

International Gramsci Journal

Volume 4
Issue 1 *Latin America and Gramsci / The Young
Gramsci / Reviews*

Article 8

2020

Gramsci y el Infierno Dantesco

Miguel Valderrama

Follow this and additional works at: <https://ro.uow.edu.au/gramsci>

Recommended Citation

Valderrama, Miguel, Gramsci y el Infierno Dantesco, *International Gramsci Journal*, 4(1), 2021, 127-139.

Available at: <https://ro.uow.edu.au/gramsci/vol4/iss1/8>

Research Online is the open access institutional repository for the University of Wollongong. For further information contact the UOW Library: research-pubs@uow.edu.au

Gramsci y el Infierno Dantesco

Abstract

A partir de una lectura de las notas de Antonio Gramsci sobre el canto X del Infierno de Dante, el artículo se propone volver sobre las tesis del historicismo absoluto elaboradas en los Quaderni del carcere. Volver sobre ellas, pero a partir de la teoría del acto que se vislumbra en las breves notas que Gramsci dedica a la interpretación de las figuras dantescas de Farinata y Cavalcante. En la teoría del acto que Gramsci esboza al momento de aprehender el drama de los condenados es posible advertir otro punto de partida para elaborar un concepto de historia a contrapelo de las filosofías de la historia de la modernidad.

Starting from a reading of Antonio Gramsci's notes on Canto X of Dante's Inferno, the article proposes to return to the theses of absolute historicism elaborated in the Quaderni del carcere. To return to them, but starting from the theory of the act that is glimpsed in the brief notes that Gramsci devotes to the interpretation of the Dantesque figures of Farinata and Cavalcante. In the theory of the act that Gramsci outlines at the moment of apprehending the drama of the damned it is possible to notice another starting point to elaborate a concept of history against the grain of the philosophies of history of modernity.

Keywords

Antonio Gramsci, Dante Alighieri, History, Historicity, Theory of the Act, Divine Comedy, historia, historicidad, teoría del acto, Divina Comedia

*Gramsci y el Infierno Dantesco*¹

Miguel Valderrama

1. Tormento

El infierno de Gramsci. La expresión es equívoca, da lugar a más de una lectura. Así, desnuda —¿pero puede una frase estar desnuda?—, se abre a un juego de asociaciones en que el ruido de cadenas del condenado se confunde y se funde con el ruido de cadenas de la ciudad infernal. Sin duda, a más de alguno le gustaría ver a Gramsci en el Infierno, condenado al fuego eterno, a esa especie de expirosis o consumación final del mundo por las llamas. Prisionero, aislado, enfermo, la mirada del sardo se vuelve sobre la ciudad de fuego, al sexto círculo del Infierno. Si fija su atención en el canto décimo, es porque ahí se encuentran las fosas ardientes reservadas a herejes y ateos. Gramsci lee el poema sacro, lo lee en su caída epicúrea. A decir verdad, le atrae esa ceguera, esa pasión terrena de la que parecen dar testimonio Farinata y Cavalcante.

Ver en acto, iluminar la ceguera de ese cono de luz en que se guarda y resguarda el saber de un muerto. Esa —y no otra— pareciera ser la intención de Gramsci. Aprender a ver aquello que puede significar eso de estar muerto. En sus notas sobre el canto décimo, Gramsci observa, en efecto, que si no se tiene en cuenta el drama de Cavalcante “no se ve *en acto* el tormento del condenado”². Todo castigo está representado en acto en la *Commedia*. Cada muerto experimenta su estado en el más allá como el último acto perenne de su drama terreno. En el poema figura y consumación poseen el carácter de apariciones y acontecimientos reales e históricos. La condena no es solo ejemplar. En tanto consumación, ella es *forma perfectior* de una determinada figuración histórica; revelación necesaria del sentido de una acción, de un acto en principio inconcluso, en movimiento, en transformación. La historicidad que de un modo u otro se vindica en los *Quaderni* reaparece aquí con toda su fuerza, en esta puntuación de lectura del

¹ Este artículo forma parte de un trabajo mayor en torno a la interpretación de Antonio Gramsci del canto X del *Infierno* de la *Divina Comedia*. Trabajo que aparecerá próximamente bajo el título de *Gramsci impolítico*.

² Antonio Gramsci, *Q4*§78, p. 517.

drama de Cavalcante. El presente de los condenados, su tormento, vuelve visible y legible una totalidad de sentido. Se diría que buscando aprehender la estructura de ese presente absoluto, de un presente privilegiado donde la totalidad se hace visible en cada rostro, en cada tormento, en cada cuerpo, Gramsci reencuentra la problemática de la temporalidad cifrada como historia presente. La “vulgaridad” de Dante, aquella antipática y a menudo repugnante grosería del estilo denunciada por Goethe, y que se ve reflejada en la “excesiva aproximación verbal de un estilo que mezcla lo actual y lo sublime”³, se vuelve a encontrar redoblada por cierto uso vulgar del concepto de tiempo, por cierto privilegio acordado a la permanencia del presente en la determinación de la eternidad en tanto ahora persistente, en tanto permanencia en la presencia.

Sin duda, los temas del “historicismo absoluto” vuelven a aparecer en las notas de Gramsci sobre la *Commedia*. Al menos, en la teoría del acto ahí entrevista es posible encontrar cifrados los viejos temas hegelianos y croceanos del Saber absoluto y del fin de la historia. Se diría que encuentran nuevamente un lugar de exposición en medio del coloquio que Dante y los condenados llevan adelante entre criptas ardientes. En su comentario del canto, Ósip Mandelstam dirá de ese coloquio que es tan necesario como “las antorchas en una cueva”⁴. Por medio de la conversación se busca espantar el miedo, conjurar la oscuridad que hay en el lugar. Del canto décimo Erich Auerbach ha dicho que revela una “historicidad terrenal”, una “dramática historicidad”⁵. Mandelstam, de igual modo, ha destacado que los diálogos entre Dante y Farinata, y entre Dante y Cavalcante, están magnetizados por las formas de los tiempos verbales: el pretérito perfecto e imperfecto, el pretérito subjuntivo, incluso el presente y el futuro son presentados en el canto como categorías, con características categóricas, autoritarias⁶. Siguiendo las interpretaciones de la numerología dantesca, se puede advertir, asimismo, que todo el canto está dominado por preocupaciones propias del tiempo de los hombres. Así, lo atestigua

³ Para la referencia a Goethe, así como para las observaciones sobre el estilo en la *Commedia*, véase, Erich Auerbach, “Farinata y Cavalcante”, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 166-193 [p. 176].

⁴ Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, trad. Selma Ancira, Barcelona, Acanalado, 2004, p. 19.

⁵ Erich Auerbach, “Farinata y Cavalcante”, *Mimesis*, op. cit., p. 183, p. 188.

⁶ Ósip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante*, op. cit., p. 20.

la misma composición del canto, que en el breve espacio de unos setenta versos muestra la sucesión de cuatro escenas independientes. La prevalencia del número cuatro, ha observado Ángel Crespo, simboliza en la *Commedia* la importancia del mundo terrenal⁷. El cuatro es el símbolo de las cosas temporales, puesto que cuatro son las estaciones, cuatro los elementos y cuatro los puntos cardinales. Cuatro es también para Dante el símbolo de la fortaleza moral (no ha de extrañar, por ello, que Farinata se presente ante Dante y Virgilio “erguido y viril”, como si desafiara con el pecho y con la frente “a todo el infierno”). Ahora bien, en medio de diálogos sostenidos entre criptas ardientes, la historicidad de una temporalidad que se reclama histórica es presentada en “la ceguera interior” (Mandelstam) de un presente intemporal conjugado y rechazado a la vez como tormento o sufrimiento absoluto. Los motivos del presente, del presente ciego, de la mirada, del ver y del no ver, se entrelazan con los motivos de la comprensión vulgar del tiempo. Y no es solo que Dante sea un gran lector de la *Física* de Aristóteles, no es solo que la misma existencia se presente como un estar ante los ojos —esa su amenaza, esa su imposibilidad. La misma noción de “figura” que Auerbach y otros han creído reconocer como esencial a cierta comprensión de la historicidad en la *Commedia*⁸, y que se ve cumplida cada vez como consumación singular en el tormento de Farinata y Cavalcante, presenta o anuncia las preguntas por el tiempo y la historia. ¿Qué es el tiempo?, ¿qué es la historia? En el momento preciso de cierta suspensión del tiempo, en el momento justo en que ese flujo de ahora sucesivos es suspendido en una especie de presente absoluto, la pregunta por la temporalidad histórica como “dramática historicidad” parece precipitarse y dominar todo el canto.

Gramsci es particularmente sensible a esta interrogación. De algún modo, desde sus primeras lecturas del canto, ha tenido la impresión de que la cuestión de la historia y de la historicidad se encuentra asociada a la cuestión del castigo y del tormento. Este

⁷ Ángel Crespo, “Alegorías, figuras y enigmas en la ‘Comedia’”, *Dante y su obra*, Barcelona, Acantilado, 1999, pp. 107-123 [pp. 112-114].

⁸ Erich Auerbach, *Figura*, trad. Yolanda García, Madrid, Trotta, 1998. Y, más ampliamente, Hayden White, “Auerbach’s Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism”, *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 87-100. Para una opinión contraria, Carlo Ginzburg, “Auerbach y Dante: algunas reflexiones”, *Finis Terrae. Revista de Humanidades*, núm. 2, Universidad Finis Terrae, Santiago de Chile, 2013, pp. 71-86.

doble lazo, que anuda las figuras del sufrimiento a las formas de temporalización originaria propias del presente viviente, es siempre presentado por Gramsci bajo la problemática del ver-sin-ver, de una identidad necesaria y paradójica del no-ver y del ver en el mismo ver. En este sentido, debe advertirse que la pregunta que adelanta Gramsci en sus notas sobre Cavalcante tiene una función estratégica: hacer visible aquello que se ve en la escena, es decir, llamar la atención del lector o lectora no sobre aquello que la tradición de comentarios dantescos no ha visto, sino sobre aquello que precisamente ve, esto es, la grandeza de Farinata. Gramsci no desconoce la fuerza de esta tradición. Es más, en una especie de *lapsus memoriae*, parece incluso confirmarla al llegar a decir de Farinata que participa del castigo de los condenados “como aquel que al cielo ha despreciado” (el verso al que se alude dice, por el contrario, “como aquel que al infierno ha despreciado”)⁹. La figura del político y jefe militar florentino adquiere una dimensión descomunal, sublime. Ya no es solo el infierno al que desprecia Farinata, es al mismísimo cielo al que tiene *in gran dispitto*. Esta misma elevación da al canto toda esa severidad y sublimidad que ha cautivado a la crítica y a la tradición. Gramsci observa que “todos están fascinados sólo con el personaje de Farinata y se detienen a examinar y admirar sólo a éste”¹⁰.

Farinata, en efecto, domina la escena. En esencia, es todavía el mismo que en vida. De ahí que para una tradición establecida de comentarios el canto décimo del *Inferno* sea también conocido como “el canto de Farinata”¹¹.

2. Ceguera

No caen lágrimas de los ojos de Farinata. El tormento en él parece estar más ligado a la maquinaria bélica (*tormentum*) utilizada para forzar una ciudad. Todo en él es tormenta, asedio, asalto. Sus pensamientos y deseos permanecen inmutables, girando alrededor de Florencia y de las guerras del partido de los gibelinos. De pie en la tumba abierta, su mirada confronta la de Dante y la del infierno. No hay lágrimas ahí donde Farinata es soberano (*magnanimmo*). Para encontrarlas es necesario volver la vista a la aparición de

⁹ *Inferno*, X, 36: “com’avesse l’inferno in gran dispitto”.

¹⁰ Carta a Tatiana Schucht, 26 de agosto de 1929.

¹¹ Stefano Seleni, “Reading Dante Impolitically: Gramsci’s Contrapuntal Criticism of *Inferno 10*”, *Mediaevalia*, vol. 38, New York, 2017, pp. 209-48.

Cavalcante. Escena breve, de no más de 21 líneas, que parece ofrecer la memoria de una ceguera epicúrea, la revelación de un secreto trágico común a toda condena. Gramsci no es ciego a este secreto, es más, se diría que la cárcel le ha enseñado la verdad de las lágrimas¹². En carta a Tatiana Schucht, del 20 de septiembre de 1931, se demora comentando la ceguera que hierde los ojos de Cavalcante, se demora para volver a extrañarse, si se quiere, de esas lágrimas que ven, de esas lágrimas que en la ceguera de los ojos dan a ver. De toda la correspondencia de la cárcel, esta es la única carta en la que Gramsci presenta un resumen detallado del canto décimo. En ella expone en apretada síntesis un esquema argumental de cuatro puntos, interpolados por observaciones y digresiones sobre el estado de la bibliografía dantesca. En lo esencial, podría decirse que el esquema busca invertir (poner de cabeza) la interpretación dominante del canto: “[...] El Canto X es tradicionalmente el canto de Farinata, por eso la severidad que nota De Sanctis ha sido siempre plausible. Yo opino que en el Canto X se representan dos dramas, el de Farinata y el de Cavalcante, y no sólo el de Farinata. – 2] Es extraño que la hermenéutica dantesca, tan minuciosa y bizantina, no haya notado nunca que Cavalcante es el verdadero castigado, entre los epicúreos, de los sepulcros en fuego; digo castigado con castigo inmediato y personal, y en este castigo Farinata participa estrechamente, pero también ‘como aquel que al cielo ha despreciado’. La ley de contraste en Cavalcante y Farinata es la siguiente: por haber querido ver el futuro ellos quedaron privados (teóricamente) por un tiempo determinado, del conocimiento de las cosas terrenales, o sea viven en un cono de sombra desde el centro del cual ven el pasado más allá de cierto límite y ven el futuro igualmente más allá de cierto límite. Cuando Dante se les acerca, la posición de ellos es ésta: ven en el pasado a Guido vivo, pero en el futuro lo ven muerto. ¿Pero en ese momento dado Guido está vivo o muerto? Se entiende la diferencia entre Cavalcante y Farinata. Farinata oyendo hablar florentino vuelve a ser el hombre de partido, el héroe gibelino; Cavalcante, en cambio, sólo piensa en Guido y al escuchar al florentino se levanta para saber si Guido está vivo o muerto en ese momento (ellos

¹² “Llanto de los más jóvenes. La idea de la muerte se presenta por primera vez (se hace uno viejo de golpe)”. Antonio Gramsci, *Q1* § 70 [p. 143]; *Quaderni del carcere*, editado por V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.

pueden ser informados por los recién llegados). El drama directo de Cavalcante es rapidísimo, pero de una intensidad indecible. Pregunta inmediatamente por Guido y espera que esté con Dante, pero cuando, no informado con exactitud de la pena, escucha decir ‘tuvo’, con el verbo en pasado, después de un grito desgarrador ‘volvió a caer en su tumba y no apareció más fuera de ella’¹³.

El esquema contiene lo esencial de las notas sobre el canto décimo. Cierta caída, cierto *clinamen* gobiernan la lectura del poema. Esa inclinación da lugar a una “mirada oblicua” que será característica del estilo de los *Quaderni*¹⁴. Este tomar de soslayo, este camino de través ya supone cierta torcedura, cierta inclinación al tormento; al menos como evitación o alejamiento del mismo, como movimiento diagonal que se aleja de la vertical (como no recordar aquí la verticalidad de Farinata, frente a la cual Cavalcante se presenta de soslayo, como encarnación de una forma oblicua). Figura geométrica —comprometida todavía con el punto y la línea, la frontalidad y la confrontación, el horizonte y la horizontalidad, el vértice y la vertical—, la “mirada oblicua” gramsciana supone, a su modo, una fórmula de compromiso, una connivencia con aquello que en el infierno se guarda y resguarda sobre el tiempo del mundo. Sin duda, dicha mirada busca exponerse a sí misma en otra mirada, busca producir un encuentro precisamente ahí donde la caída se aprehende como declinación, tumbamiento o colapso. En el canto se asiste repetidas veces a ese intercambio de miradas. Frontales, como en las escenas de Farinata. Oblicuas, como en el episodio de Cavalcante. En su examen del canto, Gramsci no se detiene a contar las veces en que palabras asociadas con el privilegio de la vista hacen su aparición (*vedi, veder, viso, guardomini, guardo, occhi, voi, veggiam*), le basta con advertir que la escena de Cavalcante se construye esencialmente a partir de un ver que no ve, de una cierta ceguera o cegadora pre-visión que encuentra en el tiempo histórico su lugar de precipitación y caída. El tormento se asocia así íntimamente al ojo, a la mirada, al propio acto de ver, pero también a cierta intra-temporalidad imposible, a una determinada imposibilidad de habitar o estar en el ahora. La historia, igualmente, en tanto organizada a partir de una economía establecida del

¹³ Carta a Tatiana Schucht, 20 de septiembre de 1931. [p. 272].

¹⁴ Sobre esta “mirada oblicua” en Gramsci, véase, Francisco Fernández Buey, *Plan, estructura y temas de los Cuadernos de la cárcel* in *Leyendo a Gramsci*, Barcelona, El viejo topo, 2001, pp. 129-84 [p. 163].

horizonte y la horizontalidad, del vértice y la verticalidad, se expondría en aquello que tiene de más singular, de más conmovedor: la vista.

En la nota 78 del cuaderno cuatro, Gramsci busca abrirse paso en la interpretación del canto a partir de una simple pregunta: ¿cuál es el tormento de Cavalcante?, ¿cuál es el sufrimiento a que condena la oscura y tenebrosa cárcel que es el infierno? ¿Qué tormento les está reservado a aquellos que yacen junto a Epicúreo y sus seguidores? Esencial le parece a la intelección del sufrimiento de la sexta bolgia, el que el tormento pueda ser visto *en acto* (“vede *in atto* il tormento del dannato”). Ahora bien, en medio de estas simples preguntas deslumbra la sombra de un muerto. Un muerto sufre y se lamenta, otro desprecia su tormento.

En efecto, podría decirse que en el infierno la pregunta por qué es una cripta, o qué es un cadáver, se encuentra de algún modo invertida o desplazada por aquella otra que interroga por el sufrimiento de un muerto. No es la muerte, el cadáver o la cripta, aquello que es objeto de requerimiento y consulta. La pregunta que mueve a Gramsci es la de un muerto, la de un muerto en vida que busca tener noticia del tormento de otro muerto. El tormento impera en la escena. Sin duda, el prisionero de Turi no desatiende la descripción que da Cavalcante del infierno como *cieco carcere*. Interrogando la experiencia posible e imposible a la vez de estar muerto (experiencia que se presenta no como lo contrario de estar vivo, no como la simple modalidad negativa de la vida, sino como una condición singular de ésta), Gramsci busca *ver en acto* la naturaleza de esa ceguera que él desde muy temprano ha identificado con el tiempo y el tormento. Ya en un escrito juvenil de abril de 1918, publicado en la edición turinesa del periódico *Avanti!*, bajo el título “Il cieco Tiresia”¹⁵, Gramsci esbozaba una interpretación de la figura de Cavalcante organizada a partir de la relación entre ceguera e iluminación, entre ver y ver venir. Los nombres de Tiresias y Casandra sirven en el artículo de ejemplos míticos de esa relación de pre-visión de la que se guarda y protege la historia. Esta estrategia oblicua de confrontación, esta especie de *oratio obliqua* de la política, vuelve a ser retomada más de una década más tarde en prisión. Gramsci trae a la memoria este escrito juvenil en sus notas sobre la *Commedia*. Frank Rosengarten, en un

¹⁵ Antonio Gramsci, *Il cieco Tiresia, Sotto la mole: 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 320-1.

importante estudio sobre estas notas, ha observado que la inscripción de “El ciego Tiresia” en los *Quaderni* no se da sin “dos pequeños, pero significativos cambios”¹⁶. En lugar de hablar de la ceguera de Tiresias como el precio que debió pagar el adivino por el don de la clarividencia, Gramsci prefiere usar la expresión “enfermedad actual” (*infermità attuale*) para describir la desventura exigida como compensación por el don excepcional de la previsión. De igual modo, en lugar de señalar que el castigo dado a Farinata y Cavalcante se debió a su deseo de querer ver más allá (más allá de la tumba), tal como lo observa en el ensayo publicado en *Sotto la mole*¹⁷; ahora, en prisión, solo se limita a anotar que ese castigo se debe al hecho de ver el futuro. El pasaje en cuestión es el siguiente: “En la tradición literaria y en el folklore, el don de la previsión (*previsione*) está siempre ligado a la enfermedad actual del vidente que, mientras ve el futuro, no ve el presente inmediato porque es ciego”¹⁸.

Rosengarten descifra en estos dos cambios el índice o el síntoma de un proceso de identificación de Gramsci con el destino de Farinata y Cavalcante. En principio, las causas de esta identificación se encontrarían en la desazón de una condena a prisión mucho más larga de la que se esperaba. Se suma, además, como agravante, el progresivo debilitamiento de la salud del prisionero debido a las duras condiciones de la vida carcelaria.

3. Presente

En un movimiento oblicuo de aproximación al drama de Farinata y Cavalcante, Gramsci se identifica con el poeta muerto — no con el político— al momento de tomar parte en las disputas de interpretación del canto. El secreto del tormento, el secreto del acto, no se revelará más que en esas lágrimas filiales que Cavalcante vierte por su hijo Guido. Los ojos lloran, las lágrimas ven.

En el sexto círculo el castigado es Cavalcante, sentencia Gramsci. “Ninguno ha observado que si no se tiene en cuenta el drama de Cavalcante en dicho círculo, no se ve *en acto* el tormento del

¹⁶ Frank Rosengarten, *Gramsci's "Little Discovery": Gramsci's Interpretation of Canto X of Dante's Inferno*, “Boundary 2”, 14 (3), Duke UP, Durham, 1986, pp. 71-90 [pp. 84-85].

¹⁷ “Farinata e Cavalcante sono puniti dell’aver voluto troppo vedere nell’al di là, uscendo fuori dalla disciplina cattolica: son puniti con la non conoscenza del presente”. Al respecto, “El ciego Tiresia”, *Avanti!*, 18 abril 1918, en *Sotto la mole*, op. cit., p. 321.

¹⁸ Antonio Gramsci, *Q4*§85 [p. 527].

condenado”¹⁹. Las lágrimas del condenado enseñan algo, dan a ver una determinada experiencia, una especie de saber del tiempo. El muerto se agita, se pone de rodillas, y levanta la vista furtivamente alrededor del vivo para dar testimonio. Muerto en pena, Cavalcante parece reservarse un saber de ultratumba sobre este mundo. A su modo, testimonia un determinado saber sobre la posibilidad esencial de lo visible. Saber de sombras, saber vidente, saber de lágrimas.

Se diría que la presentación de Cavalcante exige cerrar los ojos, cerrar los ojos y mirar. La imagen es aquí una imagen de pérdida, una imagen embarazada de todos los embarazos y de todas las muertes por venir. En su pasar a través de los ojos, en su pesar con los ojos, la imagen viene a recordar que todo pensamiento de la imagen es ya, de algún modo, un pensamiento de duelo filial, una singular relación con el tiempo que se da a ver necesariamente en un encuentro enlutado con la madre, en un encuentro enlutado con el padre. Escena de lágrimas, esta escena filial de rememoración da lugar a una experiencia de la historia que es también una experiencia de la imagen. Una experiencia ciega de la imagen, que avanza a tientas en la oscuridad, que busca su lugar en un espacio cerrado, sin espera ni horizonte. De ahí, que de un modo quizá algo más retorcido, algo más tormentoso, pueda decirse de esta experiencia de la imagen que ella da a ver una experiencia del tiempo en un tiempo más allá del tiempo, en la presencia absoluta de un después del después.

Entrever este saber de la imagen y de la historia supone, una vez más, volver la vista al tormento. En efecto, poner en perspectiva lo visible desde aquel “cono de sombra” en que se encuentran los condenados supone preguntar por el sufrimiento del muerto. Gramsci es sensible a este padecimiento. A su manera, busca aprehenderlo a través de las figuras griegas de Medea y Niobe. En su lectura de la *Commedia* no olvidará, igualmente, recordar el padecimiento de Ugolino. Por medio de estas referencias se busca conjurar los problemas que plantea la representación del horror. Es necesario un orden, dar un lugar al horror en la representación. Pero, de igual modo, es necesario que este orden fracturado por la memoria del horror se inscriba en el tiempo. Orden y tiempo, dos conceptos o categorías que, en opinión de Manuel Sacristán,

¹⁹ Antonio Gramsci, *Q4*§78 [p. 517].

informarán toda la escritura de Gramsci²⁰. De acuerdo a ello, podría decirse que los temas de la “representación indirecta” del horror, y de la propia distinción entre historia y poesía, quedan subordinados o inscritos, en última instancia, en la problemática del tiempo, que no es otra que la del saber y la historia.

Y sin embargo, antes de avanzar hacia ese análisis del saber de un muerto que parece esperar en el centro de las notas de Gramsci sobre la *Commedia*, habría que advertir, nuevamente, con el propio Manuel Sacristán, que si bien las ideas de Gramsci “acerca de la noción de orden no cambian en la cárcel”, no ocurre lo mismo con la noción de tiempo. En el idealismo juvenil de Gramsci el tiempo tiene solo una existencia de sombra. En el periódico *Il Grido del Popolo* había escrito el año 1917: “el pensamiento revolucionario niega el tiempo como factor de progreso”. En 1933, dieciséis años después, el preso de cuarenta y dos años escribe en el cuaderno quince: “Se oye decir: ‘Ha resistido cinco años, ¿por qué no seis? Podría resistir un año más y triunfar’ [...] la verdad es que el hombre del quinto año no es el del cuarto, del tercero, del segundo, del primero, etc.; es una personalidad completamente nueva, en la cual los años transcurridos han demolido precisamente los frenos morales, las fuerzas de resistencia que caracterizaban al hombre del primer año”. Y por las mismas fechas, como bien advierte Sacristán, en una carta a Tatiana Schucht del 2 de julio de 1933, Gramsci se expresa al respecto con estilo de filósofo moral: “No tengo nada que decir ni a ti ni a nadie. Estoy vacío [...] Ya no se puede hacer nada. Si alguna otra vez te ocurre en la vida el tener experiencias como las que has tenido conmigo, créeme, el tiempo es lo más importante: es un simple pseudónimo de la vida misma”²¹.

Un seudónimo de la vida, un seudónimo de la muerte. La cuestión del tiempo parece ocupar toda la escena del análisis del canto décimo. El tiempo es lo más importante. *Für ewig*, se trabaja en el vacío, “para siempre”, “para la eternidad”. Los motivos del tiempo, de la pérdida y del duelo son traídos a la memoria por Gramsci ya en su segundo año de encierro. En una carta a Tatiana Schucht, del 19 de marzo de 1927, dice sentirse atormentado (*assillato*), obsesionado, por la idea de tener que hacer algo *für ewig*.

²⁰ Manuel Sacristán, *El orden y el tiempo. Introducción a la obra de Antonio Gramsci*, Madrid, Trotta, 1998.

²¹ Antonio Gramsci, carta a Tatiana Schucht, 2 de julio de 1933.

En dicha carta los motivos del poema “Per sempre”, de los *Canti di Castelvecchio*, de Giovanni Pascoli, parecen mezclarse y resonar como “ecos” fúnebres al momento de pensar por vez primera un plan de trabajo preestablecido, capaz de absorber y centralizar definitivamente “su vida interior”. En este monólogo de cartas que nunca llegan a su destino (“todo se reduce a un monólogo, porque tus cartas o no me llegan, o no corresponden a la conversación emprendida”), el interés “desinteresado” (*disinteressato*) del *für ewig* del prisionero cruza saludos con ese otro *für ewig* del “para siempre” del poeta, donde “para siempre quiere decir Morir”²².

Ver sin ver, esperar sin esperar, es como trabajar en el vacío, “para la eternidad”. A Gramsci le obsesiona la dialéctica de esa visión, que asocia e inscribe en una problemática de la temporalidad. Esa obsesión se diría que se le presenta como un tormento, como una especie de castigo donde el privilegio teórico (teatral) del ver puede verse de pronto también suspendido. El tiempo, “simple pseudónimo de la vida misma”, se representa así asociado a cierta pre-visión, a cierta re-visión, a la posibilidad misma de un ver que se ve ver, anticipándose y dejándose sorprender a la vez en el mismo acto de ver. Gramsci utiliza la expresión “*in atto*”, “non si vede *in atto*”, al momento de señalar la necesidad de *ver* en acto el tormento del condenado. De no tenerse en cuenta el *drama* de Cavalcante en dicho círculo, no se ve en acto el *tormento* del condenado. El privilegio de ver, de ver en acto, de ver presente, de ver en el presente, constituye una condición de saber. Esta doble mirada, o doble enmarcamiento de la mirada, que permite ir desde el drama al tormento, y desde el tormento al drama, se organiza a partir del privilegio de un saber, que aquí es identificado con el saber del saber absoluto. En la muerte todos son contemporáneos. El tiempo de la eternidad, ese tiempo del castigo que, sin embargo, es señal y previsión de otro tiempo (de aquel

²² El verso puntúa el cierre del poema. Ya Gerratana, en su prefacio a la edición crítica de los cuadernos, llamaba la atención sobre el poema de Giovanni Pascoli, en cuya concepción *für ewig*, la idea de para siempre, está vinculada a la idea de la muerte. De igual modo, Sacristán dedica un largo comentario a elucidar el “sentido” del *für ewig* en Gramsci, en el cual, contra la interpretación de Gerratana, lee este “para siempre” como caída temporal, como negatividad no dialectizable. Para ambos comentarios, véase, Valentino Gerratana, “Prefazione”, *Quaderni del carcere*, cit., vol. I, pp. xvii y ss; y de Manuel Sacristán, “El undécimo cuaderno de Gramsci en la cárcel”, en Antonio Gramsci, *Introducción al estudio de la filosofía*, trad. Miguel Candel, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 9-41. En el prólogo de Sacristán a la traducción castellana del cuaderno once, se puede leer una versión literal del poema “Per sempre”, de Pasolini [pp. 19-20].

tiempo de un después del tiempo del después, en donde las losas suspendidas del sexto círculo se sellarán *für ewig* sobre las tumbas ardientes de Epicúreo y sus sectarios²³), se expone en el análisis gramsciano a la vez como pregunta y problema. Sin duda, como bien advierte Rosengarten, no se le escapa a Gramsci que la relación entre el conocimiento del porvenir y la ignorancia del presente tiene una importancia capital en el canto décimo, importancia que no se vuelve a encontrar en otro canto de la *Commedia*²⁴.

En la nota 78 del cuaderno cuatro esta pregunta por un ver sin ver, por una espera sin espera, se plantea con la mayor visibilidad y la mayor ceguera. La pregunta está guiada por la visión del tormento, por la puesta en escena de un drama filial, y, acaso, por un otro pensamiento del duelo, por su pregunta o solicitud: “¿Cuál es la posición de Cavalcante, cuál es su tormento? Cavalcante ve en el pasado y ve en el porvenir (*avvenire*), pero no ve en el presente, en una zona determinada del pasado y del porvenir (*avvenire*) en la que está comprendido el presente. En el pasado Guido está vivo, en el porvenir (*avvenire*) Guido está muerto, ¿pero en el presente? ¿Está muerto o vivo? Este es el tormento de Cavalcante, su único pensamiento dominante”²⁵.

En su traducción del pasaje para la edición castellana de la edición crítica de los *Quaderni*, Ana María Palos opta por verter “avvenire” por “futuro”²⁶, contraviniendo con ello una tradición asentada de traducciones que, tomando por ejemplos los trabajos de José Aricó y Manuel Sacristán, siempre había optado por la palabra “porvenir” al momento de trasladar el vocablo italiano que domina la lógica filial del pasaje. De igual modo, Frank Rosengarten, en su explicación del canto utiliza la palabra “future” para referirse a ese juego de lo visible y lo invisible que se da a ver en el “avvenire” de la vida y la muerte. La querrela de traducciones a que el pasaje da lugar no debe ser pasada por alto, pues ella es indicativa de una cierta ceguera al momento de leer la problemática historicista que toda la interpretación de la nota da a ver sin ver necesariamente.

²³ *Inferno*, X, 10-15.

²⁴ Frank Rosengarten, *Gramsci's "Little Discovery": Gramsci's Interpretation of Canto X of Dante's Inferno*, op. cit., p. 76.

²⁵ Antonio Gramsci, *Q4*§78 [p. 517].

²⁶ Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, tomo 2, traducción Ana María Palos, México, Era, 1981, pp. 228-9 [p. 228].

Ya Louis Althusser había observado que los motivos de lo visible, del ver y del no ver, del verse y de la re-visión, se encuentran indisociablemente ligados a un determinado privilegio del presente en el historicismo de Gramsci. Es más, advertía en la fórmula gramsciana “historicismo absoluto” la simple inversión de la lógica hegeliana del Saber absoluto. En sus palabras, “que ya no exista Saber absoluto —aquello que hace al historicismo *absoluto*— significa que el propio Saber absoluto es historizado. Si ya no hay presente privilegiado, todos los presentes llegan a serlo con el mismo derecho. De ahí resulta que el tiempo histórico posee, en cada uno de sus presentes, una estructura tal que permite en cada presente el ‘corte de esencia’ de la contemporaneidad”²⁷. Este privilegio del presente, este volverse presente así del presente, supone para la lectura althusseriana una recaída del marxismo en un concepto vulgar de tiempo, donde la historia, pensada bajo el primado de la presencia, se despliega bajo la lógica del fin de la historia, esto es, del Saber absoluto.

Ahora bien, en su lectura del canto décimo Gramsci no se pregunta ¿qué tiempo puede corresponder al fin de los tiempos? En su atención a esa forma petrificada de temporalidad que corresponde a la vida ultraterrena que Dante describe en la *Commedia*, aquello que atrae su interés es la forma singular de “mundanización” y “terrenalización” del drama de Cavalcante.

En efecto, en el drama de Cavalcante, en el *acto* de su tormento, Gramsci *ve* aquello que define al tiempo como caída, síntoma o declinación. El saber del muerto se expone así como ceguera de un presente que da a ver un concepto de temporalidad sustraído a la dominación de la presencia, justo, ahí, donde ésta se presenta así misma como presente absoluto, como temporalidad originaria. El drama de Cavalcante, su tormento, es que en el presente no *ve* la muerte. La temporalidad así reclamada se exhibe de pronto como una temporalidad imposibilitada de ver la muerte en el presente, de llevar la *imago* de la muerte como memoria de un duelo originario. Memoria enlutada por su ayer y su mañana, dividida y dividiéndose en cada presente consigo misma.

²⁷ Louis Althusser, *Le marxisme n'est pas un historicisme* in Louis Althusser y Etienne Balibar, *Lire le Capital*, vol. I, Paris, Maspero, 1967, pp. 150-184 [p. 168].