

ERICH AUERBACH

DANTE, POETA
DEL MUNDO TERRENAL

TRADUCCIÓN DEL ALEMÁN
DE JORGE SECA

BARCELONA 2008



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Dante als Dichter der irdischen Welt*

Publicado por:

A CANTILADO

Quaderns Crema, S. A., Sociedad Unipersonal

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona

Tel.: 934 144 906 - Fax: 934 147 107

correo@acantilado.es

www.acantilado.es

© 1929 / 2001 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG,
Berlín - New York. Genthiner Str. 13, D-10785 Berlín.

© de la traducción, 2008 by Jorge Seca Gil

© de esta edición, 2008 by Quaderns Crema, S.A.

Todos los derechos reservados:

Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-96834-51-4

DEPÓSITO LEGAL: B. 1.647 - 2008

Cubierta basada en *Retrato de Dante* de Sandro Botticelli

AIGUADEVIDRE *Gràfica*

QUADERNS CREMA *Composició*

ROMANYÀ-VALLS *Impressió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *septiembre 2008*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

Nota del traductor

6

Introducción histórica sobre
idea y destino del ser humano en la poesía

9

La poesía juvenil de Dante

45

El asunto de la *Comedia*

117

La estructura de la *Comedia*

167

La representación

219

Conservación y transformación
de la visión dantesca de la realidad

279

Índice onomástico

289

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA
SOBRE IDEA Y DESTINO DEL SER
HUMANO EN LA POESÍA

HOMERO

Que el ser humano es una unidad—un todo indivisible compuesto por la fuerza y la forma del cuerpo, por la razón y la voluntad del espíritu—, que de esta unidad se despliega su destino particular reuniéndose siempre a su alrededor las acciones y las pasiones que le tocaban en suerte, atraídas, por decirlo así, como por magnetismo, adhiriéndose a él y llegando a formar por consiguiente una parte de su unidad: la poesía europea poseía ya esta visión de las cosas en sus comienzos helénicos. Es la que confiere a la epopeya homérica la capacidad de contemplar y penetrar en la estructura de los sucesos posibles. Inventando y acumulando acciones y pasiones análogas, Homero dio forma a Aquiles o Ulises, Helena o Penélope; a partir de una acción que revelaba su carácter, o también a partir del carácter que se manifestaba en una primera acción, al poeta inventor le surgía de manera necesaria y natural la serie y la suma de las acciones análogas de sus personajes, y al mismo tiempo la línea entera del transcurso de sus vidas, de su entrelazamiento en la red de los sucesos, lo cual es tanto su carácter como su destino.

La conciencia de que el destino particular del ser humano es una parte de su unidad, tal como indica la sentencia

de Heráclito que encabeza este trabajo de investigación, es la que da a Homero la facultad para la imitación de la vida real. No nos referimos aquí exactamente a aquel realismo que la crítica antigua elogiaba en Homero y que en ocasiones incluso echaba de menos en él,¹ esto es, la verosimilitud o la credibilidad de los sucesos, sino que nos referimos a un estilo literario que presenta los sucesos como evidentes, independientemente de si son o no verosímiles, de manera que la cuestión de su verosimilitud sólo pueda plantearse en una reflexión posterior. Según la hermenéutica antigua, la representación de una escena fabulosa o maravillosa tenía que ser por fuerza no realista; según la interpretación que exponemos aquí lo importante es la evidencia de lo representado que no depende de ninguna manera de la consideración de si se ha visto antes algo similar, y de si es o no verosímil; así, por ejemplo, de un dibujo de Rembrandt que representa la aparición de Cristo en Emaús decimos que es una imitación muy lograda de la vida, porque incluso el no creyente, tocado por la evidencia de lo que ve, está obligado a admitir en él la experiencia de la maravillosa escena. Este realismo—o para dejar de utilizar esta palabra tan equívoca y metamórfica—, este arte de la imitación lo posee Homero en todas partes, incluso cuando narra cuentos fantásticos, pues la unidad, el *sibi constare* de sus personajes, justifica o condiciona lo que les sucede. En *un* único acto, la imaginación poética genera el personaje y su destino; la observación y la razón cooperan, enriquecen y ordenan. Sin embargo, la primera queda exhausta al registrar la plenitud caótica del material, mientras que la segunda lo secciona tiránicamente

¹ Por ejemplo: Longino, *De lo sublime*, IX, 13.

y no se adecua a la apariencia; el talento inventivo de Homero contiene una convicción que no pueden fundamentar ni la observación ni la razón por sí mismas a pesar de que en la obra de arte encuentra una aprobación general. Me refiero a la convicción de que cada uno de los personajes condiciona su destino particular y de que necesariamente sólo puede sucederle aquello que le corresponde. Lo que le corresponde al personaje, no lo que le corresponde a una de sus cualidades; pues éstas, como abstracciones que son, no coinciden nunca con la apariencia. Lo que es representable poéticamente y exige aprobación no es que al bueno le ocurran cosas buenas, ni al valiente cosas valerosas, sino que a Aquiles le ocurra algo aquileico; los epítetos *δῖος* [divino] o *πολυμήτις* [muy hábil] sólo tienen sentido para quien sabe lo que hay en ellos del personaje.

De ahí que la imitación homérica, que se denomina *mímesis* en la crítica antigua, no sea ningún intento de copia de las apariencias; no nace de la observación sino, exactamente igual que el mito, de la representación de personajes unitarios cuya unidad está dada ya antes de que la observación acuda al auxilio de la representación; su vívida presencia y su multiplicidad provienen, como puede constatarse en todas partes, de la situación en la que se encuentran cada vez y en la que tienen que encontrarse, y que prescribe sus acciones y sus pasiones; sólo entonces interviene la observación naturalista, sin que sea necesario invocarla, pues se ofrece por sí misma. La verdad natural o *mímesis* auténtica de una escena homérica, como el encuentro de Ulises y Nausícaa, no se basa en absoluto en una observación rigurosa de los sucesos cotidianos, sino en la idea a priori del carácter de ambos personajes y de su correspondiente

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

destino; una vez dada esta idea, que crea la situación de su encuentro, la representación que permite a este cuento convertirse en verdad es un juego fácil. Así pues, la creación de Homero no es una mera copia de la vida, no sólo porque narra cuentos fantásticos que jamás pueden haber sucedido, sino porque posee una idea del ser humano que no pudo transmitirle la experiencia pura.

LA TRAGEDIA

Del mito épico nació la tragedia; sin embargo, cuanto más se fue alejando de la forma de la epopeya para alcanzar una forma propia, tanto más excluyente se tornó su manera de abordar al ser humano únicamente en el momento decisivo de su destino, desvelando éste y al mismo ser humano en su unión definitiva y perfecta, lo cual significa su ocaso. Mientras la epopeya homérica muestra siempre a ambos en una progresión interpretable paulatinamente que permite silenciar el final del héroe, la tragedia, en sus ejemplos clásicos, desvela el punto final en el que ya no hay multiplicidad ni escapatoria; el destino propio se le manifiesta al ser humano como un destino ya señalado y opuesto a él, como un destino corruptor, hostil, aparentemente ajeno; y es aquí donde comienza a asustar su carácter interior, donde comienza a defenderse de la generalidad en la que debe desembocar su particularidad, y a entablar la absurda lucha contra el propio daimon. La naturaleza de esta lucha, presentada con toda claridad en los duelos verbales de Sófocles, lleva consigo que se desprenda una parte del carácter particular de los seres humanos que la entablan; hasta tal punto están impli-

cados en la necesidad más extrema, están tan fuertemente cautivados por su batalla final, que de sus cualidades más personales no les queda otra cosa que la edad, el sexo, la posición social y los rasgos más generales del temperamento; sus acciones y toda su manifestación sensible están dominadas en cada caso por la situación dramática, es decir, por los requisitos tácticos de su lucha. No obstante, la tragedia griega dejó al héroe todavía mucho de su individualidad; sobre todo en las primeras escenas, cuando aún está intacto y está hecho de una pieza, el héroe muestra con realismo y dignidad lo particular, lo concreto, lo sensible y terrenal de su carácter, e incluso en el desarrollo argumental, cuando ya se ha producido la escisión entre su particularidad y el destino que se le revela de manera cada vez más general, todavía le queda la forma característica de su voluntad de vivir, a la que se aferra obstinadamente o a la que sacrifica de manera heroica. No hay ningún espacio aquí para la espontaneidad épica que inventa a cada momento nuevas formas sensibles a partir de la armonía de los dos elementos componentes de la unidad; pues si otrora, en su vida épica, el ser humano veía enriquecer su carácter particular con su destino renovado a cada instante, ahora en cambio se ha vuelto duro, rígido y pobre en elementos sensibles; se opone al destino demasiado general que lo conduce a su perdición y, no obstante, sale a su encuentro; ya únicamente es el exponente máximo de la universalidad, un ser humano que va camino de su ruina y que despilfarra y agota el capital de su fuerza vital, capital que no puede dar ya ningún fruto.

Con la ilustración sofista se desintegró la unidad del personaje; las artes del análisis psicológico del carácter y de la interpretación racional del destino no fueron capaces de

someter a los sucesos, y la tragedia comenzó a necesitar de recursos técnicos para salvaguardar su forma: junto con la refinada penetración psicológica entra—a menudo en molesta oposición—la maquinaria vacía y contingente del análisis. Al mismo tiempo comenzó en la comedia la imitación de lo cotidiano basada en la observación, y lo insólito, justa o injustamente caricaturizado de manera racional, sostenido por la aprobación sin duda cambiante del pueblo ilustrado, comenzó a ganar terreno y a desacreditar en la conciencia colectiva la idea de la unidad a priori del personaje.

PLATÓN

En este estado de cosas surge la crítica platónica de las artes figurativas. Platón, que desdeñando su propio talento y su gusto por la evidencia sensible y desarrollando su enfrentamiento a cualquier emoción artística vulgar hasta convertirlo en una pura y estricta utopía, formuló en el décimo libro de la *República* su juicio largamente madurado: si el mundo empírico forma una segunda capa, copia falaz de las Ideas que son las únicas verdaderas, entonces el arte, que se ocupa de la imitación del fenómeno, es algo completamente menor, turbio, tercero en la jerarquía relativa a la verdad: «τρίτον τί ἀπὸ τῆς ἀληθείας»;¹ su efecto se dirige a la parte inferior, irracional, del alma; existe una escisión antiquísima entre poesía y filosofía, y hay que desterrar la poesía de la República filosófica. El hecho de que Platón otorgue una cierta validez a las artes no figurativas en tanto

¹ *República* X, 602.

éstas, por su sólida tradición que no ofrece concesión alguna a lo falaz y cambiante de la apariencia, son capaces de fortalecer con sagrada sobriedad las virtudes de los ciudadanos en la República filosófica, significa tan sólo una confirmación del juicio global que rechaza cualquier práctica artística propiamente creativa.

A pesar de todo, la doctrina platónica no destruyó la dignidad de las artes figurativas, al contrario, les dio un nuevo impulso válido para milenios, y les asignó un nuevo objetivo. Y no fue así porque Platón no lo hubiera formulado con seriedad: el hecho de que no exista ninguna mención al elogio de la inspiración en otros diálogos, ni ninguna apelación al arte mimético de los diálogos platónicos mismos—lo cual incluso se le reprochó en tal contexto—,¹ puede impedirnos ver expresada en ese pasaje su verdadera y auténtica opinión tal como se había ido formando—a despecho de sus inclinaciones poéticas y después de alguna que otra prueba peligrosa—en el puro perfeccionamiento de la doctrina de las Ideas. Pero el efecto de sus palabras estaba influido por el recuerdo del hombre que las había pronunciado. Éste había elogiado de diversas maneras la belleza de la apariencia como un escalón hacia la belleza verdadera. Gracias a él, la parusía de la Idea en la apariencia se convirtió para el artista y para el aficionado al arte en problema y en nostalgia. Fue él precisamente quien trazó el puente sobre el abismo abierto entre poesía y filosofía, pues fue en su obra donde por primera vez la apariencia, que los precursores sofistas y eleáticos habían despreciado, se convirtió en reflejo de la perfección. Su doctrina conminaba a los poetas a poetizar

¹ *Athenaeus* XI, 505b.

filosóficamente, no sólo en un sentido instructor sino con la aspiración de alcanzar, mediante la imitación de la apariencia, su carácter verdadero y la expresión de su participación en la belleza de la Idea. Entendió el arte de la mimesis de manera más profunda y la ejercitó también con mayor perfección que cualquier otro griego de su época, y su influencia poética es, junto a la homérica, la más elevada de la Antigüedad. Los personajes de sus diálogos están concebidos en lo más íntimo y particular, el diálogo mismo es una apariencia viva; la enseñanza más abstracta se convierte en una magia cuyo esplendor sensible se funde en cada conciencia receptiva con la materia tratada, y parece pertenecer a su ser. Sería falso e imposible pensar aquí en una especie de golpe de sorpresa o de engaño del que habría que liberarse para alcanzar el significado verdadero. Pues el amor de Platón por lo particular era para él el camino hacia la sabiduría, un camino que describió en el discurso de Diótima; este amor alcanzó una expresión tan unívoca porque, según Platón, el *τέλος* universal del ser humano no se contrapone ni a su especial carácter ni a su destino, sino que se acuña y se pronuncia en éstos; expuso la unidad de carácter y destino en el mito de la elección de los muertos que presencia el panfilio Er ante el trono de Láquesis,¹ y en él acentúa enfáticamente la particularidad del carácter individual no destruido por la muerte. El arte de Platón es piadoso, es la expresión más elevada, confirmada y depurada por la razón, de la conciencia mítica del destino. En esto y en la participación posible del alma en la belleza de la Idea queda superada la dualidad del sistema. En la conciencia de las generaciones posterior-

¹ *República* X, 617 s.

res se perpetuaría el Platón que hizo ingresar la filosofía en el arte y que fundó y preparó una concepción a la vez más profunda y más exacta de los sucesos. De su mentalidad procede también el efectivo enriquecimiento de la visión que contiene su arte. En la forma del diálogo que él creó, no hay, en sentido estricto, ni encuentro con el destino ni una situación dramática; incluso en la trilogía de Sócrates —*Apología, Critón, Fedón*— sólo son un trasfondo. En su lugar comparece el encuentro con la verdad que asume ahora la misión justiciera del destino; niños y jóvenes, hombres y ancianos comparecen, en el grácil movimiento del diálogo, ante esa prueba, y tienen que desvelar cómo son en su disponibilidad, abnegación y poder de decisión, igual que las almas ante los jueces de los infiernos en el mito que relata Sócrates al final del *Gorgias*.¹ Entonces se revelan, o fracasan, la valentía y la nobleza del alma y la autenticidad del carácter interior tal y como se demuestran las facultades corporales en la práctica gimnástica. Y al mismo tiempo que estos elementos más que inaprensibles y secretísimos se revelan perfectamente como apariencia, en una evidentísima visión sensible, parece sin embargo como si hubieran sido pesados por una balanza exacta y, por decirlo así, fijados por un arte mensurador.

Por ello no es de extrañar que la teoría de la filosofía del arte no encontrara en la crítica platónica de la imitación su final sino su punto de partida. En la misma doctrina de las Ideas estaba contenido el germen para el cambio, que ha sido descrito recientemente por E. Panofsky² en su signifi-

¹ *Gorgias* 523-24.

² «Idea», *Studien der Bibliothek Warburg*, 5 (Leipzig, 1924), pp. 1-16.

cación para las artes plásticas. Fue el esfuerzo por encontrar una justificación filosófica de las artes lo que paulatinamente condujo a las Ideas como modelos desde ὑπερουράνιος τόπος [lugar supraceleste] al alma, desde la transcendencia a la inmanencia; y al mismo tiempo, el objeto que imitaba el artista experimentó una transformación idéntica: fue transferido asimismo al alma desde la empiria dado que se creía que no podía ser el objeto real lo que el artista imita—de lo contrario, la obra de arte no sería más bella que el objeto—, sino la imagen del objeto en su alma, es decir, la idea inmanente, la ἐννόημα [noción]; en el alma del artista se dan cita ahora la imitación y la verdad que en Platón estuvieron separadas tan rígidamente, y a la idea inmanente, frente a la realidad y, posteriormente, también frente a la obra, se le atribuyó aquella perfección más elevada que Platón sólo consideraba posible encontrar en el ὑπερουράνιος τόπος. De aquí resultó entonces una espiritualización extrema del proceso de mimesis, la cual tenía ciertamente sus raíces en la doctrina de las Ideas pero que en su plasmación, la concepción noble de la dignidad del arte, se contraponía a la teoría platónica. Esta espiritualización acabó por experimentar un nuevo dualismo y un nuevo problema en la profundización plotínica del antagonismo entre la imagen primigenia en el alma del creador y la obra materializada que, según se creía, sólo podía ser forzosamente una copia confusa.

ARISTÓTELES

En cierto modo, el primer estadio de esta reorganización de la doctrina de las Ideas para la teoría del arte es la estética