Della Pertola, Luigi Grassi y Giovanni Previtali. Milán: Il Club del Libro, 1962–66.
- Villani, Filippo y Giammaria Mazzuchelli. *Le vite d'uomini illustri fiorentini*. Florencia: Sansone Coen Tipografo-Editore, 1847.

# Dante y el castigo lenitivo

Dante y la Divina Comedia (detalle) de Domenico di Michelino, 1465. Florencia, Catedral de Santa María del Fiore. Fuente: Wikipedia.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *Dante and the Lenitive Punishment*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.180>

 Armando González-Torres

Escritor independiente

En diciembre de 2017, se realizó, con un éxito formidable, una convocatoria en twitter para comentar la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, al ritmo de un canto por semana. ¿Cómo un autor y una obra compleja pueden animar una conversación masiva con participantes de distintas edades, condiciones y formaciones? Acaso este logro inesperado ilustra la paradójica condición de muchos clásicos: por un lado, aparentemente inaccesibles, cubiertos de bronce, distorsionados por las ideologías y aplastados por una cantidad apabullante de literatura secundaria

e industrias críticas y, por el otro, espontáneamente hospitalarios, elásticos y abiertos a nuevas interlocuciones en plataformas novedosas.

La capacidad de frecuentación de los clásicos implica, de entrada, sacudirse el miedo escénico y recuperar la confianza en el gusto y la apreciación personal. En efecto, es factible que cualquier lector se sienta iluminado por una obra clásica, como la *Comedia* de Dante, sin necesidad de tener una formación literaria, conocer el idioma en que se escribió o ser experto en la historia de la época. Por supuesto, un mayor conocimiento del contexto, de la trayectoria del autor, de la lengua y de la inmensa masa de símbolos y referencias que maneja tiende a incrementar el placer y mejora la intelección; sin embargo, frecuentemente el más ligero soplo de un clásico logra motivar y seducir, y lo demás viene por añadidura.

Nada extraño resulta, por otro lado, la fascinación que ejercía Dante desde que su obra comenzaba a circular y su fama en vida se acrecentaba. La historia que narra Dante en su *Comedia*, pese a su longitud y la complejidad de su elaboración e interpretación, es atractiva para cualquiera: se trata de una aventura ultramundana donde se combinan los motivos del amor, la enmienda moral y religiosa y la lucha entre el bien y el mal. El escenario de esta aventura es espectacular e implica una obra monumental en la que aparecen centenas de personajes (mujeres y hombres reales, figuras religiosas y seres mitológicos), cuyos rasgos suelen revelarse en unos cuantos trazos y cuyas venturas y desventuras resultan estremecedoras. Así, el ambicioso relato teológico y filosófico de fondo es amenizado por los recorridos sorprendentes de los viajeros, las confesiones picantes o conmovedoras de los pecadores o bienaventurados, las apariciones de los monstruosos verdugos o las impresionantes escenografías infernales o celestiales. La calidad y fluidez de la trama, la originalidad e intensidad de sus escenas, la viveza de sus personajes, lo terrible y sublime de sus paisajes y la musicalidad de su factura son rasgos que atrapan al lector. Por lo demás, curiosamente la lectura de una obra tan ambiciosa y a ratos hermética, como la *Comedia*, tiende a suscitar honda simpatía con el drama y la grandeza humana de su autor-protagonista, pues su biografía consiste, en muchos sentidos, en la biografía de su obra.

## Fusión de poesía y biografía

Dante Alighieri (1265-1321) nace en Florencia, pierde muy joven a su madre y vive con el padre casado en segundas nupcias. Su padre reclama una genealogía ilustre, y el poeta le hace eco. No obstante, pese a la nobleza declarada de sus orígenes, la situación económica de su familia es estrecha y su posición y reputación social, frágiles. A los nueve años, Dante conoce a Beatriz y se enamora para siempre de ella,

antes siquiera de haberle dirigido la palabra. Jura que le cantará como a nadie se le ha cantado en el mundo. Tiene una curiosidad intelectual inmensa y logra una educación esmerada (se especula que acudió a Bolonia en busca de conocimiento y refinamiento): aparte de la lengua vulgar, habla latín y conoce provenzal; se acerca a las principales escuelas poéticas de la época, se hace amigo de Guido Cavalcanti y discípulo de Brunetto Latino; abreva de la filosofía, las ciencias y la teología; se une al gremio de los boticarios y participa activamente en la política de su tiempo. También se casa y tiene varios hijos, sin que casi mencione a su mujer o su vida familiar.

La ciudad en la que Dante crece está más marcada que nunca por el difícil y cambiante equilibrio de la disputa entre el poder religioso y el poder político, entre el Papado y el Imperio, así como el papel que esta contienda juega en la vida política y social de las prósperas ciudades italianas y su vocación de autonomía. Estos enclaves urbanos, por su importancia económica y estratégica, eran el campo de lucha ideológica entre las dos potestades y, a menudo, sus élites dividían sus lealtades entre ambas partes en una lucha cambiante, de acuerdo con los equilibrios internos de poder, los intereses económicos y, desde luego, las heridas ancestrales, producto de las sangrientas venganzas locales.

Muchos de los rencores y heridas de estas batallas pueden encontrarse en las terribles y crueles venganzas que, en el infierno, el poeta emprende contra sus enemigos, a los que somete a los más excéntricos tormentos.

La querrela entre el Papado y el Imperio se remontaba al siglo x y se basaba en un complejo diferendo teológico, jurídico y político sobre el origen, naturaleza y

límites del poder temporal y el espiritual. Se trata de dos carismas y legitimidades que, al tiempo que se requieren mutuamente en la cosmovisión medieval, luchan por ampliar y consolidar su esfera de poder. Un punto de ebullición se alcanza con la coronación de Federico Barbarroja en el siglo XII, quien reivindica el papel del imperio en el gobierno temporal de los hombres y extiende sus espacios de influencia. Para las ciudades del Norte Italiano, tan celosas de su independencia, la opción ya sea por el Papado o el Imperio a menudo se tomaba con el criterio del mal menor, y en ambas opciones siempre se oponía el rechazo a la intervención directa en asuntos locales. La experiencia del dominio gibelino de ascendencia imperial y la intervención y limitación de libertades fue lo que produjo que, hacia la época en que Dante nació, la opción más popular fuera la de los güelfos, que al defender el poder eclesial, buscaban más que nada limitar la intromisión imperial. En Florencia este diferendo es representado localmente por la contienda entre güelfos, o partidarios del papa, y gibelinos, partidarios del imperio. Esta división entre güelfos y gibelinos se ve agravada por la encarnizada disputa interna entre los propios güelfos. Dante es, en principio y por tradición familiar, un güelfo, es decir un partidario del papado, que en ese momento ejerce Bonifacio VII, después de haber sustituido a Celestino V, y que pone en práctica su agresiva agenda para extender la influencia terrenal de la Iglesia. Sin embargo, en la intrincada querrela de facciones, Dante se alía a los güelfos blancos, los menos sumisos al jefe de la Iglesia, y en varias decisiones concretas, con su poco o mucho poder de decisión, se opone al pontífice. Sus matices frente al poder religioso bastan para hacerlo aborrecible, acusarlo de todo tipo de delitos, desterrarlo y condenarlo a muerte en ausencia. Muchos de los rencores y heridas de estas batallas pueden encontrarse en las terribles y crueles venganzas que, en el infierno, el poeta emprende contra sus enemigos, a los que somete a los más excéntricos tormentos. Dante no sólo acomete contra sus enemigos

directos, reproduce venganzas generacionales, adopta leyendas urbanas y deja ver peleas inmemoriales.<sup>1</sup> Desde 1302, cuando sus actividades políticas provocan que lo exilien, Dante vive una existencia nómada, de conspiraciones, nostalgias y amarguras exaltadas; una existencia a veces de paria, arrimado a cortes que solicitan su ingenio. Los años de exilio constituyen una incesante sucesión de gestiones, peticiones, confabulaciones y todo tipo de intentos para regresar a Florencia, ya sea mediante una solución militar o una negociación. De hecho, su gradual desencanto de la posibilidad de formar un ejército y su necesidad de regresar hacen que se aparte de su ya pulverizada fracción política. Por otro lado, desde la renuncia de Inocencio, la administración de su aborrecido Bonifacio y el traslado de la curia a Avignon, lo desengañan de la posibilidad de la reforma interna de la Iglesia y lo hacen pensar en un líder político que, desde el poder temporal, logre la paz e impulse la reforma eclesial. Años más tarde, cuando Enrique de Luxemburgo es hecho emperador y viaja a Italia, Dante lo celebra como un unificador y liberador de su ciudad y envía su conocida carta a los príncipes italianos exhortándolos a apoyar al monarca, así como la misiva a Enrique instándolo a tomar su propia ciudad, Florencia. La empresa de Enrique fracasa, éste muere presa de las fiebres y la conquista de Florencia no se logra, por lo que el poeta debe despedirse de sus últimas esperanzas de regresar a su ciudad. Pese a su melancolía y afanes nunca volverá a su patria.

El exilio abate al leal ciudadano, pero libera al escritor y hace evolucionar sus ideas. Cierto, mucha de su energía y aspiraciones se encauzan a regresar, pero,

<sup>1</sup> Al respecto, una magnífica revisión es la de Sebastián Saldarriaga Trejos en su estudio *Más allá de la Comedia, el infierno político de Dante*, disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/18664/SaldarriagaTrejosSebastian2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

al mismo tiempo, al romper los vínculos políticos exclusivamente locales, sus horizontes se hacen más amplios, su espectro de alianzas se ensancha y su criterio se abre a nuevas experiencias. Por lo demás, es posible que el exilio y su obligada pausa en la política florentina, al mismo tiempo que su fama como poeta por la que era recibido y agasajado por diversos anfitriones, hayan obligado a dedicar más tiempo al cultivo de las letras.

## La revancha

La *Comedia* es su autobiografía velada en obra magna: con ella cumple su promesa a Beatriz y, al mismo tiempo, esboza sus ásperas cuitas de desterrado, despliega sus ideas políticas y filosóficas, expresa su devoción y lava sus rencores. Se trata de una obra insuperable, con su “invención acerbísima”, como la define Boccaccio, de la imaginación punitiva y de la fantasía lenitiva. Como sugiere Ángel Crespo, en esta obra Dante no sólo invierte su talento poético, sino mucha energía política. De hecho, su poesía expresa una experiencia personal, pero también las ambiciones de una nueva lengua, una cosmovisión filosófica y un profetismo político.

Esta enciclopedia punitiva se funda en una convicción ética que deplora la hipocresía circundante, aboga por la reforma religiosa y social y promueve, con el ejemplo, el ascetismo, la autenticidad y la virtud.

Ninguna generación de lectores ha sido ajena a ese horror sublime que provoca el paso por el infierno y el purgatorio de Dante. En ninguna otra obra literaria puede encontrarse un catálogo tan variado e

imaginativo de penas y tormentos y una descripción tan realista del sufrimiento físico y espiritual de los suplicados. Por eso, ninguna generación de lectores ha sido ajena al efecto de horror que provoca el tránsito por el infierno de Dante. Los escarmientos no sólo duelen, sino que degradan y deshumanizan al traducirse en crueles y repugnantes trasmutaciones. Se castiga eternamente incluso a aquellos que pecaron por distracción, omisión o indiferencia, aunque los correctivos más duros están dirigidos contra los que dañaron intencionalmente, como los supremos traidores, Judas, Bruto y Casio, que son atormentados personalmente por Lucifer. Como dice George Santayana: “La precisión y el horror, la representación gráfica y la verdad moral no han estado nunca tan maravillosamente combinadas como en la descripción de este infierno”.<sup>2</sup> Esta enciclopedia punitiva se funda en una convicción ética que deplora la hipocresía circundante, aboga por la reforma religiosa y social y promueve, con el ejemplo, el ascetismo, la autenticidad y la virtud. Con todo, no es difícil imaginar que estas descripciones de los tormentos de sus contendientes supusieron, también, una pequeña pero curativa y divertida revancha para el agraviado Dante.

Desde su juventud, y luego en su exilio, Dante escribe poesía y diversos tratados de retórica, política y filosofía, que exhiben rigor y originalidad y que por sí solos pudieron haberle otorgado la posteridad. Toda su obra, al menos vista en retrospectiva, va delineando la impresionante factura de la *Comedia*. En su poesía inicial, Dante se adhiere a la escuela de los fieles del amor que profesan la adoración, entre mundana y religiosa, a una mujer idealizada, capaz, como Beatriz, de interceder entre el cielo y la tierra. Este vasallaje elegido reproduce una forma feudal, pero, al contrario de su manifestación social, en este caso

<sup>2</sup> George Santayana, *Tres poetas filósofos* (México: Porrúa, 1994), 67.

el vasallaje a la dama es liberador. Precisamente, en *La vida nueva*, este conjunto de poemas donde ya se perfila poderosamente la figura de Beatriz, el amor es una vía para la ascensión hacia el conocimiento de Dios. (Esta obra devota del amor se contrapone con el licencioso y divertido poema “La flor”, también atribuido a Dante). En *El convite*, por su parte, pueden encontrarse consideraciones en torno a la naturaleza, funciones y posibilidades de la lengua vulgar, así como distinciones entre las distintas nociones de la apreciación de la literatura (literal, alegórica, moral y anagógica) que son fundamentales para entender la génesis, lenguaje y estructura de la *Comedia*. Igualmente, su tratado sobre la nobleza entendida como rasgo de espíritu, y no como herencia o posesión de riquezas, permite apreciar el riguroso sentido de justicia que aplica en la *Comedia*.

*De la lengua vulgar*, por su parte, no sólo es una exaltación del lenguaje nativo, sino una inquisición casi científica en los orígenes y avatares de las lenguas europeas, así como un elogio de la poesía y de determinados metros, como el endecasílabo.

*La monarquía*, por su parte, es un libro que encomia la figura del monarca como vínculo entre el gobierno mundano y el divino y que no requiere la intervención del papa, lo que refiere la evolución de la situación y el pensamiento político de Dante en sus últimos años. En este tratado, Dante, evocando el esplendor de Roma, aboga por una monarquía universal que conduzca a la paz, que incentive el comportamiento virtuoso y la fe y que instaure a la Iglesia en el plano de lo meramente espiritual.

Durante su vida, Dante ya era famoso y tuvo una rápida consagración tras su muerte, con la publicación de numerosos comentarios y la celebración de lecturas para discutir su obra. Esta rápida consagración, como señala Ángel Crespo, se vio pausada por algunos siglos; sin embargo, nunca dejó de estudiarse:

su influencia se extendió a través de países e idiomas y, durante el Romanticismo, se consolidó como una cumbre del canon occidental.<sup>3</sup>

Se trata de un auténtico reportaje desde los distintos reinos del ultramundo que hace estremecer por la delirante verosimilitud, sus ecos humanos y, a la vez, por su pretensión profética.

Todos conocen la anécdota de la *Comedia*: un hombre de mediana edad, el propio Dante, se extravía en una selva oscura y es amenazado por fieras, cuando se siente perdido aparece el espíritu de un poeta admirado, Virgilio, quien ha sido enviado por su amada Beatriz, ya moradora del cielo, para conducirlo en sus primeras etapas por los reinos eternos. Dante y su guía cruzan el vestíbulo del infierno, el limbo donde habitan los desventurados que murieron sin bautismo o no conocieron la verdadera religión, luego, los diversos círculos habitados por lo que fuera la fauna humana más nociva, donde confluyen lujuriosos, golosos, asesinos, falsarios, iracundos, aduladores, avaros, traidores o sembradores de escándalos. La clasificación de pecados es detallada y los castigos constituyen un dechado de rigor mental y crueldad. Los réprobos son deshumanizados grotescamente y sometidos a penas que potencian dolorosamente sus vicios y se los recuerdan por toda la eternidad. Por lo demás, muchos de los suplicados son personajes bien conocidos de la época, lo que sin duda genera cierto morbo. Los distintos círculos del infierno castigan las faltas humanas con diversos castigos, acordes a

<sup>3</sup> Ángel Crespo, *Dante y su obra* (Barcelona: Acanalado, 1999).

la gravedad del delito, pero siempre con una severísima regla. El hecho de que, en numerosas ocasiones, el protagonista y narrador y su guía Virgilio, se detengan a conversar con los condenados exagera el dramatismo de la narración y hace contrastar su albedrío humano con el castigo sobrenatural que reciben. Se trata de un auténtico reportaje desde los distintos reinos del ultramundo que hace estremecer por la delirante verosimilitud, sus ecos humanos y, a la vez, por su pretensión profética (más allá de sus virtudes estilísticas, Dante presumía el carácter de revelación de su gran poema).

Su pretensión profética establece una paradójica armonía con la extendida presencia de su propia persona en el poema. Como sugiere otra vez Santayana,

En cierto sentido, este egotismo es un mérito o, cuando menos, un motivo de interés para nosotros, los modernos, pues el egotismo es la actitud característica de la filosofía moderna y del sentimiento romántico. Al ser egotista, Dante se adelantó a su época. Su filosofía hubiera perdido una dimensión profunda y su poesía un elemento patético si no se hubiera colocado a sí mismo en el centro del escenario y si no hubiera descrito todas las cosas como experiencias propias o como revelaciones que se le hicieran con vistas a su salvación personal. Pero el egotismo de Dante va más allá de lo necesario para que la comprensión trascendental esté ausente de su filosofía. Se extiende tan lejos que proyecta la sombra de su persona no sólo sobre las galerías del purgatorio (como nos anuncia repetidamente), sino también sobre toda Italia y toda Europa, las cuales contemplo y juzgó bajo la evidente influencia de los resentimientos y pasiones privadas.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Santayana, *Op. cit.*, 72.

Tras su periplo por el infierno, Dante y Virgilio se dirigen a la montaña del purgatorio, donde se redimen los que se arrepintieron de último minuto y los culpables de pecados capitales. Con el recorrido por el purgatorio termina la misión de Virgilio y pronto aparecerá ante Dante la imagen luminosa de Beatriz, quien lo guiará por los nueve cielos donde habitan los bienaventurados, y donde, poco a poco, las palabras se agotan ante lo innumerable de la belleza y la felicidad eterna.

Si la *Comedia* es una suma de la sabiduría de su tiempo, también es un poema militante, lleno de filias y fobias políticas, en el que el poeta hunde en el infierno a todos sus enemigos y halaga a sus mecenas y amistades.

Esta obra puede acumular adjetivos antagónicos: alegórica y confesional, abstracta y anecdótica, compasiva y sanguinaria. Constituye un episodio de elucubración y ficción, tan creativa como vindicativa, en el que el autor busca en cierto modo reconciliar su aprecio a la cultura pagana con su fe religiosa, manifiesta su entendimiento enciclopédico y decanta su rica experiencia vital, inserta en el fragor político de la época. Porque si la *Comedia* es una suma de la sabiduría de su tiempo, también es un poema militante, lleno de filias y fobias políticas, en el que el poeta hunde en el infierno a todos sus enemigos y halaga a sus mecenas y amistades.

Y, sin embargo, su fuerza simbólica, su belleza y su poder revelador se imponen sobre las tensas circunstancias de su hechura. La *Comedia* deja ver una ambición de conocimiento y una audacia teológica (con un puñado de condenas y salvaciones sorprendentes)

que lindan con la herejía; una extraordinaria erudición filosófica y sentido común político; un conocimiento diestro del arte de la composición y el oficio poético y, por si fuera poco, un lenguaje inaugural, preñado tanto de la espontaneidad del habla popular como del toque del genio.

Así, este fresco de lo más refinado de las culturas pagana y cristiana, este relato de transformación personal, este retrato de la bondad y la maldad humanas y este homenaje al amor y la mujer se reúnen en una aventura prodigiosa que, además, tiene una solución profundamente inquietante, pues al protagonista Dante no lo salva su propia fe ni la misericordia divina, sino el amor y la infinita piedad de Beatriz. Es entendible que esta obra haya producido, y siga generando, reverberaciones infinitas en las artes y la cultura y que, en nuestros tiempos, se haya convertido por un lapso en motivo de conversación de las más concurridas tertulias virtuales.

## El castigo lenitivo

Suele pensarse que las grandes obras son edificantes y parten, también, de motivaciones virtuosas. Sin embargo, como puede colegirse de un simple asomo a la vida de Dante, a la polarización política de su época, a su furiosa inmersión en la disputa por el poder y a sus sufrimientos debidos a sus militancias, Dante construyó parte de su obra con la bilis y el desencanto de un perdedor en la política mundana. Este enojo y este afán de desquite resulta visible en una de las obras más imponentes que ha producido Occidente. Así, los materiales vertidos en el crisol de la literatura tienden a transformarse y adquirir características totalmente distintas a las de sus elementos originales. Los castigos infligidos a muchos pecadores son pequeñas venganzas hacia aquellos contemporáneos que incidieron en su desgracia; sin embargo, más allá de esta circunstancia anecdótica, Dante hace una

honda y prodigiosa indagación literaria en la moral humana y en la naturaleza del bien y del mal. ♦

## Referencias

- Crespo, Ángel. *Dante y su obra*. Barcelona: Acantilado, 1999.
- Saladarrriaga Trejo, Sebastian. "Más allá de la Comedia, el infierno político de Dante." Trabajo de Grado. Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/18664/SaldarriagaTrejosSebastian2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Santayana, George. *Tres poetas filósofos*. México: Porrúa, 1994.

# El culo a modo de trompeta: Dante Alighieri en James Joyce

Inferno, canto XXI, verso 70 de Gustave Doré, grabado, 1861.  
en la Divina Comedia.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

“As reply he made a bugle of his ass”:<sup>1</sup>  
Dante Alighieri on James Joyce

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.197>

Ernesto Lumberras

Los personajes que transitan y conversan en la novela peripatética del *Ulises* (1922) de James Joyce, son lectores a conciencia de los clásicos de la literatura. En el capítulo IX de la obra maestra del escritor irlandés –número, por cierto, de alto valor simbólico en la *Commedia* de Dante– se habla de Goethe y su *Wilhelm Meister*, de Milton y su *Paraíso perdido*, de Shakespeare y su *Hamlet* al igual que de otros poetas, filósofos y

escritores de épocas gloriosas. En el comienzo del citado capítulo, en el diálogo entre Stephen Dedalus y John Eglinton surge un verso extraño o desconcertante, hasta cierto punto cómico y pícaro, de la autoría del poeta florentino citado por Joyce en el toscano de principios del *trecento* en el que fue escrito:

*Ed elli aveva del cul fatto trombetta.*

¿Cómo se traduce dicho verso? No hay demasiada complejidad en términos de sintaxis o, incluso, de musicalidad, para verter al español o al inglés o al francés esas once sílabas estruendosas. Se trata del último verso del Canto XXI del *Inferno*; allí, Dante y Virgilio se encuentran en el octavo círculo entre diablos que torturan y persiguen a las almas pecadoras que hicieron fortuna especulando y traficando bienes. Por varias razones, lo que sucede aquí, en esta caminata por el primer reino de ultratumba, tiene un

<sup>1</sup> Susan Mitchell.

giro categórico: un elemento bufo y grotesco surge de pronto y desvanece por unos instantes la pesadumbre trágica, plena de terrores y angustias que el poeta italiano nos comparte en la primera cantiga de su altísimo libro. Al final de dicho canto, Virgilio convence a los demonios del destino celestial de la misión y pide que los dejen seguir su camino. Una decena de diablos, entonces, escolta a los dos poetas que avanzan con pavor y sospechas de traición; los demonios, toda malicia e ingenio arrabaleros, atemorizan con burlas y amenazas principalmente a Dante. Así, como si fuera una clave entre ellos, el jefe de los ángeles infernales alerta a sus compinches para iniciar otra oleada de espanto y para eso:

*él usó el culo a modo de trompeta.*  
(versión de Ángel Crespo)

En una novela como el *Ulises*, criticada por obscena y escatológica, el verso en cuestión vino como anillo al dedo. En la vida de amante, el imaginario erógeno de James Joyce –revelado en toda su plenitud en las cartas a Nora Barnacle– concedía un lugar de privilegio a las flatulencias; en una de esas misivas, la escrita el 2 de diciembre de 1909, en recuerdo de ciertas experiencias de alcoba, libérrimas y desenfrenadas, el escritor recuerda: “he pensado en ti haciéndome gestos sucios con los labios y con la lengua, provocándome con ruidos y caricias obscenas y haciendo delante de mí el más sucio y vergonzoso acto del cuerpo. ¿Te acuerdas del día en que te alzaste la ropa y me dejaste acostarme debajo de ti para ver cómo lo hacías? Después quedaste avergonzada hasta para mirarme a los ojos.” En ese epistolario de ida y vuelta, los amantes incendian la caldera de la imaginación, crean y recrean rituales del coito y de la gimnasia del acoplamiento, pero sobre todo, integran a la pasión erótica lo obsceno, lo sucio y lo pornográfico. Por supuesto, en esos pasajes lascivos hay juego e ironía, complicidad e irreverencia. Joyce se permite llamar a su mujer “mi dulce e indecente pedorrita”, y no se detiene en

celebrar y manifestar añoranza por “oír y oler los sucios y sonoros pedos de niña haciendo pop pop al salir de tu bonito culo y desnudo de niña.”

Algunos traductores de la *Commedia* de nuestra lengua, han traducido el singular verso con eufemismos ridículos cargados de moralina y contención expresiva.

Con semejantes cartas credenciales, Joyce se identificó con el endecasílabo dantesco desde la primera vez que lo leyó. Tomando en cuenta su afición por el *bel canto* –el autor de *Dublineses* pudo ser un cantante de éxito–, el conocimiento regular del italiano, muy posiblemente permitió al irlandés comprender y traducir a su lengua el citado verso. Lo leyó, lo escuchó y lo paladeó sin tapujos y con deleitación: *Ed elli aveva del cul fatto trombetta*. Sin embargo, algunos traductores de la *Commedia* de nuestra lengua, han traducido el singular verso con eufemismos ridículos cargados de moralina y contención expresiva. Por ejemplo, en la edición de Aguilar, Juan de la Pezuela Conde de Cheste lo tradujo en 1865 con estas palabras: *usando del de atrás como trompeta*. Con la misión de mejorar y rectificar la versión del Conde de Cheste, el argentino Bartolomé Mitre dedicó buena parte de su vida, entre campañas de guerra y de política, en traer a un castellano más universal el poema dantesco; a todas luces, su traducción del endecasílabo citado goza de mejor música y estructura: *y el jefe de su culo hizo trompeta*. Más próximos a nuestros días, Abilio Echeverría, en la edición de Alianza de 1995, arrastrando una posible errata, traduce el verso celebrado por Joyce de esta forma: *que a su vez de su culto* (sic) *hizo trompeta*. En la otrora célebre Ediciones Carlos Lohlé, con motivo del séptimo centenario del natalicio del poeta toscano, Ángel J. Battistessa emprendió la misión de traer

a nuestra lengua la obra maestra de las letras italianas; sin comprometerse con la rima y la métrica, el argentino se apegó al sentido del poema y tradujo el verso en cuestión en formato dodecasílabo: *y el jefe de su culo hacía trompeta*.

Es curioso que en la edición prosificada del poema, en las *Obras completas de Dante Alighieri* (1994), de la Biblioteca de Autores Cristianos, su traductor, Nicolás González Ruiz (1897-1967), periodista católico de filiación franquista, traduzca sin tapujos –y con añadidos– el verso 139 del Canto XXI de esta forma: *y él dio la señal de partida usando el ano como trompeta*. En la edición vasconcelista de *La divina comedia* (1921), que no anota el crédito del traductor, adornado con bellas viñetas y capitulares –apuesto que son de José Clemente Orozco–, el verso bufo se traduce vía esta oración: *y este se sirvió de su ano a guisa de trompeta*. Por último, en el carrusel de versiones y aproximaciones, la edición en prosa del poema, “una adaptación para todas las edades” realizada por Elena Martínez para el sello madrileño de GADIR, la línea y su contexto comentados se reducen a este párrafo que me recuerda cierto pasaje de la carta de Joyce a su mujer: “Los diablos, mientras esperaban la orden de moverse, sacaban la lengua entre los dientes haciendo ruidos grotescos y Barbariccia, que era aún más vulgar, como señal para partir hizo con su culo el ruido de una trompeta.”

El célebre poema de Dante  
reúne lo sublime y lo mundano,  
lo muy mundano de los hombres  
que aspiran a vivir bajo el milagro  
del sol y de las demás estrellas.

En 1993, a iniciativa de James Merrill y Peter Hooten, se convocó a 20 poetas de lengua inglesa para traducir los 34 cantos del Infierno, con el propósito de reunir

dichas versiones en un volumen publicado, ese mismo año, bajo el sello de *The Ecco Express*; entre los que aceptaron el llamado dantesco se encontraba Seamus Heaney, Galway Kinnell, Mark Strand, Charles Wright, Robert Pinsky, W.S. Merwin, Robert Hass y otros más; Susan Mitchell fue la encargada de traducir el Canto XXI y, en consecuencia, el verso que hemos venido citando en sus múltiples variantes del castellano; la versión de la poeta neoyorkina se materializó en la lengua de Blake de esta forma concisa y sin ambigüedades: *As reply he made a bugle of his ass*.

Como quiera que sea, el célebre poema de Dante reúne lo sublime y lo mundano, lo muy mundano de los hombres que aspiran a vivir bajo el milagro del sol y de las demás estrellas; a no dudarlo, la cercanía con Ezra Pound, dantófilo y dantólogo irredento, alentó en el tráfico de influencia de James Joyce, la presencia de la *Commedia* como una de las pasiones humanas –divinamente humanas– que siguen presentes en las interrogantes y encrucijadas del hombre moderno. ♦

# Resonancia del infierno en los videojuegos: relaciones intertextuales entre el poema de la *Divina comedia* y los videojuegos *Dante's Inferno* y *Devil May Cry*

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *Resonance of Hell in Video Games: Intertextual Relations Between the Comedy and the Video Games Dante's Inferno and Devil May Cry*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.183>

 Alejandro Rodríguez

Universidad Nacional Autónoma de México

Alejandro Lozano en su texto: “Encuentros y desen-  
cuentros entre videojuegos y literatura. Jugabilidad  
y narrativa en *The Stanley Parable*” nos dice que “el  
videojuego ha afianzado buena parte de su acervo cul-  
tural a través de la lectura y posterior reelaboración  
de numerosas fuentes literarias” (Lozano 2017, 2).

Este argumento se puede comprobar en *Dante's In-  
ferno* (EA 2010)<sup>1</sup> y en la saga *Devil May Cry* (Capcom  
2001-presente),<sup>2</sup> videojuegos que manejan una serie  
de referencias intertextuales a la magna obra de Dante  
Alighieri: la *Comedia*.

La adaptación de obras literarias no es algo ajeno en  
los videojuegos, desde *Alice: Madness Returns* (EA 2011)  
basado en el libro *Alice's Adventures in Wonderland* de  
Lewis Carroll, hasta *La abadía del crimen* (Opera Soft  
1988), que retoma la novela *El nombre de la rosa* de

<sup>1</sup> Página informativa: <https://www.ea.com/es-mx/games/dantes-inferno> Revisado el 20 de septiembre, 2021.

<sup>2</sup> Página informativa: <https://www.devilmaycry.com/>  
Revisado el 20 de septiembre, 2021.

Umberto Eco, los nuevos formatos han realizado una labor interesante al reinterpretar los clásicos.

En este ensayo revisaré dos videojuegos pertenecientes al género del *hack and slash*, el cual se caracteriza por su acción desenfadada y un sistema inspirado en los juegos de rol clásico. El primero, *Dante's Inferno*, fue desarrollado por el estudio Visceral Games, publicado por la empresa Electronic Arts (EA) y escrito por Will Rokos. La importancia de este título radica en cómo se adaptó el pasaje del “Infierno”, perteneciente a la *Divina Comedia*, al formato del videojuego. Por otra parte, también revisaré la saga de *Devil May Cry*, enfocándome particularmente en la precuela de toda la saga: *Devil May Cry 3: Dante's Awakening*,<sup>3</sup> la cual fue escrita por Bingo Morihashi y Takayasu Yanagihara, y desarrollada y distribuida por Capcom. La importancia de este título radica en cómo repercute, hasta nuestros días, la visión que tuvo Alighieri del infierno, así como los elementos simbólicos que Morihashi y Yanagihara toman de la obra del italiano.

Antes de analizar estos títulos en torno a la *Comedia*, quisiera plantear las similitudes estructurales que existen entre los videojuegos y la literatura, pues es habitual que en ambos formatos el personaje principal se enfrente a un reto mayor pero, al mismo tiempo, lo vemos ante una serie de subtramas o pequeñas misiones que lo ayudan a crecer y avanzar.

Según el “modelo actancial” de Greimas (*cf.* Greimas 1990), existen seis actantes divididos en tres ejes, el más importante es el sujeto, quien persigue siempre un objeto de deseo u objetivo. En el caso de *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997) el objeto es la piedra que da título al libro, en el caso de *Drácula* (1897), se persigue

poder destruir al vampiro que atemoriza a la comunidad. Sin embargo, también se pueden manifestar una serie de objetos o conocimientos que pueden ayudar a los protagonistas para conseguir su objetivo final y que obtienen mediante dichas subtramas que se desarrollan a lo largo de la trama principal.

En la primera parte de la saga Harry Potter, *Harry Potter y la piedra filosofal*, el protagonista nunca hubiera podido entrar a la cámara final si al principio del libro no hubiera tenido que enfrentarse a su clase de hechizos y aprender el encantamiento que abre las puertas. En *Drácula* existe un enfrentamiento entre Lucy Westenra convertida en vampiro y el Dr. Van Helsing, dicho suceso ayuda a que este último compruebe sus teorías sobre cómo matar a uno de esos seres sobre naturales.

Las pequeñas misiones le brindan al personaje principal herramientas o conocimientos que le servirán después para enfrentar un reto mayor.

Muchas veces, las subtramas o pequeñas misiones pasan desapercibidos, es decir, que no son anunciados al lector. El personaje principal se enfrenta a retos que le dan conocimientos que le servirán para después afrontar el reto mayor. Y si bien podemos apoyarnos en la división capitular de las novelas, en diversas ocasiones, estas pequeñas misiones son veladas, pues de ser anunciadas entorpecerían el sentido narrativo, aun así, queda implícito que todo este conocimiento servirá al momento final de nuestra trama principal.

<sup>3</sup> A partir de aquí y por cuestiones de practicidad, llamaré a la obra *Devil May Cry 3: Dante's Awakening* simplemente con sus iniciales: *DMC 3*.

En el caso de los videojuegos, que muchas veces se dividen por misiones, niveles, objetivos o subtramas,<sup>4</sup> se vuelve explícita la obtención de un objeto o conocimiento que servirá de apoyo. Incluso, por cuestiones de jugabilidad, la obtención de este importante objeto sí es anunciada al jugador mediante apoyos musicales y hasta visuales. Es así como podemos obtener dinero, armas o algún conocimiento que enriquecerá al personaje principal para alcanzar su objetivo final.

### La *Comedia* es una candidata ideal para ser adaptada de la literatura a los videojuegos.

En el caso de la literatura, podríamos decir que sí existen textos que nos muestran claramente las misiones o niveles que el protagonista debe cumplir y una de las obras más nítidas en este sentido sería la *Comedia*. Cada círculo del infierno representaría una misión o nivel que, a su vez, se divide en pecados. Cada vez que Dante atraviesa un círculo, es como si se enfrentara y venciera un pecado diferente, esto influye en la purificación que el personaje debe obtener para llegar a los niveles más altos del paraíso, el cual sería el objetivo final del poeta Alighieri. Por lo tanto, la *Comedia* se trata de una candidata ideal para ser adaptada de la literatura a los videojuegos.

---

<sup>4</sup> Hablo de los videojuegos que contienen una estructura narrativa en su construcción y que comúnmente conocemos como juegos de “aventuras”, por lo que no deben tomarse en cuenta muchos títulos deportivos o de puzzle.

Comencemos con la adaptación más cercana a la obra original, que en este caso es *Dante's Inferno*.<sup>5</sup> En esta reimaginación se nos presenta a un Dante guerrero, soldado de Florencia, que ha batallado en las famosas cruzadas de principios del siglo XI. Antes de volver a casa, el personaje es apuñalado por la espalda, pero se niega a morir, lo que nos lleva a nuestra primera batalla que es contra la muerte misma.

Es curioso que el llamado a la aventura se lleve a cabo de esta forma, pues en la obra original de Alighieri, el poeta muchas veces llama la atención en el infierno debido a que es un vivo que camina entre muertos. En el caso del videojuego, Dante es un hombre vivo que, aparentemente, logró vencer a la muerte.

Al regresar a casa, Dante guerrero descubre que su esposa, Beatriz, ha sido asesinada y llevada al infierno para ser consorte del demonio. Así, nuestro personaje principal se adentra al inframundo con el objetivo de rescatar el alma de su amada. A partir de aquí vemos diferentes referencias a la *Comedia*, por ejemplo, en las puertas del infierno nos encontramos con el poeta Virgilio, quien ha sido enviado por Beatriz para que nos guíe por nuestra travesía, al igual que en la obra original. Por otra parte, los enemigos son almas en pena que representan los diferentes niveles, como en el Purgatorio que debemos enfrentar a infantes no bautizados.

---

<sup>5</sup> A partir de aquí diferenciaré a los protagonistas de cada obra, ya que todos se llaman “Dante”, de la siguiente forma: “El poeta, Alighieri” para el protagonista de la *Divina Comedia*, “Dante guerrero” para el protagonista de *Dante's Inferno* y “Dante demonio” para el protagonista de *DMC*.

A partir de aquí, el videojuego traslada los diferentes niveles del infierno de la obra original al formato del *gameplay*. El Dante guerrero debe enfrentar y derrotar a los guardianes de cada círculo, como al rey Minos en la entrada del segundo círculo y a Cerbero, en el tercero. Al vencerlos y terminar con estos niveles, recibirá armamento o mejoras para su equipo y así poder enfrentar a su último enemigo: Lucifer.

Lo interesante de *Dante's Inferno* es la reinterpretación de la trama en el personaje principal. Resulta que, antes de partir a las cruzadas, Dante guerrero hizo una promesa de fidelidad y pureza a su esposa Beatriz, pero antes de volver a casa cae en la tentación de la lujuria y la engaña. Esto provoca que intenten asesinarlo, la maldición sobre su familia y que Lucifer tome el alma de Beatriz, pues ella arrastra el pecado de su marido.

El guerrero Dante guarda similitud con el poeta Alighieri en el hecho de que ambos deben enfrentarse a cada pecado para purificar sus almas. Al final del videojuego, el personaje principal descubre que nunca pudo vencer a la muerte y que en realidad él también vaga por el inframundo, al igual que su amada. Es así como sacrifica su alma a cambio de la salvación de Beatriz, quien asciende al cielo. Aunque, a Dante guerrero se le da la oportunidad de atravesar el purgatorio para poder expiar su alma y volver a reunirse con su esposa.

Hipotéticamente, el videojuego se iba a dividir en una trilogía: *Dante's Inferno*, *Dante's Purgatory* y *Dante's Heaven*.<sup>6</sup> Sin embargo, debido a que el estudio encargado del proyecto fue cerrado, se cree que los títulos

---

<sup>6</sup> *Dante's purgatory* y *Dante's heaven* eran los nombres tentativos que popularmente se le ha dado a las secuelas, en realidad nunca se supo cómo se llamarían.

subsecuentes se cancelaron. Aun así, me parece de sumo interés rescatar la adaptación que realizó el equipo de *Visceral Games* de la obra original de Alighieri, buscando hacerla más atractiva para el público en general, así como dándole una motivación más interesante al personaje principal, pero recuperando la esencia de la *Comedia* como son los personajes, los simbolismos y las analogías.

En el caso del modelo actancial, vemos que *Dante's Inferno* retoma varios aspectos de la *Comedia*: el sujeto de ambas obras es el respectivo Dante; si nos enfocamos en el Infierno, el objeto de deseo es purificar su alma; el ayudante sería Virgilio; el destinador sería la fe y el destinatario sería Beatriz. Es así como podemos encontrar las relaciones intextuales no sólo en la adaptación de la obra original al videojuego, sino además en su construcción estructural. Sin embargo, creo que es más enriquecedor analizar el videojuego de *Devil May Cry*, particularmente si hablamos la precuela de toda la saga: *Devil May Cry 3: Dante's Awakening*.

En este videojuego, nuestro personaje principal es Dante, hijo del rey de los demonios Sparda, y hermano gemelo de otro semi demonio: Vergil.<sup>7</sup> Al principio de la trama, nuestro protagonista es invitado por su hermano a una torre que conecta el infierno con el cielo. Su objetivo principal es evitar que su hermano libere el poder de su progenitor y que, por lo tanto, los demonios dominen la Tierra.

Como podemos ver, en este videojuego se utilizan diversas simetrías con la obra de Alighieri, más allá de la obviedad en los nombres, podemos utilizar el “modelo actancial” para descubrir las similitudes.

---

<sup>7</sup> “Vergil” es una versión anglosajona de “Virgil” o “Virgilio”.

Vergil es el oponente de Dante, pero también es su guía en esta torre que representa el infierno.

Abilio Echeverría nos menciona, en una nota a pie de página escrita para la versión poética que realizó de la *Comedia* para Alianza editorial, que el infierno es una especie de cono invertido (cfr. Echeverría 2013, 22), en el videojuego, este cono ha salido del inframundo en forma de torre para buscar conquistar el mundo. Podría existir una confusión con el purgatorio pues en la *Divina Comedia* es representado como una montaña que conecta al inframundo con el cielo, sin embargo, sabemos que, en *DMC 3*, dicha torre es una analogía del infierno y no del purgatorio porque en ella habitan diferentes demonios como Cerbero, el famoso perro de tres cabezas que cuida la entrada y se refugia en una cámara de hielo. Recordemos que en la *Divina Comedia*, este ser mitológico se encuentra en el tercer círculo, el del pecado de la gula, un lugar repleto de hielo, fango y tierra. Por lo tanto, el hecho de que en el videojuego de *DMC 3* lo encontremos en una cámara helada es una clara referencia a la obra de Alighieri.

Otro ser demoníaco que encontramos es el Leviatán, una serpiente gigante que si bien no es mencionada en la obra de Alighieri, sabemos que en el folclor judeo-cristiano simboliza el pecado de la ira y, en el videojuego, el lugar donde aparece este ser, también es la morada de los sub diablos que representan este pecado.

Los enemigos que aparecen en *DMC 3* se dividen en dos categorías: los demonios, que comúnmente conocemos en la jerga del videojuego como “jefes”, y los subdiablos, que son enemigos menores. Como ya se mencionó, muchos de estos personajes son traídos directamente de la *Divina Comedia* como son Cerbero, las harpías y las furias, aunque hay otros que son traídos de otras mitologías o folclores como Agni y Rudra, dioses védicos que representan el fuego y el viento, respectivamente, y que en el videojuego son

un par de demonios que, al ser vencidos, otorgan al personaje principal un par de armas que controlan dichos elementos. Por otra parte, tenemos siete subdiablos principales y cada uno representa a los diferentes pecados capitales, el de la ira es más violento y el de la gula traga bolsas de arena con las que después te ataca.

Algo curioso de este videojuego es que, al dirigirte a la torre, te enfrentas a una representación de la muerte, al igual que en *Dante's Inferno*. Podríamos interpretar esto como que, para poder entrar al reino de los muertos, primero se debe vencer a la muerte misma.

Como ya dije, el videojuego de *DMC 3* me parece más enriquecedor, ya que toma los elementos de la *Divina Comedia* y los adapta para crear su propia mitología y construir una trama con mayor libertad que el videojuego de *Dante's Inferno*. Por lo tanto, *DMC 3* se da el lujo de explorar, de introducir personajes diferentes a los de la obra de Alighieri e, incluso, toma figuras de otras mitologías que también hablan del inframundo para crear su propia cosmovisión.

Me remito una vez más a la versión de la *Divina Comedia* de Alianza editorial, ahora me refiero a la introducción escrita por Carlos Alvar, pues él nos menciona que Alighieri se inspira en Aristóteles para clasificar los pecados y castigos, asimismo, complementa su visión con aportaciones de Santo Tomás y Cicerón (cfr. Alvar 2013, xxiii). Es así como, gracias al conjunto de estos hipotextos, el poeta italiano logra crear una cosmovisión que ha inspirado a diferentes artistas, como a Dalí en las artes plásticas o a los mismos Bingo Morihashi y Takayasu Yanagihara en los videojuegos.

Si revisamos el modelo actancial de Greimas, vemos que en *DMC 3* el objeto de deseo de Dante también es purificar su alma al momento de detener los demonios que caza; el ayudante sería Virgilio, aunque también es su opositor; el destinador serían las armas

que utiliza, y el destinatario sería la destrucción de la torre que conecta al inframundo con el cielo. Como podemos ver, la relación intertextual de *DMC 3* con la *Comedia* no es tan evidente como en el caso de *Dante's Inferno* y la obra de Alighieri.

La relación de *DMC 3* con la *Comedia* es más compleja, pero podemos encontrar un enlace más claro si nos basamos en la semiósfera planteada por Lotman (cfr. Lotman 2019), que se trata de aquellos espacios abstractos donde los sistemas semióticos se construyen a partir de sus relaciones. Si partimos de este sentido, podríamos decir que la semiósfera del Infierno de la *Comedia* se construye con varios elementos (torre invertida, Cerbero, pecados capitales, etc.) que retoman tanto *Dante's Inferno* como *DMC 3*; este último cruza las fronteras de las semiósferas representativas de los infiernos o inframundos de otras culturas, como la Hindú.

Es así como, en términos semióticos, los elementos simbólicos que Alighieri planteó en su poema han permanecido en la producción artística hasta el punto que son tomados, juntos con otras mitologías, por los escritores de *DMC 3* para crear su propia cosmogonía, pues en el modelo actancial de este videojuego, los actantes como el sujeto (Dante) o el ayudante (Virgil) son tomados de la semiósfera de la *Comedia*.

En conclusión, apreciamos que la obra de Dante Alighieri tiene la estructura para resonar hasta nuestros días y ser adaptada a formatos modernos como el videojuego, tanto en sus elementos simbólicos en la semiósfera, como en su construcción estructural, así como también en el modelo actancial. Al mismo tiempo y como dice Alejandro Lozano en la cita con la que abre este ensayo, los videojuegos beben en demasía de la literatura, por lo que no sólo son un formato importante de estudio, sino que además pueden servir para actualizar los textos clásicos y permitir que obras como la *Comedia* puedan llegar a nuevos lectores. ♦

## Referencias

- Alighieri, Dante. 2013. *Divina Comedia*. Introducción de Carlos Alvar, versión poética y notas de Abilio Echeverría. Madrid: Alianza.
- Capcom. 2015. *Devil May Cry 3: Dante's Awakening*. Capcom. Written by Bingo Morihashi y Takayasu Yanagihara.
- Electronic Arts. 2010. *Dante's Inferno*. Electronic Arts. Written by Will Rokos.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greimas, Algirdas Julius. 1987. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas Julius. 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Lotman, Iuri M. 2019. *La semiósfera*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Lozano, Alejandro. 2017. "Encuentros y desencuentros entre videojuegos y literatura. Jugabilidad y narrativa en *The Stanley Parable*." *Caracteres* 6, no. 1 (mayo): 34-58.

# Elocuencia y esplendor. Del humanismo y la óptica en Dante

Estátua de mármol de Dante Alighieri en Florencia.  
Fotografía (devalle): pixabay/@uy\_degas.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## *Eloquence and Splendor. On humanism and optics in Dante*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.185>

 J. Rafael Martínez-E.

Universidad Nacional Autónoma de México.  
Facultad de Ciencias,  
Departamento de Matemáticas

*Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
Non m'è il seguire al mio cantar preciso*  
Dante, *Paraíso*, xxx 28-30

## Introducción

Una mirada sobre las grandes figuras literarias del pasado mostraba, durante una buena parte del siglo xx,

a un Shakespeare cuya obra rebosaba en personajes arrastrados por la naturaleza y sus instintos, o bien se podrían repasar las glorias y tragedias contadas por Homero que nos podían llevar a un estado de ensoñación, preludio del buen dormir, o encontrarse con la energía y el chispeante humor del Quijote cervantino. Pero si se trataba de provocar la sensación de orgullo por nuestra condición y exaltar la dignidad de ser humanos, esto solamente se encontraría en Dante. Pasaría casi siglo y medio para que otro pensador escribiera algo que inspirara ese sentir, y ocurriría con Pico della Mirandola y su *Oratio de hominis dignitate* (1486), uno de los manifiestos del Renacimiento.

Dante, hoy tenido como el *Supremo poeta*, gozó todavía de cierta fama una vez que le alcanzó la muerte en 1321, y no sólo en los círculos culteranos sino también entre mercaderes, y los practicantes de ciertos oficios y aun entre integrantes de las clases no acomodadas

de Italia. Pero llegada la segunda mitad del siglo XIV la memoria de Dante pareció sumirse un tanto en el olvido y el Renacimiento temprano no lo trató de mejor manera. Sin embargo, conforme avanzó el siglo XV y las circunstancias le fueron propicias, grandes figuras de la cultura empezaron a expresar su admiración y respeto por el poeta florentino, se sumó a personas del siglo anterior, como Catalina de Siena (1347-1380), Geoffrey Chaucer (1343-1400) y John Gower (1330-1408), y destacó entre los de siglos posteriores Savonarola (1452-1482), Miguel Ángel (1475-1574), Margarita de Navarra (1492-1549), Giordano Bruno (1548-1600), Tommaso Campanella (1568-1639), Galileo (1564-1642), y John Milton (1608-1674), una amalgama de personajes por demás disímbolos.

La revaloración de Dante inicia en 1440, cuando Giannozzo Manetti, en su texto *Vita Dantis*, presenta la biografía de quienes desde entonces serían llamados las *Tres Coronas* de Florencia: Dante, Petrarca y Boccaccio.

Si revisamos la historia encontraremos que la crítica, con el correr del tiempo y traspasando fronteras, ha sido cambiante y abarca desde señalamientos de lo burdo o hasta ser considerada grosera la escritura dantesca, además de provocar el estupor generado por la amplitud de su visión del mundo que habitaba la recuperación de los rasgos personales y aspiraciones de los personajes que poblaron su universo vivencial y cultural, y su integración en lo que sería el más extraordinario mosaico literario de su época.

La revaloración de Dante inicia en 1440, cuando Giannozzo Manetti da a conocer su *Trium illustrium poetarum florentinorum*, y en particular uno de los textos que lo integraron, la *Vita Dantis* en la que

presenta, de manera comparativa, la biografía de quienes desde entonces serían llamados las *Tres Coronas* de Florencia: Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) y Boccaccio (1313-1375). El propósito de Manetti es construir una historia del humanismo, por entonces en pleno desarrollo y que fue adquiriendo prestigio como el movimiento cultural de mayor envergadura en los enclaves eruditos italianos. Al colocar a Dante en esta obra lo sitúa en la corriente humanista, y entonces cabe preguntar en qué consistía este movimiento, cuáles fueron sus características y propósitos y, de paso, por qué muchos de sus integrantes no reconocían en Dante la figura portentosa que hoy es orgullo de la cultura italiana.

Responder a lo anterior rebasa los alcances de este escrito dado que aún hoy, en la segunda década del siglo XXI, no es posible establecer con certeza la naturaleza del humanismo, se parte de las posturas que de manera coincidente y desde sus inicios plantearon sus adherentes. Más aún, la posteridad, con las ventajas que ofrece la mirada retrospectiva, ha matizado y marcado como relevantes, aspectos que en su apogeo el humanismo no destacó o concibió como frutos eventuales de su empresa.

## Las figuras del Humanismo

Leonardo Bruni (1370-1444), estrella fulgurante del humanismo, heredero intelectual de Coluccio Salutati (1331-1406), también humanista, y ambos cancilleres florentinos, en el pináculo de su fama escribe sus *Memorias* (~1440). En ellas nos relata su afortunada decisión de abandonar sus estudios de leyes y en su lugar entrar en el círculo de estudios de Manuel Crisoloras (1355-1415), recién llegado Leonardo Bruni (1370-1444), estrella fulgurante del humanismo, heredero intelectual de Constantino, quien trajo consigo tanto su sapiencia como sus tesoros bibliográficos. Gracias a este diplomático bizantino Bruni

aprendió griego y pudo conocer “... cara a cara, a Homero, Platón y Demóstenes ... conversar con ellos y acceder a sus enseñanzas maravillosas”, es decir, asimilar lo que la historia, la filosofía y la oratoria podían ofrecer a alguien en busca del “conocimiento útil, ... el placer ... y una reputación”, dado que “durante este siglo nadie en Italia había cultivado la literatura griega y ... sabemos que toda la sapiencia tiene su origen ahí”.<sup>1</sup> Esta parte, la de incluir al griego como algo característico del humanismo era una adquisición reciente, no estaba en el ideario de todos los que se identificaban como parte de esta cruzada intelectual. Esto muestra que no había coincidencia unánime en lo que se entendía por ‘humanismo’, y que lo que en realidad se tenía era una serie de características generales que se amparaban bajo dicho rubro, pero que solía tener cierta plasticidad al admitir pequeñas variantes que eran aceptadas o rechazadas dependiendo del lugar y de la época.

La historiografía moderna ha identificado varias visiones de lo que constituyó esta etapa formativa del pensamiento pre-moderno, y sin embargo, para efectos de la mayor parte de las discusiones sobre el tema, se pueden destacar dos concepciones sobre la naturaleza del humanismo, que dependían del tipo de fuentes consultadas, de la formación académica y de la ideología de sus principales impulsores. Las últimas décadas del siglo XIX estuvieron dominadas por la interpretación canónica de Jacob Burckhardt (1818-1897), quien, inspirado por la biografía de Leon Battista Alberti<sup>2</sup> (1404-1472), concibió al humanismo

---

<sup>1</sup> Leonardo Bruni, *History of the Florentine People Vol. III, Books IX-XII*, ed. James Hankins (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 320-321.

<sup>2</sup> Leon Battista Alberti fue un notable arquitecto, anticuario y teórico de las artes que para muchos es, al igual que Leonardo da Vinci, merecedor del calificativo de *uomo universale*. Ver Grafton, *Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance*.

como una forma de vida y de pensar que pretendía la liberación del individuo de las constricciones intelectuales y religiosas a las que había estado sometido durante la llamada Edad Media. Esta idea aparece descrita y sustentada en su ya clásico *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (1860).<sup>3</sup> Esta concepción un tanto intelectual sobre el significado de humanismo fue reelaborada por estudiosos de la época, como Paul Oskar Kristeller y Eugenio Garin (alemán el primero, pero trabajando en la órbita anglosajona, e italiano el segundo), y ambos dieron la pauta para que se constituyeran las dos visiones generales, y no coincidentes, sobre qué se entiende por ‘humanismo’.

Para Kristeller este movimiento, que definió lo que en el imaginario de muchos constituye el Renacimiento, fue un esfuerzo centrado en las letras, es decir, en la literatura, y en la retórica, se siguieron los moldes de la tradición clásica latina primero, y –posteriormente– se enriqueció con el ingreso de las obras griegas y su estudio bajo la guía de los eruditos bizantinos que huyendo de los turcos se asentaron en los enclaves italianos. Esta tradición, según Kristeller, incidió sobre todo en las clases acomodadas, en particular entre profesores, secretarios, notarios y diplomáticos, y fue básicamente el equivalente a los *studia humanitatis*.<sup>4</sup> Algo curioso es que según Kristeller participar de esta corriente parecía ser una especie de carrera por aumentar las ganancias personales y promover el ascenso en la jerarquía social de su tiempo. Bajo esta visión el humanismo no parecía propugnar una ideología con carácter cívico y, más

---

<sup>3</sup> Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch* (Basilea: Schweighauser, 1860).

<sup>4</sup> John Monfasani, “Toward the Genesis of the Kristeller Thesis of Renaissance Humanism: Four Bibliographical Notes,” *Renaissance Quarterly* 53, no. 4 (Winter 2000): 1156-1173. Ver también Kristeller, *Renaissance Thought and Its Sources*.

importante aún, carecía de una dirección o definición filosófica identificable, salvo la que podría derivar de los contenidos de algunas de las disciplinas que se aprendían en las universidades y que, además de las ya tradicionales artes liberales –las que comprendían el *trivium* y el *cuadrivium*<sup>5</sup>– y que se centraban en cuestiones técnicas del lenguaje y de su expresión y en las relacionadas con las cuestiones básicas del saber matemático y sus usos más comunes. A esto se añadían, en los niveles superiores, los cursos sobre historia, poesía, filosofía moral y, no hay que olvidarlo por su relevancia para el humanismo, la retórica.

Opuesto a este posicionamiento estaba el de Eugenio Garin, quien adoptó una visión muy amplia de lo que puede constituir una actividad enraizada o apoyada por la filosofía, revisó una importante cantidad de textos literarios del siglo xv y de ellos extrajo la cosmovisión o principios filosóficos que integraron su marco ideológico. A partir de ello le otorgó al humanismo un sustrato filosófico que, nos dice Garin, abrió las puertas a una nueva concepción del hombre, de la religión y de la vida civil, lo que sentaría las bases de la vida intelectual en el Renacimiento.<sup>6</sup>

Otra versión del origen del humanismo lo sitúa como el resultado de los esfuerzos como educadores de grupos de intelectuales que encontraron una nueva

pasión por el estudio de los textos clásicos y que veían en ellos un instrumento para mostrar e inculcar el sentido de la virtud entre los estudiantes. Esta propuesta que identificaba el motor del humanismo fue impulsada por Paul Grendler,<sup>7</sup> y vendría a ser una respuesta al posicionamiento de Anthony Grafton y Lisa Jardine para quienes no resultaba convincente, después de analizar los textos utilizados por los humanistas en sus cursos, y concluían que el supuesto propósito de conducir a los estudiantes hacia la búsqueda de la virtud como norma de vida, no resultaba realista y en los hechos lo que parecía animar esta corriente era estimular el ascenso en la escala social de esta nueva clase de profesionista que se traducía en que, favoreciendo el uso de la retórica en sus programas de estudios, podrían sustituir en los puestos universitarios a los teólogos escolásticos que habían dominado la academia desde el siglo xiv.<sup>8</sup> El reclamo de Grendler, tan virtuoso en sí mismo, fue calificado como idealista y muy alejado del ejercicio educativo en las aulas durante ese periodo, donde Robert Black fue uno de sus más notorios críticos, en tanto que señaló que la cuestión de la virtud no tuvo mayor trascendencia en la enseñanza del Cinquecento.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> El *trivium* comprendía gramática, dialéctica, retórica, en ocasiones se consideraba la lógica en lugar de la dialéctica. En conjunto eran las disciplinas ligadas con el lenguaje. El *cuadrivium* se componía de aritmética, geometría, astronomía y música. Éstas constituían las artes matemáticas, las que luego se complementaban con mecánica, *perspectiva* u otras más.

<sup>6</sup> Eugenio Garin, *Ciencia y vida civil en el renacimiento italiano*, trad. Ricardo Pochtar (Madrid: Taurus, 1982). Ver también James Hankins, “Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller,” *Comparative Criticism* 23 (2001): 23.

<sup>7</sup> Paul Grendler, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning, 1300-1600* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989); Paul Grendler, *The universities of the Italian Renaissance* (Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2002); Craig W. Kallendorf, *Humanist educational treatises* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

<sup>8</sup> A. Grafton y Lisa Jardine, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe* (Cambridge: Harvard University Press, 1986).

<sup>9</sup> Robert Black, *Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin schools from the twelfth to the fifteenth century* (Reino Unido: Cambridge University Press, 2001), 225-262.

No se puede soslayar lo que para muchos constituía la característica más distintiva del Humanismo y del Renacimiento: la cuestión de la elocuencia, la capacidad de expresarse de manera elegante y convincente.

Por último, no se puede soslayar lo que para muchos constituía la característica más distintiva del Humanismo y, por lo ya dicho, del Renacimiento: la cuestión de la elocuencia, la capacidad de expresarse de manera elegante y convincente. Tampoco hay que dejar de lado la postura de los historiadores del arte del periodo que abarca de los siglos XIII al XVI, según la cual hablar del Renacimiento –nótese que no lo identifican con el Humanismo– significa discurrir sobre una etapa en la que ocurre una transformación impresionante en las artes de la representación, en particular de la pictórica.

Por lo anterior, se dejará de lado la cuestión de la perspectiva en la pintura, nos centraremos en el cultivo de la elocuencia, íntimamente ligada con la aspiración de expresarse como los grandes retóricos de la antigüedad, los afamados *oratores*. Los *oratores* guardan similitudes con los poetas en tanto que ambos se ocupan de la fuerza y el uso adecuado de las palabras. Estos maestros de la palabra ejercían su arte según tres categorías retóricas: la judicial o forense, propia de los jurisconsultos, la deliberativa, que para el siglo xv ya había ampliado su horizonte en el que incluía las lenguas vernáculas en su ejercicio, y la demostrativa, una especie de retórica que cultivaba las formas propias de las alabanzas y los vituperios, que en el pasado tenían como campos de acción las oraciones fúnebres, discursos en ceremonias públicas, biografías e historia, ocasiones todas ellas en las

que se podían exhibir despliegues de la maestría en el lenguaje, acompañada de gestos, vestimentas y escenografía que permitían intensificar el mensaje.<sup>10</sup> Para el siglo xv los *oratores* eran tenidos como retóricos que desplegaban su maestría en el lenguaje tanto de manera escrita como hablada. En este contexto Hanna Gray plantea su desacuerdo con la idea de que el Humanismo se reducía a dotar de un matiz más clásico a una serie de actividades relacionadas con la educación y la literatura, o que los humanistas adoptaban actitudes que en sus actividades profesionales los hacían diferentes a las de otros gremios. Según Gray quienes adoptaban estas posturas no lograban explicar la importancia que adquirió la enseñanza de la retórica. La importancia que ésta adquirió se debió, según ella, a que la elocuencia, entendida como la unión armoniosa de la sabiduría y el estilo literario, dotaba a los humanistas con un antídoto ante la impotencia que percibían en la escolástica como sustento de la filosofía.<sup>11</sup>

A Gray se le suma Ronald G. Witt,<sup>12</sup> quien sostenía que la preocupación inicial de un grupo de individuos por imitar a los antiguos, se enfocaba en sus inicios en imitar el modelo de la poesía clásica latina, y que eventualmente se extendió a la prosa, esa preocupación fue retomada tiempo después por Petrarca para ampliarla en un programa cultural

<sup>10</sup> George Kennedy, *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times* (Chapel Hill, Londres: University of North Carolina Press, 2003), 72-75.

<sup>11</sup> Hanna Gray, "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence." *Journal of the History of Ideas* 24, no. 4 (October, December 1963): 497-514.

<sup>12</sup> Ronald G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni* (Boston: Brill, 2003). Ver también Ronald G. Witt. "Kristellers Humanists as Heirs of the Medieval Dictators," en *Interpretations of Renaissance Humanism* (Boston: Brill, 2006), 19-35.

más vasto que la fusionaba con la piedad cristiana y una renovación de lo moral. Eventualmente, este movimiento fue difuminando su componente religioso, gracias a la intervención de humanistas poderosos en la vida civil florentina, como Coluccio Salutati y Leonardo Bruni, y ya limitado fue como llegó a institucionalizarse en las cancillerías y oficinas de gobierno y en otras instancias donde la elocuencia expresiva y la elaboración de documentos y manifiestos era la tarea esencial.

Ante este panorama que exhibe algunos rasgos distintivos del Humanismo se puede uno preguntar qué fue de la memoria sobre Dante, de su integración a la conciencia histórica de esta renovación cultural, por qué el grueso de los humanistas no lo consideraran como entre sus huestes y, siendo más detallista, ¿qué había en su obra que lo situaba en una posición –algunos dirían más encumbrada– un tanto contrastada con el resto de la élite humanista? La respuesta a estas interrogantes reclama una disertación bastante más amplia que este escrito, pero es posible señalar un componente esencial, las más de las veces soslayado, y que tuvo como eje su interés por la ciencia y su afán de entender los motores que conducían al cosmos. En cierta medida, este saber podía llevarnos a enriquecer la sensibilidad de los individuos y percibir con mayor profundidad, aunque fuera bajo los marcos explicativos que no dejaban de lado a la religión, el papel que les tocaba desempeñar en el gran teatro del mundo.

## El humanismo de Dante

La escenografía para este espacio del intelecto se empezó a gestar en Dante a partir de la pasión por el estudio que lo invadió desde su juventud, cuando sus lecturas de Boecio (480-524/5) y Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) le abrieron los portales a la sapiencia heredada de la antigüedad clásica. A estas lecturas,

entre otras, sumó la de Virgilio (70 a. C.-19 a. C.), a quien le atribuyó haber sido su guía para alcanzar la belleza estilística de sus escritos. Luego vendrían sus lecturas filosóficas, en particular aquellas de textos que por primera ocasión estaban disponibles en Occidente gracias a las traducciones del árabe al latín, en particular la *Física* y el *De caelo* del Maestro, y que iniciaron su despliegue en Europa a partir de que se empezara a enseñar en la universidad de París. También, al amparo de las enseñanzas que se impartían en Sta. María Novella en la Iglesia de la Santa Croce, en Florencia ambas, Dante pudo haber entrado en contacto con las doctrinas de Sto. Tomás de Aquino (1225-1274) y San Bonaventura (1221-1274), el primero la figura más notable en la cristianización del aristotelismo, y el segundo un místico que, entre sus ideas más influyentes incluía la del ‘peregrinaje del alma hacia Dios’. Estas dos visiones, ambas con firmes posicionamientos filosóficos, modularían y posiblemente inspirarían en Dante las temáticas esenciales del *Convivio* y la *Commedia*: la búsqueda del saber y el viaje iniciático.

Pero también hubo otra figura que puntualmente inspiró la formación académica y que aportaría modelos para estructurar el tipo de obras que Dante escribiría y en las que expresaba su fuerte inclinación hacia la educación y la transmisión de su pensamiento, aun cuando avanzara por temáticas que lo llevarían a los confines de la capacidad descriptiva del lenguaje y de la cognitiva de la mente humana. En particular, el *Sumo poeta* reconoció su deuda intelectual con Brunetto Latini (1220-1294/5), filósofo y canciller de la república de Florencia y uno de los primeros humanistas que se identificaban como miembro del género. Sus obras más recordadas son *Li livres du Tresor* (Los libros del Tesoro), escrita en francés entre 1260 y 1267, y el *Tesoretto* (La cajita de joyas), considerado por muchos como el antecedente inmediato de la *Commedia*, aunque menor en alcance. *Li livres du tresor* es un tratado de carácter enciclopédico,

a la manera de las enciclopedias de Marciano Capella (360-428) y de Isidoro de Sevilla (556-636) y podría haber sido una lejana fuente de inspiración para el *Convivio* o *Banquete* de Dante. Por su parte, el *Tesoretto* es un poema didáctico que se inserta en la tradición medieval de la poesía filosófica e incluye una visión onírica muy semejante a la del gran poema con el que la literatura italiana inicia su larga vida. El *Tesoretto* también inicia con el personaje principal perdido en un bosque oscuro: “Y yo, con tanta angustia, / pensando con la cabeza gacha, / perdí el camino, / y tomé la encrucijada / por un bosque extraño.”<sup>13</sup> ¿Cómo escapar de la certeza de que los escritos de ambos autores están vinculados? En un listado de autores que marcaron algunos contenidos de la futura gran obra de Dante no se puede dejar de lado a San Agustín (354-430), a Alberto Magno (c. 1200-1280), a Averroes (1126-1198) y sus comentarios sobre textos de Aristóteles, y menos aún a Ibn al-Haytham (965-1040), mejor conocido en Occidente como Alhacen, y quien resultará esencial para lo que se presentará más adelante en este escrito sobre cuestiones de óptica y luz –por entonces parte de la filosofía natural–, temas que constituirían una de las ramas más representativas de la ciencia medieval.<sup>14</sup> El pensamiento de Alhacen pudo haber alcanzado a Dante por vía de los escritos de Roger Bacon (1214-1294), en particular su *Opus maius*, y de Johannes Pecham (1220/25-1290) y

<sup>13</sup> *E io in tal corrocto/pensando a cap chino/perdei il gran cammino/e tenni a la traversa/d'una selva diversa* [Ver Brunetto Latini, *Tesoretto*, líneas 185-189 en <https://sites.duke.edu/danteslibrary/basilica-one-column/> Se puede también consultar, con una dicción alterna en una palabra, la edición en línea de [http://files.riassuntiericerche5.webnode.it/200000030-42424433b9/Brunetto%20Latini%20-%20Il%20Tesoretto%20\(1\).pdf](http://files.riassuntiericerche5.webnode.it/200000030-42424433b9/Brunetto%20Latini%20-%20Il%20Tesoretto%20(1).pdf), líneas 186-190.

<sup>14</sup> Jacek Grzybowski, *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*, ed. Bartosz Adamczewski (Frankfurt: Peter Lang Edition, 2015), 23.

su *Perspectiva communis*.<sup>15</sup> Las doctrinas de Alhacen sobre la luz y la visión dominaron el espectro de los escritos sobre óptica en los medios académicos a partir del siglo XIII y su gran logro fue que más adelante, a partir de estas doctrinas, Kepler pudo explicar correctamente la formación de imágenes en el ojo.

### La prenda intelectual que distinguía a Dante fue su manejo del conocimiento científico y su uso como pilar argumentativo en el *corpus* literario dantesco.

Estos antecedentes, que dejan de lado la cuestión de su impacto sobre el universo lingüístico que en primera instancia conformó el meollo del humanismo, perfila lo que llegó a constituir un elemento distintivo en la obra de Dante, uno que lo colocaba en otro estrato respecto de lo que se entendió como el humanista arquetípico, a saber, el que ponía en práctica un manejo privilegiado del latín como instrumento de expresión literaria, el que perseguía el ideal de ‘equipararse con Cicerón’. La prenda intelectual que distinguía a Dante fue su manejo del conocimiento científico y su uso como pilar argumentativo en el *corpus* literario dantesco.

Antes de abordar la cuestión de la introducción de la filosofía natural en la narrativa del poeta/filósofo/historiador y demás ropajes que adornan la obra del ilustre florentino cabe una digresión que responda a la primera inquietud que se planteaba al inicio de

<sup>15</sup> Los textos de Bacon y de Pecham relevantes en este contexto han sido traducidos por David C. Lindberg en Lindberg (1970) y Lindberg (1996). Ver la bibliografía al final de este escrito.

este texto y que se refiere al reclamo de considerarlo dentro del movimiento humanista. Si la *Commedia*, la obra cumbre de Dante, y la que posiblemente le sigue en importancia, el *Convivio*, usan el dialecto vernáculo florentino, ¿cómo reclamar su inclusión en el movimiento humanista? La respuesta requeriría tomar en cuenta muchas consideraciones, comenzando con la disyuntiva de si el juicio se realiza desde la perspectiva actual o si se lleva a cabo desde el punto de vista de sus contemporáneos y de algunos de los más destacados representantes del movimiento en el siglo xv.

Consideremos uno de los más conocidos en su tiempo, Biondo Flavio<sup>16</sup> (1392-1463), secretario apostólico de Eugenio IV y también de Eneas Silvio Piccolomini, más adelante Papa Pío II, otro de los grandes humanistas, autor de *Italia illustrata* (1474), donde recoge su experiencia como viajero y su amplísimo caudal de lecturas así como la información proporcionada por todo aquel que por sus viajes tuvieron algo que aportar para el conocimiento de Italia. En el libro también propone “enumerar los hombres pre-eminentes nacidos en tiempos pasados ... o todavía con vida ... especialmente aquellos que se han distinguido por su reputación en el ejercicio de la literatura o por alguna gran virtud”.<sup>17</sup> Más adelante anota que quienes han desarrollado un gusto por la literatura se dan cuenta que pocos autores han alcanzado la elegancia de los Doctores de la Iglesia, refiriéndose a Ambrosio, Jerónimo y Agustín. Después de señalar la ausencia de grandes plumas en la Edad Media identifica como el origen del Humanismo o resurgimiento de la elocuencia, la contribución

<sup>16</sup> Biondo Flavio fue un humanista destacado y es a quien se debe la idea de dividir a la historia en tres periodos: Edad Antigua, Edad Media y Edad Moderna. Lo hace en su *Historiarum ab inclinatione Romanorum*, Libro xxxi.

<sup>17</sup> Biondo Flavio, *Italy Illuminated*, ed. y trad. J. A. White (Cambridge: Harvard University Press, 2005), I: Libro II, Pref, 3.

de Petrarca, quien restauró la elegancia en la poesía en latín. Luego, después de relatar la llegada a Italia de Manuel Crisoloras, huyendo de las tribulaciones causadas en Bizancio por la ocupación turca, lo califica como notable por su erudición y virtudes, y resalta que gracias a su entusiasmo por enseñar el griego en Italia se llegó a una situación en la que quien no tuviera conocimiento del griego parecería un ignorante aun en la lengua latina. Y continúa enfatizando que la difusión de los textos en griego, al hacer necesaria su traducción al latín o a una lengua vernácula constituyó un aliciente para la recuperación de la elocuencia gracias a la constante práctica que llevó a la mejora de la lengua escrita, es decir, el ejercicio de traducir resultó ser un puente entre la elocuencia del griego y la del latín. Esta circunstancia llevó a que Piccolomini, el humanista más admirado de su tiempo, autor de otra *De viris illustratibus* (1445-1450), afirmara que Leonardo Bruni debía su elocuencia a su maestro de griego, Crisoloras, lo cual hacía de este intelectual bizantino el origen de la percepción de la elocuencia como la principal virtud de un humanista.<sup>18</sup> Cosa curiosa, el impulsor del Humanismo, según se planteaba en este comentario, no poseía un dominio notable del latín, menos aún con la calidad que ostentaban las obras de Quintiliano, Julio César o Cicerón.

Esto permite entender porqué, si bien el latín de Dante podría no haber alcanzado la excelencia a la que aspiraban los humanistas del siglo xv, y su *opus magnum* fue escrito en toscano, el lenguaje vernáculo florentino, a pesar de ello también podría ser considerado un digno integrante de la corriente humanista. Los méritos para ello le habían sido reconocidos por Manetti a través de las *Tres Coronas*.

<sup>18</sup> Enea Piccolomini, *De viris illustribus*, ed. Adriaunus Van Heck (Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1991), 2-10. Ver también Michael Von Cotta-Schönberg, *De Viris Illustribus and other biographical writings of Enea Silvio Piccolomini (Pope Pius II)* (2021).

Y, sin embargo, a pesar del impacto que eventualmente tuvo la *Commedia* en la literatura italiana, lo cierto es que en lo que restaba del siglo XIV los textos teóricos, los que se ocupaban de filosofía, ciencia natural, religión, etc., y la literatura, no parecieron merecer el ser escritos en otra lengua que no fuera el latín. Pareciera que la lengua vernácula estuviera sujeta a una condena por parte del bando humanista.<sup>19</sup>

## El sello de la ciencia en Dante

Cada lector de la *Commedia*, y posiblemente sin ser consciente de ello, conforme transita desde las moradas que habitan los condenados hasta alcanzar los planos desde donde tiene a su alcance la experiencia de lo divino, tiene una comprensión del texto que depende de sus conocimientos previos, sean sobre cuestiones históricas, mitológicas, doctrinas religiosas y filosóficas y, en este caso particular, las relacionadas con la ciencia medieval y en especial la óptica. Y a ello se debe añadir un desglose que puede exhibir la riqueza del vocabulario dantesco y su erudición lingüística. Desmenuzar este entramado supera las posibilidades de este escrito que sólo intentará ofrecer unas pinceladas que ilustren el uso recurrente de Dante de términos que se ocupan de la luz y de la visión. Tal análisis no es novedoso en sí, pero si se le considera en el contexto de los innumerables artículos y libros que ha generado la obra del genio florentino, la proporción que ocupa la ciencia es por demás modesta. A pesar de ello es un hecho que una lectura informada de los escritos dantescos supera el goce de solo recorrer sus líneas como un mero relato fantasioso.

<sup>19</sup> Mirko Tavoni, *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento* (Bologna: Libreriauniversitaria It, 2015). Ver también Christopher Celenza, *La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento* (Roma: Carocci, 2014).

Antes de sumergirnos en comentarios específicos sobre el uso de la imagería científica por parte de Dante cabe apuntar algunos hechos sobre su educación. Manetti, en su *Vita Dantis*, nos relata que antes de iniciar su incursión en las lides literarias el florentino estuvo en París, la ciudad considerada como “el mejor sitio en el mundo para estudiar todas las cosas, las mundanas y las divinas. Dejando de lado lo demás, con celo y dedicación extremos, se sumergió en el estudio de las *ciencias naturales y las divinas* [mis itálicas], adquiriendo conocimientos que le permitieron superar a sus rivales en los debates que regularmente tenían lugar.”<sup>20</sup> Los términos en esta descripción no parecen haber sido elegidos de manera gratuita, pues todo indica que aludían a Cicerón y su uso de la fórmula ‘*res humana et divinae*’ que utilizaba para referirse al conocimiento universal. Además, al describir la educación recibida por Dante, líneas más adelante lo consigna como inmerso en los *studia humanitatis*. Insistiendo sobre este punto, Manetti escribe que en la *Commedia* toca no sólo asuntos propios de la poesía “...sino también cosas morales, naturales y divinas.”<sup>21</sup> En la misma obra lo describe como

... poseedor de un vasto conocimiento... gracias a la cuasi divina excelencia de su intelecto. Igual ocurrió con las matemáticas –la ciencia que estudia los números, dimensiones y armonías, y además los movimientos y las revoluciones de las estrellas– así como con los dos tipos de filosofía, la moral y la natural, y finalmente con las Sagradas Escrituras, abarcando así todo lo relacionado con la divinidad.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Giannozzo Manetti, “Life of Dante,” en *Biographical writings* (Cambridge: Harvard University Press, 2003), 32.

<sup>21</sup> Manetti, “Life of Dante,” 43.

<sup>22</sup> Manetti, 15.

Con este aparato gnoseológico, Dante se embarcó en la escritura de varios textos, si bien solo tocaremos a continuación dos de ellos. Uno, el *Convivio*, donde intercalando poesía y prosa, utiliza a la segunda para ofrecer muy eruditas explicaciones sobre la primera, y en particular dedica largos pasajes a la cuestión del saber óptico. El otro texto, la *Commedia*, por mucho el más acabado de los dos, describe un viaje en el que Dante, poseedor de todos los lastres materiales por aún seguir con vida, se interna en el mundo de quienes ya fueron despojados de toda materialidad. Transitando desde el Infierno al Paraíso, pasando por el Purgatorio, culmina su travesía al situarse frente a la divinidad, y a lo largo de este viaje describe lo que se muestra ante su mirada.

Conocedor de la *Metafísica* de Aristóteles, uno de los autores que influyeron en Dante, ampliamente conocido en su tiempo y cuyo pensamiento tuvo una influencia extraordinaria en las postrimerías del Medievo, fue Sto. Tomás de Aquino.

Aristóteles enfatiza en los párrafos iniciales de su *Metafísica* el placer que nos produce el ejercicio de nuestros sentidos, sobretodo el de la vista, al que se prefiere por encima de los demás dado que es la principal fuente del conocimiento. Conocedor de este texto, uno de los autores que influyeron en Dante, ampliamente conocido en su tiempo y cuyo pensamiento tuvo una influencia extraordinaria en las postrimerías del Medievo, fue Sto. Tomás de Aquino (c. 1225-1274), para quien la vista también era el más relevante de los sentidos, tanto que llegaba a permean los recursos explicativos expresados a través de

la lengua. ‘Ver’, para el también llamado Doctor Angélico, se usaba casi como sinónimo de ‘sensación’, como en ‘vean qué tan caliente está’. Y además lo era como principal proveedor de estímulos que daban paso al conocimiento, como en ‘¿ves lo que quiero decir?’<sup>23</sup> Para Dante, en su búsqueda de formas expresivas que le permitieran describir su alegoría de una ascensión a los inefables confines de la Divinidad, donde lo que nunca había sido experimentado por ningún ser humano buscaba ser comunicado, la vista y la luz, los instrumentos para informarse acerca del mundo externo al cuerpo, parecían constituir el mejor medio.

El entendimiento de los procesos de percepción de los objetos del mundo externo era, evidentemente y ante los avances científicos actuales, completamente erróneo, si bien exhibía una coherencia sorprendente a cierto nivel. Por ejemplo, se distinguía entre aquello que podía ser percibido mediante dos o más órganos sensoriales, como el tamaño y la forma de un objeto, y se decía formaban parte de los *sensibilia communia*, y lo que sólo podía ser detectado por uno de los sentidos y a este tipo de propiedades les denominaba *sensibile proprium*. Al respecto Dante nos dice en el *Convivio* III, IX, que:

... lo verdaderamente visible es el color y la luz, como sostiene Aristóteles en ... *Del alma* y en el *Del sentido y lo sensible*. Es cierto que hay otras cosas visibles, pero no lo son en sentido estricto, porque también las percibe otro sentido, de manera que no puede decirse que sean propiamente visibles ni propiamente tangibles. Así sucede con la figura, el tamaño, el número, el movimiento y la quietud, ... [los] *sensibles comunes*, porque se los capta con más de un sentido. Por el contrario, el color y la

<sup>23</sup> Patrick Boyde, *Perception and passion in Dante's Comedy* (Gran Bretaña: Cambridge University Press 1993), 61.

luz son *sensibles propios*, porque sólo con la vista, y con ningún otro sentido [los captamos] ... estas cosas visibles penetran en el ojo. Todas estas cosas visibles, penetran en el ojo (no las cosas en sí sino su forma), después de atravesar un medio diáfano, aunque no es un recorrido real, sino imaginario, como si pasara a través de un cristal transparente. Al llegar al agua que hay en la pupila del ojo, la cosa visible interrumpe su recorrido por el medio diáfano, porque detrás de dicha agua hay una opacidad que le cierra el paso como si fuera un espejo en el que detrás hay una lámina de plomo, de manera que choca y se detiene como si fuera una pelota. En ese fondo opaco la forma, que a lo largo del medio transparente era imperceptible, aparece nítida y completa ... A partir de la pupila, el espíritu visivo prosigue hasta la parte anterior del cerebro donde, al residir ahí la fuente original de la virtud sensible, se representa inmediatamente. Y así es como vemos ... para que la visión sea correcta ... es necesario que tanto el medio a través del cual la forma llega al ojo como el agua de la pupila sean incoloros, ya que de lo contrario las cosas se teñirían del color de uno u otro ...<sup>24</sup>

Esta cita, si bien un tanto extensa, nos ofrece un resumen de cómo se llevaba a cabo la visión según las opiniones eruditas más favorecidas a fines del siglo XIII, justo cuando Dante está en su proceso de asimilación de los trabajos de óptica de Bacon, Alberto el Grande (1200-1280), comentarista de Aristóteles, y de Grosseteste (1175-1253), fieles seguidores en estas temáticas de Aristóteles y, notoriamente, de Alhacen,

<sup>24</sup> Dante Alighieri, "Libro III, ix, 6-9," en *Convivio*, trad. Fernando Molina Castillo (Madrid: Cátedra, 2005), 355-356.

el árabe que revolucionaría la óptica en el siglo XI.<sup>25</sup> Y si como lo acepta Dante, lo visible es el color y la luz, y sin ésta no es posible mirar, la pregunta inmediata es ¿cuál es su naturaleza? Esta fue una cuestión que se mantuvo vigente desde la antigüedad, sin que hubiera una respuesta superior a las demás, pero que resultaba de vital importancia –al menos para la filosofía natura– dado que sí producía efectos sobre lo que tocaba, como la sensación de calor, algo debía poseer de naturaleza material, pero al mismo tiempo no poseía las propiedades de los objetos concretos, o al menos las que se prestaban a ser detectadas: peso, volumen, forma, impenetrabilidad, aunque fuera en un cierto grado. La respuesta que al respecto ofreció Grosseteste se convirtió en un paradigma que abrió nuevos derroteros para la epistemología. Según este prelado franciscano, maestro y canciller de la Universidad de Oxford y eventualmente Obispo de Lincoln, 'la luz es la primera forma corpórea de la creación'. Singular formulación que para ser comprendida hay que leerla ciñéndose al vocabulario filosófico en el que se expresa. Su particularidad es que comparte dos términos excluyentes en la filosofía aristotélica, 'forma' y 'cuerpo', es decir, materialidad. Y eso es precisamente lo que plantea Grosseteste en *De luce* y en *De lineis, angulis et figuris*,<sup>26</sup> que la luz es el ente intermedio entre lo inmaterial, lo que tal vez es la

<sup>25</sup> Un lector interesado en el desarrollo de las teorías de la visión, en particular entre los siglos X y XIV, el texto clásico es el de David Lindberg, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler* (Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1981). Un texto más reciente sobre el tema, crítico en ciertos aspectos de la obra de Lindberg, es el de Mark Smith, *From sight to light: The Passage from Ancient to Modern Optics* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

<sup>26</sup> Ambos textos aparecen en Pietro Rossi, *Roberto Grossatesta, Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici* (Milán: Rusconi, 1986). Ver también Francesco Agnoli, *Roberto Grossatesta: la filosofia della luce* (Bologna: Edizioni Studio Domenicano).

sustancia que llena los espacios cósmicos, tal vez aquello de lo que están hechos los espíritus, los seres que componen las jerarquías celestiales plotinianas o las que identifica la teología cristiana, y lo corpóreo, lo que posee substancia. Pero tal y como lo identifica Grosseteste, inspirado en la filosofía de Plotino, este ente, intermedio entre lo corpóreo y lo incorpóreo, es el origen del mundo material, es decir, la luz, al expandirse en líneas rectas a partir de un punto primigenio alcanza los confines del cosmos y mediante ciertos procesos va generando la materia y, eventualmente, es la causa de todos los fenómenos terrenales, lo cual dio inicio a una tradición que, amparada bajo el atractivo nombre de *metafísica de la luz*, hizo de la óptica o *perspectiva* –como se le denominaba en el mundo latino– uno de los principales focos de investigación en filosofía natural de fines de la Edad Media. Si, como se pensaba, la dirección de propagación de la luz –la línea recta– constituía el modelo de propagación de las causas, entonces la óptica geométrica que tenía su origen en Euclides y había sido retomada por Alhazen, Bacon y demás integrantes –Bacon, Witelo, Pecham, Grosseteste ...– de la tradición perspectivista en Occidente, podía ser utilizada para entender las leyes de la naturaleza pues éstas eran similares a las de la óptica. Dante, al corriente de las nuevas ideas que circulaban en los ambientes eruditos y universitarios de Italia y de París, asimiló las ideas sostenidas por la vanguardia filosófica y las integró a su obra, pudiéndose identificar tres contextos que juegan un papel relevante: el acto de creación, las operaciones del cosmos y la doctrina teológica. Esto formaba parte del mosaico que armaba con el concurso de las ideas sostenidas en el *De caelo* y la *Física* aristotélicas, sumado a configuraciones celestiales descritas por Plotino y, aparentemente, las construcciones metafísicas expresadas en el *De inte-*

*lligentiis*,<sup>27</sup> obra de autor anónimo, escrita entre 1220 y 1230, y en la que se ilustra cómo la luz puede ser utilizada como base para una concepción del ser y como elemento unificador del universo que provee de una forma de continuidad entre los diferentes niveles de la realidad: desde los entes corpóreos, como los seres humanos, hasta los que tienen como morada las regiones cercanas a la divinidad.<sup>28</sup>

En el *De intelligentiis* se lee que

la luz es la primera de todas las substancias. De ello se sigue que las otras substancias participan de la naturaleza de la luz ... Toda substancia que ejerce influencia sobre otras es luz en esencia o posee la naturaleza de la luz ... Cuanto tanto posee de luz, tanto posee de la esencia de la divinidad, y si la luz es en esencia un ente divino, ..., participar de la luz significa participar del ser divino ... la cualidad esencial y origen de la cognición es la luz ... [y] en todo ser divino la luz es el principio del movimiento y de la vida.<sup>29</sup>

Joseph Mazzeo, uno de los más importantes comentaristas de la obra de Dante en el contexto de sus usos de metáforas inspiradas en la visión y las propiedades de la luz, nos dice que “Es la luz, espiritual o natural, presentada como [sinónimo de] *belleza*, o como correlato de amor, la que nos da la clave para entender este viaje amoroso a través de niveles de

<sup>27</sup> *De intelligentiis* está incluida en Clemens Baeumker, *Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts* (Münster: Aschendorff, 1991).

<sup>28</sup> Simon Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante (Studies in Italian Literature)* (Nueva York: Edwin Mellen Press, 2000), 153

<sup>29</sup> Gilson, *Medieval Optics*, nota 7, 154.

realidad cada vez más elevados”.<sup>30</sup> Gracias a ello y a las posibilidades explicativas amparadas por la metafísica de la luz, Dante podría resolver el problema fundamental que enfrentaba al tratar de describir lo que se presentaba ante sus ojos en el Paraíso; reducir los objetos del pensamiento, lo que su imaginación le indicaba debía ser el contenido de las etéreas estancias donde moraban los seres cuasi divinos, a objetos de la visión.

Dante supone que existe una especie de ojo de la mente que funciona produciendo y almacenando imágenes de manera análoga a como funciona el ojo humano. Y esto era el objeto de estudio de la perspectiva.

Para llevar a cabo este propósito hace lo evidente, lo que era común encontrar en el pensamiento filosófico desde los tiempos de Aristóteles, y que fue suponer que existe una especie de ojo de la mente que funciona produciendo y almacenando imágenes de manera análoga a como funciona el ojo humano. Y esto era el objeto de estudio de la perspectiva<sup>31</sup> –término que traducía el vocablo griego que se tradujo como óptica–, y Dante está al tanto de este saber pues usa y cita en varias ocasiones, como cuando refiriéndose a cuestiones de astronomía menciona.

---

<sup>30</sup> Joseph Mazzeo, *Structure and Thought in the Paradiso* (Nueva York: Cornell University Press, 1958), 18.

<sup>31</sup> Ya entrado el siglo xv la palabra *perspectiva* comenzó a usarse para referirse a las técnicas geométricas utilizadas por los pintores para inducir la ilusión de espacialidad en sus obras, siendo Leon Battista Alberti el primero en presentar un esbozo de un método geométrico para representar, “en *perspectiva*”, un piso cuadrado. Ver León Battista, *De la pintura* (México: UNAM, 1996).

... Como dice Euclides, el punto es su principio, y el círculo, en tanto que es su figura más perfecta, es lógico que sea su fin. La Geometría, pues, se mueve entre el punto y el círculo, como su principio y su fin. Y ambos se sustraen de su certeza, porque el punto, por su indivisibilidad, es inmensurable, y el círculo, por su curvatura, es imposible de cuadrar perfectamente y, por tanto, es imposible medirlo con exactitud. Y además, la Geometría es blanquísima, en tanto que está inmaculada de error y es exactísima, tanto por sí misma como en su sierva, llamada *Perspectiva*.<sup>32</sup>

Tenemos entonces que Dante se apoya en una disciplina ‘blanca’, es decir, bella, carente de errores, cuasi perfecta, para explicar los movimientos de la luz y, apoyándose en Alhazen y la Óptica/*Perspectiva*, comprende sus efectos sobre el sentido de la vista y la extenderá, por analogía, con sus equivalentes en el caso del ojo de la mente al contemplar éste los paisajes por los que Beatriz lo conduce. Para describir sus visiones recurre a la imagería que construye al amparo de las posibilidades lingüísticas a su disposición, muestra que cuenta con los recursos expresivos, el vocabulario en particular, evidentemente ligados con la luz y sus efectos sobre la visión. Con esto encumbra su lengua vernácula a las alturas del latín, haciéndola digna de ser usada por los círculos eruditos y refinados –los humanistas– para expresar sus pensamientos, provocar emociones y rendir a su auditorio a través de la elocuencia de su fraseo.

---

<sup>32</sup> Alighieri, *Convivio* II, XIII, 26–27.

Si tomamos en cuenta que la palabra 'ojo', o su plural 'ojos', aparecen en 236 ocasiones en la *Commedia*, no damos cuenta que la visión es una de las plataformas narrativas sobre las que descansa el discurso dantesco.

¿Por qué elegir el tema de la luz y la visión en Dante como algo que ilumina su lectura? Si tomamos en cuenta que la palabra 'ojo', o su plural 'ojos', aparecen en 236 ocasiones en la *Commedia*, y que igual ocurre con muchos términos asociados con el mirar y los efectos que a partir de ello se producen en las percepciones y emociones que en el texto se describen, no damos cuenta que la visión es una de las plataformas narrativas sobre las que descansa el discurso dantesco. Más aun, si se recupera lo mencionado previamente sobre la originalidad y singularidad de la obra de Dante, lo que corresponde es identificar uno de sus pilares más atractivos y que no es otro que el pensamiento filosófico-científico que, a todas luces, para un lector familiarizado con estas temáticas, es evidente. Esta fuente de la que abrevó Dante para la conceptualización y construcción de sus textos le permitieron el manejo de múltiples y muy sutiles y exquisitas metáforas para describir su pasaje por los mundos imaginarios que describe en la *Commedia*. ¿Cómo describir lo sobrenatural si no era a través del uso de las experiencias terrestres y el vocabulario que las describe para así inducir la comprensión de lo inefable, en particular lo propio de la divinidad?

Veamos como ejemplo algunas líneas del Canto XXIII del *Paraíso*, donde se vislumbra la cercanía de lo divino. Para resaltar el uso de términos vinculados con la visión o efectos que en ella se producen, en lo que sigue serán mostrados en itálicas: “«¿Por qué mi rostro tanto te enamora, / que no te vuelves al vergel

hermoso / que se enfiorece en el *radiar* de Cristo?»”. Así se dirige Beatriz a Dante, quien se distrae de contemplar lo que en su peregrinar buscaba. Dante reacciona “...y yo, que estaba pronto / a sus consejos, me entregué otra vez, a la batalla de mis ojos frágiles. / Como un rayo de sol, que escapa puro / por una rota nube, he visto a veces / desde la *sombra* de un prado florecido: / ví así a una muchedumbre de *esplendores*, / *fulgiendo* encima con *ardientes rayos* / sin ver de los *fulgores* el origen. / Oh, benigno poder que así los colmas, / te remontaste, para hacer que allí / mis ojos vieran, para ti impotentes.”<sup>33</sup>

Durante las tres etapas de su viaje hay manifestaciones directas de los diferentes tipos de luz que encuentra a su paso. Sólo a la manera de muestra se exhibirán algunas: en *Infierno* V, 48-51 nos habla de ver y de efectos de la luz o de su ausencia: “... donde ayes vi yo que venían / las *sombras* arrastradas por el viento. / Y dije pues: «Maestro, quiénes son / éstos que el aire *negro* así castiga?».”<sup>34</sup> Más adelante, ya en el *Purgatorio*, un lugar iluminado con luz un tanto difusa, sin gran intensidad, apenas supera las sombras y penumbras del *Infierno*, y en preparación para los delirios luminíferos del *Paraíso*, nos dice Dante: “Los rayos de las cuatro santas *luces* / *iluminaban* tanto su semblante, / que lo veía como al *Sol* de cara. / «¿Quién sois, que atravesando el *ciego* río / habéis huido la prisión eterna? / —dijo moviendo sus honrosas plumas. / ¿Quién os condujo, o quién os *alumbraba*, / saliendo de esa *noche* tan profunda, / que siempre el infernal valle ennegrece?...».”<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Alighieri, “Paraíso, XXIII”, en *Divina Comedia*, ed. Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo (Madrid: Cátedra, 2018), 70-87.

<sup>34</sup> Aquí y en lo que sigue se mantendrá la ortografía del texto en castellano en la *Divina Comedia*, edición de Giorgio Petrochi y Luis Martínez de Merlo.

<sup>35</sup> Alighieri, “Purgatorio I,” 37-45.

Pero antes, justo al inicio de su ingreso al *Purgatorio*, relata que “Dulce *color* de un oriental zafiro, / que se cuajaba en el sereno ámbito / del aire, puro hasta la esfera prima, / me devolvió a los ojos el deleite, / en cuanto que salí del aire muerto / que habíame apenado pecho y ojos. ...Me volví a la derecha, atento al polo / contrario, y cuatro *estrellas* contemplé / ... / Que el cielo gozara con sus *luzes* / me pareció: ¡Ay tú, viudo septentrión / ya que privado estás de *contemplarlas!*”<sup>36</sup> Así describe un paraje con luz moderada, como la que refleja el zafiro, y el ascenso que lo lleva a percibir diferentes luminarias y lo prepara para el deslumbrante escenario que le esperaba al final de su camino. Esta adaptación progresiva se exhibe en varios pasajes, como cuando se hace presente un ángel y le señalan sus alas “*Ve cómo las levanta hacia los cielos / y el aire hiende con eternas plumas / ... / después, al acercarse más y más / el pájaro divino, era más fúlgido: / y ya de cerca no aguanté mirarlo.*”<sup>37</sup> Luego, cuando buscando quién le hablaba para aquietar su espíritu, y a semejanza de cuando una luz hiere el párpado mientras dormimos, “... así me salieron mis visiones / en cuanto que una luz hirió en mi rostro, / mucho mayor que la que existe aquí ... [y la búsqueda] no se aquieta hasta que no contempla. / Mas como el *sol* que *ciega* nuestra *vista* / y por sobrado *oculta* su figura, / privado estaba así de sus facultades. / «Es un divino espíritu, que nos / *indica* la subida sin pedírselo, y con su propia *luz* se nos *oculta*».”<sup>38</sup> Es la luminosidad del ángel que Dante no soporta, y lo deslumbra con esa luz que más adelante describe como superior a la que despide un metal o el vidrio bajo los agobios de un horno, “tan rojo y tan *luciente*.”<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Alighieri, 13-27.

<sup>37</sup> Alighieri, “*Purgatorio II*,” 34-39.

<sup>38</sup> Alighieri, “*Purgatorio XVII*,” 43-57.

<sup>39</sup> Alighieri, “*Purgatorio XXIV*,” 138.

Ya en el Paraíso, y conforme se acerca a su meta, es notoria la dependencia de la visualidad insinuada a través de similitudes con las experiencias terrenales, si bien siempre aparecen exaltadas con adjetivos o referencias a la mediación de la mirada de Beatriz, a través de cuyos ojos, en ocasiones, y a la manera de luz reflejada, logra comprender lo que gracias a ello su intelecto alcanza a percibir. Usa los ojos de Beatriz como balcones, Dante busca la luz del entendimiento y la encuentra primero en la belleza de Beatriz (*Paraíso I*, 46-54) y luego en todos lados: “... al volverla a *mirar*, se liberó / mi afecto de cualquier otro deseo / Mientras que el gozo eterno, que directo / *irradiaba* en Beatriz, desde sus ojos / con su segundo *aspecto* me alegraba. / Vencido por la *luz* de su sonrisa, / ella me dijo «Vuélvete y escucha; / no está en mis ojos sólo el Paraíso».”<sup>40</sup>

Como lo describe Martin Kemp,<sup>41</sup> a partir del Canto 30 del *Paraíso*, todos los recursos retóricos enarbolados por Dante en los cantos precedentes convergen en un maravilloso y sostenido estado de embelezo montado sobre visiones maravillosas.

“En la profunda y clara subsistencia / de la alta *luz* tres círculos veía / de una medida misma y tres *colores*; / y era uno del otro su *reflejo* /<sup>42</sup> ¡Cuán corto es el hablar,... / lo es tanto que no basta decir «poco» / Oh *luz* eterna que sola en ti existes, / sola te entiendes, y por ti entendida / y entendiente, te amas y te recreas!

<sup>40</sup> Alighieri, “*Paraíso XVIII*,” 14-21.

<sup>41</sup> Martin Kemp, *Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light* (London: Lund Humphries, 2021), 42-43.

<sup>42</sup> Dante, conocedor de la óptica medieval, sabía que la luz era considerada de tres tipos: directa, reflejada y refractada. Éste es un tópico que por razones de espacio no fue tocado en este escrito.

/ El círculo que había aparecido / en ti como una luz que se refleja, / examinado un poco por mis ojos.”<sup>43</sup>

Dentro del círculo a Dante le parece ver una ‘efigie’ que le llama la atención, sin poder fijar su *imagen*, es decir, saber a qué corresponde. No lo puede mirar como algo bien definido, y por ello es que escribe: “Cual geómetra entregado entero / al cuadrado del círculo, y no encuentra, pensando, ese principio que precisa. / estaba yo con esta *visión* nueva: / quería ver el modo en que se unía / al círculo la *imagen* y en qué parte; pero mis alas no eran para ello / si no hubiera en mi mente golpeado / un *rayo* que sus ansias satisfizo / Con lo cual ya a tan alta *fantasía* /... [Aquí a la honda *visión*] las fuerzas faltan.”<sup>44</sup>

Las palabras ya no le alcanzan a Dante para describir su visión, y su fallido lo iguala con el de los geómetras por cuadrar el círculo, misión que ya para entonces parecía imposible. La imagen que entrevé podría ser una imagen del hombre tal y como existe dentro de la mente de la divinidad. Tal vez sería la que adoptó el Dios encarnado. El mismo Dante confiesa que su capacidad poética no está a la altura de lo inefable. Aparentemente, sólo la visión intelectual lograba recoger la insinuación del supremo misterio. Pero nuestra imaginación, gracias a sus palabras, podía seguir el mismo viaje.

## Conclusiones

El paso del tiempo y la inmensa labor analítica e historiográfica en torno de la obra de Dante han configurado lo que es para la modernidad: posiblemente

<sup>43</sup> Alighieri, “Paraíso, XXXIII,” 115-129.

<sup>44</sup> Alighieri, “Paraíso, XXXIII,” 133-142. Se sustituyó una línea, la 169, pues refleja mejor, a mi parecer, la versión en italiano.

el más científico, teológico, filosófico y visionario de los poetas. Su manejo de la imaginería de la luz es el sustento de la prodigiosa descripción que hace de su itinerario en el Paraíso, en compañía de la noble dama que lo guía instruyéndolo en el entendimiento de lo que su sentido de la vista recoge. Requiere para ello apelar a un manejo erudito de los más sofisticados esquemas sobre luz y visualidad, recogidos de los escritos en los que sus casi contemporáneos plasmaron las ideas de Alhacen acerca de la luz y la visión. Su imaginación desbordó los cánones de su época respecto de lo que el ojo de la mente extendió con múltiples alegorías las posibilidades de la visión terrena, para lograr sensaciones de arrobamiento a partir de visiones deslumbrantes que provoca su privilegiado manejo de alegorías y metáforas amparadas en la experiencia visiva. El arrebato óptico se transforma en comunión con lo divino, y así Dante puede, en un concilio de intelecto y fantasía, llevarnos hasta los límites de lo imaginable, y nos deja casi postrados ante lo que él mismo sólo pudo entrever, entre la luminosidad que ni los querubines lograban entender. ♦

## Referencias

- Agnoli, Francesco. *Roberto Grossatesta: la filosofía della luce*. Vol. 13. Bolonia: Edizioni Studio Domenicano, 2007.
- Alighieri, Dante. *Convivio*. Traducido por Fernando Molina Castillo. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *Divina Comedia*. Editado por Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2018.
- Baumker, Clemens. *Witelo, ein Philosophy und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts*. Münster: Aschendorff, 1991. Ver también: [https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_1911\\_num\\_72\\_1\\_460970\\_t1\\_0644\\_0000\\_003](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1911_num_72_1_460970_t1_0644_0000_003)
- Battista, León Alberti. *De la pintura*. México: UNAM, 1996.
- Biondo, Flavio. *Historiarum ab inclinatione Romanorum, Libro xxxi*. Basilia: Ex Officina Frobeniana, (1483) 1531.
- . *Italy Illuminated*. Vol. I, editado y traducido por J. A. White. Cambridge: Harvard University Press, 2005 (The I Tatti Renaissance Library).
- Black, Robert. *Humanism and education in medieval and Renaissance Italy: tradition and innovation in Latin*

- schools from the twelfth to the fifteenth century. Reino Unido: Cambridge University Press, 2001.
- Boyde, Patrick. *Perception and passion in Dante's Comedy*. Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1993.
- Bruni, Leonardo. *History of the Florentine People Vol. III, Books IX–XII*. Editado por James Hankins. Cambridge: Harvard University Press, 2007 (The I Tatti Renaissance Library).
- Burckhardt, Jacob. *Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch*. Basilia: Schweighauser, 1860. Puede consultarse en: <https://doi.org/10.11588/diglit.3478>
- . *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: AKAL, 2004.
- . *The Civilisation of the Renaissance in Italy*. Traducido por Samuel George Chetwynd Middlemore. London: Routledge, 2019.
- . *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Traducido por Samuel George Chetwynd Middlemore. London: Penguin Classics, (1860) 1990.
- Celenza, Christopher. *La letteratura latina nella cultura italiana del Quattrocento*. Roma: Carocci, 2014.
- Cotta-Schönberg, Michael Von. *De Viris Illustribus and other biographical writings of Enea Silvio Piccolomini (Pope Pius II)*. Edited and translated by Michael Von Cotta-Schönberg. 2021. hal-03339021
- Garin, Eugenio. *Ciencia y vida civil en el renacimiento italiano*. Traducido por Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1982.
- Gilson, Simon. *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante (Studies in Italian Literature)*. Vol. 8. Nueva York: Edwin Mellen Press, 2000.
- Grafton, A., y Lisa Jardine. *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.
- . *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-century Europe*. Reino Unido: Duckworth, 1986.
- Gray, Hanna. "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence." *Journal of the History of Ideas* 24, no. 4 (October-December 1963): 497-514. <https://doi.org/10.2307/2707980>
- Grendler, Paul. *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and learning, 1300-1600*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- . "Schooling in Western Europe." *Renaissance Quarterly* 43, no. 4 (1990): 775-787. <https://doi.org/10.2307/2862790>.
- . *The universities of the Italian Renaissance*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Grzybowski, Jacek. *Cosmological and Philosophical World of Dante Alighieri. The Divine Comedy as a Medieval Vision of the Universe*. Vol. 9, editado por Bartosz Adamczewski. Frankfurt: Peter Lang Edition, 2015 (European Studies in Theology, Philosophy and History of Religions).
- Hankins, James. "Two Twentieth-Century Interpreters of Renaissance Humanism: Eugenio Garin and Paul Oskar Kristeller." *Comparative Criticism* 23 (2001: 3-19).
- Kemp, Martin. *Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light*. London: Lund Humphries, 2021.
- Holloway, Julia, ed. Introduction to *Il Tesoretto (The Little Treasure)*. By Brunetto Latini. New York: Garland, 1981.
- Kallendorf, Craig W. *Humanist educational treatises*. Vol. 5. Cambridge: Harvard University Press, 2002 (The I Tatti Renaissance Library).
- Kennedy, George. *Classical rhetoric and its Christian and secular tradition from ancient to modern times*. Chapel Hill, Londres: University of North Carolina Press, 2003.
- Lindberg, David. *John Pecham and the Science of Optics: Perspectiva Communis*. Madison, Milwaukee, Londres: The University of Wisconsin Press, 1970.
- . *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*. Chicago, Londres: University of Chicago Press, 1981.
- . "Kepler and the Incorporeality of Light". In *Physics, Cosmology and Astronomy, 1300-1700: Tension and Accommodation*, 229-250. USA: Springer Science+Business Media Dordrecht, 1991.
- . *Roger Bacon and the Origins of "Perspectiva" in the Middle Ages: A Critical Edition and English Translation of Bacon's "Perspectiva" with Introduction and Notes*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Manetti, Giannozzo. *Biographical writings*. Vol. 9, editado y traducido por Stefano Baldassarri y Rolf Bagemihl. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (The I Tatti Renaissance Library).
- Martínez, Rafael. "Del ojo. Ciencia y representación." *Ciencias* 066 (2002): 46-57.
- Mazzeo, Joseph. *Structure and Thought in the Paradiso*. Nueva York: Cornell University Press, 1958.
- Monfasani, John. "Toward the Genesis of the Kristeller Thesis of Renaissance Humanism: Four Bibliographical Notes." *Renaissance Quarterly* 53, no. 4 (Winter 2000): 1156-1173. <https://doi.org/10.2307/2901459>
- Piccolomini, Enea. *De viris illustribus*. Editado por Adrianus Van Heck. Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1991.
- Rossi, Pietro. *Roberto Grossatesta, Metafisica della luce. Opuscoli filosofici e scientifici*. Milán: Rusconi, 1986.
- Smith, Mark. *From sight to light: The Passage from Ancient to Modern Optics*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Tavoni, Mirko. *Storia della lingua italiana. Il Quattrocento*. Bologna: Libreriauniversitaria It, 2015.
- Witt, Ronald G. *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Vol. 74. Boston: Brill, 2003.
- . "Kristellers Humanists as Heirs of the Medieval Dictatores". In *Interpretations of Renaissance Humanism*. Boston: Brill, 2006.



# DÚVIDAS DE UM TRADUTOR

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.196>

 Pedro Eiras

O sol brilha, o ar é leve,  
sento-me à secretária para traduzir a *Comédia*  
de Dante.

*Inferno*, Canto I, primeiro verso:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*

Mas como assim: *nel mezzo*,  
e quem sabe quando chegou  
a meio, se só é certa  
a data  
da chegada (e nem essa: ninguém se lembra  
de nascer), tão duvidosa  
a da saída, cair do pano,  
insolvência do grande  
teatro?

Mas como assim: *del cammin*,  
se é caminho este tropeço  
de dias somados  
em sono,  
este hipnótico mapa  
que jura: *você está aqui*,  
mas não sabe dizer onde  
é *aqui* exactamente  
(esta areia no deserto, igual a todas  
as areias, todos os  
desertos)?

Mas como assim: *di nostra*,  
e quem é *nós*, e quem sou *eu*,  
e quem guarda assim nas mãos  
moedas, enciclopédias, uma corrida  
do coração,  
quem possui  
nome, lembrança, desejo,  
se todos os dias ao espelho  
aponta: *quem és tu?*,  
e molda a máscara do dia  
(cada vez mais parecida  
com ninguém)?

Mas como assim: *vita*, sopro,  
parafuso químico do sangue,  
a dobra, na cara, da almofada,  
ou talvez um nome decorado,  
glosa dos dias repetida  
na fotografia tipo passe,  
será isto (um apelido extravagante,  
a estalar na tua  
boca)  
a tua vida?

Mas o sol brilha, o ar é leve,  
e eu traduzo o canto incerto:  
*No meio do caminho da nossa vida*,  
e sigo para o segundo verso. ♦



# TODO LO QUE NO SE VIO

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.200>

**David Huerta**

No se vio el horizonte, no se vio tampoco  
la punta de la montaña; no se vio el mar  
ni se vio el bosque y ninguna de las hojas  
se vio. No se vio al padre ni a la madre,  
no se vio a los hijos ni a los sobrinos,  
no se vio el cráter ni el nardo ni la gusanera  
ni el friso sublime. No se vio el desierto  
ni la nieve de los polos ni la provincia  
llamada No Se Sabe Dónde, ni el reino  
de Nunca Jamás ni el momento llamado ayer  
ni el minuto baldío en la carátula del reloj,  
un reloj que tampoco se vio. Los ojos cerrados  
no pudieron ver ni tampoco  
pudieron ver los ojos abiertos.

El Aleph se ocultó y quedó envuelto  
en invisibilidad y la oscuridad se ocultó  
en la luz y no se vio y la luz se dobló  
sobre sí misma y el color gris aparentó  
escondese en el color azul y este a su vez  
en el color blanco y los numerosos cuadros  
del Palacio de Invierno se juntaron en un remolino  
como dice Osip Mandelstam y ese remolino giró  
en un vértigo nunca atestiguado por nadie  
y dio como resultado una imagen que al final  
tampoco pudo verse, un amasijo  
de abismo, dolores y exaltaciones  
y música verbal  
y trasmundo: la *Divina Comedia*. ♦



Infierno, canto XXI, líneas 50 y 51 de Gustave Doré, grabado, 1861.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## ¿Cómo he osado yo hablar en nombre de los muertos? Una reescritura portuguesa de la *Comedia*

*How Have I Dared to Speak  
on Behalf of the Dead?*

*A Commedia Portuguese rewriting*

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.173>

 José Luis Gómez-Vázquez

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Filosofía y Letras

“A nadie se le obliga a escribir un texto. Si escribimos un poema, nos estamos arriesgando a dar existencia a ese poema”. Son palabras del poeta portuense Pedro Eiras, autor de *Inferno* (2020) y *Purgatório* (2021) publicados por la editorial portuguesa Assírio & Alvim. El riesgo de escribir el poema es, en efecto, grande,

o mejor, dantesco, para ir entrando en materia. Escribir a partir de, con el pretexto de o en respuesta a otros no es menos arriesgado, sobre todo cuando el motivo de tal decisión es una figura como Dante Alighieri, creador de un imaginario que continúa presente en nuestra cosmovisión y en las más cotidianas de nuestras metáforas.

En un ejercicio que podría parecer resultado de un frenesí poético, Pedro Eiras ha elaborado una reescritura de la *Comedia* de Dante en tres volúmenes. De este recorrido virgiliano adecuado a los tiempos actuales, el poeta portugués ha mostrado ya el Infierno y el Purgatorio respaldado por sus editores; el Paraíso es algo que los lectores tal vez no nos hemos ganado aún y seguimos esperando. Las resonancias en los poemas de Pedro Eiras van más allá de la temática o la reproducción de los espacios ultraterrenos: la conciencia de un estudioso de la literatura y a la vez crítico y profesor en la Universidad de Oporto explica hechos como la división de cada volumen en treinta y tres cantos, que hacen eco de la disposición del poeta italiano, aunque con una libertad y variedad en la versificación sólo admisibles en nuestro tiempo.

Porque hablar de nuestro tiempo es lo que esta reescritura busca en realidad, hacer del más allá una metáfora del más acá, para jugar con las zonas limítrofes entre la vida y la muerte: la ausencia, la incomunicación, el silencio, las expectativas sin cumplir o la espera son maneras en que también se manifiesta nuestra finitud, situaciones que nos hacen dudar sobre el lado de la línea en que nos encontramos. Así, de manera semejante a como hemos hecho cotidianas palabras tan grandes como infierno o paraíso, es desde las cosas fútiles, en las que solemos no reparar, desde donde el mundo de los muertos nos llama en su tormento del no poder decir, o de haber dejado asuntos inconclusos:

Estou a ver uma sombra, uma dobra  
nas cortinas, pode ser um homem,  
diz que tem saudades tuas,

saudades da moagem grossa  
da manhã, o ar a florescer  
oxidado nas narinas,

talvez alguém que tenha morrido,  
que possa querer  
dizer - te um segredo, meia palavra

partida?, talvez um pai, um vago tio,  
o desfiladeiro que desce pela tua mão,  
que te queira dizer uma palavra

interrompida, pedir  
um favor, uma vela, uma chuva  
a arder no terraço [...] <sup>1</sup>

El silencio, la pérdida de la voz, terminan convirtiéndose a su vez en experiencias infernales, y si se mira desde uno de los lugares más comunes a esa cultura, desde la *saudade*, es posible entender el infierno como la ausencia de aquellas cosas que no parecen interesar tanto cuando vivimos y que sólo se valoran al mirarlas desde más allá: el grano molido (tal vez café), el aire, nuestra propia presencia. Es aquí cuando la literatura, pero sobre todo la poesía, con el peso que otorga a la palabra, funge como una de las mediadoras principales entre las dos dimensiones, porque de los poetas muertos –como Dante, y tantos otros, porque esta actualización portuguesa está llena de referencias a muchos poetas que vendrían después– nos queda la palabra reapropiada, resignificada. Las referencias provienen a menudo de una tradición

<sup>1</sup> Estoy viendo una sombra, un doblez / en las cortinas, acaso un hombre, / que dice extrañarte, // extraña el molido grueso / de la mañana o el aire que florece / oxidado en sus narinas // ¿tal vez alguien que ha muerto / y quiera / decirte un secreto, media palabra // partida?, tal vez un padre, un tío impreciso, / el desfiladero que baja por tu mano, / que te quiera decir una palabra // interrumpida, pedirte / un favor, una vela, una lluvia / que arda en la terraza [...]

algo difícil de identificar, la portuguesa, que vuelve sin avisar a los años de un Renacimiento bastante posterior al de Dante a través de una alusión juguetona a Sá de Miranda:

Caem co'a calma os suicidas  
dos telhados.

Leves, lúcidos,  
ponderadas as razões  
do severo  
declive,  
caem, tímidos,  
pedindo desculpa  
pelo  
corredor de vento  
nas janelas.<sup>2</sup>

Explica el propio autor, en conversación, que ha robado del poeta renacentista parte del primer verso: “El sol es grande, caen con calma las aves”. Como incentivo, recuerda haber leído a la poeta Luiza Neto Jorge: “caen con calma los avestruces”. Sobre esa línea, la caída calma de los suicidas permite vincular dos tradiciones partiendo de referencias casi veladas como veladas pueden ser una sombra o un doblez en la cortina. La voz de los poetas pervive en resonancias a la vez sutiles y muy significativas, pues son los propios poetas quienes después llegan a hacerlas resonar. Un riesgo que pasa por la pregunta sobre el derecho a hablar en nombre de los muertos y acercarse a la esfera de lo sagrado. No sólo el aura sagrada de que gozan los poetas, sino la que acompaña al misterio de los muertos. Ante la sacralidad, el poeta puede dudar de su palabra y guardar silencio, porque hablar sería

<sup>2</sup> Caen con calma los suicidas / de los tejados. // Leves, lúcidos, / ponderadas las razones / del severo / declive, / caen, tímidos, / disculpándose / por el / corredor de viento / en las ventanas.

insolencia. Pero planteado este razonamiento, Pedro Eiras se responde a sí mismo que sí existe un deber para con aquellos condenados a un silencio eterno, y es necesario arriesgarse, iniciar el camino. Aparecerán en él los virgilio, los dantes, los sá-de-miranda para guiar por una senda infernal repleta de cerberos y monstruos contemporáneos:

Esta mulher anda aos círculos  
mas não dá conta:  
é uma lição de verticalidade  
sobre saltos altos,  
agendas em cinco continentes  
por ubíquo *skype*.  
[...]  
Nada de muito óbvio:  
se não serves, ela apenas  
se cala um pouco mais cedo; espreita  
sobre o teu ombro, depois  
começas sentir-te invisível.  
[...]  
Ela fecha o silêncio  
até o último botão, vira costas  
e afasta-se à procura  
de mais proveitoso simpósio,  
alta e apumada, sabendo que  
a eternidade depende  
de mais um ou dois centímetros  
nos saltos altos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Esta mujer camina en círculos / pero no se da cuenta: / es una lección de verticalidad / sobre tacones altos, / agendas en cinco continentes / por ubicuo *skype*. [...] Nada demasiado obvio: / si no sirves, ella tan sólo / se calla un poquito antes, observa / por encima de tu hombro, entonces / comienzas a sentirte invisible. [...] Ella cierra el silencio / hasta el último botón, te da la espalda / y se aleja en busca / de más provechoso simposio, / alta y altanera, pues sabe que / la eternidad depende / de aumentar uno o dos centímetros / a los tacones.

Pasados los treinta y tres cantos del *Inferno* (y poco más de un año), podemos leer la reflexión del poeta sobre la labor de escribir el *Purgatório*, a pesar de que el camino ya estuviera recorrido. Es previsible la facilidad, relativa, para hablar de crímenes y pecados, para condenar desde la distancia, con el arma de la moralidad o desde una no aceptada cobardía (imposible olvidar el desafío de Baudelaire sobre nuestra falta de osadía para volvernos criminales y descubrir los placeres del vicio). Del otro lado, épica y hagiografía, utopías y místicas constituyen un abundante material que hará relativamente fácil escribir sobre el paraíso. Sin embargo, reconoce Pedro Eiras, el purgatorio tiene exigencias particulares:

Dos três livros, este  
talvez seja o mais difícil  
de escrever:  
livro dos que não são quentes  
  
nem frios; livro das maiorias,  
dos diluídos na  
multidão [...]  
  
Livro dos que dizem «cumpri ordens»,  
ou «toda a gente faz assim»;  
ou «se naquela altura eu soubesse  
o que sei hoje» [...]⁴

Libro difícil de escribir porque es tal vez el más humano si se entiende al hombre desde su medianía o aquellas debilidades que no llegan a la perversión. Dejadez y negligencia antes que voluntad de estropicio, falibilidad. Adán en la indolencia de saberse

<sup>4</sup> De los tres libros, éste / tal vez sea el más difícil / de escribir: / libro de los ni calientes // ni fríos; libro de las mayorías, / los diluidos en la / multitud [...] // Libro de quienes dicen “yo sólo seguí órdenes”, / o “todo mundo hace lo mismo”; / o “si hubiera sabido entonces / lo que hoy sé” [...]

seducido o Eva persuadida por la serpiente; flaquezas de los llevados por el miedo o las circunstancias, por no saber lo que conviene.

Ubicado en el justo medio entre la salvación y la condena, Pedro Eiras presenta el purgatorio como un lugar de esperanza, y entre los juegos conceptuales que expresan la vigencia del pensamiento de Dante y lo actualizan, la esperanza adquiere los rasgos de optimismo bifronte:

Mas como distinguir entre as duas acepções, se tão contrária a si é a própria esperança?

Quer dizer: tenacidade e cobardia; barricada e ópio doce, efeito secundário e mal menor?<sup>5</sup>

La asociación entre el purgatorio y lo humano conduce de vuelta al dilema sobre correr el riesgo y decidirse a escribir en nombre de los muertos. Dilema entre la acción de la palabra y el silencio, entre revolución y alienación. La vida humana en purga constante, porque –aludo a la misma conversación con el poeta– “nos morimos todos a la mitad de la vida. Podemos vivir cien años, y aun así morimos a la mitad de la vida porque muchas de las preguntas que nos hacemos no obtienen respuesta”. Indirectamente, en estas condiciones, la palabra vuelve a asomar como un cuasi-deber de los vivos y como gesto final de supervivencia frente a la fatalidad.

¿Qué significa el propio Dante y qué puede hacer él? No puede cambiar aquellas almas, que ya están condenadas, nadie las puede sacar de ahí y el mismo Dante no tiene ninguna intención de abrir las puertas del infierno. No se trata de rescatar a

<sup>5</sup> ¿Pero cómo distinguir entre las dos acepciones, si es tan contraria a sí misma la propia esperanza? // Es decir: tenacidad y cobardía, barricada y opio dulce, efecto secundario y mal menor

aquellos muertos. Dante es el hombre de la palabra, guiado por Virgilio, hombre de la palabra, la palabra latina; Dante, inventor de la palabra italiana. Se trata de tomar la lengua, tomar la literatura, el imaginario, reescribir, recoger, aceptar la labor de recolección y a partir de ahí decir algo que es nuestro, nuevo, que no se ha dicho todavía, escoger nuestro propio error y asumir que también vamos a errar en nuestra lengua: errar en latín, en italiano, en portugués. Escoger un error propio, que tenga nuestro propio nombre.

Palabras resumidas de un poeta, síntesis de una poética de la osadía que es necesaria para errar de siglo en siglo entre las lenguas, los versos y las páginas.<sup>6</sup> ♦



Portadas de los libros *Inferno* y *Purgatorio* de Pedro Eiras.

## Referencias

- Eiras, Pedro. 2020. *Inferno*. Lisboa: Assírio & Alvim.  
—. 2021. *Purgatório*. Lisboa: Assírio & Alvim.

<sup>6</sup> Algunos poemas de Pedro Eiras traducidos al español están disponibles en <http://www.laotrarevista.com/2021/04/pedro-eiras-infierno/>.

La conversación aludida en esta reseña se encuentra en proceso de publicación.



Paolo y Francesca en el vórtice (detalle)  
de Giuseppe Frasccheri, 1846.

FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

ISSN 2683-2917

Vol. 3, núm. 1, noviembre 2021-febrero 2022

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1>



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución-NoComercial-  
CompartirIgual 4.0 Internacional

## La *Comedia*, una suma de prodigios entrevistos por José María Micó

### La *Comedia*, an Assortment of Prodigious Glimpses by José María Micó

<https://doi.org/10.22201/fesa.figuras.2021.3.1.178>

 Julio Ortega-Jiménez

Universidad Nacional Autónoma de México.

Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Pietro Bembo, en sus *Prosas de la lengua vulgar* (1525), deplora que Dante hubiese querido “escribir de cualquier cosa, aunque fuese poco adecuada para ser dicha en verso”. El traductor, filólogo y poeta español José María Micó considera prudente disentir: antes que un defecto, dicha actitud debe considerarse el mayor mérito del florentino. La tematización de múltiples asuntos, tanto espirituales como escatológicos,

le permitió al poeta “crear algo profundamente nuevo e insólitamente personal”,<sup>1</sup> lo suficientemente peculiar y extravagante como para modificar el pasado y el futuro del canon literario. La *Comedia*, que supone “una realidad completa y autónoma [...] una realidad virtual específica de la ficción poética”,<sup>2</sup> se sostiene en su singularidad hecha de palabras. Tal es el presupuesto teórico que guía la labor de comentarista y traductor que José María Micó realizó para la edición de la *Comedia*, publicada en Barcelona, en 2018, por la editorial Acanalado.

José María Micó se une al esfuerzo de anteriores comentaristas y traductores del italiano al español del poema dantesco (entre ellos, Ángel Crespo, Luis Martínez de Merlo, Ángel Chiclana, Abilio Echeverría, Violeta Díaz-Corrалеjo, entre otros) cuyo objetivo es acercar, de la mejor manera posible, la lengua, el pensamiento y la cultura de la *Comedia* a los lectores de nuestro tiempo y de nuestro idioma. Consciente de la extenuante labor física y mental que implica traducir y comentar la *Comedia*, debido a “la concentración semántica y la profundidad poética de sus innumerables tesoros verbales”,<sup>3</sup> José María Micó, desde la dedicatoria del libro –“a todos los traductores de Dante, condenados al mismo paraíso”<sup>4</sup>–, reconoce una tradición que paulatinamente comienza a configurarse en lengua castellana y, al mismo tiempo, anuncia las singularidades de su trabajo con respecto al de sus precursores. Es decir, insinúa que la versión que presenta trae consigo, como las anteriores, una específica propuesta de lectura y, por lo tanto, unos criterios para la comprensión y el disfrute del poema.

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Comedia*, prólogo, comentarios y traducción de José María Micó (Barcelona: Acanalado, 2018), 7.

<sup>2</sup> Micó, *Comedia*, 28.

<sup>3</sup> Micó, 40.

<sup>4</sup> Micó, 7.

En la cubierta frontal del volumen, se encuentran las imágenes de Dante y Virgilio. El primero, de perfil y vestido con un colorido manto rojo, fija piadosamente su mirada hacia lo alto –la posición de la mano derecha, a la altura del hombro acentúa el gesto de piedad–; el segundo, de frente, pero opaco en la penumbra del fondo –penumbra él mismo, porque es un fantasma– observa con parsimonia la escena. La página legal advierte que se trata de un fragmento de *Paolo y Francesca en el vórtice* (1846), del pintor Giuseppe Frasccheri. El observador intuye, por lo tanto, la condición amorosa del propio Dante por Beatriz, y comprende –no sin empatía– que la mirada del poeta se dirige a dos almas enamoradas, sacudidas por una tempestad más allá de la cubierta del libro. En la edición de Acantilado, el retrato de Dante vincula al lector con el propósito que motivó la *Comedia*. En el último párrafo de la *Vida nueva* (1294), obra en la que deja constancia de su amor por Beatriz, Dante se propone “no decir más de esta bendita hasta que pudiese tratar más dignamente de ella”. José María Micó recupera estos versos para señalar que “la *Comedia* es la consecuencia de ese propósito”,<sup>5</sup> es decir, que la génesis del poema es, tal y como expresa el título del primer apartado del prólogo, la “historia de un amor”.<sup>6</sup>

En las páginas del “Prólogo”,<sup>7</sup> José María Micó subraya una serie de excepciones y extravagancias, “una suma de anomalías, es decir, de prodigios”<sup>8</sup> que hacen del poema dantesco un objeto cultural único e irrepetible.

Observa que la palabra *Comedia* es el único título fidedigno para designar el conjunto –Infierno, Purgatorio y Paraíso– de la obra y aduce dos razones, que,

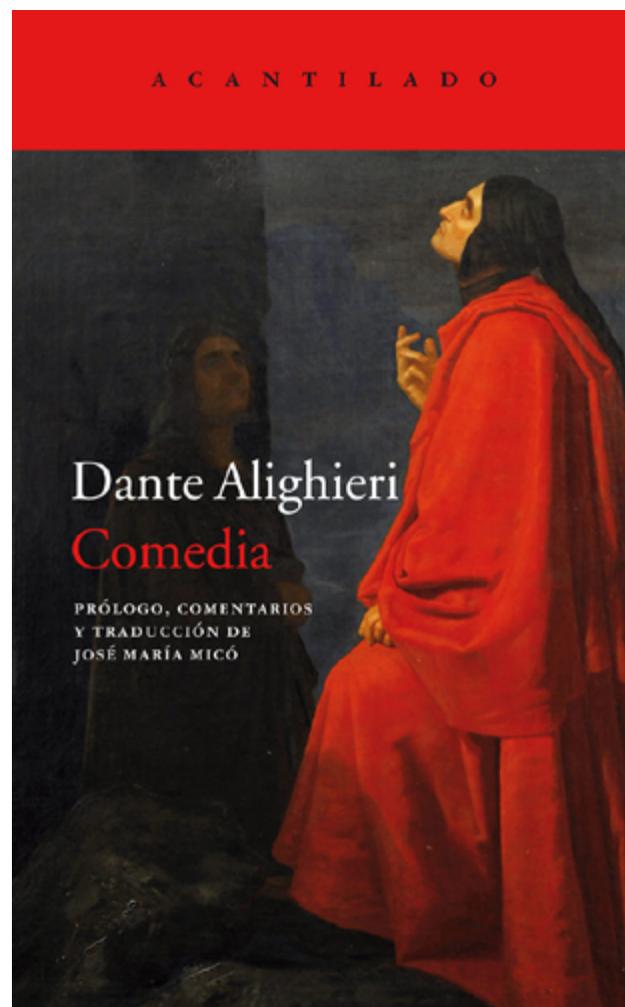
<sup>5</sup> Micó, 8.

<sup>6</sup> Micó, 7.

<sup>7</sup> Micó, 7-29.

<sup>8</sup> Micó, 8.

por lo demás, fueron señaladas por el propio Dante en la *Epístola a Cangrande*: una de naturaleza narrativa y otra de carácter expresivo. La primera apunta que, a diferencia de la tragedia “la comedia empieza mal y termina bien, comienza en el infierno y termina en el paraíso”,<sup>9</sup> y la segunda, enfatiza el uso de la lengua vulgar que, en la *Comedia*, es elevada a la nobleza literaria que le correspondía únicamente al latín.



Portada del libro *Comedia*, traducido y comentado por José María Micó, 2018.

<sup>9</sup> Micó, 10.

Describe las claves numéricas, la armonía que ofrece la estructura trinitaria y la longitud casi homogénea de los cien cantos del poema, que expresan la complejidad de su construcción, y concluye que “lo más asombroso de la *Comedia* es que esté terminada”,<sup>10</sup> que toda esa disparidad de personajes ficticios e históricos, de anécdotas y de imágenes fantásticas se configuren, gracias a la invención de una nueva estrofa –la *terza rima*–, en una narración lineal, cerrada y controladísima.<sup>11</sup>

Identifica tres ámbitos –el filosófico, el político y el literario– en el poema y advierte la modernidad en el tratamiento del tercero, al señalar la doble condición de Dante: la de personaje y la de autor. Por lo que expresa que la *Comedia* es “el mejor ejemplo antiguo de lo que la crítica literaria denomina autoficción (aunque el concepto se aplique a la literatura de nuestro tiempo, como si fuese una novedad)”.<sup>12</sup> Sumariamente, en la *Comedia*, Dante es un personaje concreto y también una alegoría de la humanidad, “en la medida en que sus guías pueden simbolizar la razón (Virgilio), la gracia (Beatriz) y la gloria (San Bernardo)”.<sup>13</sup> La *Comedia* puede considerarse, por tanto, “el libro del mundo”.<sup>14</sup>

José María Micó ha trasladado al español el texto que Giorgio Petrocchi estableció, hacia 1967, para la Edición Nacional de la Società Dantesca Italiana. Esta versión de la *Comedia* –utilizada, desde hace más de medio siglo, en la mayoría de las ediciones italianas, y que gradualmente ha adquirido carácter de oficial– aparece, íntegra, –en la parte inferior de las hojas, en dos columnas y con tipografía pequeña– en la edición de Acantilado. La presencia, “testimonial y pacífica

del texto italiano”,<sup>15</sup> permite al lector, cuando así lo desee, participar de los versos originales.

La obra dantesca ha sido traducida de muchas formas. Entre las múltiples tentativas se encuentran la prosa, los tercetos encadenados, las coplas de arte mayor, las quintillas populares, el verso blanco, los endecasílabos libres. José María Micó, para subrayar las anomalías que caracterizan al poema y abrir sus puertas a los lectores en lengua española, ha traducido la *Comedia* “en endecasílabos sueltos que presentan asonancias no sistemáticas, respetando la sintaxis y la disposición estrófica de los tercetos y prescindiendo de la rima consonante encadenada”.<sup>16</sup>

Dicho procedimiento ha permitido conservar tanto los matices estilísticos como la legibilidad del relato, es decir, respetar el sentido original del poema; pero no sólo para *preservar* el significado literal del texto sino también para *reconstruir* su condición poética y ponerla al alcance del lector moderno. Así, por ejemplo, cuando el protagonista se encuentra frente a la primera amenaza (*Inf. I*, 28–33), José María Micó traduce:

Después de reposar mi cuerpo exhausto,  
empecé a andar por la desierta cuesta,  
y el pie más firme siempre era más bajo.

Apenas comenzada la ascensión,  
me tope con un lince muy ligero  
y todo de manchada piel cubierto.<sup>17</sup>

José María Micó mantiene los endecasílabos de los tercetos (33 sílabas por estrofa), como en los originales en italiano, pero no se sujeta a las exigencias de la consonancia; esta decisión otorga claridad y fluidez

<sup>10</sup> Micó, 11.

<sup>11</sup> Micó, 13–14.

<sup>12</sup> Micó, 15.

<sup>13</sup> Micó, 26.

<sup>14</sup> Micó, 27.

<sup>15</sup> Micó, 36.

<sup>16</sup> Micó, 38.

<sup>17</sup> Micó, 47.

a los versos en español. Otro rasgo interesante es la elección de la palabra *lince* que –en lugar de *onza*, *guepardo*, *leopardo* o *pantera*, que figuran en otras traducciones– suaviza la cadencia del verso español, tal y como lo hace la palabra *lonza* en el verso original italiano.

Una situación semejante se encuentra en el terceto,

Yo estaba como el fraile que confiesa  
al pérfido sicario que reclama  
al confesor para evitar la muerte.<sup>18</sup>

en el que la palabra italiana *assassin* (*Inf.* XIX, 50) es traducida por la palabra *sicario*, de mayor fuerza expresiva y moral en español, y que, por lo demás, y de acuerdo con los comentaristas antiguos y modernos, ése “es su sentido concreto en el contexto”.<sup>19</sup>

En el *Paraíso* VIII, 148, encontramos otro ejemplo. Se trata de la traducción del verso italiano “onde la traccia vostre è four di strada”, que concluye el reclamo sobre el desacierto de la vocación del soldado o del predicador que confunden sus deberes, y que, en virtud de la palabra *traccia* –que puede entenderse como *camino* o como *escuadrón*<sup>20</sup>– se vuelve un verso particularmente complicado. Ángel Crespo lo traduce como “y así marcháis por fuera de la estrada”;<sup>21</sup> Luis Martínez de Merlo propone “y de ahí que se extravié vuestro séquito”,<sup>22</sup> y, José María Micó, intentando un tono más natural, traduce: “vuestros pasos se apartan del camino”, que, manteniendo las once sílabas, re-

<sup>18</sup> Micó, 179.

<sup>19</sup> Micó, 39.

<sup>20</sup> Micó, 39.

<sup>21</sup> Dante Alighieri, *Paraíso*, traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo (Barcelona: Seix Barral, 1973), 99.

<sup>22</sup> Dante Alighieri, *Divina comedia*, traducción de Luis Martínez de Merlo (Madrid: Cátedra, 1988), 587.

sulta más cercano al lector actual. De tal manera que la estrofa queda de la siguiente manera:

Pero envías al templo al que ha nacido  
para ceñir la espada, y coronáis  
como rey al que quiere ir predicando:  
vuestros pasos se apartan del camino.<sup>23</sup>

Por otra parte, los tercetos mantienen el sentido literal de los nombres italianos de personajes proverbiales y demonios. Por ejemplo, el verso “Non credda donna Berta e ser Martino” (*Par.* XIII, 139), en el que *doña Berta* y *señor Martino* equivalen a *Fulanita* y *Perengano* en español se traslada como “No crean doña Berta y señor Martino”. El traductor mantiene los nombres italianos por considerar que la equivalencia española resulta bastante ajena al sentido del poema. Otro ejemplo lo ofrecen los nombres de los demonios (*Inf.* XXI, 118-123), que son trasladados de forma literal:

Y comenzó a ordenar: Un paso al frente,  
Alicorto, Perrazo y Pisanieves;  
que Barbatiesa guíe la decena;

acudid, Tramontano, Draguñaipo,  
el dentado Cerdoso, Rascaperros,  
Duendecillo y el loco Sulfuroso.<sup>24</sup>

La traducción de José María Micó, como lo expresan los ejemplos citados, intenta, antes que el duplicado sonoro, la preservación y la reconstrucción del sentido poético original. Busca, como una forma de fidelidad literaria, la *equivalencia* lingüística del italiano de Dante al español actual con el propósito de

<sup>23</sup> Micó, *Comedia*, 614.

<sup>24</sup> Micó, 196.

que el lector experimente el pulso narrativo y la variedad léxica del poema como una obra contemporánea.

La traducción está acompañada de valiosos elementos que facilitan la lectura y la comprensión del texto. Cien notas introductorias de sendos cantos desarrollan comentarios pertinentes y explicativos de los pasajes oscuros y confusos. Estas breves introducciones agilizan la lectura y ofrecen rigor académico sin necesidad de recurrir a numerosas notas al pie u otros aparatos eruditos. Como complemento de éstas se encuentra, hacia el final del libro, un “Índice razonado”<sup>25</sup> cuya función es dar noticias sobre personajes, obras y lugares citados y aludidos para contribuir a su correcta contextualización en el universo del poema. Una “Cronología de la vida de Dante”<sup>26</sup> ofrece la revisión del contexto histórico y literario que permite seguir las acciones del poeta en el tiempo histórico y en el tiempo cultural. Una serie de esquemas del “Universo dantesco”<sup>27</sup> que muestra claramente la geografía del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. En su momento, el lector sabrá apreciar la importancia de esta cartografía ficcional, sobre todo en los cantos en que el espacio imaginado por Dante parece más confuso e intrincado.

Particularmente valioso para el desarrollo y la guía de la investigación académica resulta la “Bibliografía selecta”.<sup>28</sup> Este apartado consta de un catálogo de las “principales ediciones modernas”,<sup>29</sup> de “las principales traducciones a las lenguas de España”,<sup>30</sup> de “otras obras de Dante”,<sup>31</sup> y, finalmente, de una

cuidadosa “selección de estudios”.<sup>32</sup> En general la selección bibliográfica recoge las ediciones más destacadas de las obras completas o selecciones en lengua castellana, y registra monografías y artículos académicos actuales. El lector especializado, que desee profundizar en la investigación sobre la obra dantesca, se sentirá gratamente complacido con este conjunto bibliográfico.

Si “un clásico es, entre otras cosas, la suma de sus traducciones”,<sup>33</sup> el interés de la edición que reseñamos radica en una nueva versión de la *Comedia* que “insufla nuevo espíritu a una vida ajena”:<sup>34</sup> reconfigura la imagen de Dante y enfatiza, con un rigor académico que no niega el placer de la lectura, la suma de prodigios que permitieron a un poema profundamente personal alcanzar un carácter ecuménico. El prólogo, la traducción y los comentarios de José María Micó permiten al lector *sentir* el carácter perdurable y la actualidad de la *Comedia*. ♦

## Referencias

- Alighieri, Dante. *Comedia*. Prólogo, comentarios y traducción de José María Micó. Barcelona: Acantilado, 2018.
- Alighieri, Dante. *Paraíso*. Traducción, prólogo y notas de Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Alighieri, Dante. *Divina comedia*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 1988.

---

<sup>25</sup> Micó, 837-936.

<sup>26</sup> Micó, 811-819.

<sup>27</sup> Micó, 833-836.

<sup>28</sup> Micó, 821-891.

<sup>29</sup> Micó, 821.

<sup>30</sup> Micó, 822.

<sup>31</sup> Micó, 823.

---

<sup>32</sup> Micó, 824.

<sup>33</sup> Micó, 38.

<sup>34</sup> Micó, 38.

### Perspectivas (Artículos)

#### Fernando Beltrán-Nieves

Doctor en sociología, podcaster y escritor. Ha realizado estancias cortas de investigación en el Centro de Historia Intelectual de la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, y en el Department of Spanish and Portuguese de la Universidad de Texas en Austin.

Como ensayista o narrador, ha sido colaborador de la *Revista Mexicana de Sociología*, *An@lítica*, *Revista de Investigación Social*, *Destiempos*, *Blanco Móvil*, *Crítica* (Chile), *Costanza*. *Revista Literaria* (Barcelona). Sus líneas de investigación son sociología de la literatura, historia intelectual y los medios digitales de difusión de la investigación social. Dirige el podcast “El Compló Internacional”.

#### Víctor Manuel Rangel-Cortés

Doctor y Maestro en derecho con mención honorífica, por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán (FES-Acatlán). Trabajó en la Cámara de Diputados y el Senado de la república, tiene experiencia como litigante y consultor del Gobierno Federal. Es docente en el Posgrado y la Licenciatura en Derecho de la FES-Acatlán en materias como Teoría Jurídica Contemporánea y Práctica Forense de Amparo. Cuenta con publicaciones en revistas arbitradas en el Instituto de Investigaciones Jurídicas y en la Facultad de Derecho de la UNAM.

#### Indra Orquídea Flores-García

Maestra en Derecho por la UNAM en la FES-Acatlán con mención honorífica en línea de investigación de Género y Derecho. Estudió la licenciatura en derecho en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), cuya tesis obtuvo felicitación especial. Actualmente se desempeña como consultora y litigante independiente, además de impartir docencia a nivel licenciatura en modalidad virtual, en distintas sedes de la república mexicana.

#### Juan Pablo Aguilar-Guillen

Licenciado en derecho por la UNAM en la FES-Acatlán. Cuenta con la Especialidad en Derechos Humanos del Programa de Posgrado de Derecho en la misma Institución. Actualmente,

cursa el segundo semestre de Maestría en Derecho. Se ha desempeñado como jefe de Departamento en el área de hidrocarburos y gas natural en la Comisión Reguladora de Energía; ha sido consultor privado para diversas empresas de telecomunicaciones y soporte técnico. Postula como abogado litigante independiente en las materias de amparo, derecho administrativo y fiscal, así como derechos humanos. Cuenta con publicaciones en diversos blogs académicos y en revistas como *Abogacía*.

### Escenas (Ensayos)

#### Marco Grimaldi

Enseña filosofía de la literatura italiana en la Spaienza, Universidad de Roma. Se graduó en filosofía dantesca en la Universidad Federico II, fue becario en el Instituto Italiano para los Estudios Históricos de Nápoles, consiguió en Siena el título de Doctor de investigación en filología romance y trabajó en la Universidad Paul-Valéry de Montpellier y en la Universidad de los Estudios de Trento. Principalmente se ocupa de literatura italiana y occitano medieval. Además de numerosos artículos en algunas de las principales revistas internacionales de filología y literatura italiana y romance, publicó un libro sobre los trovadores (*Allegoria in versi. Un'idea della poesia dei trovatori*, il Mulino, 2012), un comentario a las Rimas de Dante (*Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Salerno Editrice, 2015; *Le Rime della maturità e dell'esilio*, 2019), un manual de filología dantesca (*Filologia dantesca. Un'introduzione*, Carocci, 2021) y dos ensayos de divulgación sobre Dante (*Dante, nostro contemporaneo. Perché leggiamo ancora la 'Commedia'*, Castelvechi, 2017; *La poesia che cambia. Come si legge Dante*, Castelvechi, 2021). Recientemente se publicó una selección de escritos dantescos de Antonio Gramsci (*Il canto decimo dell'Inferno e altri scritti su Dante*). Es autor del manual para la Escuela Superior *El espejo y la puerta. Mil años de literatura*, junto con C. Giunta, G. Simonetti y E. Torchio (DeAgostini, 2021). [www.marcogrimaldi.com](http://www.marcogrimaldi.com)

#### David Rey-Ávila, traductor

Miembro de la Asociación México de Italianistas A.C. (Amit), es también profesor de Italiano desde 1995, ha impartido clases de Italiano en el Centro de Enseñanza de Idiomas desde 2005, y desde 2017 es jefe del departamento de Italiano y latín de la FES-Acatlán.

## Pablo Williams

Pablo Williams es crítico literario y traductor. Ha publicado en libros y revistas especializadas trabajos sobre iconografía, literatura latina, italiana y francesa, y traducciones de poesía y ensayo en varios idiomas. Ha dictado cursos y conferencias sobre Dante en la Universidad Nacional de la Plata (UNLP), en la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), en la Academia Nacional de Ciencias, en la Universidad Andina de Quito y en el Museo Malba. En la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino y en otras instituciones ha enseñado sobre Historia e Iconografía de la Melancolía, sobre Lo Sublime, y sobre la obra de Dante, Shakespeare, Hölderlin, Rilke y Aby Warburg.

## Pablo Maurette

Profesor de literatura inglesa y comparada en Florida State University. Su especialidad es la literatura comparada y se ocupa en particular de literatura, historia de la medicina e historia del arte del Renacimiento. Publicó artículos en revistas de Argentina, Colombia, México, Italia, Inglaterra y Estados Unidos. Publicó además tres libros de ensayo: *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto* (2015) (publicado en inglés en 2018), *La carne viva* (2018) y *Por qué nos creemos los cuentos: cómo se construye evidencia en la ficción* (2021); y una novela, *La migración* (2020) (traducción al italiano, 2022). Es también guionista cinematográfico y su película *Quizás Hoy* (dir. Sergio Corach, 2016) compitió en la edición 2017 del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). En 2018, Maurette lanzó la iniciativa #Dante2018, una lectura colectiva de *La divina comedia* que se convirtió en un fenómeno viral y sumó lectores en todo el mundo hispanoparlante. Entre 2013 y 2017, fue profesor de literatura en la Universidad de Chicago, y entre 2018 y 2019 fue becario de la Universidad de Harvard en el Centro de Estudios de Renacimiento Italiano en Villa I Tatti (Florencia, Italia).

## Armando González-Torres

Estudió Relaciones Internacionales en El Colegio de México y ha colaborado en diversos suplementos culturales y revistas como *Viceversa*, *Letras Libres*, *Nexos*, entre otras. Ganó el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen (1995) y el Premio Nacional de Ensayo Alfonso Reyes (2001). Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores y es autor de numerosos libros de ensayos, aforismos y poesía como *Los días prolijos* (2001) y *La peste* (2001).

## Ernesto Lumbreras

Ha dedicado su vida al campo de las artes desempeñándose como poeta y ensayista. Ha colaborado en diversas revistas y periódicos como *El ángel*, *Periódico de poesía*, *Revista Universidad de México*, *Biblioteca de México*, *Brecha* (Uruguay), *Casa del tiempo*, *El Semanario Cultural de Novedades*, *Diario de Poesía*, *La fábrica*, *La Jornada Semanal*, *Revista de la Universidad de Guadalajara*, *Trópico de Cáncer*, *Viceversa y Viceversa-Canadá*, entre otros.

Ha sido coordinador del Centro de las Artes de San Agustín en Oaxaca y también de la colección literaria *El Pez en el Agua*, parte de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). También ha fungido como editor para la casa editorial Aldus. Es autor de los títulos *Espuelas para demorar el viaje* (1992), *La ciudad imantada. Vida de Milton Vidrio* (2008), *Caballos en praderas magentas: poesía 1986-1998* (2008), *Numerosas Bandas* (2010), *Lo que dijeron las estrellas en el ojo de un sapo* (2012), *Oro líquido en cuenco de obsidiana. Oaxaca en la obra de Malcolm Lowry* (2015), *La mano siniestra de José Clemente Orozco* (2015), por mencionar algunos.

Sus más recientes publicaciones son *Ábaco de granizo para contar fantasmas*, (Premio Bellas Artes de Cuento Infantil Juan de la Cabada 2018) y *Un acueducto infinitesimal*, que ganó el Premio Mazatlán de Literatura 2020 y Premio Iberoamericano Ramón López Velarde 2021.

## Alejandro Rodríguez

Egresado de la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas (FES-Acatlán, UNAM). Ha difundido sus ensayos y artículos en diferentes medios, como *Primera página*, *Blanco Móvil*, *FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN*, entre otros. Ha publicado los libros titulados *Dione: la gran batalla contra el Drakón* (2016), *Bestiario de las siete criaturas soñadas* (2016) y *En el reino de la tierra* (2021). Fue jefe de prensa del MUNAL durante el periodo de 2019-2021 y formó parte de un equipo de guionistas coordinados por el Mtro. Everest Landa para la creación de contenido en la sección de Saberes Digitales para el programa "Aprende en casa de la SEP y la SEMS". Además, coordina el proyecto de difusión literaria "Poéticamente Incorrecto".

## J. Rafael Martínez-E.

Licenciado en Física (1974), cuenta con estudios de posgrado en Mecánica Estadística en Inglaterra (1975-77), y desde 1979 es académico de tiempo completo en el Departamento de Matemáticas de la Facultad de Ciencias (UNAM).

Ha tenido estancias de investigación en el *International Centre for Theoretical Physics* (Trieste, Italia), en la Universidad de Florencia, en la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), en el Instituto A. Koyrè (París), y otras instituciones.

Sus áreas de interés académico son la historia de la ciencia, filosofía natural y matemáticas, en particular en la Grecia clásica, así como historia de las matemáticas en el mundo árabe, historia de la óptica desde la antigüedad griega hasta el siglo XVII, la confluencia de las artes pictóricas y las matemáticas en el Renacimiento, y la revolución astronómica desde el siglo XIV hasta los inicios del XVI.

\* \* \*

### **Pedro Eiras**

Nacido en la ciudad de Porto, 1975, ha publicado, desde 2001, obras de ficción (*Bach, Cartas Reencontradas de Fernando Pessoa, A Cura*), teatro (*Um Forte Cheiro a Maçã, Uma Carta a Cassandra, Um Punhado de Terra, Bela Dona*), poesía (*Inferno, Purgatório*), ensayo (*Esquecer Fausto, Tentações, Os Ícones de Andrei, Constelações, Língua Bífida*) y otros géneros. Es profesor de Literatura Portuguesa en la Facultad de Letras de la Universidade do Porto.

Nasceu no Porto em 1975. Desde 2001, publicou obras de ficção (*Bach, Cartas Reencontradas de Fernando Pessoa, A Cura*), teatro (*Um Forte Cheiro a Maçã, Uma Carta a Cassandra, Um Punhado de Terra, Bela Dona*), poesia (*Inferno, Purgatório*), ensaio (*Esquecer Fausto, Tentações, Os Ícones de Andrei, Constelações, Língua Bífida*) e outros géneros. É Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

### **David Huerta**

Nació en 1949. Ha publicado más de veinte libros de poesía y cuatro de ensayos. Es profesor universitario en dos universidades públicas: la UNAM y la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

En noviembre de 2021 aparecerá la extensa antología *El desprendimiento* (selección y edición de Jordi Doce), con el sello editorial de Galaxia Gutenberg, que recoge poemas de Huerta compuestos entre 1972 y 2020: casi medio siglo de hacer poesía.

En 2015, David Huerta recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de Lingüística y Literatura; en 2019, el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances. En la actualidad coordina dos cátedras: la Cátedra Extraordinaria Octavio Paz en la UNAM y la Cátedra Cultura Urbana en la UACM.

## **Resonancias (Reseñas)**

### **José Luis Gómez-Vázquez**

José Luis Gómez (Joselo) es profesor de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Candidato al doctorado en Letras por la misma universidad, se ha especializado en el estudio de la literatura de Portugal del siglo XIX y de la literatura de viajes escrita en portugués. Como traductor, ha participado en el *Banff International Literary Translation Program* (BILTC) y en el proyecto de la Incubadora de Traductores.

### **Julio Ortega-Jiménez**

Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con la investigación *Fantástico y proyección. Espectros cinematográficos en Clemente Palma, Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares* (2021). Otras investigaciones hechas por el autor son *Umbrables fantásticos. Análisis semiótico de cinco relatos fantásticos de la segunda mitad del siglo XIX en Hispanoamérica* (2015) y *Escalas de César Vallejo. Entre la vanguardia y lo fantástico* (2007).

Es catedrático en la Licenciatura de Lengua y Literatura, en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán. Sus líneas de investigación son la literatura europea renacentista y moderna, la literatura fantástica y la relación intertextual entre la literatura y el cine. ■

# FIGURAS REVISTA ACADÉMICA DE INVESTIGACIÓN

@revistafiguras



@figurasrevista

