

GALEOTTO FU' L LIBRO E CHI LO SCRISSE: LA LITERATURA COMO CAMINO AL INFIERNO

MIGUEL ÁNGEL BELMONTE
Universitat Abat Oliba CEU, Ceu Universities

RESUMEN: En el Canto V del *Infierno*, uno de los pasajes más universalmente conocidos de la *Divina Comedia*, Dante sugiere la fuerza corruptora de la literatura, desencadenante del adulterio de Paolo y Francesca. Este esquema en que lo literario se convierte en motivo de perdición, reaparece en casos tan conocidos como el de *Don Quijote* y otros menos conocidos como el dickensiano Nicodemus Boffin de *Nuestro común amigo*. Estos escritores dejan traslucir en sus obras sus inquietudes respecto a una influencia que simultáneamente buscan y temen sobre los lectores. Sus «libros dentro de los libros» pueden ser interpretados como una vacuna con la que el escritor quiere proveer al lector de las herramientas para protegerse de los efectos perversos de una literatura recibida en clave romántica. Proponemos, siguiendo especialmente a Renato Poggioli, John Freccero o René Girard, una interpretación antiromántica que subraya la actualidad de la arquitectura moral de la *Divina Comedia* y su ascendencia sobre varios clásicos de la literatura moderna posterior.

PALABRAS CLAVE: Dante; Francesca; Galeotto; Cervantes; Dickens; Girard; deseos; infierno; imitación; libros.

Galeotto fu' l libro e chi lo scrisse: *Literature as a Road to Hell*

ABSTRACT: In Canto V of *Inferno*, one of the most universally known passages of the *Divine Comedy*, Dante hints at the corrupting force of literature as triggering Paolo and Francesca's adultery. This scheme in which the literary becomes a reason for perdition reappears in such well-known cases as Don Quixote and others less well known, such as the Dickensian Nicodemus Boffin of *Our Mutual Friend*. These writers reveal in their works their concerns about an influence they simultaneously seek and fear over their readers. Their «books within books» can be interpreted as a vaccine with which the writer aims to provide the reader with the tools to protect themselves from the perverse effects of a literature interpreted in a more romantic fashion. We follow Renato Poggioli, John Freccero and René Girard to propose an anti-romantic interpretation that underlines the actuality of the moral architecture of the *Divine Comedy* and its influence on various classics of later modern literature.

KEY WORDS: Dante; Francesca; Galeotto; Cervantes; Dickens; Girard; Desires; Hell; Imitation; Books.

1. DOS QUE VAN JUNTOS

En la segunda mitad del Canto V del *Infierno*, uno de los pasajes más universalmente conocidos de la *Divina Comedia*, Dante presenta el potencial corruptor de la literatura, sugerido por la condenada Francesca como desencadenante del adulterio con su cuñado Paolo. El canto nos describe el segundo círculo del infierno, donde cumplen su condena los lujuriosos. Habiendo dejado atrás a los tibios, que «vivieron sin vituperio ni alabanza» (III, 35)¹ y a los que «vivieron antes del cristianismo y no adoraron debidamente a Dios» (IV, 37), Dante

¹ Todas las citas de la *Divina Comedia* corresponden a la edición bilingüe incluida en DANTE, *Obras Completas*, BAC, Madrid 2002. Señalamos en números romanos el canto y en arábigos el verso.

pide por primera vez a su guía Virgilio que le deje hablar con el alma de unos condenados en este segundo círculo. Habiendo antes desatendido la opción de hablar con Sócrates, con Cicerón o con Averroes; ni siquiera se plantea ahora hablar con Cleopatra, Elena o Tristán, sino que pide a Virgilio hablar con «esos dos que van juntos y parecen flotar más ligeros en el viento» (V, 74).

Esos dos por los que se interesa Dante son Paolo Malatesta y Francesca de Rímini. Ella, hija de Guido de Polenta, había nacido en Ravena y se había casado en 1275 con Giovanni Malatesta, señor de Rímini. Aunque Giovanni, apodado Gianciotto (Juan el Cojo), era conocido por su carácter brutal, su fealdad y su cojera, tuvieron una hija llamada Concordia. Por su parte, Paolo, apodado el Bello, hermano menor de Giovanni, se había casado antes, en 1269, con Orabile Beatrice di Ghiaggiuolo, con quien había tenido dos hijos, Uberto y Margherita. Paolo fue *capitano del popolo* en Florencia entre 1282 y 1283. Como Giovanni ya tenía una hija de un segundo matrimonio en 1288, el escándalo debió de producirse en torno a 1285, cuando Dante tenía unos 20 años, Francesca unos 25, Paolo y Giovanni más de 40. Además, Dante pasó los últimos años de su vida en Rávena, de modo que conoció de cerca los entresijos familiares —cerca de él vivía un sobrino de la propia Francesca— y pudo respirar todavía el clima que el escándalo había producido en su época². La parquedad de las fuentes en torno a un asunto en que se mezclaban amoríos y celos con venganzas familiares y políticas, deja en una nebulosa la posibilidad de una completa reconstrucción de los hechos históricos³.

2. LA CONVERSACIÓN

Volviendo al poema, Dante consigue entablar conversación con Paolo y Francesca, aunque en rigor solo consigue que hable Francesca, ya que Paolo se limita a callar y llorar. La disposición de Francesca a hablar con los extraños visitantes solo puede ser ejecutada aprovechando la detención momentánea de la *bufera* (V, 31) que empuja violentamente a las almas de un lugar para otro sin descanso. Ahora bien, tal disposición, que el lector moderno puede tomar equivocadamente por amabilidad, responde al propio egocentrismo de

² Cf MELDINI, P., «Chi, come, dove e quando: le fonti documentarie, narrative e letterarie della vicenda», en: *Francesca je l'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini 2007, pp. 15-24.

³ El nombre de Concordia para la hija se pudo deber no solo al hecho de ser el nombre de una de las abuelas, sino como sello de la paz entre las dos familias que habrían zanjado con el enlace ciertas enemistades políticas previas entre las familias. Para una interpretación de los hechos en clave política, véase BAROLINI, T., «Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender», en: BAROLINI, T., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, Fordham University Press, Nueva York 2006, pp. 304-32.

una Francesca que no puede dejar de pensar en su propio pecado⁴. Las primeras palabras de Francesca concentran la atención en «el amor, que se apodera pronto de los corazones nobles» (V, 100) como causa de su perdición. Francesca apunta a «este» (V, 101), o sea Paolo, como primero en enamorarse. Ella, sin embargo, se presenta como habiendo reaccionado amando a su cuñado por ser la única reacción posible ante un amor «que al que es amado obliga a amar» (V, 103). Dante, sin embargo, en medio de la tristeza y la piedad que le embargan ante el relato de Francesca, requiere todavía de ella una explicación adicional acerca de la génesis de sus deseos: «¿cómo y por qué os permitió el amor que conocieseis los turbios deseos (*dubbiosi disiri*)?» (V, 119). La primera explicación de Francesca es algo así como una presentación extremadamente simple del triángulo amoroso: Paolo se enamora de Francesca por su belleza, Francesca le corresponde porque no puede evitarlo, Gianciotto los descubre y los mata. Una ciega interpretación romántica honra la espontaneidad de los amantes y tiende a exculparlos. Esta es, por cierto, la interpretación iniciada por Boccaccio y que triunfa en el siglo XIX y sigue predominando en la actualidad. Pero Dante no se conforma con tal banal explicación, sino que busca comprender el origen de los deseos.

La autojustificación de Francesca tiene una refutación literaria en el personaje cervantino de Marcela, la pastora por la que suspira una caterva de enamorados liderados por Grisóstomo, que llega a suicidarse por no verse correspondido. Ante la injusta acusación de crueldad de que es objeto, Marcela se defiende con un sentido común ajeno a Francesca: «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama»⁵. El propio Dante hizo de antecesor de Grisóstomo en su juventud y dedicó varios poemas a expresar su desencanto ante mujeres como Marcela, como en su canción «Deseo de venganza contra la mujer de piedra»⁶. Y es que Dante había defendido en su juventud la posición según la cual nadie puede hacer frente al Amor cuando lanza sus dardos y, en consecuencia, hay que dejarse llevar por él. En el soneto *Io sono stato con*

⁴ «Although declaring willingness to listen as well as talk, she will be in reality, at least for some time, the only speaker: so, without waiting for a word or even a nod, she speaks out on the only topic which interests her. There is no time to lose: the wind has just quieted, but the storm may rage again at any moment» (POGGIOLI, R., «Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's *Inferno*», en: *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXII, 3, 1957, p. 329). «The *bufera infernale* to which Paolo and Francesca are condemned represents the restlessness of what St. Augustine called *the unquiet heart*, at once the sin and its punishment». (FRECCERO, J., *Dante. The Poetics of Conversion*, Harvard University Press, Cambridge 1986, p. 191). Freccero descubre y desarrolla a lo largo de esta obra las profundas analogías existentes entre el itinerario del Dante peregrino a lo largo de la *Divina Comedia* con las *Confesiones* de San Agustín, subrayando la profunda sintonía teológica entre ambos.

⁵ CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara, Madrid 2004, I, XIV, p. 125.

⁶ DANTE, *Obras completas*, BAC, Madrid 2002, p. 858.

Amore insieme, en respuesta a Cino de Pistoya, que le preguntaba si el alma puede cambiar sus amores permaneciendo siempre la misma, afirmaba que «quien contra él [el amor] esgrime razones y virtudes, hace como aquel que en la tempestad produce sonidos intentando lograr que, allí donde suenan, las nubes descarguen sus vapores»⁷. Por tanto, la pregunta que lanza Dante a Francesca demuestra un alejamiento de las posiciones juveniles y una maduración en dirección hacia una mayor conciencia de la inviolabilidad de la libertad y responsabilidad personales. Aun así, el poeta no asiste fríamente a la explicación de los amantes condenados, sino con extrema tensión y dolor. El Dante peregrino va reformando y purificando al Dante poeta. El desmayo final que sufrirá supone una especie de muerte a sus viejas creencias acerca del amor.

Francesca responde aparentemente por querer satisfacer la inquietud del poeta: «si tienes tanto deseo de conocer la primera raíz de nuestro amor, te lo diré mezclando la palabra y el llanto» (V, 124). Su respuesta es la que pone en el primer plano la literatura como causa corruptora:

Leíamos un día, por gusto, cómo el amor hirió a Lanzarote. Estábamos solos y sin cuidados. Nos miramos muchas veces durante aquella lectura, y nuestro rostro palideció; pero fuimos vencidos por un solo pasaje. Cuando leímos que la deseada sonrisa fue interrumpida por el beso del amante, éste, que ya nunca se apartará de mí, me besó temblando en la boca. Galeoto fue el libro y quien lo escribió. Aquel día ya no seguimos leyendo (V, 127-138)

Así concluye la conversación de Dante con Francesca. Antes de entrar en un análisis más detallado, basta llamar la atención sobre el dato de que solo en esta docena de versos aparecen hasta seis veces términos referidos a la literatura (*leggiavamo*, *lettura*, *leggemmo*, *libro*, *scrisse*, *leggemmo*) además de dos nombres propios literarios (*Lancialotto* y *Galeotto*). El dato es tanto más llamativo por el hecho de que el conjunto del canto —dedicado, recordemos, a los condenados por lujuriosos— hay un predominio constante de términos relacionados con el amor. Téngase en cuenta que, en todo el *Infierno*, aparece una veintena de veces el sustantivo *amor/amore* y diez de ellas es en este canto V⁸. Y de las diez ocurrencias del canto V, siete aparecen en el diálogo con Francesca, pero solo una en esta intervención final. De modo que, ya desde el punto de vista léxico, el poeta elige trasladar el interés hacia lo literario. Pero poner el foco en lo literario como fuente del pecado supone ponerse el propio poeta también a sí mismo bajo una nueva consideración: ¿y si mis poemas de juventud, parece estar planteándose Dante, llevaron a algunas personas a extraviarse pensando que realmente había que dejarse arrastrar por el amor sobrevenido? Así encajan bien los últimos dos versos del canto: «sentí un desfallecimiento de muerte y caí como los cuerpos muertos caen» (V, 141) porque el desmayo no vendría solo del

⁷ *Ibid.*, p. 863.

⁸ Cf BAROLINI, T., «*Inferno* 5: What's Love Got to Do with It? Love and Free Will» en: *Commento Baroliniano*, Digital Dante, Columbia University Libraries, Nueva York 2018, párrafo 30.

patetismo del relato recién oído, ni tampoco de una probable identificación con los propios amantes, sino de la conciencia del propio Dante de haber podido contribuir con sus escritos a provocar la caída de almas incautas⁹.

3. GENEALOGÍA DE LOS TURBIOS DESEOS

Analicemos ahora la raíz de los *dubbiosi desiri* según el relato de Francesca. Nada se nos dice de deseos anteriores a la lectura compartida. Es la historia de la reina Ginebra, casada con el rey Arturo, que, empujada por Galahad (Galeoto) a agradecer al valiente Lancelot (Lanzarote) los servicios prestados, acaba dejándose besar por él, quien a su vez estaba «agarrado» por el amor. Aunque el orden en que Francesca rememora lo leído es más sencillo: primero Lanzarote a quien «el amor hirió (*strinse*)», es decir, que el amor lo atrapó, lo agarró con fuerza irresistible. Segundo, la reina permite que su «deseada sonrisa» sea «interrumpida por el beso del amante». Automáticamente, Francesca cambia a un registro más brutal: «este ... me besó temblando en la boca ... aquel día ya no seguimos leyendo». Pero para que se produzca ese salto, Francesca ha tenido que ver en Paolo a un caballero andante y, lo que es más importante, identificarse a sí misma con la reina. La soberbia de Francesca es abatida con su propio cambio de registro, al sustituir un lenguaje espiritualizado para referirse a la «deseada sonrisa» de la reina Ginebra (*disiatio riso*) por un lenguaje carnal para referirse a ella misma (*la bocca*)¹⁰. El intento de Francesca de responder a la pregunta por el origen de los *dubbiosi desiri* no alcanza su objetivo con la doble identificación de Paolo y Francesca con Lancelot y Ginebra¹¹. Hace falta un

⁹ «Dante does not preach or plead, nor does he need to superimpose an edifying sermon (...) This moral is very simple, and could be summed up in the statement that writing and reading romantic fiction is almost as bad as yielding to romantic love. This obvious and almost naïve truth is all contained in the famous line, “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse”, by which, as Francesco d’Ovidio says, the poet confesses his horrified feeling at the thought that he too “could become a Gallehaut to somebody else”. But there is no reason for such a fear, since that line helps to destroy the very suggestion on which it is built». (POGGIOLI, R., *op. cit.*, p. 358)

¹⁰ «All this implies a process of self-identification: if Francesca sees in her lover the peer of such a worthy as Lancelot, she may also see in herself the equal of his Queen; and she may even think that she had a right to betray Gianciotto, if Guinevere betrayed King Arthur himself (...) such a falling off from the spiritual to the psychological (...) is but the shift or descent from literature to life, from fiction to reality, from sentimental fancy to moral truth. Lust and adultery replace for a moment passion and love: a cry of nature breaks forever the mirror of illusion and the veil of self-deceit» (POGGIOLI, R. *op. cit.*, p. 337s)

¹¹ «Dante dares probe the innermost secrets of both passion and lust: and this is why, instead of contemplating “romantic love” from without, he dares to reconstruct the sinful story of Paolo and Francesca from inside, within the framework of the “romance” itself. Yet (...) that framework is used not to re-evolve romantic love, but to exorcise it». (POGGIOLI, *op. cit.*, p. 347). Véase una interpretación en esta línea en NEMBRINI, F., *Dante, poeta del deseo. Conversaciones sobre la Divina Comedia*. Infierno, Encuentro, Madrid 2015.

tercero sobre el que hacer recaer la responsabilidad originaria. Y ese tercero es Gallahad (Galeoto), identificado no con algún sirviente o algún conocido de la familia, como pudo haber dicho Francesca, sino con el propio libro. Pero Francesca ha dicho antes que estaban completamente solos. Parece como si por una parte quisiera subrayar la originalidad de su amor, la espontaneidad que tanto valora el romanticismo, pero por otra parte quisiera trasladar al menos parte de la responsabilidad a un tercero. El libro como objeto se convierte en el origen de los *dubbiosi disiri*. Y por tanto también el autor, anónimo, del libro. Una vez el libro ha realizado su función celestinesca, desaparece del horizonte, puesto que «aquel día ya no seguimos leyendo». Si otros libros habían preparado antes el camino, no lo dice Francesca. Si hubo tiempo o no de continuar con la misma u otras lecturas en otros días, tampoco¹². Como dice Girard, «Dante no escribe historia literaria, sino que hace resaltar el hecho de que, se trate de palabra escrita o de palabra oral, tiene que existir la palabra de alguna persona que sugiere el deseo (...)»¹³. En los prolegómenos de la conversación con Francesca, la aparentemente tierna imagen de las palomas («como palomas que movidas por el deseo, con las alas tendidas, van hacia el dulce nido» V, 82) representa, sin embargo, la insaciabilidad de un deseo que deja en suspenso la voluntad humana¹⁴. Del mismo modo que la autodeterminación en el vuelo de una paloma es solo aparente (puesto que siempre habrá algún factor externo que acabará por inclinar a la paloma hacia un lado u otro), la originalidad del deseo de Francesca y Paolo es también solo aparente:

De manera que Paolo y Francesca nunca alcanzan, ni siquiera en la tierra, el solipsismo de la pareja que es la definición de la pasión absoluta, lo otro, el libro, el modelo, está presente desde el comienzo; y es el modelo lo que produce la futura absorción de los amantes en sí mismos. El lector romántico e individualista no advierte el papel desempeñado por la imitación libresca, precisamente porque también él cree en la pasión absoluta. Si llamamos la

¹² Tonelli sostiene que la fuente narrativa principal para Dante de adulterio basado en un libro-alcahuete es una obra provenzal anónima del siglo XIII que narra los amores del caballero Guillermo y la bella Flamenca, pero en este caso el libro es un falso salterio mediante el cual intercambian sus mensajes de amor sin levantar sospechas. Tonelli, Natascia, «*Galeotto fu il libro: Francesca fra il geloso e la vedova*» en: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini 2007, pp. 25-35.

¹³ GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 2006, p. 20.

¹⁴ «The flight of the doves, then, is literally "amore", the attempt to bridge the gap between the will (*velle*) and its object (*disio*). Francesca's fate is evidence enough that concupiscence cannot bring the fulfillment of desire...» (FRECCERO, J., *op. cit.*, p. 191). Los comentaristas más tempranos señalaron la relevancia de las metáforas ornitológicas, por ejemplo para indicar que el amor es volátil: «to stay on the ornithological theme, the early exegetes take time to illustrate the characteristics of the birds that play such a significant role in the similes of this canto. Benvenuto explains the reason for this (...), probably based on Pietro Alighieri (...) the poet uses a lot of similes of birds because love flies as a bird, and for this reason it is portrayed with wings. After all, the birds are lustful by nature» (BELLOMO, S., «How to Read the Early Commentaries», en: Nasti, P. y Rossignoli, C. (eds.), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame University Press, Indiana 2013, p. 98).

atención de ese lector sobre el libro, replicará que se trata de un detalle sin importancia; para él, leer el libro no significa más que descubrir un deseo que ya existía de antemano. Pero Dante da a ese «detalle» una importancia que hace aún más llamativo el silencio de los comentaristas modernos sobre este punto. Todas las interpretaciones que minimizan el papel del modelo quedan desmentidas por la conclusión de Francesca: *Galeoto fu il libro e chi lo scrisse*¹⁵.

La interpretación romántica, que se remonta a Boccaccio y que sigue siendo predominante en nuestros días¹⁶, cae en el error de presuponer que la dificultad estriba en la identificación de unos supuestos deseos originarios. Como si el libro artúrico fuera simplemente un instrumento que ayuda a revelar el deseo oculto. La interpretación romántica no soporta la idea de que los deseos de los amantes sean una imitación, una mala copia. La falacia de la sinceridad romántica lleva incluso a tildar de «añoranza del amor de Dios» la actitud de

¹⁵ GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 2006, p. 20. Este volumen, que recoge varios ensayos de Girard, se inicia con su único escrito dedicado a Dante («El deseo mimético de Paolo y Francesca»), escrito y publicado originalmente en francés cuando acababa de publicar en 1961 su primera gran obra *Mensonge romantique et vérité romanesque*, y traducido y publicado en América unos diez años más tarde (véanse las referencias en la bibliografía final). Girard apunta en su escrito paralelismos entre Dante y otros grandes clásicos como Cervantes y Shakespeare, a los cuales dedicará Girard una gran atención en toda su obra posterior. Sin embargo, de Dante no se volvió apenas a ocupar. Su discípulo Benoît Chantre nos da la clave: «John Freccero, ce très grand spécialiste de *La Divine Comédie* – “le meilleur en Amérique”, (...) J'étais allé le voir tout un après-midi pour qu'il me parle de Dante Alighieri et de René Girard. “Je te laisse Dante, lui avait dit le second à la fin des années 1950, je me charge de Dostoïevski et de Proust” (...) Girard laissa à son ami Freccero le soin de commenter le gnosticisme de Dante, cette capacité de se sauver par une juste interpretation du texte» (CHANTRE, B., *Les derniers jours de René Girard*, Grasset, Paris 2016, pp. 75 y 79)

¹⁶ «The most celebrated *storia-novella* of all is, of course, his commentary on Paolo and Francesca. In elaborating his presentation of the love-triangle. Francesca is (...) young and beautiful daughter... strong willed she is; Gian Ciotto, the villain of the piece, is described as (...) physically unattractive and with a limp (...) Paolo is (...) handsome, courteous man with a pleasant demeanour». (GILSON, S., «Modes of Reading in Boccaccio's *Esposizioni sopra la Comedia*», en: Nasti, P. y Rossignoli, C. (eds.), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*, Notre Dame University Press, Indiana 2013, p. 263) La reinención de Boccaccio según la cual Francesca era una joven bellísima que había estado siempre enamorada de Paolo y había sido forzada a casarse con el hermano, ha sido siempre y sigue siendo la predilecta del autoengaño romántico. Así, podemos leer en la presentación del Centro Internazionale di Studi Francesca di Rimini: «La bellissima giovane era già innamorata del fratello di lui, Paolo detto “il bello”, che le avevano fatto credere suo futuro sposo quando era stato inviato a Ravenna per sposarla per procura. Accortasi dopo le nozze dell'inganno ordito dal padre e dal Malatesta, resterà fedele al primo amore sacrificando la vita che le fu tolta dal violento marito che l'aveva ingannata, consacrando il suo amore all'eternità. Evidente è la rappresentazione di valori positivi che Francesca personaggio letterario propone: amore, passione, fedeltà, coraggio, libertà, rispetto della vita e dei diritti della persona». Recuperado de francescadarimini2021.com [15 de julio de 2022]

Francesca, «una mujer cuya culpa consiste en haber amado demasiado»¹⁷. Pero lo que nos dice el poema no es que amara demasiado, sino que necesitó imitar un modelo de ficción para amar. La imagen de los amantes como prefiriendo seguir juntos, aunque sea en el infierno, tampoco es más que una recreación romántica. A lo que están castigados es a estar siempre *a punto* de estar juntos, pero sin poder estarlo nunca porque la *bufera infernal* lo impide. Incluso en el infierno, Francesca necesita recordar la escena libresca, porque, sin esa escena, nada se entiende en ella. Como Don Quijote necesita recordar a Amadís de Gaula para dar sentido a su locura; como Hamlet necesita verse a sí mismo en el teatro dentro del teatro, para salir de su indecisión y vengar a su padre¹⁸; como Emma Bovary necesita imaginarse heroína folletinesca, etc., así Francesca necesita recurrir al libro artúrico para autoafirmarse y lo que hace es, irónicamente, revelarse una vulgar imitadora, mientras el supuestamente bello y valiente Paolo se limita a lamentarse en silencio entre sollozos, apartado de la conversación entre ella y el poeta.

¹⁷ ARQUÉS, Rossend *et al.* (eds.) «Introducción y anotaciones», en: DANTE, *Divina Comedia. Infierno*, trad. Raffaele Pinto, Akal, Madrid 2021, p. 90. Véase también en esta misma dirección: CIAVOLELLA, M., «Amore e Passione nell'episodio di Paolo e Francesca», en: *Le Passioni. Giornate internazionali Francesca da Rimini*, Rimini 2010, pp. 47-60; PINTO, R., «Francesca e la persona maltrattata. Tipologie dantesche della violenza contro la donna», en: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini 2007, pp. 49-65. Una lectura original del caso Francesca y que se separa de la lectura romántica es la de Jorge Luis Borges, quien, con su característica querencia por las paradojas, propone sucesivamente tres explicaciones técnicas diferentes de por qué Dante coloca a Francesca en el infierno, para acabar optando por una cuarta explicación tan ilógica como alejada del profundo sentido de la responsabilidad personal y la libertad del poeta: «Dante refiere con tan delicada piedad la culpa de Francesca que todos la sentimos inevitable. Así también hubo de sentirla el poeta, a despecho del teólogo que argumentó en el Purgatorio (XVI, 70) que si los actos dependieran del influjo estelar, quedaría anulado nuestro albedrío y sería una injusticia premiar el bien y castigar el mal. Dante comprende y no perdona; tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que estos le acarrean. También los espinocistas y los estoicos promulgaron leyes morales. Huelga recordar a Calvino, cuyo *Decretum Dei absolutum* predestina a los unos al infierno y a los otros al cielo. Leo en el discurso preliminar del *Alkoran* de Sale que una de las sectas islámicas defiende esa opinión. La cuarta conjetura, como se ve, no desata el problema. Se limita a plantearlo, de modo enérgico. Las otras conjeturas eran lógicas; ésta, que no lo es, me parece la verdadera». (BORGES, J. L., *Nueve ensayos dantescos*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, p. 123).

¹⁸ «Hamlet se rebela contra el contagio mimético de la venganza, del erotismo, de la moda, de la filosofía, etc., y, por otro lado, está ansioso de ser víctima de ese contagio para convertirse por fin en lo que los demás piensan que él ya es o debería ser. La presunta oscuridad del texto se debe a que nos negamos a tener en cuenta hasta el tratamiento más explícito del ciclo mimético (el actor, el ejército, la imitación de Laertes...). Shakespeare, desde luego, prevé esta negativa nuestra y magistralmente la tiene en cuenta para aumentar la fuerza dramática de su obra y el escándalo intelectual de nuestra propia —del público— falta de inteligencia». (GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 2006, pp. 224-225).

4. DANTE, CERVANTES Y LOS PELIGROS DE LA LITERATURA

Varios son los ecos del canto V en Cervantes y en concreto en el *Quijote*, en los que vamos ahora a detenernos. En primer lugar, el más evidente, la lectura de libros de caballerías está en el origen de la perdición de Paolo y Francesca, como está en el origen de la locura de Don Quijote. En segundo lugar, Cervantes muestra una relación ambigua frente a algunos de los libros causantes de la locura de Don Quijote. En el episodio del escrutinio de la biblioteca, al llegar el turno el libro de Tirante el Blanco, que se salva de la quema y es alabado por su realismo («aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte»), pero cuyo autor merecía —según el cura que conduce el escrutinio— «que le echaran a galeras»¹⁹, es decir, convertirse en «galeote». Aunque el cura no lo menciona, en el libro de Joanot Martorell hay algunos famosísimos episodios amorosos, por lo que Cervantes podría estar acusando de manera encubierta al Tirant de *libro-galeoto* en el sentido apuntado en la conversación de Dante con Francesca. Hay un tercer lugar en el que se multiplican las conexiones entre Dante, Cervantes y la literatura como camino de perdición. Se trata del episodio de los galeotes propiamente dichos. Cuando Don Quijote se encuentra con una docena de condenados a galeras conducidos encadenados hacia su destino, establece un diálogo con ellos semejante al de Dante con los condenados. Entre los condenados, un «enamorado» (en realidad, un ladrón), un adúltero incestuoso, un alcahuete hechicero y, el más peligroso de todos («tenía aquél solo más delitos que todos los otros juntos»), un tal Ginés de Pasamonte, que resulta ser autor de un libro autobiográfico. Si tomamos a los doce galeotes como un solo personaje, encontramos reunidos muchos de los elementos del presunto romance de Paolo y Francesca: condenados y dirigidos contra su voluntad hacia un tormento del que difícilmente volverán; adulterio incestuoso; alcahuetes; escritores criminales... pero ningún enamoramiento sincero. Cuesta creer, además, que sea casualidad que en mitad de este episodio aproveche Cervantes para poner irónicamente en boca de Don Quijote una defensa del oficio de alcahuete «que es oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no le debía ejercer sino gente muy bien nacida (...) y de esta manera se excusarían muchos males que se causan por andar este oficio y ejercicio entre gente idiota y de poco entendimiento»²⁰. El misterioso escritor-galeote, el más peligroso de los doce, ha sido objeto de inacabables teorías sobre su trasunto en la vida real. El propio Cervantes extiende el misterio en la Segunda Parte del Quijote haciéndole reaparecer bajo la nueva identidad del titiritero Maese Pedro. Si fuera cierta la teoría según la cual se trata del autor del Quijote de Avellaneda, encajaría bien la interpretación en clave dantesca por la que un escritor debe pagar las culpas por lo que ha dejado escrito: «Don Quijote, en su imitación de un modelo

¹⁹ CERVANTES, *op. cit.*, I, VI, p. 66.

²⁰ CERVANTES, *op. cit.*, I, XXII, p. 203.

caballeresco, aspira a la misma casi divinidad de Paolo y Francesca. Lo mismo que ellos, don Quijote difunde el mal de que él es víctima. Tiene sus imitadores y la novela de la cual es héroe tuvo sus plagiarios»²¹. Es bien sabido que Girard encontró la inspiración inicial para su teoría acerca de la mediación en la génesis del deseo en el episodio cervantino del *Curioso impertinente*, donde un marido obliga a un amigo a poner a prueba la fidelidad de la esposa hasta acabar todo en adulterio y asesinatos²². La pregunta de Dante a Francesca por los *dubbiosi disiri* no consiste en una «curiosidad impertinente» sino, bien al contrario, en el camino más directo para mostrar la inconsistencia del deseo romántico. También Stendhal sabía de alguna manera que el deseo necesita un modelo para encenderse. Al comienzo de *Rojo y negro*, Julien Sorel está apartado de la actividad familiar leyendo a escondidas la biografía de Napoleón. Sorel es el prototipo de alma romántica, de alma resentida en el sentido scheleriano, que a base de creerse original e independiente en sus deseos, no hace más que demostrar la necesidad de mediadores-modelo a los que imitar para poder querer algo con intensidad. Al morir renegando de toda su existencia pasada, es el escritor el que habla a través del personaje²³.

5. DE DANTE A DICKENS Y VUELTA

Aunque Girard extendió su análisis, más allá de Dante, Cervantes o Shakespeare, a grandes novelistas del XIX y el XX como Flaubert, Dostoyevski²⁴, Proust, Camus... no dedicó especial atención al caso de Charles Dickens, aunque en el escritor inglés encontramos también esa ambivalencia hacia la literatura, esa conciencia del escritor que sabe que la literatura es capaz de lo mejor y de lo peor. En un discurso pronunciado en Liverpool en 1869, un año antes de morir, se refiere a la literatura como algo por lo que cualquier hombre

²¹ GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 2006, p. 21.

²² Acerca de la influencia de Dante en Cervantes, especialmente al hilo del análisis de Girard, en el episodio del Curioso impertinente y el del escrutinio del Tirant, así como la continuidad de la influencia de Dante sobre otros dos grandes escritores de la literatura española, Bécquer y Salinas, cf PINTO, R., «Irradiazioni di Francesca nella letteratura spagnola: Miguel de Cervantes, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Salinas», en: *Un bacio, un mito... Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini*, Rimini 2008, pp. 57-98.

²³ «C'est dans la conclusion et la conclusion seule que le héros parle au nom du romancier. Et ce héros mourant renie toujours son existence passée. La réconciliation romanesque a un double sens, esthétique et éthique» GIRARD, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Pluriel, París 2010, pp. 170-171.

²⁴ «Después de Dante casi nadie, salvo Dostoyevski, revela hasta qué punto puede ser verdaderamente infernal el deseo, no en la ausencia de objeto ni en la incapacidad de alcanzarlo, sino en el constante apego a este doble, en esa servil imitación que se hace tanto más invencible cuanto más se trata de escapar de ella» GIRARD, R., *Literatura, mimesis y antropología*, Gedisa, Barcelona 2006, p. 55.

puede alcanzar la vida o perderla²⁵. Y en su última novela íntegra, *Our Mutual Friend*, nos presenta Dickens al estafalario Nicodemus Boffin, quien hallará en los libros el camino hacia su infierno particular. Boffin es un sirviente de un millonario que, al morir, le deja una gran herencia. Con ella se permite el lujo de contratar a un extravagante vendedor callejero, para que le lea en voz alta los libros que va comprándose. Como aquel apenas entiende lo que lee y Boffin extrae conclusiones absurdas, el asunto se convierte en fuente de cómicas escenas esperpénticas. Pero el personaje evoluciona en sentido dramático: la obsesión de Boffin por adquirir libros con biografías parecidas a la suya se vuelve enfermiza. Boffin da muestras de no ser capaz de desear por sí mismo, sino que necesita modelos de los que sentirse emulador. La inicialmente dulce personalidad de Boffin se transforma en la de un ogro insufrible e hiriente, obsesionado con encontrar y comprar libros con biografías de personas humildes a las que la fortuna llevó a lo más alto. A raíz de esta lectura desarrolla un terror paranoico a arruinarse y a estar siendo robado. Cuanto más lee, más pierde su inocencia, y cuantos más libros tiene, más avaricioso se vuelve. Por la nefasta influencia de sus lecturas, adquiere una idea pesimista de la naturaleza humana que le lleva a destruir la armonía familiar en su propia casa. Es cierto que Dickens, amante de los finales felices, no pudo evitar un último giro de guion para que Boffin, como Don Quijote al final de sus aventuras, recobrara la cordura y, con ella, la bondad moral²⁶. Pero este personaje se puede interpretar como una especie de testamento espiritual-literario del propio Dickens, quien nos quiso advertir, como Dante con su conversación con Francesca, del peligro que suponen los libros como mecanismo para crear unos deseos nuestros, solo aparentemente originales, que se convierten en causa de desesperación y camino al infierno.

CONCLUSIÓN

Hemos mostrado aquí, a partir de una lectura girardiana —ampliación, a su vez, de la de Poggioli— del episodio de Paolo y Francesca cómo Dante da unas claves de comprensión de la formación de los deseos humanos donde lo

²⁵ «When I first took Literature as my profession in England, I calmly resolved within myself that whether I succeeded or whether I failed, Literature should be my sole profession. [*Hear, hear, and applause.*] It appeared to me at that time that it was not so well understood in England as it was in other countries that Literature was a dignified profession [*Hear, hear*], by which any man might stand or fall. [*Applause.*] I made a compact with myself that in my person Literature should stand, and by itself, of itself, and for itself [*hear, hear*]; and there is no consideration on earth that would induce me to break that bargain. [*Loud applause.*]» (FIELDING, K. J., *The Speeches of Charles Dickens*. Clarendon Press, Oxford 1960, p. 389)

²⁶ Cf. BELMONTE, M. Á., «Los libros y su función educativa en tres novelas de Dickens: *Oliver Twist*, *Hard Times* y *Our Mutual Friend*», en: Carreira, C., Kazmierczak, M. y Signes, M. T. (eds.) *Inteligencia y tecnología. Retos y propuestas educativas*. Eunsa, Pamplona 2019, pp. 95-108.

literario se transforma, por decirlo así, de instrumento en protagonista. La vieja tradición del «relato dentro del relato» se presenta en dicho episodio también como «libro dentro del libro». Indirectamente, el escritor nos invita a que repensemos su propia condición como escritor y, de rebote, nuestra propia condición como lectores. En Dante esta reflexión, esta invitación a volver sobre nosotros mismos para examinarnos a nosotros y a nuestros deseos, es en primer lugar expresión de su propia conversión-peregrinación personal, en el sentido apuntado por Freccero, y, secundariamente, instrumento poético brillantemente construido al servicio de nuestro propio aprendizaje, como lo había sido siglos atrás san Agustín con sus *Confesiones*. La conciencia dolorida del escritor que se sabe autor de libros generadores, por mecanismos miméticos diversos, de deseos volátiles ingobernables, se expresa con intensidad en Dante y reaparece siempre que el escritor es fiel a la realidad, por más que sus obras sean de ficción. Así, grandes escritores, de entre los cuales hemos recogido aquí solo alguna muestra relevante, prosiguieron esta invitación dantesca a descubrir el papel desempeñado por la literatura en la génesis de nuestros deseos. Y, de modo análogo a Dante, grandes autores como Cervantes o Dickens quisieron, haciendo patente el mecanismo mimético, exorcizar su propia obra del peligro de convertirse en una literatura conducente hacia el infierno.

BIBLIOGRAFÍA

- Arqués, R. *et al.* (eds.) (2021). «Introducción y anotaciones», en: Dante, *Divina Comedia. Infierno*, trad. Raffaele Pinto. Madrid: Akal.
- Barolini, T. (2006). «Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender», en: Barolini, T., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*. Nueva York: Fordham University Press, pp. 304-32.
- Barolini, T. (2018). «Inferno 5: What's Love Got to Do with It? Love and Free Will», en: *Commento Baroliniano*, Digital Dante. Nueva York: Columbia University Libraries.
- Bellomo, S. (2013). «How to Read the Early Commentaries», en: Nasti, P. y Rossignoli, C. (eds.), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*. Indiana: Notre Dame University Press, pp. 84-109.
- Borges, J. L. (1982). *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, M. de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.
- Chantre, B. (2016). *Les derniers jours de René Girard*. París: Grasset.
- Ciavolella, M. (2010). «Amore e Passione nell'episodio di Paolo e Francesca», en: *Le Passioni*. Rimini: *Giornate internazionali Francesca da Rimini*, pp. 47-60.
- Dante (2002). *Obras Completas*. Madrid: BAC.
- Dickens, Ch. (1932). *Our Mutual Friend*. Londres: Hazell, Watson & Viney.
- Fielding, K. J. (1960). *The Speeches of Charles Dickens*. Oxford: Clarendon Press.
- Freccero, J. (1986). *Dante. The Poetics of Conversion*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gilson, S. (2013). «Modes of Reading in Boccaccio's *Esposizioni sopra la Comedia*», en: Nasti, P. y Rossignoli, C. (eds.), *Interpreting Dante. Essays on the Traditions of Dante Commentary*. Indiana: Notre Dame University Press, pp. 250-282.

- Girard, R. (2010). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París: Pluriel, [Grasset, 1961].
- Girard, R. (1963). «De la *Divine Comédie* à la sociologie du roman», en: *Revue de l'Institut de sociologie*, vol. II, pp. 263-269.
- Girard, R. (1973). «From *The Divine Comedy* to the Sociology of the Novel», en: Burns, E. y Burns, T. (eds), *Sociology of Literature and Drama*. Harmondsworth: Penguin Books, pp. 101-108.
- Girard, R. (2006). *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- Meldini, P. (2007). «Chi, come, dove e quando: le fonti documentarie, narrative e letterarie della vicenda», en: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini, pp. 15-24.
- Nembrini, F. (2015). *Dante, poeta del deseo. Conversaciones sobre la Divina Comedia. Inferno*. Madrid: Encuentro.
- Pinto, R. (2007). «Francesca e la persona maltrattata. Tipologie dantesche della violenza contro la donna», en: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini, pp. 49-65.
- Pinto, R. (2008). «Irradiazioni di Francesca nella letteratura spagnola: Miguel de Cervantes, Gustavo Adolfo Bécquer, Pedro Salinas», en: *Un bacio, un mito... Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini*, Rimini, pp. 57-98.
- Poggioli, R. (1957). «Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's *Inferno*», en: *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LXXII, 3, pp. 313-358. <https://doi.org/10.2307/460460>
- Tonelli, N. (2007). «Galeotto fu il libro: Francesca fra il geloso e la vedova» en: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini, pp. 25-35.

Universitat Abat Oliba CEU
belmonte@uao.es

MIGUEL ÁNGEL BELMONTE

[Artículo aprobado para publicación en febrero de 2023]