

Del Percio, Daniel

*Semillas en el páramo: la poética de la ausencia
en la poesía de Dante Alighieri y Francesco
Petrarca*

VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología
“El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”
Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Teología – UCA
Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Del Percio, Daniel. “Semillas en el páramo : la poética de la ausencia en la poesía de Dante Alighieri y Francesco Petrarca” [en línea]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología ; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/semillas-paramo-poetica-ausencia.pdf> [Fecha de consulta:]

Título: **Semillas en el páramo: la poética de la ausencia en la poesía de Dante Alighieri y Francesco Petrarca**

Área: Literatura. **Cuarto Panel: Dante y el amor hecho texto poético**

Autor: **Daniel Del Percio (UCA – UP – USAL)**

“Estudiar a Dante en el futuro será, así lo espero, estudiar la subordinación mutua del impulso y del texto”

Ósip Mandelstam ¹

Introducción: *Vida Nueva* como intersección de caminos

Algunas veces, muy pocas, un libro se convierte en la síntesis de un profundo cambio histórico, como si en su propio texto, trabajo de un poeta singular, se condensaran infinidad de caminos colectivos y, muchas veces, desconocidos para el propio autor. Este es el caso de *Vida Nueva*, libro de juventud de Dante, considerado una suerte de “preludio místico” de la *Commedia*. Sin embargo, ubicado en un contexto más amplio (que, como veremos, excede a la misma Europa occidental), este *libello* (como lo llama el propio autor) implica la encrucijada de tres caminos que no son sólo personales de Dante, sino propiamente históricos: el de una evolución formal de la poesía y del arte y de su autonomía estética, el de una transformación en la idea y los lenguajes propios del amor, y el de la construcción de la identidad del propio autor a partir de sus textos. Estos tres caminos, que como veremos provienen *de allá lejos y hace tiempo*, consolidan una forma de pensar la poesía, el amor y la identidad que se expandirá en Francesco Petrarca y, a través de él, en el Renacimiento.

El soneto y sus ancestros orientales:

El primero de estos caminos, el de la evolución formal de la poesía, no puede pensarse solo, sino en convergencia con la transformación de la idea de amor. Significativamente, no podemos reducir esta historia a Italia, ni siquiera al mundo de los trovadores provenzales. El soneto, nombre de la forma poética paradigmática de la poesía occidental (en italiano, literalmente “sonidito”), podría resultar en realidad heredero de un curioso linaje poético oriental, en donde distintas poéticas gravitan alrededor de una forma común: el cuartero de endecasílabos.

Según Ramón Dachs (Dachs, 2008, p. 114) el punto de encuentro fue en realidad el producto del saqueo después de una batalla. En 1064 AD, los cristianos, uno de cuyos

¹ (Mandelstam, 2004. p. 97)

comandantes fue Guillermo VIII de Aquitania, capturan la ciudad de Barbastro, en el centro de Huesca, en la península Ibérica. Si bien la ocupación duró poco tiempo (fue recuperada y perdida por los musulmanes en otras dos oportunidades), lo importante para nuestra exposición fueron sus influencias culturales. El ejército cristiano estaba compuesto precisamente por contingentes provenientes de Italia (pontificios), aragoneses, catalanes, y sobre todo normandos de Sicilia y occitanos (del sur de Francia). El riquísimo botín comprendía (además de objetos de arte, instrumentos musicales e incluso libros) fundamentalmente danzarinas y cantoras que fueron llevadas como esclavas a los países de origen de sus captores. Ellas, recitadoras de lo más rico del cancionero andalusí, llevaron sus composiciones a las principales cortes cristianas de la época. Uno de los primeros poetas occitanos fue Guilhem de Peitieu (1071-1126), hijo de Guillermo VIII, quien reinaría como Guillermo IX, y ostensiblemente contemporáneo del poeta hispano-árabe Al-Zaqqaq de Valencia y otros muchos autores andaluces islámicos. En la poesía provenzal, los metros eran muy variados, pero significativamente, encontramos cuartetos endecasílabos, como el siguiente, atribuido a Marcabré (*Apud Paterson, 1997, p. 36*):

Mi bella dama, ¡Dios me valga con vos! / Pues soy mil veces más vuestro que mío,/ más obediente que siervo o que judío;/ y de vos tengo mi alodio y mis feudos.²

Este cuarteto sigue la misma pauta estructural, métrica y temática que el “rubai”, cuarteto endecasílabo de origen persa, y luego extensamente difundido sobre todo en la España musulmana: misma cantidad de sílabas, casi idéntica estructura monorrítmica, que en Persia frecuentemente carece de rima en el tercer verso, y .con el tema del amor casto o ‘*udrí* en el contexto islámico, conjugado levemente con elementos propios del amor carnal o *ibahi*. Tomemos como ejemplos dos *rubait* de temática amorosa. Uno, bastante más antiguo, del siglo X, del poeta persa Abusaíd Abuljair (Abusaíd, 2003, p. 80):

Llegó el amor y sobre mi alma tamizó el polvo de rebeldía.
Huyeron la ciencia, la inteligencia y la mente mías.
Ante estos sucesos no me ayudó ningún amigo,
excepto el ojo que derramó a mis pies cuanto tenía.

² Me belha dompna, a vos me valha Deus! /Que mil aitzaz soi melh vostre que meus, /Obedient plus que serf ni judeus; / E de vos tenc mon aloc e mos feus.

O este otro, prácticamente contemporáneo de Macambrú, del ya citado Ibn Al-Zaqqaq de Valencia (1059-1135?) (Dachs, 2008, pp. 110-111):

No sé de mayor bien que su visita,
aurora que me estrecha hasta la aurora;
sus brazos abrochándome los hombros,
los míos, cinturón por su cintura.³

El cuarteto persa, y sus continuadores andaluces, desarrollan una estructura retórica diferente del soneto italiano, pero que en cierto modo lo prefigura: el *rubai* no es retórico sino dialógico: en él “hablan”, buscan un diálogo dos mundos aparentemente opuestos que encuentran su síntesis no en el texto mismo sino en el propio corazón, que para el pensamiento islámico es la auténtica fuente del pensamiento, idea que encontraremos después en los poetas conocidos como *stilnovistas* (Lomba, 2005, p. 155). Pero son precisamente muy significativas, tanto estructural como temáticamente, estas discrepancias, ya que por un lado hay autores como Javier Adúriz que encuentran el origen del soneto en la feliz unión que, acaso en manos del siciliano Jacopo da Lentini en el siglo XIII, se dio entre composiciones poéticas escritas en cuartetos y en tercetos endecasílabos (Adúriz, 2006, pp. 9-10). Pero además esta referencia islámica al corazón como sede del pensamiento nos remite, significativamente, a un poeta cercano a Dante, Guido Cavalcanti, cuyas influencias averroístas han sido profusamente comentadas por los italianistas. Esta residencia “en la secreta cámara del corazón”, es la imagen de un proceso que se inicia en oriente y que es visible ya en algunos de los textos presentados aquí: los elementos más explícitamente eróticos (siempre muy leves en este tipo de poesía en la Europa cristiana) irán desapareciendo progresivamente. A su vez, la poesía provenzal replicará la relación feudal señor-vasallo en la relación amorosa dama-poeta, hasta convertir a la primera en inalcanzable. En Italia en particular, este proceso se hará visible, a partir de la Escuela Siciliana, en los poetas que conformarían luego el así llamado por el propio Dante en el canto XXVI del *Purgatorio* como *Dolce Stil Novo*. Las canciones, en cierto modo “programáticas” de la poética del amor stilnovista, “*Al cor gentil ripara sempre Amore*” de Guido Guinizzelli, y “*Donna me*

³ Siguiendo las hipótesis de Dachs, en rigor el *rubai* tendría el mismo ancestro que otra famosísima forma poética oriental, el *haiku*, ambos derivados de un tipo de poesía erótica más antigua, de origen chino, llamada *jueju*, cuarteto de versos pentasílabos y heptasílabos alternados, originada entre los siglos VII y X d.C, y que se habría expandido tanto hacia el Japón como hacia Persia a través de la Ruta de la Seda. Cfr. Dachs, Ramon, Suárez, Anne-Hélène, Gregori, Josep Ramon [comp.]. (2008). *De la China a al-Andalus*. Barcelona: Azul.

prega” de Guido Cavalcanti resumen esta evolución. En ella, el amor, elevado como “figura” a una suerte de “deidad poética” aparece como una fuerza actancial irresistible, que impulsa al poeta. La “donna”, a quien se distingue de la “femina”, deviene a través de su belleza y de sus ojos y de su mirada en particular, un instrumento del saber divino, una “mensajera” o “dama angelical”, que no sólo inspira sino que da sentido a la propia obra del poeta. Pero, ¿por qué se produce esta transformación en la concepción del amor, convergente con una equivalente evolución de las formas poéticas, precisamente en esta época y de este modo? Quizás esta evolución no podría haberse dado fuera del Cristianismo, y en particular, de un cristianismo esencialmente medieval. Estos poetas transmutan los efectos constructores del deseo erótico y su impulso de unidad con la mujer por otro tipo de deseo y unidad, que no excluyen al anterior, pero que progresivamente lo superan, en una suerte de anábasis⁴. El erotismo se vuelve en todo caso “figura” de una unión con lo femenino que es esencialmente de otro tipo, mística (de fusión), pero también identitaria: el poeta se construye a partir de construir un amor que no puede concretarse fuera de la poesía. Este proceso, sobre el que volveremos más adelante, trae consigo otra evolución paralela: la de la autonomía de la obra de arte y del artista.

Marcelo Burello considera que el período “bisagra” entre la concepción del arte medieval y la moderna se produce precisamente en Italia, entre el 1200 y el 1400, desde el desarrollo de la *Scuola Siciliana* hasta Petrarca y el petrarquismo. Dice al respecto Burello, quien además es poeta:

el origen genuino del conjunto de postulados que ulteriormente se plasmarían en el concepto estético –siquiera premoderno- de autonomía [de la obra de arte] se situaría recién en las postrimerías de la Baja Edad Media, en el proceso que va de la Escuela Siciliana (ca. 1200) a la consagración del artista del Renacimiento (a partir del 1400) (Burello, 2012, p. 52).

Como señala Burello en su trabajo, es la obra de Dante, y en particular, *Vida Nueva*, el que ocupa el lugar central de esa transformación del arte y del artista (Burello, 2012, p.

⁴ A modo de ejemplo, el siguiente terceto de la *Commedia* sintetiza el tema de la mirada sanadora de la Dama y la profecía. Algunos italianistas consideran que Dante autor(en la voz de Virgilio) ubica a Beatriz en ese rol elevado. Otros, a la misma Virgen María, criterio que compartimos: *quando sarai dinanzi al dolce raggio /di quella il cui bell'occhio tutto vede, /da lei saprai di tua vita il viaggio.* (Dante, *Inferno X*, 130-132) Cuando te encuentres frente al dulce rayo /de aquella cuyo bello ojo todo ve/por ella sabrás de tu vida el viaje. (Mi traducción.)

53). Observemos que este desarrollo de la autonomía del artista y de su obra coincide con el significativo pasaje de una concepción del amor caracterizada por lo erótico (como en la poesía oriental o en el Amor Cortés de los trovadores provenzales) a otra en donde lo significativo constituye la identificación de la Dama con el mundo interior del poeta, con lo “inmaterial de la pasión”. En efecto, en este proceso la mujer deja de ser puro “objeto de deseo” para ser vista como “integradora del propio sujeto” del poeta. *Vida Nueva* puede ser vista, entonces, como una obra en donde la consolidación del soneto (quince sobre un total de veintiuna composiciones poéticas) y de la poética del DSN se vinculan en un texto de marcado carácter confesional. Pasquini y Quaglio llegan a una conclusión similar:

“Dante advirtió por primera vez en la historia de la poesía europea la exigencia de reunir en un corpus orgánico la producción lírica ya en parte conocida seleccionando oportunamente sobre la base de criterios artísticos internos, con significativas opciones y exclusiones, las composiciones más representativas de su carrera poética personal”. (Mi traducción.) (Pasquini, E. y Quaglio, A., 1995, pp. XVII-XVIII)⁵

Esta estructuración tiene como eje no a Beatriz sino su propia identidad personal que se articula a partir de un núcleo de sentido que se llama “Beatriz”, su autobiografía, su “autoficción”, como particular construcción de sí mismo, en la que la dama adquiere la dimensión de un “atractor”, de un sentido para dicha construcción de sí mismo: la formación del poeta (y con él, del hombre-poeta) a través de su expresión.

De este modo, Amor, identidad y poema, el DSN es, en Dante, un elemento estructurante que, no obstante, sobre el final de *Vita Nuova* el mismo juzga insuficiente, y debe expandir la búsqueda de Beatriz a “otros mundos” que implican, además, la *summa* de la realidad, al desplegar la condición del individuo y de la sociedad en una misma narración polifónica.

Territorios: del paisaje onírico hacia la epifanía

Pero lo que se confiesa reside en el recuerdo de un pasado reactualizado y transformado por la palabra, como lo expuso ya esa obra inicial que es las *Confesiones* de San

⁵ “Dante ha avvertito per primo nella storia della poesia europea l’esigenza di raccogliere in un organico corpus la produzione lirica già in parte nota scegliendo opportunamente in base a interni criteri artistici, con significative opzioni ed esclusioni, i componimenti piú rappresentativi della personal carriera poetica”.

Agustín. En *Vita Nuova*, Dante ubica la cámara del amor en la memoria. Esta idea posee una historia que preexiste a Dante. Algunos autores de la época, como Arnau de Villanova (1240-1311) (*De parte operativa*, c. 270), sostenían que la mente se dividía en imaginatio, cogitatio y memoria. Y ya en la canción programática de Cavalcanti, (“Donna mi prega”, vv- 15-16) el amor tiene su lugar propio en la memoria: “In quella parte / dove sta memoria / prende suo stato”. Esta concepción, que la crítica ha interpretado en general como esencialmente averroísta, de lo que podríamos llamar “memoria emocional” implica ubicar el amor en el pasado, como una suerte de “utopía arcana”, y el deseo, en un presente enfocado en ese pasado tan intenso como construido por el propio poeta a partir de elementos de su propia historia, pero trabajados desde la autoficción, en donde la memoria es creación poética, y la ficción deviene una forma posible y constructora de la memoria.

En este sentido, la investigadora Diana Salem afirma que: ‘es el proyecto autobiográfico el que produce y determina la vida o, en palabras de Lequier, “Hacer, y al hacer, hacerse” (Salem, 2012, p. 28). Este proyecto autobiográfico, propio de la Modernidad, puede rastrearse claramente ya en Dante. En efecto, el Dante de *Vita Nuova* es “memorioso” incluso en otro sentido diferente del que expone Cavalcanti. Ya el primer capítulo plantea, como una suerte de prolepsis, el sentido de la memoria que, paradójicamente, mirará, como Jano, hacia el pasado y hacia el futuro, y no sólo hacia atrás en el tiempo.

En aquella parte del libro de mi memoria antes de la cual poca cosa podría leerse, se encuentra un rótulo que dice *incipit vita nova*. Rotulo bajo el que encuentro escrita la palabra que es mi propósito manifestar en este librito, y si no todas, por lo menos su significado (*V.N.*, I, Alighieri, 2003, p. 73)⁶

El libro pasa a ser imagen y a la vez despliegue concreto de la memoria. Observemos que Dante resignificará esta imagen en el C. XXXIII del Paraíso, al aplicarla a la obra de Dios, en donde la propia creación es un libro infinito que se deshoja. Este cambio de imágenes (reforzada por el diminutivo “libello” (librito) es convergente con el redireccionamiento del deseo, que pasa de ser un ícono de la memoria a revelarse como una imagen activa y dinámica en el tiempo. Este “yo” del poeta debe leerse en realidad como un continuo circuito desde el sí mismo hacia un otro, para tomar la concepción

⁶ “In quella parte de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: INCIPIT VITA NOVA. Sotto la quale rubrica io trovo le parole le quali è mio intendimento d’assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentezia”. (Alighieri, 2003, p.72)

hermenéutica de Paul Ricoeur (Ricoeur, 2011). Ese “otro” por excelencia es la dama deseada, pero la construcción del sujeto que impulsa este deseo no es la misma si ella se encuentra en un pasado irrecuperable o si reside en un futuro profético.

Existe un espacio fuertemente simbólico en donde es posible que el deseo sea ícono y futuro a la vez: lo onírico. En efecto, en el capítulo III de *Vita Nuova* Dante sueña con Beatriz desnuda y dormida, envuelta en un manto sanguíneo, que es despertada por Amor para que devore el corazón del propio Dante. José Manuel Cuesta Abad hace un muy feliz comentario sobre esta imagen:

El que sueña –poetizando, digamos como Dante- traslada cruelmente su deseo y su sufrimiento al objeto soñado, libera su dolor proyectándolo en el ausente, que le responde con el silencio de lo que no puede decir quien finge soñar. Imposibilidad de expresar al otro el dolor que se siente por él. Esta imposibilidad se convierte en el dolor –del otro- en el mutismo del dormido [...] o en la pasión transferida a la amada que se alimenta del corazón del amante para que el duelo de éste pueda nutrirse de una pasión enajenada sin otro objeto que la ausencia donde el deseo recomienza transformándose acaso en “vida nueva”. (Cuesta Abad, 2009, pp. 258-259).

Este sueño, y el soneto que Dante escribió para narrarlo, fue respondido por su entonces “primero de sus amigos” Guido Cavalcanti, que escribió a su vez el soneto “*Vedeste, al mio parere, onne valore*”⁷ (“Viste a mi parecer todo el valor”), que incluyó como el número XXXVIII de sus *Rime* (Cavalcanti, 1990, pp. 104-105). Esta recepción, en la cual ambos poetas dialogan filosófica y poéticamente, es central en todo el proceso confesional que se despliega en *Vita Nuova*, en particular si tenemos en cuenta que sucede al comienzo del libro. Aquí se abre un significado adicional de la confesión: la retroalimentación dialógica del texto con, podríamos decir, un “tercer otro”. Por tanto, este “sí mismo” que busca Dante tiene su otro *diferente* en la mujer deseada, la que provee la *enérgeia* poética, pero también su otro *similar* en el poeta amigo, el que le dona el diálogo, el “tú” que necesita el sujeto Dante para expresar la conmoción que le ha provocado el sueño, síntoma de su pasión⁸. En un sentido similar, Diana Salem sostiene:

⁷ “Vedeste, al mio parere, onne valore /e tutto gioco e quanto bene om sente, /se foste in prova del signor valente /che segnoreggia il mondo de l’onore.// poi vive in parte dove noia more /e tien ragion nel cassar de la mente; /si va soave per sonno a la gente, /che ‘l cor ne porta senza far dolore. //Di voi lo core ne portò, veggendo /che vostra donna alla morte cadea: /nodriala dello cor, di ciò temendo.//Quando v’apparve che se ‘n gia dolendo, / fu ‘l dolce sonno ch’allor si compiea, /che ‘l su’ contraro lo venia vincendo”.

⁸ “Enérgeia” se refiere a la realización de la capacidad o habilidad, a la culminación en el arte y en la retórica de la vida, dinámica y llena de sentido, de la naturaleza. La poesía posee enérgeia [aristotélica], cuando alcanza su forma final y produce el placer que le corresponde. (Steiner, 2000, pp. 38-39)

Es la recepción de estos textos la que los convierte en confesiones, espacios de búsqueda del yo que se leen como autobiografía, como si del tiempo de la escritura al tiempo de la lectura se produjera una mutación de una práctica individual a una práctica colectiva, de una modalidad de existencia a un género. (Salem, 2012, p. 43).

En este pasaje desde un modo de existencia a un género, el deseo opera como motor de la vida, que “exige” ser narrada poéticamente, y al dar ese testimonio “ficcional” desde el poema, el poeta se autoconstruye como tal y como hombre. Por tanto, el deseo y su traslación al poema constituyen simultáneamente el rol del hombre “poeta”, y al hombre efectivo detrás de esa máscara operativa. Este trabajo dialéctico, cuya enérgica es el deseo mismo, se potencia al ser la figura deseada no una mujer “real” sino precisamente “una mujer de papel”, que cobra vida a través de las palabras del poeta. Esta mujer es “otra” de la real, tanto como el poeta en sus poemas es “otro” que el poeta en la vida. Pero, como se observa, estos caminos identitarios son concurrentes: la construcción de una mujer a amar y la construcción que de sí mismo hace el poeta.

El deseo y el desierto, en mutua construcción:

El gran problema del tiempo es que se instala en nosotros como un desierto: el pasado, un páramo que se llena con íconos de la memoria; el futuro, una llanura de promesas (acaso, también, de profecías). El presente, en nuestro caso, es sobre todo el momento en que el poeta escribe, el tiempo de la enunciación de sus textos, es el eje que busca transformar ambos lugares desolados, sembrando semillas en el páramo. En cierto modo, el carácter angélico de estas *donne angelicate* stilnovistas, y de sus transformaciones, esa singular Beatriz activa y conductora de la *Commedia* y esa particular síntesis de ángel y medusa que es para Petrarca Laura, implica una incesante comunicación entre el deseo y el desierto, precisamente una mediación que construye.

Esta anticipación humanista de la modernidad aparece asociada ya desde un comienzo con la idea de que el hombre, más que el animal en algunos sentidos, y menos que él en otros, debe “construirse” un rostro humano. Pico della Mirandola lo dice del siguiente modo:

Como libre, extraordinario plasmador y escultor de ti mismo, tú te puedes configurar por ti mismo en la forma que prefieras. Podrás degenerar en los seres inferiores, que son los animales;

podrás regenerarte, según tu decisión, en los seres superiores, que son los divinos. (Pico della Mirandola, 2008, pp. 103-105)⁹

Giorgio Agamben llamará a este proceso “la máquina antropológica” del Humanismo, a la que describirá como un “dispositivo irónico”.

La máquina antropológica del humanismo es un dispositivo irónico que verifica la ausencia para Homo de una naturaleza propia, manteniéndolo suspendido entre una naturaleza celeste y una terrena, entre lo animal y lo humano; y por ello, siendo siempre menos y más que sí mismo. (Agamben, 2006, p. 63)

La ironía es que aquello que *nos da una naturaleza* resulte de un proceso de configuración colectiva de la propia identidad (en realidad, de constante refiguración a partir de una continua pregunta sobre la naturaleza humana). No es una identidad fijada, como en el caso del animal, y por ende puede variar, admitiendo en su aplicación diferentes refiguraciones¹⁰. Es decir, el hombre debe adoptar una “máscara” para ser operativo, la máscara que lo define como “homo faber” (arquitecto, filósofo, poeta) y no como mero “ánthropos”. Acaso esto no sea tan estrictamente así en el caso de la mujer: ella posee una actividad, una operatividad innata y paradójicamente pasiva a la vez: la maternidad.

Pero la maternidad no es una potencia del pensamiento sino de la pura existencia, de la cual da cuenta la propia presencia de la Virgen María. Este aspecto, que es el que hace a la continuidad de la vida humana y no a su actividad, define a esta potencia existencial de la mujer como eje de articulación simbólica de la existencia. Acaso este simbolismo esencial resulte ser uno de las principales impulsos por el que los poetas *stilnovistas* adoptaron simbólicamente a la mujer como forma a partir de la cual *se dan a luz como poetas*. Que la *donna gentile* o *donna angelicata* resulte, en términos jungueanos, el *anima* del poeta, puede pensarse incluso desde este esquema, en donde el hombre adopta la operatividad, máscara o *enérgeia* del poeta para construir su alma a partir de la potencia existencial de la mujer. La máscara, entonces, pasa a ser una forma de la energía que transforma al hombre, y al mundo con él. La operatividad esencial es la del poeta, entendido éste como aquel que “se construye” desde la palabra. De algún modo,

⁹ “Nec de propiam faciem: ibid tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fictior, in quam malueris tute forniam effingas. Poteris in inferiore quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari” (della Mirandola, 2008, pp. 102-104)

¹⁰ Observemos, no obstante, que este proceso también es aplicado hoy día (y cada vez con mayor frecuencia) sobre el mundo animal, al establecerse un debate acerca del trato que los animales reciben, y de cuál es su condición dentro del mundo, al menos con respecto a los seres humanos.

Dante (y más aún Petrarca) responden al mito de Pigmalión: construirse a partir de construir la forma deseada. La “fugitividad” de esa forma deseada determina la infinitud del proceso; su culminación inalcanzable es una utopía, su interrupción, tanto sea por privación como por conformismo, un mundo de pesadilla, atado por siempre a la nostalgia.¹¹

El Infierno y el Limbo:

Este humanismo, esta concepción del hombre que se dio un rol a partir del amor y, fundamentalmente, de la expresión literaria de ese amor, tiene dos formas arquetípicas, que resumen en sí mismas lo que podríamos llamar los “límites” de este proceso de auto-significación personal del poeta. En su ensayo de 1945 “L’inferno e il limbo”, el poeta Mario Luzi establece dos horizontes para la poesía: el fundado por la Eternidad y el producido por el Infinito (Luzi, 2007). En el eje, o digamos, en el centro del paisaje marcado por ambos horizontes, Luzi instala el dolor, sobre todo en su forma de “pérdida definitiva del amor”. El elemento que articula el paisaje de una vida con un horizonte específico no es otro que la esperanza, como bien comprendieron, cada uno a su modo, precisamente los dos poetas de los que nos ocupamos aquí, Dante y Petrarca.

Laura, en el *Canzoniere*, es un “objeto de la memoria”, a la vez que un paradójico espacio de felicidad, de culpa y de dolor, tal como el soneto proemio de sus *Rime Sparse* expresa con claridad:

“Vosotros que escucháis es sueltas rimas / el quejumbroso son que me nutría / en aquel juvenil error primero / cuando en parte era otro del que soy, // del vario estilo en que razono y lloro, / entre esperanzas vanas y dolores, / en quien sepa de amor por experiencia, / además de perdón, piedad espero. // Pero ahora bien sé que tiempo anduve / en boca de la gente, y a menudo / entre mí de mí mismo me avergüenzo; / de mi delirio la vergüenza es fruto, / y el que yo me arrepienta y claro vea / que cuanto agrada al mundo es breve sueño”. (Petrarca, 2003, p. 131)¹²

En efecto, son evidentes aquí la clara intención confesional, la culpa (producto del reconocimiento de la verdad), la poesía en sí misma, y la expresión del dolor por un

¹¹ Para ampliar, Cfr. Del Percio, Daniel. (2015). “Almas y máscaras. Apuntes para una utopía dantesca”. En Artucio, Gustavo, y Pilán, María del Carmen. *Asociación de docentes e investigadores de lengua y literatura italianas. Edición Aniversario XXX años*. Paraná: ADILLI, pp. 284-305).

¹² Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono /di quei sospiri ond’io nudriva ‘l core /in sul mio primo giovenile errore /quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono, // dal vario stile in ch’io piango et ragiono /fra le vane speranze e ‘l van dolore, /ove sia chi per prova intenda amore, /spero trovar pietà, nonché perdono. //Ma ben veggio or sí come al popol tutto /favola fui gran tempo, onde sovente /di me medesmo meco mi vergogno, //et del mio vaneggiar vergogna è ‘l frutto, /e ‘l pentersi, e ‘l conoscer chiaramente /che quanto piace al mondo è breve sogno (Petrarca, 2003, p. 130).

amor perdido y culpable, que sólo ha traído vergüenza. Un bello sueño, pero (en sus propias palabras) inconsistente, que ha alejado al poeta de la verdadera realidad. Lo que no se avizora en el soneto, y que tampoco emerge en las 365 composiciones siguientes, es la redención que este amor puede provocar. Incluso la canción final, dirigida a la Virgen María, formidable elaboración poética de loa y oración, más allá de su elevada poesía, no tiene otro efecto que el de afirmar la confusión del poeta, que parece no poder salir de su laberinto. Si algo no nos ofrece la lírica de Petrarca es precisamente una dialéctica, un proceso o un modo que supere, transformándolos, esta felicidad y este dolor, para que ese “objeto de la memoria” que es Laura devenga en un “sujeto de redención”, en una “Beatriz”. Beatriz y Laura, en cuanto a figuras poéticas creadas para expresar el amor, devienen respectivamente esperanza y memoria, dialéctica e inmovilidad, confesión para integrar el ser y confesión para exponer (y gozar) la propia culpa, mirada que comprende y mirada que petrifica, *Donna angelo* y *Medusa*: dos formas del consuelo a través de dos poéticas que Luzi denominará el Infierno y el Limbo, la de aquél que se atreve a superar el mal, y la de quien se consuela en la memoria, como espacio inmodificable de la nostalgia. Comenta Luzi al respecto:

Aquella que más importa, la consolación que proviene de la memoria, y aquella que proviene de la esperanza son dos consolaciones opuestas, *ab imis*, por decir de algún modo, et *a supernis*, clausurada una en la eternidad del sufrimiento y llevada a la lamentación por la otra para la que el dolor es transitorio en sus netos confines, en su claro perfil (Luzi, 2007, p. 87). (Mi traducción.)¹³

La consolación en el espacio de la memoria funciona espacial y temporalmente como una suerte de limbo; este limbo es habitado desde una lógica cercana a la inmovilidad, a la ausencia de dialéctica y de historia; es la historia (tanto personal como comunitaria) encapsulada en una no evolución, una isla de vida pasada y a la vez constantemente reenviada a la memoria por la imaginación. Este “limbo” es la no esperanza. La consolación en la esperanza funda en cambio una ontología del futuro que adquiere, como en Dante, la dimensión de la profecía, que se abre paso a través del dolor y del mal.

¹³ “Quel che più importa, la consolazione che proviene dalla memoria e quella che proviene dalla speranza sono due opposte consolazioni, *ab imis*, per così dire, et *a supernis*, chiusa l’una nell’eternità della sofferenza e sollevata dal rimpianto l’altra per cui il dolore è transitorio nei suoi netti confini, nel suo chiaro profilo”.

Esta concepción luziana de la poesía y de su acción en el mundo resulta de un fuerte contraste entre una serie de categorías que podríamos llamar (apropiándonos de adjetivos que se suelen emplear con otros sentidos) dantesca y petrarquesca.

Dante – Petrarca
Infierno – Limbo
Camino, laberinto con centro – Laberinto sin centro, rizoma
Polifonía – Monólogo
Profeta – Escriba
Rostro (Máscara) – (Espejo) Reflejo
Donna como sujeto – Donna como objeto
Ángel – Medusa
Redención - Culpa

Esta dicotomía *Infierno – Limbo*, con todas sus variantes, y que determina dos poéticas contrapuestas, imbuidas claramente una de Dante y la otra de Petrarca, permite también una fuerte categorización de la poesía moderna, que oscila entre un peregrinar por la “tierra baldía”, en busca de una redención individual y a la vez social, y la clausura narcisista de la existencia en el propio mundo interior del poeta, que deviene “el único mundo”. Ambos son caminos que nacen del amor. Su expresión, su huella en el mundo, es el peso de una identidad.

Conclusiones

Si el amor y la belleza residen en la memoria, el desierto se vuelve el territorio del presente. La poesía puede adoptar la forma de una semilla en semejante páramo, para que el deseo allí no sea sólo nostálgica y melancólica rememoración, sino una *enérgeia*, una capacidad de crecer *más allá*, de construirse a sí mismo, de ser un sujeto a partir de ese otro del poeta que es la dama de corazón gentil. Esta construcción es a partir del propio lenguaje, de la propia expresión que busca perfeccionarse, evolucionar a la vez que el propio poeta, y con él, *su dama gentil*, aquella cuyo dulce rayo ilumina y salva, pero también obliga a la confesión, a exponer lo oscuro. De ahí que este singular ir *más allá* posea múltiples formas. Para Dante, una superación del DSN, en donde el deseo se reconvierte en camino ascendente y en epifanía final, no ante la mujer deseada en el comienzo del viaje, no ante Beatriz, sino ante María. Esta epifanía prefigura otra que es inefable: la de Dios y de la mismísima creación. El infierno sería entonces ese “momento dialéctico negativo” imprescindible incluso para la misma eternidad, en donde el poeta, y la propia creación, se purgan de su propia oscuridad a través de la

poesía. Para Petrarca, en cambio, existe otro modo bien diferente de superar el DSN: el deseo en él se reconvierte en infinito camino de retorno hacia lo que ya no existe. No hay epifanía, pero sí poesía que condensa luz y oscuridad de un deseo del pasado. Acaso Laura deviene, como en el mito de Apolo y Dafne, precisamente figura del mismo acto de poetizar: un infinito camino de palabras hacia el deseo siempre vivo, pero imposible. Dante nos enseña, sin embargo, que esa imposibilidad es ilusoria si el viaje que se emprende a través de la palabra tiene un sentido superador del propio deseo. Es sembrar semillas en el páramo, acaso la búsqueda más ambiciosa que pueda hacer un poeta sin traicionar su propia memoria.

Bibliografía

Primaria:

- ABUSAÍD Abuljair [Janés, Clara, y Taherí, Ahmad, trad.]. (2003). *Rubayat*. Madrid: Trotta.
- ALIGHIERI, Dante. (2003). *Vida Nueva* [Edic. bilingüe, Trad. de Luis Martínez de Merlo]. Madrid: Cátedra.
- . (1995). *Commedia* [3 volúmenes]. Milano: Garzanti.
- CAVALCANTI, Guido. (1990). *Rimas* [Edic. bilingüe, Trad. de Juan Ramón Mansoliver]. Madrid: Siruela.
- PETRARCA, Francesco. (1997). *Cancionero* [Edic. bilingüe. 2 volúmenes, Trad. de Jacobo Cortines]. Madrid: Cátedra.

Secundaria:

- ADÚRIZ, Javier. (2006). *El soneto, ensayo y antología*. Buenos Aires: Leviatán.
- AGAMBEN, Giorgio. (2006). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BURELLO, Marcelo. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- CUESTA ABAD, José Manuel. (2009). “La visión desideral”. En Barja, Juan, y Pérez de Tudela [Eds.]. *Dante, la obra total*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, pp. 253-288.
- DACHS, Ramon, SUÁREZ, Anne-Hélène, GREGORI, Josep Ramon [comp.]. (2008). *De la China a al-Andalus*. Barcelona: Azul.
- DEL PERCIO, Daniel. (2015). “Almas y máscaras. Apuntes para una utopía dantesca”. En Artucio, Gustavo, y Pilán, María del Carmen. *Asociación de docentes e investigadores de lengua y literatura italianas. Edición Aniversario XXX años*. Paraná: ADILLI, pp. 284-305).
- DELLA MIRANDOLA, Pico. (2008). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Buenos Aires: Winograd.
- LOMBA, Joaquín. (2005). *El mundo tan bello como es: Pensamiento y arte musulmán*. Barcelona: Edhasa.
- LUZI, Mario. (2007). “L’inferno e il limbo”. En Luzi, M. *Autoritratto*. Milano: Garzanti.
- MALDENSTAM, Ósip. (2004). *Coloquio sobre Dante*. Barcelona: El Acantilado.
- PASQUINI, E. y QUAGLIO, A. (1995). “Prefazione”. En Alighieri, D. *Commedia*. Milano: Garzanti, pp. VII-CLXXXVII)
- PATERSON, Linda. (1997). *El mundo de los trovadores*, Barcelona: Península.

RICOEUR, Paul. (2011). *El sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
SALEM, Diana. (2012). *El yugo de la memoria. Autoficciones*. Buenos Aires: Biblos.
STEINER, Wendy. (2000). “La analogía entre la pintura y la literatura”. En Monegal, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid: ARCO.