

Conversación con Jorge Aulicino

Leer a Dante hoy

Minerva Margarita Villarreal y José María Espinasa

El autor argentino Jorge Aulicino ha emprendido una tarea intelectual y literaria de dimensiones colosales e intimidantes: hacer una nueva traducción de la obra maestra de Dante Alighieri: La divina comedia. Dos poetas mexicanos lo entrevistan en torno a las dificultades, complejidades y fascinación de un clásico de la literatura universal y su visión de la vida ultraterrena.

Jorge Aulicino (Buenos Aires, 1949) es uno de los poetas argentinos más importantes de la actualidad. En 2012, en la editorial Bajo La Luna, apareció el título *Estación Finlandia (Poemas reunidos, 1974-2011)*. En el marco del Primer Festival de Poesía El Avispero, en Chilpancingo, Guerrero, donde se presentó la edición mexicana de su *Libro del engaño y el desengaño* (Ediciones Sin Nombre, 2016), conversamos con él respecto a su traducción de *La divina comedia* de Dante, publicada el año pasado en su país.

Aulicino ha sentido una inclinación particular por traducir a los poetas italianos del siglo xx —Cesare Pavese, Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Valerio Magrelli, Antonella Anedda—, aunque también ha realizado versiones de John Keats y, en colaboración con Jorge Salvetti, textos de Frederick Seidel. Apoyado en su importancia como poeta en Argentina y su reconocida labor como traductor, Aulicino emprende un proyecto que da vértigo, la traducción de un libro canónico que realiza la transición entre la Baja Edad Media y el primer Renacimiento o el Renacimiento de los humanistas; una obra tan única que es difícil encasillarla, un poema sumamente dador que incita a cada época a leerlo.

Ya bien señalaba Eliot que el poeta que más podía enseñarle a un joven autor es Dante. Un poema que, como todo gran poema, obedece a su tiempo, y cuya expresión es tal que los diferentes tiempos pueden abreviar en él. Dante, con su genio lírico, crea el infierno, ofrece la lección humanista de Virgilio y el mundo latino, y es tal su ambición que, a través de tercetos encadenados, no sólo rescata sino proyecta y funda una lengua. Desde el toscano Dante crea la lengua italiana, incide en el Renacimiento y en todas las épocas posteriores.

Su poema ha sido continuamente asediado por los *traduttori-traditori* desde hace muchísimos años, en la búsqueda de una presencia actual del gran texto que funda la literatura italiana. Bajo esta perspectiva, esta traducción se presenta como un ambicioso y admirable proyecto.

¿Cómo te involucraste en un proyecto tan ambicioso como traducir La divina comedia?

Empecé a traducir poesía italiana hace mucho, como aficionado nada más. Mi padre se casó por segunda vez —mi madre biológica murió cuando yo era muy chico— con una señora que era, como él, hija de italianos,

pero además era profesora de esa lengua, maestra de italiano, y ella me enseñó el idioma. Yo tenía más de 20 años, y me enseñó sobre la base de poemas; los utilizaba como textos, los leíamos y al traducirlos íbamos viendo verbos, adjetivos y vocabulario.

Así aprendí. Tuve una actividad tardía como traductor; después —años después— empecé a traducir muy poco a poco. El primer escritor que traduje fue Juan Rodolfo Wilcock, un escritor argentino que se fue a Italia y terminó escribiendo en italiano. Él tradujo a Eliot —*La tierra baldía*—, tiene una traducción muy buena; traductor del inglés, del alemán, no sé si del francés, pero decidió no escribir más en castellano y empezó a escribir en italiano (esos libros todavía están inéditos en Argentina). Es una poesía totalmente distinta a la que escribía en español; en nuestra lengua era un poeta muy tradicionalista, escribía sonetos, poemas con rima y métrica fija, y en Italia empezó a escribir en italiano y en verso libre.

Traducirlo a él fue la primera tarea que hice por mi cuenta. Yo tenía como treinta años, en los años ochenta, y lo traduje sin un beneficio particular; es decir, no era para editarse, me gustaban sus poemas. No lo conocí en persona, pero algunos poemas que traduje de él se publicaron en el *Diario de poesía*, un periódico de Buenos Aires que no sale más; no todos, tengo muchísimos más que no se han publicado. Y así seguí con otros autores. Por qué empecé con *La comedia* es otra historia.

¿Y fue el italiano enseñado por tu madre lo que te llevó a la literatura?

No, ya tenía interés en ella, intenté escribir desde antes, a lo que sí me acercó es a la literatura italiana y a la poesía italiana del siglo XX, que me resultó muy importante. Creo que ahí hay una escuela buenísima de poesía, todo lo que se le llamó hermetismo, pero en realidad no lo es, no hay nada de hermético. Es en italiano que me siento cómodo traduciendo. Básicamente traduzco del italiano.

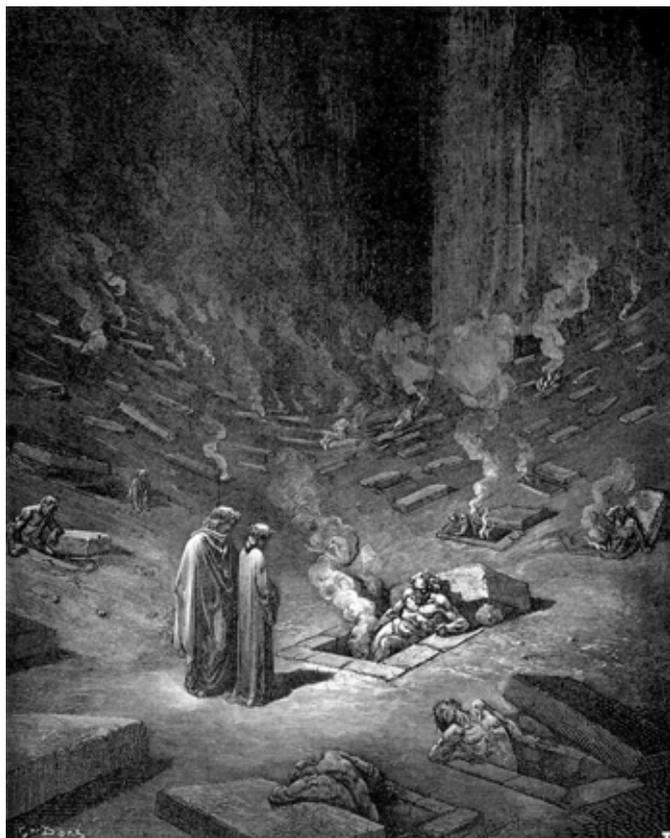
La divina comedia, ¿cómo se te ocurrió esa locura?

La divina comedia no era un libro fundamental para mí hasta que lo descubrí en otros poetas; descubrí las alusiones que hacían Eliot, o Borges: era un libro muy citado. En mi casa había muchos libros; mi papá era un anarquista autodidacta y compraba muchísimos libros. Tenía la traducción de *La comedia* hecha por Bartolomé Mitre, que fue el primer traductor en Argentina: un político, presidente, militar, todo lo que eran en esa época, en el siglo XIX. No se sabe bien cómo ni cuándo, pero en algún momento tradujo *La divina comedia*. Estaba en la biblioteca de casa, pero no me gustó, claro. Tenía 15 años.

Después empiezo a acercarme a ella a través de los autores que la mencionaban y citaban, y comienzo a traducirla; tendría ya más de 30 años, no fue una cosa de



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto XIII



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto IX



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto X

juventud. Empecé a traducir cantos aislados, salteados, los que me gustaban de *El infierno*. Un día reuní los que tenía: no eran muchos, serían diez de los 33, más bien de los 34 —porque *El infierno* es el único que tiene un canto más— y pensé: voy a tratar de completar *El infierno*. Ese fue mi primer proyecto. Cuando lo tuve dije: voy a ver qué pasa con *El purgatorio*, y logré también hacerlo. Con *El cielo* tuve problemas. Pensé al principio que no lo podía traducir. Es difícil porque es muy filosófico; todos los personajes en general cuentan una parte de la historia de Europa o de Italia en particular o hacen filosofía escolástica, filosofía medieval, Santo Tomás. En *El paraíso* no hay nada más que santos. Es un poco más aburrido, digámoslo así, que *El infierno* y *El purgatorio*.

En *El purgatorio* todavía hay muchas historias: los condenados están purgando un pecado y están también sufriendo castigos, temporales —es la diferencia con *El infierno*, que no son para siempre—, y cuentan sus historias igual que en *El infierno*. Son historias que hacen interesante el recorrido. Pero *El paraíso* es complicado: hay mucha filosofía y ciencia pero es la ciencia de la época: astrología, alquimia. En general, hay una dificultad fundamental: estás trabajando con un idioma de hace 800 años, no es el italiano de hoy. Después viene qué hacer con la música, con la rima y la métrica. Lo que vi en muchas traducciones es que se respeta la rima y la métrica, pero pierden lo que es la literalidad, el significado, y a veces el sentido, porque tienden a reemplazar palabras: buscan términos parecidos.

Elegí la opción que me interesaba más: la traducción literal, para lo cual tuve que prescindir de la métrica y la rima; sin embargo, traté de conservar el ritmo sobre la base de otros recursos: la repetición —a veces hay rimas que se dan naturalmente, sin forzar—, las rimas internas y las aliteraciones. Además, los versos se mantienen en, digamos, un promedio de diez a doce sílabas: no es que haya un verso de muchas sílabas y otro de pocas. Pero sobre todo fue la repetición lo que se me dio naturalmente, la semi-rima: las vocales finales que coincidían muchas veces; la vocal de la última sílaba coincidía con la vocal de la tercera, esto se dio casi naturalmente: la *terza rima*, lo que permitió crear cierto ritmo, aunque no el verso medido, firme, permanente, fijo.

En tu prólogo dices que adoptas una prosodia.

Una prosodia es, en principio, que suene bien. Trato de que suene, que tenga un ritmo al ser leída, pero no un ritmo basado en medidas fijas, como han hecho otros traductores.

¿Cómo se intuye o se detecta algo que tú señalas, el uso literario de un idioma que hasta entonces no lo era?, ¿qué implica tener esta conciencia en tu labor como traductor? La insatisfacción ante la versión de Mitre y seguramente de otras que conociste después, ¿es lo que te llevó a la traducción?

Implica tratar de ver hasta dónde llega el sentido de cada palabra para Dante. Leí muchas traducciones. De ninguna manera es insatisfactoria la versión de Mitre; la insatisfacción ocurrió porque yo era muy joven, y es-

capé de eso pues no me interesaba ni el lenguaje, ni el tema, ni nada: todavía estaba leyendo libros de aventuras, hasta que me di cuenta de que *La comedia* en cierto modo es una aventura también: no es una novela de peripecias, sino una aventura de descubrimientos permanentes. Lo que pasa con las traducciones anteriores y las de ahora es que en general son rimadas, salvo las que están traducidas en prosa, que hay muchas. La de Luis Martínez de Merlo es medida, en endecasílabo, pero no rimada; es decir, mantiene la medida, pero no la rima. Es lo mismo que hizo otro traductor argentino, Ángel Battistessa, casi paralelo a la traducción de Ángel Crespo, por la época, entre la década de los sesenta y setenta, pero este último sí la hizo rimada y con metro.

Como persona me enriqueció muchísimo el trabajo. Entendí que Dante es mucho más complejo en su pensamiento que lo que aparece en alguna versión de *La comedia*. En algunas están los hechos, eso es indiscutible, nadie puede negar que en la versión de Crespo, en la de Battistessa, en la de Mitre, en cualquier versión en castellano lo que ocurre en la trama, el hecho, está; el tema es cómo lo decía Dante. El asunto es cómo un montón de palabras que Dante usaba, que eran casi de invención suya, se simplifican en las traducciones en general, se usa una palabra reconocible que pueda remplazar a esa. Dante inventa verbos: “antes de que te ‘enmíes’”, dice, con el significado de: “que te metas en mí”. Es un verbo que no existe, creo que lo usó él solo. *Antes de que comprendas que te metas en mí*, le dice a un personaje, *te voy a decir algo*, pero yo traduje literalmente “enmíes”. Eso no lo vi en otras traducciones, esto es lo más flagrante. Después, hay un mundo de pequeños matices.

Y uno se pregunta por qué Dante usó esta palabra y no otra; a veces, es cierto, las usó por la rima, porque le funcionaba. También él tenía su ceppo, su obligación, su cadena, que era la *terza rima*, el verso encadenado, la cadena de rimas en tercetos. Pero con respecto a otras palabras uno dice: ¿esta, por qué está? Ahí me interesaba ver qué pasaba. Consulté todo el tiempo las ediciones italianas porque tienen muchísimos comentarios. En Italia también es necesario explicar las cosas, no sólo los datos históricos: quién era cada personaje, sobre todo, y cuestiones del idioma, términos que en el italiano moderno no se entienden; hay muchas notas al pie. La mayoría, mucho más que notas informativas, o históricas, son filológicas, idiomáticas, y los italianos muchas veces no tienen muy en claro algunas cuestiones, porque es un idioma que se trabajó tanto a lo largo de los siglos, que obviamente cambió, y ya no es posible con algunas palabras detectar cómo se usaban en el siglo XIII.

Eso me interesó mucho. Después, a medida que empecé a reunir los cantos que ya tenía traducidos, y al traducir otros nuevos, me di cuenta de que había un mundo simbólico fascinante. También desde el punto de vista

de la narración misma es un libro básico para entender la literatura. Toda la literatura tiene algo que ver con *La comedia*, sobre todo con *El infierno*. *El infierno es El decamerón*: son historias relacionadas o no —algunas aisladas, otras relacionadas porque son parientes— que cuentan los condenados. El método es el mismo en *El decamerón*: un montón de gente confinada en un lugar para contar historias. En el caso de *El infierno*, todos cuentan sus propias historias y todos están pidiendo la redención. No esperando la redención, pero esperando que, al menos, Dante lleve sus historias a la tierra y, al darlas a conocer, ellos de alguna manera sobrevivan en la memoria de los vivos, cosa que ya no le piden los que están en *El purgatorio*, porque ellos saben que van al cielo, y en *El paraíso* nadie pide nada, pero es muy interesante cómo él anota, lleva un cuaderno y escribe la historia de cada uno, incluso en algún momento amenaza a alguien: no voy a contar tu historia si no me decís tal cosa. Ahora se lo ve de una manera menos sacralizada. Dante es muy humano y termina uno identificándose con él, porque cuenta de una manera muy natural, mezclando además los dos mundos, el terrenal y el del infierno todo el tiempo; las comparaciones que hace en el infierno para describir un paisaje, un lugar, las hace con respecto a la tierra. Eso es genial porque además lo hace con paisajes infernales, pero él los compara con paisajes de la tierra que no son infernales. Por ejemplo, para describir cómo cae un río, dice: igual que el río tal, pero ese río está en el infierno, el que él está contando. No es bello.

Casi todo es con referencia a la vida rural, a los campesinos. Es famosa la parte donde él está mirando —en el canto donde va a hacer hablar a Ulises, que es la primera vez que aparece— a los condenados; en ese círculo, dentro de unas llamas —están envueltos en una pira, no en el fuego—, caminan como envueltos en una llama, y él los ve primero desde lejos, desde arriba. Toda la comparación es genial; dice: era la hora en que la mosca cede su lugar al mosquito. Es la noche. Lo que veíamos allá abajo eran como las luciérnagas que se encienden. Estas luciérnagas eran los condenados, y cuando se acercan ven que son tipos envueltos en llamas.

Todo el tiempo hace ese tipo de comparaciones: cuando llegan los diablos compara a los condenados que se escapan y salen corriendo, diciendo que son como las ranas cuando ven llegar a la culebra y escapan a través del pasto. Todo eso me pareció fascinante; es un mundo realmente fantástico, y en otro sentido es una aventura simbólica, mística, sí, es un descenso al infierno. Son diferentes y a la vez están ahí. Las reúne todas en una.

Para mí, el arte de Dante reside en eso: cuenta una historia y esa historia es muy vivencial —la puedes materialmente ver, porque tiene una gran capacidad de narrar la situación y describir los lugares—, y a la vez están

otros niveles implicados. Todo lo mezcla, salvo las conversaciones que tiene con Virgilio, que son filosóficas, sobre todo teológicas. Pero, si no, el símbolo está implicado en todo lo que él ve: los nueve círculos que se transforman en una cifra cabalística. Y es muy interesante cuando la conversación con Virgilio es explícita sobre teología, el registro político: todo el tiempo habla de la separación entre la Iglesia y el Estado, como miembro de la Iglesia lo hace, no porque sea un ateo, ni un laico; él era güelfo, militante de la Iglesia, del partido del Papa, aunque después da una vuelta al final de su vida, y se vuelve más gibelino que güelfo, porque el Papa lo traicionó, lo condenó al destierro. Él está todo el tiempo haciendo doctrina sobre la separación del Estado y la Iglesia.

De la doctrina de la reencarnación o del juicio final da explicaciones filosóficas: cómo las almas van a volver a ocupar su cuerpo luego de que los vivos y los muertos sean convocados durante el juicio final. El libro es muy doctrinario y, al mismo tiempo, muy llevadero desde el punto de vista del relato. Es una novela, y está llena de doctrina que interesaba a la época: había grandes discusiones sobre eso, algunas relevantes para nosotros, como la de que si el alma es una o dos, o si el sitio del alma es la cabeza o el corazón, o dónde está el alma. A mí me interesa, como símbolo global en *La comedia*, el descenso al infierno; es una especie de mito o símbolo que nos persigue a todos: en cada vida hay un descenso al infierno. Alguna vez has bajado al infierno. Es la caída. Pero es el conocimiento previo. Él conoce ahí la destrucción humana, el castigo: pero él lo ve y regresa. Y a nosotros nos pasa esto: vemos el fondo al que podemos caer y volvemos o vemos el fondo al que pueden caer muchos; puede ser un infierno colectivo también. El descenso al infierno es un mito que funciona siempre y se va recreando en la literatura en general.

Esta ambición de volver a poner en español La divina comedia, ¿qué significa para ti?

Volverlo un poema actual, contemporáneo. Las traducciones que se hacen sucesivas tienen una explicación histórica. No es lo mismo la traducción de Mitre —hablo de las argentinas—, pues es una traducción del siglo XIX, y está escrita en el lenguaje de Mitre, que era el lenguaje culto de su época —rebuscamientos que nosotros llamaríamos hoy de mal gusto, una especie de presimbolismo, una idea de divinizar el lenguaje, al grado de poetizar, sí, poetizar en sentido sublime—. Mitre lo dice: la obra de Dante fue escrita en un idioma toscano, recién nacido, rudimentario; es hora de llevarla al lugar que merece. Él la va a convertir en una obra de gran altura. Se le escapa casi, como si dijera (con esto que no lo era): yo voy a hacer una gran obra. En la Argentina hay una traducción intermedia, horrible, de un señor que se llamaba Soto y Calvo (Borges decía que entre los dos no

hacen uno): es realmente cómica, pues improvisaba, ponía lo que fuera para que rimara. Es realmente muy fea.

Después está la de Battistessa, totalmente distinta a la de Mitre. La época va determinando un lenguaje distinto, pues cuando uno hace una traducción de una obra clásica actualiza la obra. La leemos de manera distinta: eso se ve en el lenguaje; no es que uno se proponga traducirla de otra manera, sino que se usa un lenguaje distinto al que se usó hace cien años, o cincuenta, porque la de Crespo y la de Battistessa son de los sesenta. No es el de Martínez de Merlo, ni tampoco el mío. No se parece al que uso yo, y no es por mérito propio sino porque estamos usando un lenguaje acorde a nuestra época, un lenguaje literario medio, no rebuscado, porque otra cosa que hay que tener en cuenta es esa justamente que señalaba Mitre: Dante escribió en un lenguaje recién nacido. Él y todo el *dolce stil novo* escriben en toscano, que literariamente no se había usado nunca; la literatura se escribía en latín. Y Dante decide usar el toscano: imita en ese sentido a los franceses, a los trovadores provenzales, a quienes tenía como maestros.

Como usa ese lenguaje recién nacido literariamente, lo emplea de una manera muy particular. Esto es lo que me atraía: lo hace rendir —al idioma— más de lo que rendía en el uso diario. Tiene que ver con el habla, las comparaciones —de las que antes hablé— tienen que ver con la tierra, se refieren a un estilo común. Hay que leerlo de esa manera, primero viendo hasta dónde lleva las palabras y, por otro lado, en algún sentido, desacralizando, porque no es un lenguaje sublime. Cuando él defiende usar el lenguaje toscano en *La vulgar elocuencia*, un pequeño ensayo, dice: hay que hablar como las comadres en la feria. Y él no habla propiamente como las comadres, pero sí utiliza un lenguaje bastante corriente. No es necesario sublimarlo, o hacerlo más elevado, porque él no lo hizo así, salvo en muy contados momentos, como cuando se encuentra con Beatriz en *El purgatorio*; hay algunas escenas donde utiliza un lenguaje más elevado dentro del toscano, sin salirse de la lengua vulgar. Ese es un hecho político importante: él escribe en una lengua familiar, y me parece que hay que tenerlo en cuenta de arranque, porque la división ahí era muy tajante: el toscano se hablaba en las casas o en la calle, era un lenguaje de todos los días, y todo lo demás se escribía en latín, desde la partida de nacimiento en la Iglesia en adelante. Si él hace esta elección yo creo que no hay que orientarse a elevar el lenguaje en la traducción sino a mantenerlo aproximadamente en el nivel que él lo mantenía.

¿Escogiste una lengua familiar también?

Sí, normal, común, promedio, con algunos arcaísmos, palabras que ya no se usan en castellano, que tienen poco uso, no pretenciosas sino que tienen menos uso en castellano, porque él las usa también: él usa

palabras en latín, eso a veces lo mantuve. Hay momentos en que se ve que no encuentra la palabra que quiere en toscano y la pone en latín; su texto está lleno de latinismos, eso luego se traduce y no debería, porque uno debería traducir el toscano y no lo que pone en latín.

Decías que empezaste los primeros escauceos de traducción cuando tenías treinta años, ahora el libro aparece y tienes casi setenta. ¿En qué momento te quedó claro que ibas a traducir toda la obra, que ibas a hacer una traducción para el público?

Cuando la empecé a traducir, seguí y seguí hasta que la terminé, ya pensando que sí la iba a compartir de alguna manera; no sabía a qué editorial llevarla, pero la empecé a publicar en un blog. Primero salió *El infierno*, en una editorial que después no pudo seguir con los otros libros. Ahí tuve que sacar lo que tenía en el blog porque a la editorial no le convenía. Pero con la mira puesta en publicarlos en papel ya no los volví a subir al blog y ahora aparecieron en Edhasa. No fue un trabajo constante de 35 años, sino que en un determinado momento me puse a hacerlo. A lo largo de tres o cuatro años la terminé.

¿Podría pensarse en el caso de la traducción, igual que con la creación, en raptos de inspiración?

Son más bien impulsos, necesidades, aunque sí, hay algo de inspiración. Tienes una especie de esquema de cómo va a ser eso cuando ya tienes algo hecho. Reúno algunos cantos ya traducidos, trabajosamente en su momento, y cuando decido hacer todo *El infierno*, y empiezo desde el primer canto, que no tenía traducido, ahí sí me doy cuenta de cómo va a ir, cómo se va a mover, cómo va a ser el lenguaje y es lo que entusiasma y lleva a intentar hacerlo. Es un impulso hacerlo.

¿Cómo encuentras ahora la relación de ese mundo con el mundo en el que vivimos?

Es igual. Hay un poema que escribió Juan José Saer sobre el regreso de Dante, es decir, yo me imaginé (y Saer lo escribió) cómo habría vuelto Dante, qué debe haber sentido luego de hacer todo ese recorrido increíble, y es un poco melancólico, ¿no? Análogicamente, cuando se termina la traducción también se siente un poco eso, se vuelve a lo ordinario, aunque *El infierno* es un reflejo del mundo ordinario, pero la vuelta a la vida cotidiana es como cuando uno leía novelas en la adolescencia y se lamentaba de que se terminaran.

Traducir es como un regreso a los primeros ejercicios de la lectura, a los más primitivos, a lo más originario, cuando uno lee con entusiasmo: no quiere que se termine. El poeta Ricardo Zelarayán y yo trabajábamos juntos en *Clarín*, y le dije: “Voy a empezar a leer a Proust”. Él



Gustave Doré, *La Divina Comedia*, Canto XXI

me dijo: “Qué suerte”. Le pregunté por qué: “Qué suerte, porque yo ya no puedo empezar de nuevo, es una suerte descubrirlo por primera vez”. Con *La comedia* me pasó lo mismo, qué lástima que se terminó.

¿Y esto del “parlar coperto”, del hablar cubierto?

Dante hace hablar a Virgilio en un momento, de acuerdo a su interés específico, y dice: “él, que entendió mi hablar cubierto”, *parlar coperto*, porque le pregunta a Virgilio, lo pone a prueba, para que él le confirme si Cristo estuvo en el infierno. Es una discusión de la época; hay una alusión en el evangelio de san Mateo, que dice algo así como: “Cristo no permaneció en el Hades”, allí nombra al infierno al estilo griego. Había una discusión en la Iglesia de la época especializada en discutir todos los detalles de los evangelios. Él le hace una pregunta relacionada con eso, y Virgilio le contesta. Dante aprecia: él, que entendió mi *parlar coperto*, o sea: lo que estaba subyacente en la pregunta, le respondió, le dice que sí, Cristo bajó al infierno, abrió la puerta, por eso está roto el cerrojo de la puerta de la ciudad de Dite, la parte central del infierno, y se llevó a varias almas. Dante se escribe su propia teología. Se llevó a Moisés, a Adán, a Abraham y no sé a cuántos más, a unos cuantos se los llevó al cielo; cuando bajó al infierno, tenía que salvar a los padres del Antiguo Testamento. Cómo hacía, si no tendrían que estar todos en el limbo, porque los que no eran bendecidos con el bautismo, como Virgilio, permanecían en el limbo; tendrían que haber estado todos los profetas y los padres de la Iglesia, no los papas, sino los grandes patriarcas.

Dante no va nunca en contra del canon, no hay nada que lo pueda condenar, nunca tuvo ninguna acusación de herejía, pese a que cuando escribió *La comedia* ya estaba contra Roma, con posiciones contrarias al papa. Pero ni la Iglesia ni la Inquisición lo persiguieron. El *parlar coperto* viene del *trobar clus* provenzal, y una forma de narrar que trae implícitas un montón de cuestiones de enseñanza de símbolos, que están debajo de la historia, como si estuviera diciendo que la anécdota tiene un colofón, una enseñanza no explícita.

¿Cómo diferencias las imágenes visuales de las alegóricas?

Ese es el tema: creo que todas son de algún modo alegóricas, pero que funcionan como si fueran reales. No son figuras, hay alegorías claras al principio, cuando él intenta subir, saliendo de una selva oscura, se supone que es una alegoría, y los intérpretes casi todos dan por sentado que lo que quiere decir con la selva oscura es un periodo oscuro de su vida, lleno de confusión, qué sé yo. Por esa selva oscura sube una colina y se empieza a encontrar con distintas fieras, una pantera, un león y una loba; las tres bestias le im-

piden subir y alejarse de la selva oscura, hasta que aparece Virgilio.

Ve a Virgilio y él le dice que por ese camino no: tenemos que ir por uno mucho más complicado. Se supone que ese camino es alegórico, el camino de la vida, y lo alejaba de la selva oscura, un periodo oscuro de su vida, y lo iba a llevar a un lugar más luminoso. Hay tres bestias que se lo impiden; también se consideran alegóricas. Se supone que el león es Francia; la loba es la Iglesia —una loba hambrienta, Roma, pero Roma es la Iglesia, que cuanto más come más hambre tiene—; y después está la pantera, que es, interpretan todos, Florencia, por la sensualidad, la lujuria. Dante es también un crítico profundo de su ciudad: Florencia. ¿Por qué aparecen estos tres bichos extraños si no tienen una función alegórica? En otras partes la alegoría funciona más encubierta, dentro de la historia.

Una cosa que muchos interpretan como alegórica es cuando él llega a la puerta del purgatorio y hay tres escalones y no pasa nada. Esto forma parte de la narración, es realismo puro; sin embargo, en la interpretación alegórica esos tres escalones —cada escalón de un color distinto y de un material distinto— serían la santísima trinidad. Ahí la función es simbólica. Hay una interpretación posible, según el punto de vista. ¿Por qué unos están castigados de una manera y otros de otra? Porque hay una cantidad y una variedad increíble de castigos en el infierno. No todos están en el fuego; hay unos que son partidos por un ángel con una espada todo el tiempo; ahí hay un famoso cantor provenzal que lleva la cabeza en la mano, que le habla desde abajo. Es tremendo.

Él elige e imagina castigos muy distintos. ¿Por qué Ulises está envuelto en una llama por ejemplo? Todo esto puede ser simbólico o no. O nada más que fantasía. Él arma un cosmos, realmente es un mundo, empezando con el infierno. Nadie había hecho una descripción del infierno. La *Biblia* no dice son tantos pisos, tantas dimensiones, sino que habla del infierno apenas por alusión en distintos momentos. Dante construye el infierno como un arquitecto (la Inquisición sin Dante no habría tenido tal imaginación). Hay tanto círculo, hay subdivisiones de los círculos, en cada subdivisión se castigan cosas distintas. El diablo y el mal para la Iglesia existen, el infierno existe; él lo describe un poco más y no es un pecado ni una herejía. En ningún momento contradice el dogma; no va contra ningún principio de la Iglesia. Va, sí, contra los papas. Hay en *El infierno* varios papas contemporáneos de él que lo habían perjudicado mucho. Uno que no lo había perjudicado directamente pero que a él le pareció espantoso fue Clemente V, el primer y único papa que gobernó la Iglesia desde Francia, en Aviñón. Dante no va contra la Iglesia, Dante lo que hace es crear. **U**