

UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

RECTOR:
Dr. Fabio Castillo

VICE-RECTOR:
Dr. Rafael A. Vásquez

SECRETARIO GENERAL:
Dr. Mario Flores Macal

FISCAL:
Dr. José María Méndez

Dr. Roberto Lara Velado,
Decano de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales

Dr. Juan José Fernández,
Decano de la Facultad de Medicina

Ing. León E. Cuéllar,
Decano de la Facultad de Ingeniería y Arquitectura

Dr. Víctor Alejandro Berdugo,
Decano de la Facultad de Química y Farmacia

Dr. Ricardo Acevedo,
Decano de la Facultad de Odontología

Dr. Rafael Menjivar Ch.,
Decano de la Facultad de Economía

Dr. Alejandro Dagoberto Marroquín,
Decano de la Facultad de Humanidades

Ing. Salvador Enrique Jovel,
Decano de la Facultad de Ciencias Agronómicas

Enviar el Canje a Biblioteca Central Universitaria. Para otros asuntos dirigir la correspondencia a Revista «LA UNIVERSIDAD» 5ª Calle Oriente 220 — San Salvador, El Salvador, C A



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

La Universidad

Revista Bimestral de la Universidad de El Salvador

Año XC

Número

NOVIEMBRE

DICIEMBRE

1965

6



EDITORIAL UNIVERSITARIA
San Salvador, El Salvador, C. A.

La Universidad

REVISTA BIMESTRAL DE LA
UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

DIRECTOR
ITALO LOPEZ VALLECILLOS

SUMARIO

	PÁGINA
Dante.	
<i>Por T. S. Eliot .</i>	9
Dante, Poeta y Ciudadano del Futuro	
<i>Por Matilde Elena López</i>	45
Dante Alighieri.	
<i>Por J. Ricardo Dueñas, V. S.</i>	119
Dante y la Epoca Suya.	
<i>Por Carducci</i>	173
Dante, El Profeta	
<i>Por Matías Romero</i>	211

CATALOGADO

En Homenaje al Dante

Este año, con ocasión del séptimo centenario del nacimiento del Dante, se han realizado numerosos homenajes en todos los países.

En Centro América, particularmente en Guatemala y en El Salvador, el suceso ha cobrado singular entusiasmo. La obra del gran florentino, universal en grado sumo, ha sido objeto de estudio, análisis y hondas meditaciones. Conferencias, círculos de estudio, seminarios en torno al pensamiento del Dante, han promovido interés sobre el poeta italiano.

La "Divina Comedia", extraordinaria en múltiples aspectos, adquiere en nuestra época insospechadas fisonomías. Nuevos símbolos sustituyen a los antiguos, nuevas interpretaciones definen los rasgos de la obra, las siluetas de los protagonistas son sometidas a nuevos contrastes.

Plena en su concepción, rica en sus caracteres humanos, intensa en sus proyecciones imaginativas, la "Comedia" se incorpora a cada época, a cada generación, y configura sueños, alegrías y temores. El mundo poético del Dante, con toda su terrible plasticidad, resurge cada vez más denso y profundo. Y es que la atmósfera, el clima emotivo de la obra comunicado desde los primeros cantos, sitúa a Dante como el poeta por excelencia de las lenguas modernas.

"La Universidad", al adherirse a los homenajes, reproduce los valiosos ensayos de T. S. Eliot y de Carducci; y publica los trabajos de los salvadoreños Matilde Elena López y J. Ricardo Dueñas Van Severén, premiados en el Certamen Centroamericano de la Sociedad Dante Alighieri, de Guatemala. Se incluye también, en este número especial, un breve estudio de Matías Romero. El pintor Carlos Cañas colaboró con las ilustraciones.

DANTE

POR T. S. ELIOT.

— I —

EL "INFIERNO"

En mi propia experiencia de la apreciación de la poesía siempre he encontrado que cuanto menos sabía acerca del poeta y su obra, antes de empezar a leerla, tanto mejor. Una cita, una observación crítica, un ensayo entusiasta, bien pueden ser el accidente que nos mueve a leer a un autor determinado; pero una preparación elaborada de conocimientos históricos y biográficos ha sido siempre una barrera para mí. No estoy defendiendo a la erudición pobre; y admito que semejante experiencia, elevada a máxima, sería muy difícil de aplicar en el estudio latino y griego. Pero con autores de nuestro propio idioma, y aun con algunos de otras lenguas modernas, el procedimiento es posible. Por lo menos, es mejor ser incitados a adquirir erudición porque gozamos de la poesía, que suponer

(*) Tomado de "Los Poetas Metafísicos" y Otros Ensayos Sobre Teatro y Religión de T. S. Eliot, Tomo II, Emecé Editores, S. A. Buenos Aires

que gozamos de la poesía porque hemos adquirido la erudición. Cierta poesía francesa me gustaba ardientemente mucho antes de haber podido traducir correctamente dos de sus versos. En Dante la discrepancia entre goce y comprensión fue aún más amplia.

No aconsejo a nadie que difiera el estudio de la gramática italiana hasta que haya leído a Dante, pero sin duda hay una cantidad inmensa de conocimientos que, hasta que uno haya leído parte de su poesía con intenso placer —es decir, con un placer tan vivo como uno sea capaz de obtener de cualquier poesía— son positivamente inconvenientes. Al decir esto pretendo evitar dos extremos posibles del juicio crítico. Cabiía decir que la comprensión del plan, la filosofía, los significados ocultos del verso de Dante es *esencial* para la apreciación; y por otra parte cabía decir que estas cosas no tienen ninguna pertinencia, que la poesía de sus poemas es una cosa, la cual puede ser gozada por sí sola, sin estudiar el armazón que ha servido al autor para producir la poesía, pero que no puede servir al lector para gozarla. Este último error es el de más auge, y quizá por su causa el conocimiento de la *Comedia* que posee mucha gente se limita al *Infierno*, o aun a ciertos pasajes de éste. El goce de la *Divina Comedia* es un proceso continuo. Si al principio no nos produce ningún efecto, probablemente no nos lo producirá nunca, pero si al descifrarla por vez primera nos llega de cuando en cuando alguna sacudida directa de intensidad poética, nada si no es la pereza podrá apagar nuestro deseo de un conocimiento más y más pleno.

Lo sorprendente en la poesía de Dante es que sea, en un sentido, extremadamente fácil de leer. Es una prueba (una prueba positiva, no afirmo que sea siempre válida negativamente) de que la poesía genuina puede comunicarse antes de ser comprendida. La impresión puede verificarse con el conocimiento más completo; he hallado en Dante y en varios otros poetas de idiomas en que era inexperto, que tales impresiones no tenían nada de caprichoso. Es decir, que no se debían a la mala inteligencia del pasaje, o a la lectura de algo que no estaba allí, o a accidentales evocaciones sentimentales de mi propio pasado. La impresión era nueva, y pertenecía, creo, a la "emoción poética" objetiva. Hay razones más circunstanciadas de esta experiencia en la primera lectura de Dante, y de mi afirmación de que es fácil de leer. No quiero decir que escribe un italiano muy sencillo, pues no es así; ni que su contenido sea sencillo o siempre esté expresado en forma sencilla. A menudo está expresado con una fuerza de concisión tal que la elucidación de tres líneas requiere un párrafo, y sus alusiones una página de comentario. Lo que pienso es que Dante es, en un sentido que ha de definirse (pues la palabra significa poco por sí sola), el más

universal de los poetas de lenguas modernas. Esto no significa que sea “el más grande” o que sea el más comprensivo —en Shakespeare existe mayor variedad y detalle—. La universalidad de Dante no es un asunto personal tan sólo. La lengua italiana, y en especial el italiano de la época de Dante, gana mucho por ser producto del latín universal. Hay algo mucho más *local* en los idiomas en que Shakespeare y Racine tuvieron que expresarse. Esto no significa, tampoco, que el inglés y el francés, como vehículos de poesía, sean inferiores al italiano. Pero el italiano vernacular de la Edad Media tardía estaba aún muy cercano al latín, como expresión literaria, a causa de que los hombres como Dante, lo usaban, fueron educados en filosofía y en todas las materias abstractas en el latín medieval. Ahora bien, el latín medieval es un hermoso idioma; en él se escribieron fina prosa hermosa y fino verso; tenía el carácter de un esperanto literario y muy desarrollado. Cuando uno lee filosofía moderna, en inglés, francés, alemán e italiano, le impresionan las diferencias nacionales o raciales del pensamiento: las lenguas modernas *tienden* a separar el pensamiento abstracto (las matemáticas son ahora el único idioma universal); pero el latín medieval tendía a concentrarse sobre lo que hombres de razas y suelos diversos podían pensar simultáneamente. Algo del carácter de esta lengua universal me parece ser inherente al lenguaje florentino de Dante; y la localización (lenguaje “florentino”) parece si acaso acentuar la universalidad, porque corta a través de la división moderna de nacionalidad. Para gozar de cualquier poesía francesa o alemana, me parece que uno debe tener cierta afinidad con la mente francesa o alemana; Dante, sin dejar de ser italiano y patriota, es ante todo un europeo.

Esta diferencia, que es una de las razones por las cuales Dante resulta “fácil de leer”, puede ser discutida en manifestaciones más particulares. El estilo de Dante tiene una lucidez peculiar —una lucidez *poética*, a diferencia de una lucidez *intelectual*—. El pensamiento puede ser oscuro, pero la palabra es lúcida, o más bien translúcida. En la poesía inglesa las palabras tienen una especie de opacidad que forma parte de su belleza. No quiero decir que la belleza de la poesía inglesa sea lo que se llama mera “belleza verbal”. Mejor dicho: las palabras tienen asociaciones, y los grupos de palabras en asociación tienen asociaciones, lo cual es una especie de auto-conciencia local, porque son el producto de una civilización *particular*; y lo mismo vale para otras lenguas modernas. El italiano de Dante, aunque esencialmente el italiano de hoy, no es en este aspecto un idioma moderno. La cultura de Dante no era la de un país europeo solo, sino de Europa. Me doy cuenta, por supuesto, del carácter directo de su lenguaje, cualidad que Dante comparte con otros grandes poetas de los

tiempos de prerrománticos y prerrenacentistas, en especial Chaucer y Villon. Sin duda hay algo de común entre los tres, tanto como para esperar que un admirador de cualquiera de ellos sea también admirador de los otros; y sin duda existe una opacidad, o condensación de estilo poético en toda Europa después del Renacimiento. Pero la lucidez y universalidad de Dante van mucho más allá de estas cualidades en Villon y Chaucer, aunque sean análogas.

Dante es “más fácil de leer”, para un extranjero que no conoce muy bien el italiano, por otras razones, pero todas relacionadas con la razón central de que en tiempos de Dante, Europa, con todas sus disensiones y suciedad, estaba mentalmente más unida de lo que ahora podemos concebir. No es particularmente el Tratado de Versalles lo que ha separado nación de nación; el nacionalismo nació mucho antes, y el proceso de desintegración que para nuestra generación culmina en ese tratado empezó poco después de la época de Dante. Una de las razones de la “facilidad” de Dante es la siguiente; pero primero debo hacer una digresión.

Debo explicar por qué he dicho que Dante es “fácil de leer”, en vez de hablar de su “universalidad”. Esta última palabra habría sido mucho más fácil de usar. Pero no deseo aparecer reclamando para Dante una universalidad que niego a Shakespeare o Moliere o Sófocles. Dante no es más “universal” que Shakespeare; aunque me parece que podemos aproximarnos a la comprensión de Dante más de lo que un extranjero puede llegar a comprender a aquéllos. Shakespeare, o aun Sófocles, o aun Racine y Moliere, se ocupan de algo tan universalmente humano como el material de Dante; pero no tuvieron más remedio que tratarlo en una forma más local. Como he dicho, el italiano de Dante está, en sentimiento, muy cerca del latín medieval: y entre los filósofos medievales que Dante leía, y que eran leídos por los hombres ilustrados de la época, se encontraban, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás: Albertus, que era un alemán; Abelardo, que era francés, y Hugo y Ricardo de St. Víctor que eran escoceses. En cuanto al *medio* que Dante tuvo que usar, comparemos el principio del *Infierno*:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita. (1)*

con las líneas con que a Duncan le es presentado el castillo de Macbeth

(1) En el medio del camino de nuestra vida me perdí en una selva oscura, por haberme separado del camino recto

*This castle hath a pleasant seat; the air
Nimbly and sweetly recommends itself
Unto our gentle senses.*

*This guest of summer,
The temple—haunting martlet, does approve
By his loved masonry that the heaven's breath
Smells wooingly here: no jutting, frieze,
Buttress, no coing of vantage, but this bird
Hath made his pendant bed and procreant cradle:
Where they most breed and haunt, I have observed
The air is delicate. (2)*

No pretendo de ningún modo que, ni siquiera en una sola línea de Dante, apreciemos todo lo que un italiano culto puede apreciar. Pero sostengo que más se pierde al traducir a Shakespeare al italiano que al traducir a Dante al inglés. ¿Cómo puede un extranjero encontrar palabras para dar a entender en su propio idioma, con rigor, esa combinación de lo inteligible y lo remoto que recibimos en muchas frases de Shakespeare?

No estoy considerando si es superior el lenguaje de Shakespeare o el de Dante, pues no puedo admitir la controversia; simplemente afirmo que las diferencias son tales que hacen a Dante más fácil para un extranjero. Las ventajas de Dante no se deben a un genio más grande, sino al hecho de que escribió cuando Europa todavía era más o menos una. Y aun cuando Chaucer o Villon hubiesen sido contemporáneos exactos de Dante, todavía habrían estado, lingüística y geográficamente, más alejados del centro de Europa que Dante.

Pero la simplicidad de Dante tiene otra razón circunstanciada. No sólo pensó en una forma en que entonces pensaba todo hombre de su cultura en Europa entera, sino que empleó un método que era común y comúnmente conocido en toda Europa. No me propongo, en este ensayo, entrar en cuestiones de interpretaciones disputadas de la alegoría de Dante. Lo importante para mi propósito es el hecho de que el método alegórico era un método definido, no limitado a Italia; y el hecho, aparentemente paradójico, de que el método alegórico contribuye a la simplicidad y comprensibilidad. Nos inclinamos a juzgar la alegoría como un tedioso problema de palabras cruzadas. Nos inclinamos a asociarla

(2) Este castillo tiene una situación agradable; la brisa ligera y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles.

Este huésped del verano, el vencejo que en las iglesias mora, confirma con su gentil arquitectura que el hábito del cielo trasciende a amor: no hay cornisa, ni friso, ni contrafuerte, ni posición ventajosa, donde este pájaro no haya construido su lecho colgante y fecunda cuna: donde más rondan y se crían, he observado que el aire es delicioso.

con poemas aburridos (en el mejor de los casos, *El Romance de la Rosa*), y, en un gran poema, a ignorarla como ajena al asunto. Lo que ignoramos es, en un caso como el de Dante, su efecto particular hacia la lucidez del estilo.

No recomiendo, en la primera lectura del primer canto del *Infierno*, preocuparse por la identidad del Leopardo, el León o la Loba. Realmente es mejor, al comienzo, no saber o no cuidarse de lo que significan. Lo que deberíamos considerar no es tanto el significado de las imágenes, como el proceso inverso, el que condujo a un hombre que tenía una idea a expresarla en imágenes. Debemos considerar el tipo de mente que por naturaleza y *costumbre* tendía a expresarse en alegoría: y, para un poeta competente, alegoría significa *imágenes visuales claras*. Y las imágenes visuales claras reciben mucha más intensidad al tener un significado; no es preciso que sepamos cuál es ese significado, pero al tener conocimiento de la imagen debemos estar enterados de que el significado está allí también. La alegoría es tan sólo un método poético, pero es un método que tiene ventajas muy grandes.

La de Dante es una imaginación *visual*. Es una imaginación visual en un sentido diferente de la de un pintor moderno de naturaleza muerta: es visual en el sentido de que vivió en una edad durante la cual los hombres todavía veían visiones. Era un hábito psicológico, cuyo arte hemos olvidado, pero tan bueno como cualquiera de los nuestros. Nosotros no tenemos nada más que sueños, y hemos olvidado que el ver visiones —una costumbre ahora relegada a los extraviados y a los ignorantes— fue alguna vez un género de ensueño más significativo, interesante y disciplinado. Damos por sentado que nuestros sueños provienen de abajo: posiblemente la calidad de nuestros sueños sufre a consecuencia de ello.

Todo lo que pido al lector, en este punto, es que desembarace su mente, si puede, de prejuicios contra la alegoría, y que admita al menos que no fue un artificio para permitir escribir versos a los no inspirados, sino realmente un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un gran místico o santo. Y es la alegoría lo que permite que goce de Dante el lector que ni siquiera está versado en el italiano. El lenguaje varía, pero nuestros ojos son todos iguales. Y la alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal.

Dante intenta hacernos ver lo que él veía. Por lo tanto emplea un lenguaje muy sencillo, y muy pocas metáforas, pues juntas la alegoría y la metáfora no armonizan. Y hay en sus *comparaciones* una peculiaridad que merece ser mencionada de paso.

En el gran canto XV del *Infierno* hay una conocida comparación o símil que Matthew Arnold destacó, con todo acierto, como digna de la más alta loa; y ella es característica de la forma en que Dante emplea estas figuras. Está hablando de la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz:

*e sí ver noi aguzzevan le ciglia,
comme vecchio sartoi fa nella cruna.* (3)

El objeto de este tipo de símil es únicamente hacernos ver *más definitivamente* la escena que Dante ha colocado delante nuestro en las líneas anteriores.

*she looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace.* (4)

La imagen de Shakespeare es mucho más complicada que la de Dante, y más complicada de lo que parece. Tiene la forma gramatical de una especie de símil (la forma “como si”), pero naturalmente “atrapar en sus redes” es una metáfora. Pero mientras que el símil de Dante está simplemente para hacernos ver con mayor claridad cómo miraba la gente, y es explicativo, la figura de Shakespeare es expansiva antes que intensiva; su objeto es *agregar* a lo que vemos (sea en el escenario o en nuestra imaginación) algo que nos recuerde aquella fascinación de Cleopatra que determinó su historia y la del mundo, y que esa fascinación es tan poderosa que prevalece hasta en la muerte. Es más alusiva, y es menos posible de transmitir sin un conocimiento íntimo de la lengua inglesa. Entre los hombres capaces de invenciones como éstas no puede haber cuestión de mayor o menor. Pero como todo el poema de Dante es, si queréis, una vasta metáfora, apenas hay lugar para la metáfora en sus pormenores.

Hay tanta más razón para familiarizarse con el poema de Dante primero parte por parte, aun deteniéndose de manera especial en las partes que gustan más al principio, porque no podemos extraer el significado completo de ninguna parte sin conocer el conjunto. No podemos comprender la inscripción en la Puerta del Infierno:

(3) Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja
(4) Parece dormida, como si fuese a prender a otro Antonio en las poderosas redes de su gracia

*Giustizia mosse il mio alto Fattore;
facemi la divina Potestate,
la somma Sapienza e il primo Amore. (5)*

hasta que hayamos ascendido a lo más alto del cielo y hayamos retornado de él. Pero podemos comprender el primer Episodio que impresionó a la mayoría de lectores, el de Paolo y Francesca, lo suficiente para que nos conmueva tanto como cualquier poesía, a la primera lectura. Es introducido por dos símiles de la misma naturaleza explicativa que el que acabo de citar:

*E come gli stornei ne portan l'ali,
nel freddo tempo, a schiara larga e piena,
così quel fiato gli spiriti mali; (6)*

*E come i gru van cantando lor lai
facendo in aer di sé lunga riga;
così vid' io venir, traendo guai,
ombre portate dalla detta briga; (7)*

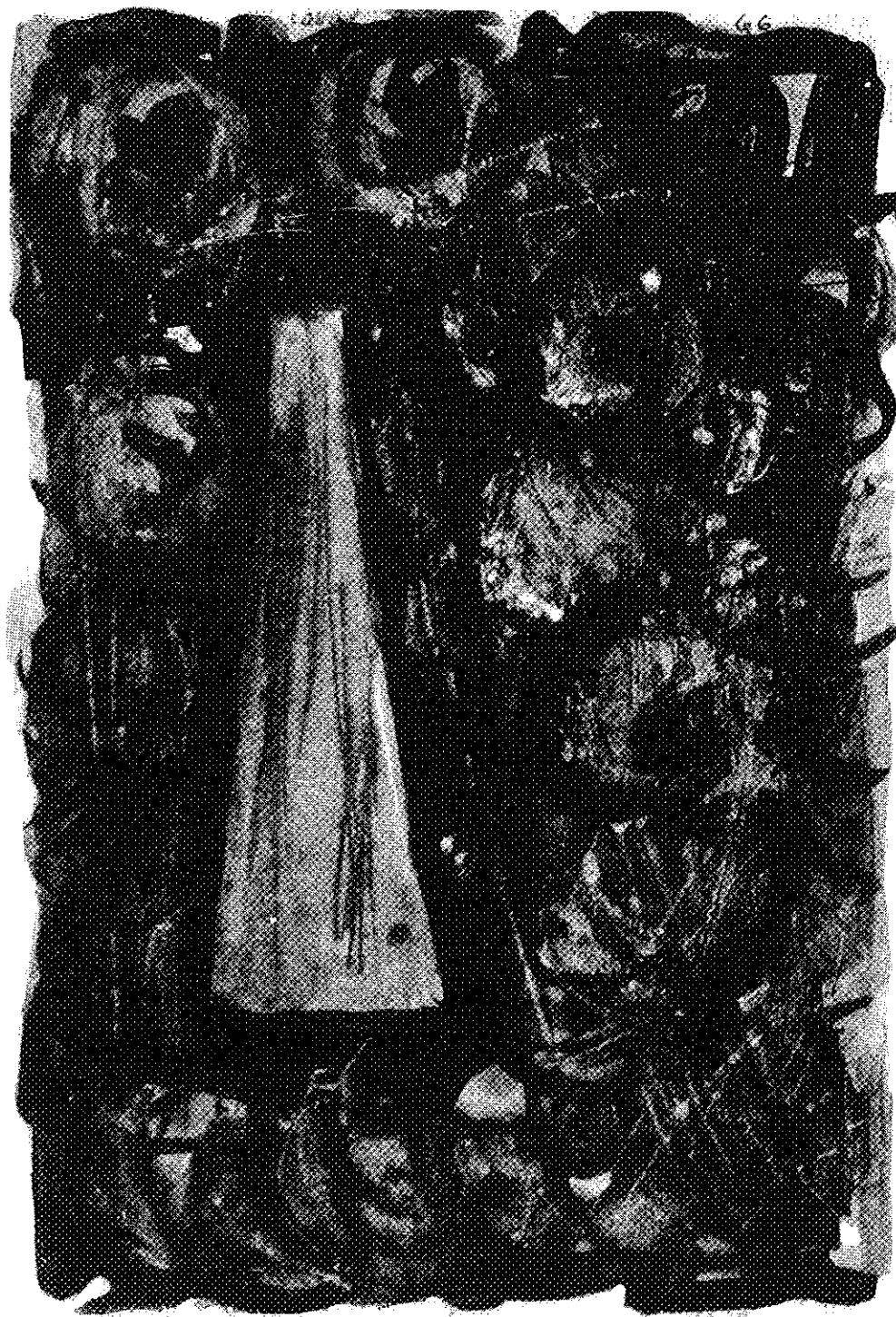
Podemos ver y sentir la situación de los dos amantes perdidos, aunque aún no comprendemos el significado que le atribuye Dante. Tomado semejante episodio en sí mismo, podemos obtener de él tanto como de la lectura de toda una pieza de Shakespeare, aislada. No comprendemos a Shakespeare a través de una única lectura, y sin duda tampoco a través de una pieza aislada, hay una relación entre las diversas piezas de Shakespeare, tomadas en su orden, y es una labor de años aventurar siquiera una interpretación individual del diseño del tapiz de Shakespeare. No es seguro que Shakespeare mismo supiese cuál era. Tal vez sea un diseño más grande que el de Dante, pero el diseño es menos distinto. Podemos leer con plena comprensión las líneas:

*Noi leggevamo un giorno per diletto
di Lancillotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse*

(5) La Justicia movió a mi alto Hacedor; me hicieron la divina Potestad, la suma Sapiencia, y el primer Amor

(6) Y como los estorninos vuelan en grandes y compactas bandadas en la estación de los fríos, así aquel torbellino arrastra a los espíritus malvados

(7) Y como las grullas van cantando sus lais formando una larga hilera en el aire, así vi yo venir, lanzando ayes, a las sombras arrastradas por aquella tromba



¡Ah! ¡Cuán penoso es referir lo horrible e intransitable de aquella cerrada selva, y recordar el pavor que puso en mi pensamiento! (El Infierno, Canto Primero)

*quella lettura, e scolorocci il viso,
ma solo un punto fu quel che ci vinse
Quando leggemmo il disiato viso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi bacio tutto tremante. (8)*

Cuando llegamos a encajar el episodio en su lugar en la *Comedia* entera, y vemos cómo este castigo se relaciona con todos los otros castigos y con expiaciones y recompensas, podemos apreciar mejor la psicología sutil de la sencilla línea de Francesca:

se fosse amico il re dell'universo. (9)

o de la línea

Amor, che a nullo amato amar perdona (10)

o ciertamente de la línea ya citada:

questi, che mai da me non fia diviso. (11)

Prosiguiendo a través del *Infierno* en una primera lectura, recibimos una sucesión de imágenes fantasmagóricas pero claras, de imágenes que son coherentes, por cuanto cada una da más vigor a la última, de vislumbres de individuos que una frase perfecta vuelve memorables, como la del orgulloso Farinata degli Uberti

*ed ei ergea col petto e colla fronte,
come avesse lo inferno in gran dispitto. (12)*

y de determinados episodios más largos, que quedan en la memoria por separado. Creo que entre los que se graban más en la primera lectura están el episodio de Brunetto Latini (Canto XV), Ulises (Canto XXVI), Bertrand de Born (Canto XXIX), Adamo di Brescia (Canto XXX) y Ugolino (Canto XXXIII)

(8) Leíamos un día por pasatiempo de Laancelote cómo el amor lo apasionó; estábamos solos y sin sospecha alguna. Muchas veces aquella lectura hizo que nuestros ojos se buscaran, y que palideciera nuestro semblante, más un solo momento fue el que decidió de nosotros. Cuando leímos que la deseada sonrisa fue besada por ese amante, éste, que jamás se ha de separar de mí, me besó tembloroso en la boca.

(9) Si fuese amigo del rey del universo.

(10) El Amor, que a ningún amado dispensa de amar.

(11) Este, que jamás se ha de separar de mí.

(12) Y él se irguió con el pecho y con la cabeza como si tuviera el Infierno en gran desprecio.

Aunque pienso que sería un error el saltar, y encuentro mucho mejor que se esperen estos episodios hasta llegar a ellos a su debido tiempo, persisten sin duda en mi memoria como las partes del *Infierno* que me convencieron primero, y especialmente los episodios de Brunetto y de Ulises, para los cuales no estaba preparado por citas o alusiones. Y los dos bien pueden ir juntos; pues el primero es el testimonio que ofrece Dante de un amado maestro en artes, y el segundo su reconstrucción de una figura legendaria de la épica antigua: con todo, ambos poseen el carácter de *sorpresa* que Poe declaraba esencial a la poesía. Esta *sorpresa*, en su culminación, no podía ser ilustrada por nada mejor que por las líneas finales con que Dante despide al maestro condenado, a quien ama y respeta:

*Poi se rivolse, e parve di coloro
che coronno a Verona il drappo verde
per la campagna; e parve di costoro
quegli che vince e non colui che perde.* (13)

No es preciso saber nada acerca de la carrera por el rollo de paño verde, para sentirse *afectado* por estas líneas, y al hacer que Brunetto, tan caído, *come el vencedor*, se presta al castigo una calidad que sólo pertenece a la poesía más grande. Así Ulises, invisible en el cuerno de la onda de la llama,

*Lo maggior corno della fiamma antica
comincio a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica.
Indi la cima qua e la menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gitto voce di fuori e disse: "Quando
mi dapparti da Circe, che sottrasse
me piu d' un anno al presso a Gaeta ."* (14)

es una criatura de la más pura imaginación poética, susceptible de ser captada fuera del espacio y el tiempo y el plan del poema. El episodio de Ulises puede parecernos primero una especie de digresión, algo ajeno al asunto, una complacencia consigo mismo por parte de Dante, que se toma vacaciones de su plan cristiano. Pero cuando conocemos

(13) Luego se volvió y parecía uno de aquellos que en Verona corren por el paño verde en la campiña; y parecía entre ellos el que vence y no el que pierde.

(14) El cuerno más alto de la antigua llama comenzó a oscilar murmurando, como la llama que agita el viento. Después, dirigiendo a uno y otro lado la punta, como si fuera una lengua que hablara, lanzó algunos sonidos y dijo: "Cuando me separé de Circe, que me tuvo preso más de un año allá en Gaeta."

todo el poema, reconocemos con cuánta habilidad y convicción ha encajado Dante hombres verdaderos, sus contemporáneos, amigos y enemigos, personajes históricos recientes, figuras legendarias y bíblicas, y figuras de la antigua ficción. Ha sido censurado o celebrado por satisfacer rencores personales poniendo en el Infierno a hombres que conocía y odiaba; pero éstos, como Ulises, están transformados en el conjunto; pues los reales y los irreales todos representan tipos de pecado, sufrimiento, falta y mérito, y todos adquieren la misma realidad y se hacen contemporáneos. El episodio de Ulises es especialmente “legible”, pienso, a causa de su continua narración directa, y porque para un lector inglés la comparación con el poema de Tennyson —un poema perfecto, sin embaigo— es muy instructiva. Vale la pena observar el grado muy superior de *simplificación* de la versión de Dante. Tennyson, como la mayoría de los poetas, como la mayoría hasta de aquellos que llamamos grandes poetas, tiene que conseguir el efecto con cierto *esfuerzo*. Así el verso sobre el mar que

moans round with many voices, (15)

una verdadera muestra de virgilianismo tennysonian, es demasiado *poética* en comparación con Dante, para ser la poesía más elevada (Solamente Shakespeare puede ser tan “poético” sin producir ningún efecto de recargado, o sin distraernos del asunto principal.

Put up your bright swords or the dew will rust them. (16)

Ulises y sus camaradas pasan a través de las columnas de Hércules. ese “paso angosto”

*ov'Ercole segno li suoi riguardi
accioche l'uom piu oltrenon si metta (17)*

*“O fratelli”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti all' occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' vostri sensi, ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza,*

(15) Gime alrededor con muchas voces

(16) Envañad vuestras espadas relucientes, o el rocío las enmohecerá

(17) Donde Hércules plantó sus columnas para que ningún hombre pase más adelante



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

Prohibida la reproducción total o parcial de este documento,
sin la autorización escrita de la Universidad de El Salvador

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

*fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza*". (18)

Viajan adelante, hasta que de pronto

*n'apparve una montagna bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non n'aveva alcuna.
Noi ci allegiammo, e tosto torno in pianto,
che dalla nuova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto
Tre volte il se' girar con tutte l'acque,
alla quarta levar la poppa in suso,
e la proa ire in giu, com'altrove piacque,
infìn che il mar fu sopra noi richiuso.* (19)

La historia de Ulises, narrada por Dante, parece un fragmento directo de romance, una historia de marinos bien contada; el Ulises de Tennyson es en primer término un poeta muy consciente de sí mismo. Pero el poema de Tennyson es plano, tiene sólo dos dimensiones, en él no hay nada más de lo que puede ver el inglés medio con sensibilidad para la belleza verbal. No necesitamos saber, al principio, qué montaña era la montaña, o qué significan las palabras *como placía al Otro*, para sentir que el sentido de Dante tiene otras profundidades.

Merece señalarse otra vez cuán acertadísimo estuvo Dante al introducir entre sus personajes históricos por lo menos un personaje que aun para él apenas podía haber sido más que una ficción. Pues el *Infierno* queda absuelto de cualquier sospecha de mezquindad o arbitrariedad en la selección que hace Dante de los condenados. Nos recuerda que el Infierno no es un lugar, sino un *estado*; que el hombre está condenado o bendecido en las criaturas de su imaginación así como en los hombres que han vivido realmente, y que el Infierno, aunque un estado, es un estado que tan sólo puede ser pensado, y tal vez sólo experimentado, por la proyección de imágenes sensoriales, y que la resurrección del cuerpo tal vez tiene un significado más profundo de lo que comprendemos. Pero estos son pensamientos que sólo vienen después de muchas lecturas, no son necesarios para el primer goce poético.

(18) "¡Oh hermanos!", dije, "que a través de cien mil peligros habéis llegado al Occidente: ya que tan poco os resta de vida, no os neguéis a conocer el mundo sin habitantes que se encuentra siguiendo al sol. Pensad en vuestro origen; vosotros no habéis nacido para vivir como brutos, sino para alcanzar la virtud y la ciencia".

(19) Apareció una montaña oscurecida por la distancia, la cual me pareció la más alta de cuantas había visto hasta entonces. Nos causó alegría, pero nuestro gozo se trocó bien pronto en llanto; pues de aquella tierra nueva se levantó bien pronto un torbellino que chocó contra la proa de nuestro buque. Tres veces lo hizo girar con todas las aguas, y a la cuarta levantó la popa y sumergió la proa, como plugo al Otro, hasta que el mar se cerró sobre nosotros.

La experiencia de un poema es a la vez la experiencia de un momento y de toda una vida. Es muy semejante a nuestras experiencias más intensas de otros seres humanos. Hay un primer momento, que es único, de sobresalto y sorpresa, aun de terror (*Ego dominus tuus*); un momento que nunca se puede olvidar, pero que nunca se repite integralmente, y que, sin embargo, quedaría desprovisto de significación si no sobreviviese en un conjunto más amplio de experiencia; que sobrevive dentro de un sentimiento más hondo y más sereno. La mayoría de los poemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos atrás en la vida, como a la mayoría de las pasiones humanas: el de Dante es uno de aquellos que sólo podemos tener la esperanza de alcanzar al final de la vida.

El último canto (XXXIV) es probablemente el más difícil en una primera lectura. La visión de Satanás puede parecer grotesca, especialmente si tenemos al ensortijado héroe byroniano de Milton grabado en la mente; es demasiado semejante a Satanás en un fresco de Siena. Sin duda la Esencia del Mal no puede más que el Espíritu Divino estar encerrada en una forma y lugar, y confieso que tiendo a recibir de Dante la impresión de un Demonio que sufre como las almas humanas condenadas, cuando me parece que el género de sufrimiento experimentado por el Espíritu del Mal debería representarse como completamente distinto. Sólo puedo decir que Dante sacó el mejor partido posible de la situación. Al poner a Bruto, al noble Bruto, y a Casio con Judas Iscariote, también turbará al principio al lector inglés, para quien Bruto y Casio deberán ser siempre el Bruto y el Casio de Shakespeare; pero si mi justificación de Ulises es válida, entonces también lo será la presencia de Bruto y Casio. Si alguien es repelido por el último canto del *Infierno*, sólo puedo pedirle que espere hasta haber leído y vivido durante años con el último canto del *Paraíso*, que es, en mi concepto, el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca o que nunca pueda alcanzar, y en el cual Dante repara ampliamente cualquier malogro del Canto XXXIV del *Infierno*; pero tal vez sea mejor, en nuestra primera lectura del *Infierno*, omitir el último canto y volver al principio del Canto III:

*Per me si va nella citta dolente;
per me si va nell'eterno dolore;
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto Fattore;
fecemi la divina Potestate,
la somma Sapienza e il primo Amore.*

— II —

EL "PURGATORIO" Y EL "PARAISO"

Para la ciencia o arte de escribir versos, uno ha aprendido del *Infierno* que se puede escribir la poesía más grande con la mayor economía de palabras, y con la mayor austeridad en el uso de metáforas, símiles, bellezas verbales, y elegancia. Cuando afirmo que más se puede aprender de Dante acerca de cómo escribir poesía que de cualquier poeta inglés, no quiero dar a entender de ningún modo que la forma de Dante sea la única forma adecuada, o que Dante sea por eso *más grande* que Shakespeare o, a la verdad, que cualquier otro poeta inglés. Expreso mi sentir en otras palabras al decir que Dante puede hacer menos *daño* que Shakespeare a quien esté tratando de aprender a escribir versos. La mayoría de los poetas ingleses son *inimitables* en una forma en que no lo fue Dante. Si uno trata de imitar a Shakespeare producirá, sin duda, una serie de deformaciones del lenguaje, altisonantes, forzadas y violentas. El lenguaje de todo gran poeta inglés es su propio lenguaje, el lenguaje de Dante es la perfección de un lenguaje ordinario. En cierto sentido es más pedestre que el de Dryden o Pope. Si uno sigue a Dante sin talento, en el peor de los casos será pedestre e insulso; si uno sigue a Shakespeare o a Pope sin talento, se pondrá en gran ridículo.

Pero si se ha aprendido todo esto del *Infierno*, hay otras cosas que aprender de las dos divisiones sucesivas del poema. Del *Purgatorio* se aprende que una declaración filosófica directa puede ser gran poesía; del *Paraíso*, que *estados de beatitud* más y más enardecidos y remotos pueden ser el material para gran poesía. Y gradualmente llegamos a admitir que Shakespeare entiende un mayor radio y variedad de la vida humana que Dante, pero que Dante entiende grados más hondos de degradación y grados más altos de exaltación. Y alcanzamos una sabiduría más amplia cuando vemos claramente que esto indica la igualdad de los dos hombres.

Por una parte, el *Purgatorio* y el *Paraíso*, en cuanto a su inteligencia, van juntos. Visiblemente es más fácil aceptar la condenación como material poético que la expiación o la beatitud; implica menos cosas ajenas a la mente moderna. Insisto en que el significado completo del *Infierno* sólo puede ser extraído después de la apreciación de las dos últimas partes, sin embargo, tiene suficiente significado en y por sí mismo para algunas primeras lecturas. Por cierto, el *Purgatorio* es, creo, la más difícil de las tres partes. No se lo puede gozar aislado,

como el *Infierno*, ni tampoco se lo puede gozar como una mera continuación del *Infierno*, requiere también la apreciación del *Paraíso*, lo cual significa que su primera lectura es ardua y aparentemente poco remunerada. Sólo cuando hemos leído todo hasta el final del *Paraíso*, y releído el *Infierno*, empieza el *Purgatorio* a rendir su belleza. La condenación y aun la beatitud son más emocionantes que la expiación.

En cambio el *Purgatorio* tiene algunos episodios que, por decirlo así, “nos recompensan” (como contraparte de “defraudar”) más fácilmente que el resto, del *Infierno*. No debemos detenernos para orientarnos en la nueva astronomía del Monte del Purgatorio. Debemos detenernos primero con las sombras de Casella y Manfredi asesinados, y especialmente Buonconte y La Pía, aquellos cuyas almas se salvaron del infierno sólo al último instante:

*“Io fui di Montefeltro, io son Buonconte;
Giovanna o altri non ha di me cura;
per ch'io vo tra costor con bassa fronte”.
Ed io a lui: “Qual forza o qual ventura
ti travio si fou di Campaldino
che non si seppe mai tua sepoltura?”
“Oh”, rispos'egli, “a pie del Casentino
traversa un'acqua che ha nome l'Archiano,
che sopra l'Ermo nasce in Apennino.
Dove il vocabol suo diventa vano
arriva'io forato nella gola,
fuggendo a piede e sanguinando il piano
Quivi perdei la vista, e la parola
nel nome di Maria finii: e quivi
caddi, e rimase la mia carne sola”. (20)*

Cuando Buonconte termina su historia, habla el tercer espíritu:

*“Deh, quando tu sarai tornato al mondo,
e riposato della lunga via”,
seguito il terzo spíito al secondo,
“ricorditi di me, che son la Pia,*

(20) Yo fui de Montefeltro, yo soy Buonconte; ni Giovanna ni los otros se cuidan de mí, por lo cual voy entre éstos con la frente baja. Le pregunté: “¿Qué violencia o qué aventura te llevó tan lejos de Campaldino que no se supo nunca dónde está tu sepultura?” “Oh”, me respondió, “al pie del Casentino cruza un río llamado Archiano que nace en el Apennino sobre el Ermo. Allí donde pierdo su nombre, llegué yo con el cuello atravesado, huyendo a pie y ensangrentando la llanura. Allí perdí la vista, y mi última palabra fue el nombre de María: allí caí y no quedó más que mi carne”

*Siena mi fe, disfecemi Maremma:
salsi colui che innanellata, pria
disposando, m'avea con la sua genna". (21)*

El próximo episodio que impresiona al lector recién llegado del *Infierno* es el encuentro con Sordello el poeta (Canto VI), el alma que apareció

*altera e disdegnosa
e nel mover degli occhi onesta e tarda! (22)*

*E il dolce duca incominciava
"Mantova" . . . e l'ombra, tutta in se romita,
sur se ver lui del loco ove pria stava,
dicendo. "O Mantovano, io son Sordello
della tua terra". E l'un l'altro abbracciava. (23)*

El encuentro con Sordello a guisa de león cuando se posa, como un león cuando se acuesta, no es más conmovedor que el encuentro con el poeta Statius, en el Canto XXI Statius, cuando reconoce a su maestro Virgilio, se baja para abrazarle los pies, pero Virgilio responde —el alma perdida hablando a la salvada—:

*"Frate,
non far, che tu se' ombra, ed ombra veda".
Ed ei sur gendo. "or puoi la quantitate
comprender dell'amor ch'a te mi scalda,
quando dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa saldi". (24)*

El último "episodio" del todo comparable con los del *Infierno* es el del encuentro con los predecesores de Dante, Guido Guinicelli y Arnaut Daniel (Canto XXVI). En este canto los Lujuosos son purificados en la llama, y sin embargo vemos claramente cómo la llama del purgatorio difiere de la del infierno. En el infierno, el tormento brota

(21) "Oh, cuando vuelvas al mundo, y hayas descansado de tu largo viaje", siguió un tercer espíritu, tras el segundo, "acuérdate de mí, que soy la Pia; Siena me hizo, Maremma me deshizo: bien lo sabe aquél que después del debido compromiso me tuvo con su anillo"

(22) ¡Alta y desdénosa, y en el movimiento de los ojos noble y grave!

(23) Y el dulce guía (Virgilio) comenzó: "Mantua" . . . y la sombra, de pronto conmovida, corrió hacia él desde el sitio donde antes estaba, diciendo: "Oh Mantuano, yo soy Sordello, de tu tierra" Y se abrazaron el uno al otro

(24) "Hermana, no lo hagas, que tú eres sombra, y ves otra sombra ante ti" Y él, levántase: "Tú puedes comprender ahora la magnitud del amor que por ti me inflama, cuando olvido nuestra vanidad tratando a las sombras como a un cuerpo sólido"



Amor es el que ha movido mis pasos y obligádome a hablar así Cuando esté en presencia de mi Señor, le hare de ti frecuentes alabanzas. (El Infierno, Canto Segundo)

de la naturaleza misma de los condenados, expresa su esencia; se re-tuercen en el tormento de su propia naturaleza perpetuamente pervertida. En el purgatorio el tormento de la llama es aceptado deliberada y conscientemente por el penitente. Cuando Dante se acerca con Virgilio a estas almas en la llama expiatoria, se apiñan hacia él:

*Poe verso, me quanto potevan farsi,
certi se feon, sempre con riguardo
di non uscir dove non fossero arsi. (25)*

Las almas del purgatorio sufren porque *desean sufrir*, para purificarse. Y observad que sufren más activa y agudamente, siendo almas que se preparan para la beatitud, que Virgilio en el limbo eterno. En su sufrimiento está la esperanza, en la anestesia de Virgilio, la desesperanza; esa es la diferencia. El canto termina con los soberbios versos de Arnaut Daniel en su lengua provenzal:

*“Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan,
consiros vei la passada folor,
e vei jausen lo jorn, qu’esper, denan.
Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l’escalina,
sovegna vos a temps de ma dolor”
POI S’ASCOSE NEL FOCO CHE GLI AFFINA. (26)*

Estos son los episodios emitidos, a los cuales debe aferrarse el lector iniciado por el *Infierno*, hasta alcanzar la ribera del Leteo, y a Matilde, y la primera visión de Beatriz. En los últimos cantos (XXIX-XXXIII) del *Purgatorio* ya estamos en el mundo del *Paraíso*.

Pero entremezclada con estos episodios se encuentra la narración de la subida al Monte, con encuentros, visiones, y exposiciones filosóficas, todos importantes, y todos difíciles para el lector no acostumbrado, que lo encuentra menos excitante que la continua fantasmagoría del *Infierno*. La alegoría del *Infierno* era fácil de aceptar o pasar por alto, porque podíamos, valga la expresión, cantar su fin concreto, su solidificación en imágenes; pero al ascender del Infierno al Cielo se nos exige cada vez más que aceptemos el conjunto desde la idea hasta la imagen.

(25) Después hacia mí, cuanto pudieron, se volvieron algunos, siempre con cuidado de no alejarse adonde no hubiera fuego

(26) “Yo soy Arnaldo, que lloro y voy cantando; veo triste, mis pasadas locuras, y veo, contento, el día que en adelante me espera. Ahora os ruego, por aquella Virtud que os conduce a lo más alto de la escala, que os acordeis a tiempo de mi dolor”. Después se ocultó en el fuego que los purifica

Aquí debo hacer una digresión, antes de abordar un pasaje específicamente filosófico del *Purgatorio*, concerniente a la naturaleza de la Creencia. Deseo tan sólo indicar ciertas conclusiones tanteadas por mí, que pudieran influir la lectura del *Purgatorio*.

La deuda de Dante para con Santo Tomás de Aquino, como su deuda (mucho menor) para con Virgilio, puede ser fácilmente exagerada; pues no debe olvidarse que Dante también leyó y utilizó a otros grandes filósofos medievales. No obstante, la cuestión de cuánto tomó Dante de Aquino y cuánto de otra parte ha sido determinada por otros, y es ajena al presente ensayo. Pero la cuestión de lo que Dante "Creía" resulta pertinente siempre. No importaría si el mundo estuviese dividido entre aquellos que son capaces de aceptar la poesía sencillamente por lo que es y aquellos que no pueden aceptarla de ningún modo; si fuese así, sería innecesario hablar de esta cuestión a los primeros, e inútil hablar de ella a los últimos. Pero la mayoría de nosotros somos un tanto impuros y propensos a confundir los temas: de ahí la justificación de escribir libros acerca de libros, con la esperanza de enderezar las cosas.

Mi opinión es que no nos podemos permitir *ignorar* las creencias filosóficas y teológicas de Dante, o pasar de largo los pasajes que las expresan con más claridad, pero que, por otra parte, no tenemos la obligación de compartirlas nosotros mismos. Es un error pensar que hay partes de la *Divina Comedia* cuyo interés se limita a los católicos o a los medievalistas. Pues existe una diferencia (que aquí apenas hago sino afirmar) entre la *creencia* filosófica y el *asentimiento* poético. No estoy seguro de que no exista una diferencia tan grande entre la creencia filosófica y la creencia científica; pero ésta es una diferencia que empieza ahora a insinuarse, y sin duda inapacible a siglo trece. Al leer a Dante debemos entrar en el mundo del catolicismo del siglo trece. Que no es el mundo del catolicismo moderno, como su mundo de la física no es el mundo de la física moderna. No estamos obligados a creer lo que Dante creía, pues nuestra creencia no nos dará un ápice más de comprensión y apreciación, pero tenemos cada vez más la obligación de comprenderlo. Si podemos leer la poesía como poesía, "Creeremos" en la teología de Dante exactamente como creemos en la realidad física de su viaje. Es decir, suspendemos a la vez creencia e incredulidad. No negaré que en la práctica pueda serle más fácil a un católico captar el significado, en muchos pasajes, que a un agnóstico común; pero eso no es porque el católico cree, sino porque ha sido instruido. Es un asunto de conocimiento e ignorancia, no de creencia o escepticismo. La cuestión vital es que el poema de Dante forma un conjunto; que al final debemos

llegar a comprender todas las partes para poder comprender cualquier parte.

Además, cabe hacer una distinción entre lo que Dante cree como poeta y lo que creía como hombre. Prácticamente, es muy poco probable que aun un poeta tan grande como Dante hubiese podido componer la *Comedia* con el mero entendimiento y sin creencia; pero su creencia privada se convierte en algo diferente al volverse poesía. Interesa aventurar la sugestión de que esto es más cierto en Dante que en ningún otro poeta filosófico. En Goethe, por ejemplo, a menudo siento con demasiada vivacidad que "esto es lo que Goethe, el hombre, creía", en lugar de entrar simplemente en un mundo que Goethe ha creado; en Lucrecio, también; menos, en el *Bhagavad-Gita*, que es el poema filosófico más grande después de la *Divina Comedia* dentro de mi experiencia. Esta es la ventaja de un sistema tradicional coherente de dogma y moral como el católico: está separado, para la comprensión y asentimiento, aun sin creencia, del individuo que lo propone. Goethe siempre despierta en mí un poderoso sentimiento de incredulidad en lo que cree: Dante, no. Creo que esto se debe a ser Dante el poeta más puro, no a que yo tenga más afinidad con el hombre Dante que con el hombre Goethe.

No hemos de tomar a Dante por Aquino o a Aquino por Dante. Sería un lastimoso error de psicología. La *actitud de creencia* de un hombre que lee la *Summa*, debe ser diferente de la de un hombre que lee a Dante, aun cuando sea el mismo hombre, y ese hombre un católico.

No es necesario haber leído la *Summa* (que generalmente se reduce, en la práctica, a haber leído algún manual) para comprender a Dante. Pero es necesario leer los pasajes filosóficos de Dante con la humildad de aquel que visita un mundo nuevo, que admite que cada parte es esencial para el conjunto. Lo que se necesita para apreciar la poesía del *Purgatorio* no es creencia, sino suspensión de creencias. Se exige exactamente tanto esfuerzo de una persona moderna para aceptar el método alegórico de Dante, como de un agnóstico para aceptar su teología.

Cuando hablo de comprensión, no quiero significar tan sólo el conocimiento de libros o palabras, como tampoco quiero significar creencia: quiero significar un estado de ánimo en el cual uno ve como *posibles* ciertas creencias, tales como el orden de los pecados mortales, en el que la traición y el orgullo son mayores que la lujuria, y la desesperación el más grande, de modo que suspendamos nuestro juicio por completo.

En el Canto XVI del *Purgatorio* encontramos a Marco Lombardo, quien diserta con alguna extensión acerca de la libertad de la Voluntad, y el Alma

*Esce di mano a lui, che la vagheggia
prima che sia, a guisa di fanciulla
che piangendo e ridendo pargoleggia,
l'anima semplicetta, che sa nulla,
salvo che, mossa da lieto fattore,
volentieri torna a ciò che la trastulla
Di picciol bene in pria sente sapore;
quivi s'inganna, e retro ad esso corre,
se guida o fren non torce suo amore.
Onde convenne legge per fren porre,
convenne rege aver, che discernesse
della vera cittade almen la torre.* (27)

Más adelante (Canto XVII) es Virgilio mismo quien instruye a Dante sobre la naturaleza del Amor

*“Né creator né creatura mai”,
comincio ei, “figiuol, su senza amore,
o naturale o d'animo; e tu il sai
Lo natural e sempre senza errore,
ma l'altro puote errar per malo obbietto,
o per poco o per troppo di vigore
Mentre ch'egli e ne'primi ben diretto,
e ne'secondi se stesso misura,
esser non puo cagion di mal diletto,
ma, quando al mal si torce, o con piu cura
o con men che non dee corre nel bene,
contra il fattore adopra su afattura
Quinci comprender puoi ch'esser conviene
amor sementa in voi d'ogni virtute
e d'ogni operazion che merita pena”* (28)

(27) Sale el alma de manos de su Creador, que la acaricia antes de que exista, semejante al niño que balbucea entre el llanto y la risa; y es entonces muy sencilla, que nada sabe, y solamente movida por el instinto de la felicidad se inclina gustosa hacia lo que la contenta y regocija. Desde luego siente placer en los bienes mezquinos; pero en esta se engaña y corre tras ellos, si no tiene guía o freno que tuerza su inclinación. Por esto es necesario establecer leyes que sirvan de freno y tener un rey que sepa discernir al menos la torre de la verdadera ciudad.

(28) “Hijo mío”, empezó a decir: “ni el Creador ni criatura alguna carecieron jamás de amor, bien sea natural o racional, y te consta. El natural no se equivoca nunca; pero el otro puede errar por dirigirse a un mal objeto, o por exceso o falta de fervor. Mientras se dirige a los bienes principales, y se modera en su afecto a los secundarios, no puede ser causa de delito censurable; pero cuando se inclina al mal, o se lanza al mal con mayor o menor solicitud de la que debe, entonces la criatura se vuelve contra su Creador. De aquí puedes comprender cómo el Amor es en vosotros la semilla de toda virtud y de toda acción que merezca castigo”

He citado estos dos pasajes con cierta extensión, porque son del género que un lector se inclinaba a saltar, pensando que son sólo para eruditos, no para lectores de poesía, o pensando que es necesario haber estudiado la filosofía que los sustenta. No es necesario haber reconstruido el origen de esa teoría del alma desde el *De Anima* de Aristóteles para apreciarla como poesía. Ciertamente, si nos preocupamos demasiado por ella al principio en cuanto filosofía, es probable que nos vedemos la percepción de su belleza poética. Es la filosofía de ese mundo de poesía donde hemos entrado.

Pero como el canto XXVII hemos dejado atrás la etapa del castigo y la etapa de la dialéctica, y nos aproximamos al estado de Paraíso. Los últimos cantos tienen el carácter del *Paraíso* y nos preparan para él; avanzan con decisión hacia adelante, sin rodeos o dilaciones. Los tres poetas, Virgilio, Statius y Dante, pasan a través del muro de llamas que separa al Purgatorio del Paraíso Terrenal. Virgilio despide a Dante, quien de ahí en adelante proseguirá con un guía más alto diciendo:

*Non aspettar mio dìu piu, ne mio cenno
Liberò, dritto e sano e tuo arbitrio,
e fallo fora non fare a suo senno,
per ch'io te sopra te corono e mitro. (29)*

Para los fines del resto de su jornada, Dante ha llegado ahora a un estado que es el de bienaventurado: pues la organización política y eclesiástica son necesarias tan sólo a causa de las imperfecciones de la voluntad humana. En el Paraíso Terrenal, Dante encuentra a una dama llamada Matilde, cuya identidad no debe preocuparnos al principio:

*una donna soletta, che si già
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond'era pinta tutta la sua via. (30)*

Después de cierta conversación, y explicación que hace Matilde de la razón y naturaleza del lugar, sigue una "Procesión Divina". Para aquellos que no gustan —no de lo que en lenguaje popular se llama manifestaciones imponentes— sino de la pompa seria de la realeza, de la Iglesia, de los funerales militares —el "fausto" que encontramos

(29) No esperes ya mis palabras ni mis consejos; tu Albedrío es ya libre recto y sano, y sería una falta no obrar según lo que él te dicte: así, pues, sobre ti mismo te corono y te pongo mitra

(30) Una dama solitaria, que iba cantando y juntando flores de las muchas de que estaba esmaltado su camino

aquí y en el *Paraíso* será tedioso; y más aún para aquellos, si los hay, que permanecen impasibles ante los esplendores de la Revelación de San Juan. Pertenece al mundo de lo que yo denomino el *alto ensueño*, y el mundo moderno no parece capaz sino del *bajo ensueño*. Yo mismo tuve cierta dificultad para aceptarlo. Existían por lo menos dos prejuicios, uno contra las imágenes prerrafaelistas, naturales en uno de mi generación, y que quizás alcanza a generaciones más jóvenes que la mía. El otro prejuicio —que afecta a este final del *Purgatorio* y a todo el *Paraíso*— es el prejuicio de que la poesía no sólo debe ser encontrada *a través* del sufrimiento, sino que sólo puede encontrar su material *en* el sufrimiento. Todo lo demás era alegría, optimismo y esperanza; y estas palabras representaban mucho de lo que uno odiaba del siglo diecinueve. Necesité muchos años para reconocer que los estados de alivio y beatitud que Dante describe están aún más alejados de lo que el mundo moderno puede concebir como alegría, que sus estados de condenación. Y hay cosas pequeñas que desvían a uno: *The Blessed Damozel* de Rosetti, primero por mi arrobamiento y luego por mi rebelión, detuvieron mi valoración de Beatriz durante muchos años.

No podemos entender plenamente el Canto XXX del *Purgatorio* hasta conocer la *Vita Nuova*, la que en mi opinión debería leerse después de la *Divina Comedia*. Pero al menos podemos empezar a comprender con qué habilidad expresa Dante el recrudescimiento de una antigua pasión en una emoción nueva, en una situación nueva, que la contiene, la aumenta, y le da un significado:

*Sopra candido vel cinta d'oliva
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotando
tempo era stato che alla sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
senza degli occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor senti la gran potenza.
Tosto che nella vista mi percosse
l'alta virtù, che già m'avea trafitto
primo ch'io fuor di puerizia fosse,
vollemi alla sinistra col rispetto
col quale il fantolin corre alla mamma,
quando ha paura o quando egli è afflitto,
per dicere a Virgilio: "Men che dramma*

*di sangue m'e rimaso, che non tremi;
conosco u segni dell'antica fiamma". (31)*

Y en el diálogo que sigue vemos el apasionado conflicto de los sentimientos viejos con el nuevo; el esfuerzo y el triunfo de una nueva renunciación, más grande que la renunciación en el sepulcro, porque es una renunciación de sentimientos que persisten más allá del sepulcro. En cierto modo, estos cantos son los de mayor intensidad *personal* en todo el poema. En el *Paraíso*, Dante mismo exceptuando el episodio de Cacciaguida, se despersonaliza o superpersonaliza; y es en estos últimos cantos del *Purgatorio*, antes que en el *Paraíso* donde Beatriz aparece con más claridad. Pero el tema de Beatriz es esencial para la comprensión del conjunto, *no* porque sea menester que conozcamos la biografía de Dante —no, por ejemplo, a la manera como la historia de Wesendonck se supone que arroja luz sobre *Tristán*— sino a causa de la correspondiente *filosofía* de Dante. Esto sin embargo, pertenece más a nuestro examen de la *Vita Nuova*.

El *Purgatorio* es el más difícil porque es el canto de *transición*: el *Infierno* es una cosa relativamente fácil; el *Paraíso*, por su parte, es más difícil en conjunto que el *Purgatorio*, por ser más un conjunto. Una vez que penetramos en el secreto del género de sentimiento que contiene, ninguna de sus partes es difícil. El *Purgatorio*, aquí y allá, podría llamarse "árido": el *Paraíso* nunca es árido, es o incomprendible o intensamente emocionante. Con excepción del episodio de Cacciaguida —una perdorable exhibición de orgullo familiar y personal, porque proporciona poesía admirable— no es episódico. Todos los otros personajes tienen las mejores credenciales. Al principio, parecen más indistintos que los otros seres anteriores, no bienaventurados; parecen variaciones ingeniosas, pero, en lo fundamental, monótonas de insípida bienaventuranza. Es cuestión de ajustar gradualmente nuestra visión. Tenemos (sepámoslo o no) un prejuicio en contra de la beatitud como material poético. Los siglos dieciocho y diecinueve la desconocieron por completo; hasta Shelley, que conocía bien a Dante y que hacia el final de su vida estaba empezando a sacar provecho de ello, el único poeta inglés del siglo diecinueve que pudo siquiera haber empezado a seguir estas huellas, fue capaz de enunciar la proposición de que nuestras canciones más dulces son las que hablan del pensamiento más triste. La obra primera de Dante podría confirmar la posición de She-

(31) Se me apareció una dama coronada de oliva sobre un velo blanco cubierta con un verde manto, y vestida del color de la vívida llama. Y mi espíritu, que hacía largo tiempo no había quedado abatido, temblando de estupor en su presencia, sin que mis ojos la reconocieran, sintió el gran poder de la antigua llama a causa de la oculta influencia que de ella emanaba. En cuanto hirió mis ojos la alta virtud que me había avasallado antes de que yo saliera de la infancia, me volví hacia la izquierda, con el mismo respeto con que corre el niño hacia su madre, cuando tiene miedo, o cuando está afligido para decir a Virgilio: "No hay en mi cuerpo una sola gota de sangre que no tiemble; reconozca las señales de la antigua llama"

lley; el *Paraíso* proporciona la contraparte, aunque una contraparte diferente de la filosofía de Browning.

El *Paraíso* no es monótono. Es tan diverso como cualquier poema. Y si tomamos la *Comedia* como conjunto, no podemos compararla con nada más que con la obra dramática *entera* de Shakespeare. La comparación de la *Vita Nuova* con los *sonetos* es otra ocupación, e interesante. Dante y Shakespeare se reparten al mundo moderno entre ellos; no existe un tercero.

Comencemos pensando en Dante, cuando fija su mirada penetrante sobre Beatriz:

*Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba,
che il fe' consorto in mar degli altri dei.
Trasumanar significar per verba
non si poria; pero l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba. (32)*

Y cuando Beatriz dice a Dante: “*Tú mismo te alucinas con falsas ideas*”, le advierte que aquí existen diversos géneros de beatitud por decreto de la Providencia.

Por si no fuera bastante, Dante es informado por Piccarda (Canto III) en palabras que saben incluso aquéllos que no conocen a Dante:

La sua voluntade e nostra pace. (33)

Es el misterio de la desigualdad, y de la indiferencia de esa desigualdad, en la beatitud, de los bienaventurados. Todos es lo mismo, y sin embargo cada grado difiere

Shakespeare ofrece la mayor *amplitud* de la pasión humana; Dante la mayor altura y la mayor profundidad. Se complementa el uno al otro. Es inútil preguntarse cuál de ellos acometió la empresa más difícil. Pero sin duda los “pasajes difíciles” del *Paraíso* son dificultades de Dante más que nuestras: su dificultad en hacernos percibir sensorialmente los diversos estados y etapas de la beatitud. Así, la larga oración de Beatriz sobre el Albediño (Canto IV) está en verdad dirigida a

(32) Contemplándola, me transformé interiormente como Glauco al gustar la hierba que le hizo en el mar compañero de los otros dioses. No es posible significar con palabras el acto de trascender la naturaleza humana; pero baste este ejemplo para aquél a quien la Gracia reserva tal experiencia.

(33) Su voluntad es nuestra paz.



Estas palabras vi escritas con letras negras sobre una puerta, y exclamé: Maestro, me espanta lo que dice allí. (El Infierno, Canto Tercero).

hacemos *sentir* la realidad de la condición de Piccarda; Dante tiene que educar nuestros sentidos al pasar. En todas partes se insiste sobre estados de sentimientos; el razonamiento sólo toma su lugar apropiado como un medio de alcanzar estos estados. De continuo hallamos versos como

*Beatrice mi guardo con gli occhi pieni
di faville d'amor così divini,
che, vinta, mia virtù diede le reni,
e quasi mi perdei con gli occhi chini.* (34)

Toda la dificultad está en admitir que esto es algo que estamos destinados a sentir, no simple verbosidad decorativa. Dante nos da toda ayuda de imágenes, como cuando

*Come in peschiera, ch'è tranquilla e pura,
traggon si i pesci a ciò che vien di fuori
per modo che lo stimin lor pastura;
si vid'io ben più di mille splendori
trarsi ver noi, ed in ciascun s'udia:
Ecco chi crescerà li nostri amori.* (35)

Acerca de las personas que Dante encuentra en las diversas esferas, sólo es preciso que averigüemos lo suficiente para considerar por qué Dante las colocó allí.

Cuando hemos captado la estricta *utilidad* de las imágenes menores, tales como la reproducida más arriba, o aun las simples comparaciones admiradas por Landor:

*Quale allodetta che in aere si spazia
primo cantando, e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia,* (36)

podemos estudiar con respeto las imágenes más elaboradas, como la de la figura del Aguila compuesta por los espíritus de los justos, que se extiende del Canto XVIII en adelante durante cierto trecho. Semejantes

(34) Beatriz me miró con los ojos llenos de amorosos destellos, tan divinos que, sintiendo mi fuerza vencida, me volví, y quedé como perdido con los ojos bajos

(35) Así como en un vivero que está tranquilo y puro acuden solícitos los peces al objeto que viene de afuera, por creerlo pasto suyo, así vi yo más de mil esplendores acudir hacia nosotros, y en cada cual se oía: He aquí quien acrecentará nuestros amores

(36) Como la alondra que se cierne en el aire, cantando primero, y después calla, contenta de la última melodía que la sacia

figuras no son simples recursos retóricos anticuados, sino medios prácticos y serios de hacer visible lo espiritual. Una comprensión de la propiedad de semejantes imágenes es una preparación para captar el canto último y más grande, el más tenue y el más intenso. En ninguna parte ha sido expresada en poesía con tal concreción una experiencia tan lejana a la experiencia ordinaria, por medio de un uso magistral de esas imágenes de *luz* que son la forma de ciertos tipos de experiencia mística.

*Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
cio che per l'universo si squaderna,
sustanzia ed accidenti, e lor costume,
quasi conflati insieme per tal modo,
che cio ch'io dico e u semplice lume
La forma universal di questo nodo
credo ch'io vidi, perche piu di largo,
dicendo questo, mi sento ch'io godo
Un punto solo m'e maggior letargo,
che venticinque secoli alla impresa,
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo. (37)*

Sólo se puede sentir asombro reverente entre el poder del maestro capaz de dar así realidad en cada momento a lo comprensible con imágenes visuales. Y no conozco en ninguna parte en poesía un signo de grandeza más auténtico que el poder de asociación que, en el último verso, cuando el poeta está hablando de la visión divina, fue capaz de introducir sin embargo al Argo mientras pasaba sobre la cabeza del admirado Neptuno. Semejante asociación es por completo distinta de la de Marino, cuando habla al mismo tiempo de la belleza de la Magdalena, y la opulencia de Cleopatra (de suerte que uno no está bien seguro de qué adjetivos se aplican a quién). Es el verdadero acierto, el poder de establecer relaciones entre bellezas de las especies más diversas es el sumo poder del poeta

*O quanto e corto il dire, e come fioco
al mio concetto! (38)*

(37) En su profundidad vi que se contiene, ligado con vínculos de amor en un volumen, todo cuanto hay esparcido por el Universo: sustancias y accidentes y sus cualidades, unido de tal manera, que cuanto digo es una simple luz. Creo que vi la forma universal de este nudo, porque recordando estas cosas, me siento más poseído de alegría. Un solo momento me causa más letargo que veinticinco siglos sobre la empresa que hizo a Neptuno admirarse de la sombra de Argo. (Que pasaba sobre él)

(38) ¡Oh, cuán escaso es mi decir y qué débil, para expresar mi concepto!

Al escribir sobre la *Divina Comedia* he tratado de no apartarme de unos cuantos puntos muy sencillos acerca de los cuales estoy convencido. Primero, que la poesía de Dante es la sola escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma. Hay mucho, claro está, que sólo puede aprovechar a aquéllos que escriben el propio idioma toscano de Dante; pero no hay ningún poeta de ninguna lengua —ni siquiera latín o griego— que perdure con tanta firmeza como modelo para todos los poetas. He llegado hasta decir que era más seguro de seguir, aun para nosotros, que cualquier poeta inglés, incluso Shakespeare. Mi segundo punto es que el método “alegórico” de Dante tiene grandes ventajas para quien escriba *poesía*: simplifica el estilo y hace las imágenes claras y precisas. Que en la buena alegoría, como la de Dante, no es necesario comprender primero el significado para gozar de la poesía, sino que nuestro goce de la poesía nos hace desear comprender el significado. Y el tercer punto es que la *Divina Comedia* contiene una escala completa de las *profundidades y alturas* de la emoción humana; que el *Purgatorio* y el *Paraíso* han de leerse como extensiones de la esfera humana, de ordinario tan limitada. Todo grado del sentimiento de humanidad, desde el más bajo al más alto, tiene, además, una relación íntima con el que le sigue hacia arriba y hacia abajo, y todos se corresponden según la lógica de la sensibilidad.

Ahora sólo me resta hacer algunas observaciones sobre la *Vita Nuova*, que también pueden amplificar lo que he sugerido acerca de la mentalidad medieval expresada en la alegoría.

NOTA PARA LA SECCION II

La teoría de la creación poética y la comprensión, aquí aplicada a un estudio particular, es análoga a la que sostiene I. A. Richards (ver su *Practical Criticism*, págs. 179 sig. y 271 sig.). Digo “análoga”, porque mi propia teoría *general* es todavía embrionaria, y la de Richards también es susceptible de mucho más desarrollo. Por lo tanto no puedo decir hasta dónde se extiende la analogía; pero para aquéllos que se interesen en el asunto, señalaría un aspecto en el cual mi opinión difiere de la de Richards; y luego pasaría a precisar mis propios tanteos.

Estoy de acuerdo con la declaración de Richards en la pág. 271 (op. cit.). Estoy de acuerdo porque si se sostiene una teoría contraria se niega, creo, la existencia de la “literatura”, así como de la “crítica literaria”. Podemos plantear tales como el objeto de este ensayo sobre Dante, debemos suponer que existe la literatura y la valoración lite-

ria; debemos suponer que el lector puede obtener el goce "literario" o (si queréis) "estético" pleno, sin compartir las creencias del autor. Si hay "literatura", si hay "poesía", entonces debe ser posible poseer una valoración literaria o poética plena sin compartir las creencias del poeta. Hasta aquí llega mi tesis en el presente ensayo. Puede discutirse si es que hay literatura, si hay poesía, y si tiene algún significado el término "plena valoración". Pero he supuesto para este ensayo que tales cosas existen y que tales términos son entendidos.

En suma, niego que el lector deba compartir la creencia del poeta para poder gozar plenamente de la poesía. También he afirmado que cabe distinguir entre las creencias de Dante como hombre y sus creencias como poeta. Pero nos vemos obligados a creer que hay una relación particular entre los dos, y que el poeta "piensa lo que dice". Si nos enterásemos, por ejemplo, de que *De Rerum Natura* es un ejercicio de latín compuesto por el poeta para su solaz después de completar la *Divina Comedia*, y publicado bajo el nombre de un tal Lucrecio, estoy seguro de que nuestra capacidad para gozar uno y otro poema quedaría mutilada. La declaración de Richards (*Science and Poetry*, pág. 76, nota al pie) de que cierto escritor ha cumplido "una completa separación entre su poesía y cualquier creencia", es incomprensible para mí.

Si se niega la teoría de que la valoración poética plena es posible sin creer en lo que el poeta creía, se niega la existencia tanto de la "poesía" como del "juicio crítico"; y si se lleva esta negación hasta su consecuencia, uno se ve obligado a admitir que existe muy poca poesía que pueda valorarse, y que su valoración será una función de nuestra filosofía, o teología, u otra cosa. Si, por otra parte, llevo mi teoría al extremo, me encuentro en igual dificultad. Me doy bien cuenta de la ambigüedad de la palabra "comprender". En cierto sentido significa entender sin creer, pues a no ser que se pueda comprender una idea de la vida (digamos) sin creer en ella, la palabra "comprender" pierde todo significado, y el acto de elegir entre una opinión y otra se reduce al capricho. Pero si uno mismo está convencido de cierta idea de la vida, entonces cree irresistible e inevitablemente que si alguien más llega a "comprender" plenamente, su comprensión *debe* terminar en creencia. Es posible, y a veces necesario, argüir que la plena comprensión debe identificarse con la plena creencia. Así resulta que depende en mucho del significado, si tiene alguno, de esta breve palabra *plena*.

En suma, tanto el punto de vista que he adoptado en este ensayo como el que lo contradice, constituyen, si se llevan al extremo, lo que llamo herejías (no en el sentido teológico, naturalmente, sino en uno

más general). Cada uno es verdadero tan sólo dentro de limitado campo de desarrollo, pero a menos que se limiten los campos de desarrollo, no cabe hacer desarrollo alguno. La ortodoxia sólo puede encontrarse en contradicciones tales, aunque deba recordarse que en una pareja de contradicciones pueden ser *ambas* falsas y que no todas las parejas de contradicciones forman una verdad.

Y confieso que encuentro dificultad considerable para analizar mis propios sentimientos, una dificultad que me hace vacilar en aceptar la teoría de Richards de las “pseudo afirmaciones”. Al leer el verso que utiliza.

Beauty is truth, truth beauty . . . (39)

Al principio me inclino a estar de acuerdo con él, porque esta afirmación de equivalencia no significa nada para mí. Pero al releer la Oda entera, esta línea me impresiona como una grave tacha en un poema hermoso; y la razón debe ser o que no logro entenderlo, o que es una afirmación que es falsa. Y supongo que Keats quería dar a entender algo con ella, por más alejada que hayan estado su *verdad* y su *belleza* del uso corriente de estas palabras. Y estoy seguro de que habría repudiado cualquier explicación del verso que lo calificase de pseudo afirmación. Por otra parte el verso de Shakespeare que a menudo he citado, *Ripeness is all* (la sazón es todo), o el verso de Dante que he citado, *la sua voluntade e nostra pace* (su voluntad es nuestra paz), suenan muy diferentes a mi oído. Observo que las proposiciones encerradas en estas palabras son de naturaleza muy distinta, no sólo de la de Keats, sino entre sí. La declaración de Keats me parece desprovista de sentido; o tal vez, el hecho de que se carezca gramaticalmente de sentido me oculta otro sentido. La declaración de Shakespeare me parece tener un profundo sentido emocional, sin mostrar al menos ninguna falacia literal. Y la declaración de Dante me parece literalmente cierta. Y confieso que para mí tiene más belleza ahora, cuando mi propia experiencia ha profundizado su sentido, que cuando la leí por vez primera. De modo que sólo me resta concluir que no puedo, en la práctica, separar totalmente mi apreciación poética de mis creencias personales. Asimismo que no siempre es posible, en casos particulares, establecer la distinción entre una afirmación y una pseudo-afirmación. La teoría de Richards es, creo, incompleta, hasta que no defina la naturaleza de las creencias religiosas, filosóficas, científicas, y otras, así como de la creencia “cotidiana”.

(39) La belleza es verdad, la verdad belleza

He tratado de poner en claro algunas de las dificultades inherentes a mi propia teoría. En realidad, probablemente se encuentra más placer en la poesía cuando se comparten las creencias del poeta. Por otra parte existe un placer definido en gozar de la poesía como poesía cuando *no* se comparten las creencias, análogo al placer de “dominar” los sistemas filosóficos de otros hombres. Parecería que la “apreciación literaria” es una abstracción, y la poesía pura una sombra; y que tanto en la creación como en el goce entra siempre mucho que, desde el punto de vista del “arte”, es irrelevante.

Premio Dante Alighieri, Guatemala, 1965

DANTE, POETA Y CIUDADANO DEL FUTURO

A Floritricha Valladares Fischmalei.

POR MATILDE ELENA LÓPEZ.

“per chío te sovra te corono e mitrio”.—DANTE.

INTRODUCCION

El *Viaje Alegórico* de Dante en la Divina Comedia, se inicia en el plenilunio de marzo del año 1300, en cuya época tenía treinta y cinco años de edad, que él supone la “mitad del camino de la vida”. En esta alegoría que cubre todo el poema, el poeta quiere darnos a entender el objeto de su obra. Como en la lámina azogada del espejo, Dante retrata la corrupción y los vicios de su tiempo, el extraño camino que han tomado las creencias religiosas. Toda la situación política agitada que ha producido gobiernos infelices y conducido a la desgraciada Italia, al desorden y a la más espantosa miseria. Los ciudadanos armados unos contra otros, el pueblo en lucha abierta, los grandes señores llenos de orgullo y de soberbia, los magistrados avaros y venales, los sacerdotes más atentos a la tierra que al cielo, los príncipes tiranos y azote de los pueblos. Tal es el cuadro que nos pinta Dante, y por encima de eso, la visión cabal de la unidad de Europa.

Dante, el otrora Prior de Florencia, sabía cuál era el origen de todos esos males y quiso remediarlos infructuosamente siendo él mismo amarrado por la vorágine de las pasiones desencadenadas. Entonces se propone cantar la regeneración moral del hombre y nos esboza una nueva política del Estado que descansa en principios eternos: el sueño de una monarquía universal, sujeta a las leyes de un solo Emperador establecido en Roma. Un Imperio de derecho divino pero que había sido usurpado por los malos gobiernos de las pequeñas repúblicas y señoríos, amparados por la influencia y autoridad de los Papas, que no debía extenderse más que a los asuntos de la religión y disciplina de la Iglesia. La semilla de todas las miserias, debilidad y pobreza, se enraizaban en los pequeños feudos y señoríos, en la fragmentación de las repúblicas dispersas —que así se llamaban en Italia— y en la disensión de los gobiernos locales. Entonces soñó la unidad italiana como el único recurso para superar las rencillas internas. Este pensamiento le dominó siempre desde que salió desterrado de su patria a causa de su infortunada experiencia política. Y soñó también ¡qué hermoso sueño de una gran utopía! en el Gobierno Universal por encima de todas las fronteras.

Esa selva oscura —que es la Florencia de su tiempo— y su triste experiencia de Prior por la que se vio empujado en aquellos tristes sucesos de los *blancos* y de los *negros*, reflejo de las luchas de partido entre Güelfos y gibelinos, es el punto de partida de su viaje real y sobrenatural. En él se mezcla la realidad y el sueño, los estados simultáneos de conciencia, las imágenes superpuestas, las escenas simultáneas y todo cuanto, siglos más tarde, ofrecerá el surrealismo como novedad desconcertante. El *símbolo* de Dante es un anticipo de los extraordinarios recursos y procedimientos literarios —surrealistas—

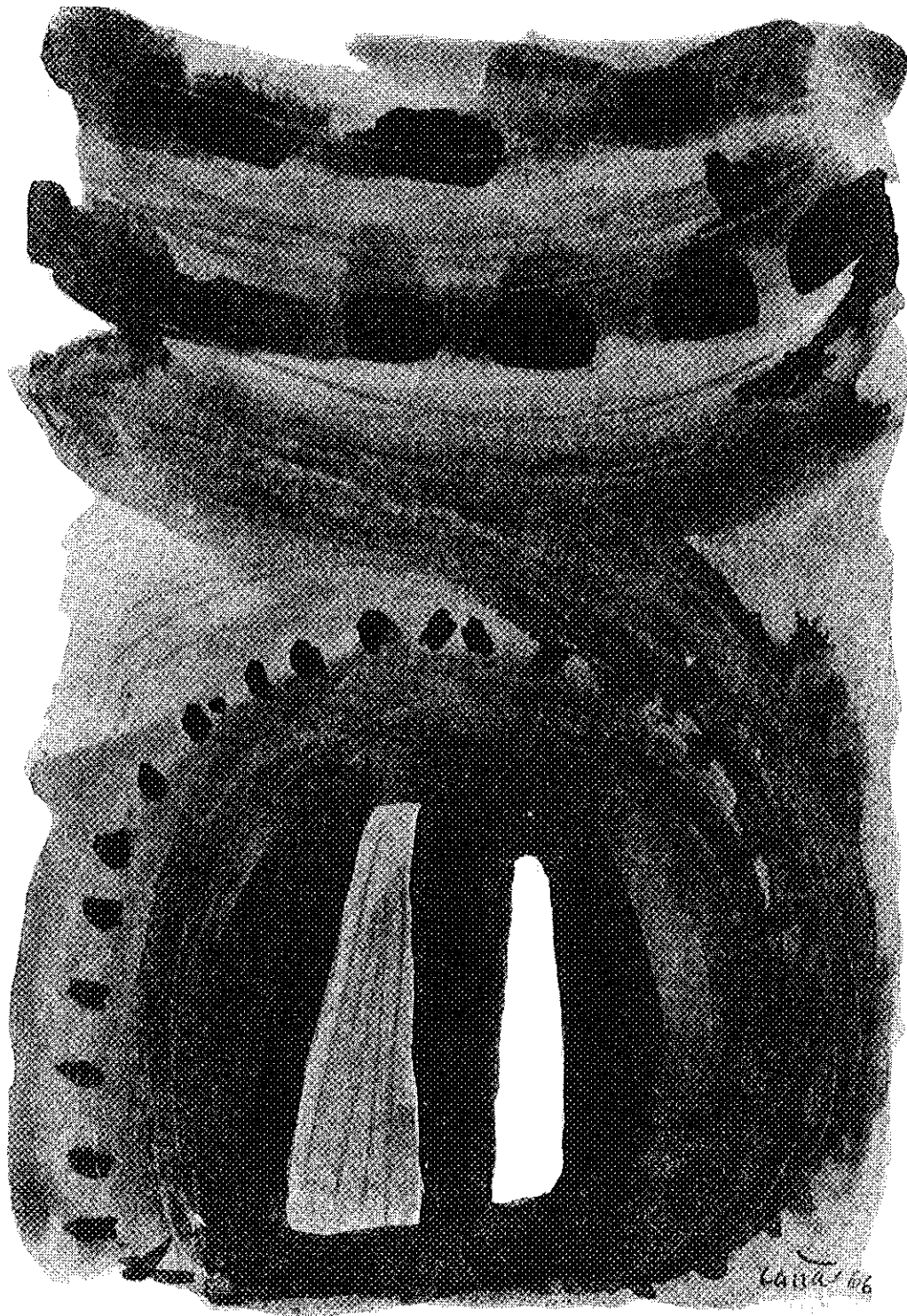
Pero por sobre todo, está presente su patria, los males de Florencia:

*Soberbia, envidia y lucro codicioso
son los tres males de Florencia plaga...
Gente envidiosa, sórdida y superba*

Y entre esa gente envidiosa, sórdida y soberbia, está Bonifacio VIII, aborrecido por Dante por ser terrible adversario del partido gibelino y enemigo suyo. Por ello, lo lanza al fondo del Infierno —la más asombrosa concepción poética de la literatura— producto de una fantasía prodigiosamente surrealista.

EL INFIERNO

El Infierno de Dante es un gran valle de figura cónica, con la



Así bajé desde el primer círculo al segundo, que contiene menor ámbito y dolores tanto mayores, cuanto que se truecan en alaridos. (El Infierno, Canto Quinto)

punta hacia el centro de la tierra, cuya superficie le hace de tapa. Se divide en nueve grandes círculos, muy distantes el uno del otro, y estrechándose cada vez más como el trazo arquitectónico de un anfiteatro. En el fondo infinito, el demonio, es el gusano que horada el mundo.

Y en ese Infierno yacen todos los vicios y todas las pasiones: la ira, la envidia, la soberbia, la pereza, la gula, la lujuria y también los traidores que hundieron a su Patria.

Y allí está también Farinata, de la familia de los Uberti, hombre de grande espíritu y cabeza de los gibelinos de Florencia. En Montecatini, junto al río Arbia, derrotó en una sangrienta batalla, en septiembre de 1260, al ejército güelfo, y entró en Florencia, de donde desterró a todos los de ese partido, entre los que entonces estaba también la familia de Dante. (Sabido es que el poeta, posteriormente luchó hombre a hombre con los gibelinos). Cuando los vencedores propusieron en consejo la destrucción de Florencia, aquel patricio generoso se opuso con romana entereza, y a él se debió, por tanto, la salvación de la Patria. Dante le ensalza por este hecho y si lo pone en el Infierno por cristiano descreído y vicioso, lo reivindica como hombre de Estado.

Todas las luchas y batallas de güelfos y gibelinos, los describe Dante con minuciosa pintura de gran cronista de su tiempo y es en el Infierno donde la historia de Italia se encuentra grabada en frisos inmortales. Los famosos pintores del Renacimiento —que nació en Italia— tomarían el modelo infernal de Dante para sus murales imperecederos. El proceso del propio Dante, que en 1300 era aún güelfo, pero que ya piensa como un gibelino, se sigue en detalle en su simbólico poema. Y el bárbaro fuero de los partidos que llegaba hasta los altares de Florencia.

Los horrores de la Edad Media desfilan por el Infierno dantesco, torturas, atrocidades e injusticias emergen de sus profundidades. Entre los crueles suplicios que usaban entonces, era uno el de echar al río cabeza abajo en un hoyo profundo, e irle paulatinamente rellenando hasta ahogar al penado. Ocurría muchas veces que éste, cuando empezaban a echarle la tierra, llamaba al confesor, y los verdugos suspendían su faena, el sacerdote bajaba completamente la cabeza para oír al confesando, el cual alargaba cuanto podía su confesión.

Dante, al dibujar estos espantos en el *Infierno*, denuncia las atrocidades que en su tiempo —la tardía Edad Media— aún se cometían. Así, aparece Pinamonte de Buonacosi, mantuano, en las profundidades del Infierno, por persuadir maliciosamente al conde Alberto de Casa-

lodi, señor de aquella ciudad, que le convenía a su seguridad encerrar en los inmediatos castillos a algunos sujetos principales que realmente sólo eran obstáculo a la ambición del mismo Pinamonte. Realizado el hecho terrible, ese traidor, con el apoyo obligado de sus súbditos, le quitó al conde Alberto la señoría, y mandó matar o desterrar, a todos aquellos mismos nobles encerrados por su engaño.

Dante en persona había asistido a escenas diabólicas entre güelfos y gibelinos y aterrado por aquellas visiones que aún impresionaban su espíritu fino, las relata en el poema. En 1290, los luquenses que guardaban el castillo de Caprona, a la orilla del Arno en territorio pisano, del cual se habían apoderado en guerra contra los gibelinos, se vieron obligados a abandonarlo rendidos por hambre, y al pasar, capitulados ya, por entre sus enemigos, tuvieron un terrible miedo, porque les empezaron a gritar: “¡Matalos! ¡Matalos!” A ese suceso asistió Dante y no hacía mucho.

¡Y ved con qué gruesa pintura cubre la faz de los hipócritas que se ponen máscara de virtud! ¡El tuitufo de Molière ya estaba pintado desde hacía muchos siglos en el Infierno de Dante!

Sus condenados llevan planchas de plomo incandescentes, y así alude Dante maliciosamente a los suplicios de Federico II. El Emperador mandaba cubrir a los culpables del delito de lesa majestad con planchas de plomo similares a las que pinta Dante, que luego hacía derretir encendiendo hogueras sobre ellas.

Pero sigamos en nuestro viaje al fondo del Infierno dantesco. Tan frescas estaban las heridas de güelfos y gibelinos, que Dante a cada paso los encuentra en su recorrido con Virgilio. Su odio se escapa así, profundo, contra el partido ahora adversario: el güelfo.

Así nos relata y nos describe en plena acción, la llegada de los hermanos Gaudentes, Micer Lodovico de Andaló y Catalano Malavolti, güelfo éste y gibelino aquél, quienes investidos del poder, se dejaron corromper los dos por el partido güelfo. Habían llegado ambos a pacificar Florencia y en lugar de cumplir su misión, arrojaron de la ciudad al partido gibelino, en el cual se ensañaron saqueando y destruyendo sus casas, y particularmente las de los Uberti, y sus jefes.

Dante, jugando con el tiempo, profetiza episodios que han de ocurrir después, lo cual le es permitido por el trazo genial de su poema que rompe con las convenciones temporales y las unidades clásicas. Como supone que su viaje al Infierno es el 1300, cuenta la visión auténtica de las desgracias que pocos años después sufrió Florencia, y en las que

se manifestaba el odio contra ella hasta de pueblos tan inmediatos como Prato, que se halla casi a sus puertas. Entre esas desgracias, en que se complacían los pueblos de en torno, deben enumerarse la caída del puente de la Carraya, el incendio de mil setecientas casas y las crueles discordias entre blancos y negros, que ocurrieron en efecto, en 1304.

Algunos comentaristas dicen que el Infierno de Dante está dominado por dos figuras trágicas en el trasfondo poético: Francesca da Rímíni y Ugolino. En la mente de Dante surgió la prodigiosa fantasía infernal, sólo para destacar estas figuras bien logradas por el arte del poeta.

Según cuentan las historias, Ugolino de los Gerardesqui, conde de Doranático, de acuerdo con el arzobispo Rugiero de los Ubaldini, arrojó de Pisa a su sobrino Nino de Gallura y se hizo señor de la ciudad. Mas, por envidia y odios de partido, secundado después el arzobispo por los Gualando, Sismondi y Lanfranco, todos gibelinos, sublevó al pueblo contra el conde, que era güelfo; y le prendió con sus hijos Gado y Agucio, y sus nietos Ugolino (el Brigada), Enrique y Anselmo, y los encerró en la torre de los Gualando, llamada de las Siete Vías, y luego arrojó al Aino las llaves para que nadie les pudiera llevar alimento. Dicen otros, y esta opinión sigue el poeta, que mandó tapiar las puertas, lo cual era usual en la Edad Media. Como era también común —y así lo relata Dante— que un gran señor fingiendo reconciliación con sus enemigos, los invitara a un gran banquete, y en el punto en que daba orden para servir las frutas, que era la señal convenida, unos sicarios prevenidos para el caso, se arrojaban sobre los convidados y los asesinaban.

Y en este Infierno espantoso y humeante, la portentosa fantasía de Dante hace caer de cabeza en el hemisferio, a Lucifer, el ángel rebelde precipitado a los abismos, con tanta violencia, que perforó el centro. Imaginación tan extraordinaria no se había dado en la literatura.

UGOLINO

“Poscia, piú che il dolor poté il digiuno”.—DANTE

Famoso para la crítica que se ha lanzado a peligrosas especulaciones en torno al Dante, es el verso 75 del canto penúltimo del Infierno, aquel en que Ugolino de Pisa, tras de narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que “el hambre pudo más que el dolor”: “poscia, piú che il dolor poté il digiuno”. Los comentaristas antiguos,

con muy buen juicio, explican que el dolor no pudo matar a Ugolino, pero sí el hambre. También lo entiende así el gran poeta inglés —padre de la poesía inglesa— Geoffrey Chaucer, en el tosco resumen del episodio que intercaló en sus célebres cuentos de Canterbury. La escena la constituye con mano genial el dramaturgo nato que hay en Dante. (Los personajes de Shakespeare parecen alzarse, ya trazados y completos, de la Divina Comedia).

En el fondo glacial del noveno círculo, Ugolino roe infinitamente la nuca de Ruggieri degli Ubaldini y se limpia la boca sanguinaria con el pelo del réprobo. La escena terrible, recuerda con calofrío, al buitre implacable de Prometeo atado a la roca milenaria en el confín del mundo.

Alza la boca Ugolino, no la cara, de la feroz comida y cuenta que Ruggieri lo traicionó y lo encarceló con sus hijos.

Por la angosta ventana de la celda vio crecer y decrecer muchas lunas, hasta la noche en que soñó que Ruggieri, con hambrientos mastines, daba caza en el flanco de una montaña a un lobo y sus lobeznos. Al alba oye los golpes del martillo que tapia la entrada de la torre. Pasan un día y una noche, en silencio; Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos, los hijos creen que lo hace por hambre y le ofrecen su carne, que él engendrió. Entre el quinto y el sexto día los ve, uno a uno, morir. Después, se queda ciego y habla con sus muertos y llora y los palpa en la sombra; después “el hambre pudo más que el dolor”.

Rambaldi de Imola en el siglo XIV interpreta así el verso: “viene a decir que el hambre rindió a quien tanto dolor no pudo vencer y matar”.

Este sentido encuentra algunos críticos modernos como Francesco Torraca, Guido Vitali y Tommaso Casini; el primero ve estupor y remordimiento en las palabras de Ugolino; el último agrega: “intérpretes modernos han fantaseado que Ugolino acabó por alimentarse de la carne de sus hijos, conjetura contraria a la naturaleza y a la verdad histórica”, y considera inútil la controversia. Benedetto Croce se pronuncia por el sentido tradicional. Bianchi razona: “otros entienden que Ugolino comió la carne de sus hijos, interpretación improbable pero que no es lícito descartar” Luigi Pietrobono dice que el verso es deliberadamente misterioso. Por su parte, Jorge Luis Borges lo plantea así: El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289, el canibalismo, es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así:

¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su Infierno, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta —dice Borges—: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con peñinos de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo (“...e con l’acute scane Mi pareva lor veder fender li fianchi”); Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne (“...tu ne vestisti queste misere carni, e tu le spoglia!”); Ugolino, pronunciando el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo: tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías.

Acaso Dante sólo imaginó de Ugolino lo que escribió en los tercetos. Y ambiguamente nos pintó a Ugolino, con símbolos deformados o extraños, como en los sueños. Ugolino —corroboia Borges— devora y no devora los amados cadáveres y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones. Y finalmente, nos dice Luigi Petrobono: “el discutido verso no afirma la culpa de Ugolino, pero la deja adivinar sin menoscabo del arte o del rigor histórico. Basta que la juzguemos *posible*”.

En los extraños símbolos de que está construida la Divina Comedia, y especialmente en el Infierno, Dante expresa su estupor de hombre sensible y artista ante las atrocidades de la Edad Media. Y queda allí su denuncia y su libre albedrío que juzga rectamente un mundo que se hunde.

EL PURGATORIO

El poeta cambia de estilo y suaviza las pinturas de su alegoría. El Infierno ha sido el canto de la ira; el Purgatorio, el canto del amor y de la esperanza. Ya no suenan las terribles blasfemias y maldiciones. Ahora vienen las imprecaciones y letanías, las alabanzas de Dios. A la furia de las pasiones, sobreviene una dulce y suave melancolía, una grave tristeza. La topografía del Purgatorio es un monte que elevándose de las aguas del otro hemisferio, figura un cono truncado en su cima, al cual circundan once tellanos circulares sobre el suelo de la isla. El escenario está bien imaginado y se ve que el dramaturgo que hay en Dante, prepara detalladamente la escena y el decorado.

Los cuatro primeros círculos constituyen el Antepurgatorio, don-

de se detienen, hasta que son admitidas a la expiación, cuatro especies de almas negligentes. Los otros siete forman el Purgatorio, y en cada uno se purgan los siete pecados capitales. Sobre la cima, que es llana, está la floresta del Paraíso terrenal, verde y prometedor. Dante sube acompañado de Virgilio de cerco en cerco por una escalera oculta hasta llegar a la alta cima.

Cuando las almas se han libertado del engaño de los sentidos y de las pasiones, sienten una imperiosa necesidad de ir a pagar el merecido castigo. Espiritualmente se entiende que a la salida del alma del pecado, se ha hecho sana y libre en su albedrío. Tal es el significado de esta alegoría

Una de las más hermosas alegorías del Purgatorio (Canto XXIX) es la que expresa una imitación de Ezequiel y del Apocalipsis: El carro es la Iglesia; los siete candelabros los siete dones del Espíritu Santo; los que vestidos de blanco siguen a los candelabros, son los Patriarcas y Santos que creyeron en Jesucristo antes de su venida; las llamas, que a modo de banderolas se tienden por el aire con los colores del iris, son los siete sacramentos de la Iglesia; los ancianos coronados de lirios, símbolo de la fe, son los veinticuatro libros del Antiguo Testamento; los cuatro animales coronados de verdes flores, son los evangelistas San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. El Grifo, medio león, medio águila, es Jesucristo, que posee las dos naturalezas, la divina representada por el águila, y la humana por el león. Las dos ruedas del carro son el Antiguo y el Nuevo Testamento. Las tres mujeres que danzan alrededor, al lado de la rueda derecha, son las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. La roja es la caridad; la verde, es la esperanza; y la blanca, la fe. Las cuatro vestidas de púrpura que danzan junto a la rueda izquierda, o Antiguo Testamento, son las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. La prudencia tiene tres ojos en la frente. De los dos ancianos que siguen, el que lleva el traje de los discípulos de Hipócrates, es San Lucas, que, en efecto, era médico. El que empuña una espada brillante y puntiaguda, es San Pablo, los cuatro personajes de aspecto humilde son los apóstoles Santiago, Pedro, Juan y Judas, hermano de Santiago. El anciano solo que va durmiendo y del cual se percibe la fisonomía viva e inteligente, es San Juan, que escribió el Apocalipsis a la edad de cerca de noventa años. Agreguemos los cuatro animales provistos de seis alas (visión de San Juan) que preceden —con los veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas— un carro triunfal, tirado por un grifo. El carro se detiene y una mujer velada aparece. Dante presiente que es Beatriz. Su aparición preparada desde los dos cantos anteriores, produce en éste un efecto

sorprendente y es, en efecto, uno de los más bellos y extraños pasajes del poema entero. Los surrealistas sólo necesitarían pasar al lienzo esta rara visión del subconsciente freudiano en la que Dante expresa su prodigioso sueño del encuentro con Beatriz. Dante se encuentra en la cumbre del Purgatorio y en el pórtico del Paraíso terrenal. Ha atravesado muros de fuego, su albedío es libre y recto, y Virgilio lo ha mitrado y coronado sobre sí mismo: “*pei ch’io te sovia te corono e mitrio*” Es ahí, por los senderos del antiguo jardín, junto a un río más puro que ningún otro, donde se prepara la escena magnífica. Corre por el aire una música y en la otra margen del río se adelanta la procesión misteriosa que hemos descrito.

Beatriz, divinizada, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronada de oliva, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde, símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, se ofrece a la vista de Dante que la adivina y la presiente. Es aquella Beatriz que traspasó el corazón del poeta cuando sólo tenía nueve años y que hace diez años no ha visto. Se vuelve a Virgilio y exclama:

*No me ha quedado
sin temblar de mi sangre ni una gota:
conozco el fuego del amor pasado.*

LA POESIA DE DANTE

Característica del símbolo es su multivalencia puede significar una cosa u otra. Dante en el Infierno se atiene al realismo como expresión artística. Muy fresca estaba la memoria de los pasajes históricos que describe con maestría y objetividad. La alegoría es una envoltura muy transparente que deja traslucir el relato. En el Purgatorio y el Paraíso, Dante se eleva en raudales líricos de poesía pura. Pero también es notable su método artístico: las imágenes son surrealistas, envueltas en símbolos densos. Son sueños, visiones extrañas como las que pueblan nuestras noches. Como si Dante se dejara guiar por el subconsciente y abandonara la lógica real. La materia de que está constituido el Purgatorio y el Paraíso, es la materia de los sueños.

Empero, la poesía de Dante, como toda poesía genuina, puede comunicarse antes de ser comprendida, aún a pesar de la alegoría. El estilo de Dante tiene una lucidez peculiar, una lucidez poética a diferencia de una lucidez intelectual. La palabra es lúcida, traslúcida; no tiene la opacidad de la poesía inglesa de Shakespeare, aunque ésta

forme parte de su belleza. La lucidez y universalidad de Dante van mucho más allá de las cualidades poéticas de Villón y Chaucer, aunque sus recursos sean similares. El latín medioeval tendía a concentrarse sobre lo que hombres de razas y suelos diversos podían pensar simultáneamente. Algo del carácter de esta lengua universal es inherente al lenguaje florentino. Dante, sin dejar de ser italiano y patriota, es ante todo un europeo, con la visión universal más extraordinaria de todos los tiempos (1).

En la época de Dante, Europa con todas sus disenciones, estaba mentalmente más unida de lo que ahora podemos concebir: un concepto universal, un idioma dominante como lengua de cultura, una religión única Shakespeare, o aún Sófocles, o aún Racine y Molière, se ocupan de temas tan universales como el material de Dante. Pero lo pensaron desde sus propias lenguas locales. Esto no significa que el inglés y el francés como vehículos de poesía, sean inferiores al italiano. Lo que pasa es que el italiano vernacular de la Edad Media tardía estaba aún muy cercano al latín como expresión literaria, a causa de que los hombres que, como Dante, lo usaban, fueron educados en filosofía y en todas las materias abstractas, en el latín medieval. La lengua italiana, y en especial el italiano de la época de Dante, gana mucho por ser producto del latín universal.

El latín medieval es un hermoso idioma; en él escribieron fina prosa y fino verso los clásicos latinos: es la lengua de Virgilio, de Horacio. El italiano de Dante está en sentimiento muy cerca del latín medieval, concentrado y sintético. Y entre los filósofos medievales que Dante leía se encontraban Santo Tomás de Aquino, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán, Abelardo que era francés, y Hugo y Ricardo de Saint Víctor, que eran escoceses. . . Así se formó la mente universal de Dante que daía al mundo la síntesis más extraordinaria de la cultura medieval.

Acaso por ello, más se pierde al traducir a Shakespeare al italiano, que al traducir a Dante al inglés. Y por ello, Dante es más fácil más comunicable, aún en sus alegorías más herméticas por el significado. Poéticamente, el sentido se adivina fácilmente.

Las ventajas de Dante se deben a que escribió cuando Europa era más o menos una, no decimos que su genio sea más grande que el de Shakespeare —dice Eliot—. Pero la simplicidad de Dante se debe no sólo a que pensaba como un hombre de la Europa medieval, sino que

(1) Ver 'La Poesía de Dante', T. S. Eliot, Premios Nobel, Aguilar, 1956

emplea el método alegórico, no limitado a Italia; método alegórico que contribuye a la simplicidad y comprensión. La alegoría aparece habitualmente como un tedioso problema de palabras cruzadas, pero en el caso de Dante, logra una absoluta lucidez del estilo. En su lectura es mejor no saber lo que significan las palabras —y son tan variadas las interpretaciones— no es tanto el significado de las imágenes sino la plasticidad de las mismas, el triunfo de su estilo. Dante anticipó la metáfora que se adivina por el sentimiento y la emoción que produce y no por su sentido real, como en los poetas surrealistas, *verbi gratia*, Vicente Aleixandre.

Tenía una idea que expresar y la proyectó en imágenes extrañas y sugerentes como aquellos tapices chinos donde lo real traspasó el sueño. Imágenes visuales claras que reciben mucho más intensidad al tener un significado. No es preciso que sepamos cuál es el significado o que le demos un sentido y otro. La alegoría es tan sólo un método poético que tiene ventajas muy grandes

Dante posee una imaginación visual, plástica, sensorial y por ello sus descripciones son vivas, objetivas, se pueden pintar fácilmente. Nos imaginamos desde ya aquella selva oscura de la alegoría, sobre el fondo del universo, y con esa luz seguimos el viaje extraordinario, aunque no sepamos adonde iremos a parar.

La alegoría —proceso habitual de la Edad Media— no es un artificio que permite escribir versos a los no inspirados, sino un hábito mental, que cuando es elevado hasta el grado de genial, puede hacer un gran poeta, lo mismo que un gran místico o un santo. Y es la alegoría lo que permite que nos deleite la poesía de Dante aún cuando no comprendamos bien el italiano. Para el lector español esto es fácil con la ayuda de un diccionario y una cierta base del latín

La alegoría no era una costumbre italiana local, sino un método europeo universal. Dante intenta hacernos ver lo que él veía (el hábito psicológico de las visiones). Por lo tanto, emplea un lenguaje muy sencillo, y muy pocas metáforas, pues juntas la alegoría y la metáfora, no armonizan.

Y hay en sus comparaciones una peculiaridad que merece ser mencionada de paso:

*E sí ver noi aguzzevan le ciglia
comme vecchio sartor fa nella cruna.*

(Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja: —la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz).

Comparemos ahora con la imagen de Shakespeare:

*She looks like sleep
as she would catch another Antony
in her strong toil of grace.*

(Parece dormida —Cleopatra— como si fuese a prender a otro Antonio en las poderosas redes de su gracia).

La imagen de Shakespeare es mucho más complicada que la de Dante. El *simil: como si*, va precedido de una metáfora: atrapará en sus redes. La imagen de Shakespeare es expansiva antes que intensiva. El poema de Dante es una vasta metáfora, una síntesis. No hay lugar para bordados metafóricos como en Shakespeare.

Comparemos el principio del Infierno:

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita.*

(En medio del camino de la vida me perdí en una selva oscura por haberme separado del camino recto)

Ahora las líneas con que a Duncan le es presentado el castillo de Macbeth:

*This castle hath a pleasant seat, the air
Nimbly and sweetly recommends itself
unto our gentle senses.*

(Este castillo tiene una situación agradable; la brisa ligera y dulce se recomienda a nuestros sentidos apacibles).

Dante ha colocado en su poema a hombres verdaderos, sus contemporáneos, amigos y enemigos, personajes históricos recientes y figuras legendarias y bíblicas, la mitología griega y la latina.

El Infierno de Dante no es un lugar, sino un estado que sólo puede ser pensado, y tal vez sólo experimentado —como experiencia mística dicen algunos— por la proyección de imágenes sensoriales. La resurrec-

ción del cuerpo talvez tiene un significado más profundo de lo que comprendemos.

La mayoría de los poemas los sobrepasamos con la edad y los dejamos muy atrás en la vida, porque corresponden a grados de evolución sentimental ya superadas como la mayoría de las pasiones humanas. Pero los poetas clásicos —muy especialmente Dante— sólo podemos tener la esperanza de descifrar su profundo sentido al final de la vida. Obras de madurez, elaboradas en plena madurez, sólo se alcanzan en plena sazón de la vida.

Algunos cantos de Dante son difíciles en una primera lectura, como el último canto del Infierno. Es extraña la impresión del Demonio de Dante que sufre como las almas humanas condenadas. El último canto del Paraíso, en cambio, es el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca.

El Infierno demuestra cómo puede escribirse la poesía más grande con la mayor economía de palabras y con la mayor austeridad en el uso de metáforas, símiles. Veamos solamente la escena de Paolo y Francesca. La escena de Ugolino. ¿Cuál es el secreto de esta poesía directa, simple, realista? ¿Su plasticidad sugerente? El lenguaje de Dante es la perfección de un lenguaje ordinario que se estaba formando y que con Dante alcanza dimensión universal.

Del Purgatorio se aprende que una declaración filosófica directa puede transformarse en poesía. Del Paraíso se concluye que estados de beatitud más y más enardecidos y remotos pueden ser el material para una gran poesía. Si Shakespeare entiende un mayor grado y variedad de la vida humana, Dante entiende grados más hondos de degradación y grados más altos de exaltación a los que nunca llegó el poeta inglés.

En el Infierno, el tormento brota de la naturaleza misma de los condenados, expresa su esencia; se retuerce en el tormento de su propia naturaleza pervertida. El mayor tormento de Paolo y Francesca, es estar juntos, y su mayor gloria. Sus caracteres son reales, emanan de su propia naturaleza y temperamento, excelsa cualidad de la poesía clásica.

Si tomamos la Comedia como conjunto, no podemos compararla más que con la obra dramática entera de Shakespeare. Y podríamos comparar la Vita Nuova con los Sonetos. Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno entre ellos. No existe lugar para un tercero.

Concluyendo: La poesía de Dante es la escuela universal de estilo para escribir poesía en cualquier idioma, en especial para el mundo

latino. Pero no hay ningún poeta de ninguna lengua, ni siquiera el latino o el griego, que perdure con tanta firmeza como modelo para todos los poetas, como esta poesía del italiano genial.

El método alegórico de Dante tiene grandes ventajas para quien escribe poesía: simplifica el estilo y hace las imágenes claras y precisas. En la buena alegoría, no es necesario comprender el significado para gozar de la poesía, y esto ocurre con la poesía contemporánea que se basa en la alegoría, el símbolo, la imagen visionaria y la visión, cuyos antecedentes se hallan en Dante.

La Divina Comedia contiene una escala completa de las profundidades y alturas de la emoción humana. En la *Vita Nuova* se diseña el método y el plan y acaso, la intención de la Divina Comedia. Ayuda a la comprensión del poema. El Esquema de la Divina Comedia es muy similar a las historias de la vieja literatura persa y de la arábiga, así como de las estirpes de Ulises y Eneas. No en balde Homero y Virgilio son sus modelos clásicos, y el mismo Dante se considera de la escuela de aquel, de la escuela del divino canto, y sexto entre los Poetas épicos: Homero, Virgilio, Horacio, Lucano, Estacio, Dante.

Todo el poema es una gran alegoría cuyos gémines se descubren en *Vita Nuova*: mezcla de autobiografía y alegoría. No podemos entender la *Vita Nuova* sin cierta saturación en la poesía de los italianos contemporáneos de Dante, o aun en la poesía de sus predecesores provenzales. Aún más. La raíz de la Divina Comedia, está en la *Vita Nuova*. El esbozo de aquella gran topografía, se halla allí, subyacente. Y también su símbolo.

Dante situado en la cúspide de la Edad Media tardía, avizora el Renacimiento y ve nacer sus rayos matinales. Para comprenderlo es preciso colocarlo en este vértice o atalaya infinita. La unidad en la historia de la Edad Media es artificial; en realidad se divide en tres períodos culturales completamente característicos: el del feudalismo, de economía natural de los inicios de la Edad Media; el de la caballería cortesana, de la alta Edad Media y el de la burguesía ciudadana, de la baja Edad Media. Las cesuras entre estas épocas, son en todo caso, más profundas que las que hay al comienzo y al fin de la Edad entera. El feudalismo, la caballería y la burguesía no están empero más tajantemente separadas entre sí que la antigüedad y la Edad Media o la Edad Media y el Renacimiento.

Profundos cambios socioeconómicos separan estos tres períodos culturales: el nacimiento del vasallaje caballeresco y la transformación de la economía natural feudal en la economía monetaria ciudadana, el despertar de la sensibilidad lírica y el desarrollo del naturalismo goticista, la emancipación de la burguesía y el nacimiento del capitalismo moderno. Y son para la formación del sentimiento moderno de la vida, de mayor importancia que las mismas conquistas espirituales del Renacimiento.

Este proceso sigue dos direcciones en el arte y la literatura: 1º el camino simbolista abstracto; 2º el relato realista, épico ilustrativo popular.

Dante sintetiza estas dos formas artísticas magistralmente.

GENESIS DE LA POESIA EN LA EDAD MEDIA

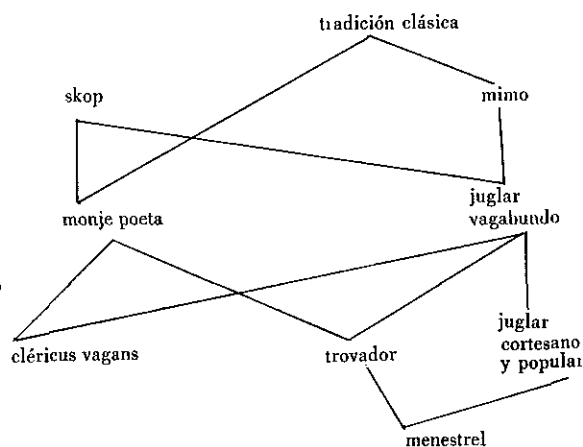
La poesía de Dante representa la cúspide de una larga evolución en la Edad Media, cuyo Esquema es el siguiente:

Epoca franca

Período románico-feudal

Período gótico-caballeresco

Baja Edad Media



El *skop* es el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, aparece ante nosotros como un profesional especializado. El *skald* áulico de los germanos septentrionales ha seguido siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero, hombre de confianza y consejero de los príncipes. El *juglar* surge del cruce del cantor cortesano de los comienzos de la Edad Media y del mimo clásico de la antigüedad, que nunca ha cesado de florecer. Es el artista que entretiene a las masas con el gesto, con un arte sin literatura, y sin pretensión. Hasta el siglo

IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Luego, cantor y comediante se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces ya no hay un *mimo* ni un *skop*, sólo hay el *juglar*. Lo que sorprende en este artista callejero, es su riqueza de aspectos. Es poeta y cantor, músico y bailarín, dramático y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos, bufón público y el *maistre de plaisir* de la época. El cambio de la estructura social del siglo XII acentúa la jerarquía del romanticismo cortés y caballeresco. Frente al elemento libre de la caballería, aparece el ministerial descendiente de la antigua clase militar, ahora ennoblecida y de gran influencia en la Corte. Pronto se convertirá en poeta de la Corte. Los vagantes llevan una vida muy semejante a los juglares vagabundos y se les confunde con ellos. Advienen de los *monjes-poetas* en competencia con los *skops*. Y del cruce de este *clericus vagans* con los juglares vagabundos, se da el *trovador caballeresco* de la lírica medieval. Y se da también el *juglar cortesano y popular*, y el *menestrel*, que se convertirá más tarde en consejero de Estado, no sólo para la diversión de la Corte y las poesías improvisadas en las celebraciones de Palacio, sino para los usos de esa misma Corte. Los príncipes no los mantienen ya sólo para que diviertan a sus invitados, sino para tenerlos como compañeros, confidentes y consejeros. Son los auténticos predecesores de los humanistas y poetas renacentistas. Frente a ellos, en abierta competencia, está el *vagans*, que es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante, un bohemio, producto de la transformación económica que se opera en la edad media tardía. Los *vagantes* escriben en latín, son juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. No es distinta la vida de un juglar vagabundo y de un estudiante errante o del clérigo que ha colgado los hábitos. De ellos surge la lírica amorosa del amor sensual que después va a convertirse en la lírica de Escuela, con voluntad de forma, en el "dolce stilo nuovo" de los predecesores de Dante, y su escuela. La poesía lírica de Dante, que él perfecciona y lleva a cumbres de la más pura poesía, tiene su génesis en esa mezcla extraña y grotesca de la poesía de la Edad Media que adviene desde el mimo clásico tradicional, el juglar popular y el poeta culto humanista.

De esa Edad Media emergen también los temas terribles del poema de Dante, con todo el horror y espanto que nos denuncia en el Infierno.

DANTE, DESDE EL PUNTO DE VISTA LINGÜÍSTICO

DE VULGARI ELOQUIO es la obra donde Dante reúne todos los

dialectos itálicos que ayudan a formar la nueva lengua aún tosca. Dante dio forma y estabilidad a la lengua toscana que nacía en romances de amor y en pura materia lírica, la de los cantos del *Dolce stilo nuovo*. Con los rudos y toscos materiales, Dante, innovador como todo gran poeta, construye una lengua flexible y clara que tiene la noble alteza del latín erudito. De *Vulgari Eloquio* es el edificio de la lengua italiana que en Dante alcanza majestad ilustre. De la lengua toscana Dante quería hacer —como Góngora con el español— lo que era el latín, lengua culta, para las bellas letras y el pensamiento universal. Y así como intuye la unidad italiana, también vaticina la lengua única, el italiano moderno al que habrá de verse poco tiempo después La Divina Comedia.

Apenas habían transcurrido veinte años después de publicada la primera edición del Dante (ed. de 1342), y ya el texto dantesco era casi ininteligible aun para los mismos florentinos (en 1373). Fue entonces necesario que el gobierno municipal de la República de Florencia, encomendase al Boccaccio la tarea de explicarlo, y éste fue el primer comentario de la Divina Comedia. Han transcurrido siete siglos y los comentarios continúan aún apasionados y por pistas diversas. No pasa día, sin que se descubran cosas nuevas en el *insondable poema*, como ha sido llamado, se susciten nuevas dudas acerca de su sentido místico, histórico o moral, o se corrijan con nuevos documentos las erradas interpretaciones de sus comentaristas. Dante es el poeta de los poetas, el inspirador de sabios y eruditos y de los pensadores modernos, paradigma moral de la conciencia humana.

La Divina Comedia, la más sublime epopeya de la era cristiana, fue pensada y escrita en un dialecto tosco, que brotaba como un manantial turbio del raudal cristalino del latín, a la par del francés, el castellano y de las demás lenguas románicas que después se han convertido en ríos. Dante lo convierte en la más pura y hermosa flor de Lacio.

El poeta, al concebir su plan, modeló a la vez la materia prima en que lo fijara perdurablemente. De los toscos materiales hizo un idioma puro. Esto, que constituye una de sus originalidades y hace el encanto de su lectura en el original, es una de las mayores dificultades con que tropieza el traductor. No es posible mejorar una obra maestra, vaciada de un golpe en su molde típico, y ya fijada en el bronce eterno de la inmortalidad. Las lenguas hermanas de la lengua de Dante, muy semejantes en su fuente originaria, se han modificado y pulido de tal mane-

ra, que traduce hoy a ellas la Divina Comedia, es lo mismo que vestir un bronce antiguo en ropaje moderno, es como poner en un cuadro de Rembrandt los toques fuertes que contrastan las luces y las sombras, o en una estatua de Miguel Angel limar los golpes enérgicos del cincel que la acentúan, como muy bien dice Bartolomé Mitre al traducir a Dante. Si el lenguaje de la Divina Comedia ha envejecido, ha sido regenerándose pues su letra y su espíritu se han rejuvenecido por la rica savia de su poesía y de su filosofía.

El sabio Litté —sabio y poeta— tradujo la Divina Comedia en el lenguaje contemporáneo del Dante, tal como si un poeta de la lengua del *oil*, hermana de la lengua del *oc*, la hubiese concebido en ella o traducido en su tiempo con modismos análogos. Esta es la única traducción del Dante que se acerca al original, por cuanto el idioma en que está hecha, lo mismo que el dialecto florentino, aún no emancipado del todo del latín ni muy divergentes entre sí, se asemejaban más el uno al otro y dentro de sus elementos constitutivos podían y pueden amalgamarse mejor.

Leer a Dante en su propio idioma, es la única forma —con perdón de los traductores de habla española— de comprender y penetrar su estilo incomparable por la fuerza telúrica y primitiva en que se gesta el poema. La proeza vale la pena, con dos onzas de italiano, la base del latín y un diccionario italiano moderno. Para llegar a la profunda poesía de Dante y acercarse al insondable poema, es la única vía recta, tal como salió del corazón y de la conciencia del creador sublime de un mundo nuevo, que ha demostrado una inteligencia profunda de la vida de la tierra.

DANTE, EL GRAN PROSCRITO

En el año de 1265 —en el mes de Mayo— doña Bella, esposa de Alighiero Alighieri —noble ciudadano florentino y jurisconsulto distinguido— dio a luz un hijo inmortal al que dieron el nombre de Durante o Duante, cuyo diminutivo —DANTE— fue el bautizo estelar de su genio.

Quedó huérfano a los diez años y desde entonces este gran apasionado hubo de aprender en su propia vida cómo deben vencerse las violentas pasiones. Su azarosa vida política le ofreció amargas decepciones, y entonces se fue en busca de una filosofía más verdadera, gestó un poema que es mucho más que una bella obra literaria y la afirma-

ción de un idioma nuevo, y cuya alegoría sobrepasa el simple procedimiento poético para convertirse en el profundo significado de la vida del hombre.

La *DIVINA COMEDIA* es no sólo la enciclopedia grandiosa de la Edad Media, sino la visión extraordinaria de un poeta que como los antiguos videntes, vio mucho más lejos y vaticinó los tiempos nuevos traspassando las nieblas del futuro. Nunca como en Dante se cumplió el signo del Vate que traspassa el misterio de la vida. Como en el poema de Omar Khayam, Dante “envió su alma a través de lo invisible, el misterio de la vida a descifrar y al retornar lentamente respondió: Soy infierno y cielo a la vez” .

A los nueve años, —1º de Mayo de 1274— conoció a Beatriz, hija de Fulco Portinari, niña dotada de notable beldad y gracia, que sólo tenía ocho años. Cuan profundamente la amó el poeta años más tarde, lo adivinamos en su *VITA NUOVA* y qué impresión más intensa dejó en su vida, hasta el punto de convertirla en la criatura inmortal de su divino poema. Que Beatriz se casara con otro y que a los veinticuatro años no cumplidos, dejara esta vida engañosa, debió impresionar al joven poeta para convertirla en símbolo de su gran alegoría. Amargas lágrimas volcó en versos perfectos; por el imposible amor brotó la más sublime criatura idealizada en el arte.

Sabemos que la familia de Dante pertenecía al partido de los Güelfos y que con ellos y por ellos peleó en la batalla de Campaldino en el año de 1289. Por diferencias con los Güelfos, se pasó después al partido de los gibelinos, de quienes recibió —según dicen— señaladas distinciones y cargos. Fue muchas veces Embajador de Florencia en la corte de varios príncipes; en fin, fue nombrado Prior —uno de los seis magistrados supremos en Florencia.

Aunque en la vida del arte fue su primer amor, venero de perpetua inspiración y siempre guardó su memoria —como Goethe el de la dulce Gretchen de la taberna de Auerbach— Dante encontró en Gemma Bonati, su esposa en la tierra, un dulce remanso. Con ella tuvo ocho hijos y dos hijas, una de las cuales, llamada Beatriz, tomó el velo de religiosa.

Sucedió entonces que hubo una gran disensión en la ciudad de Pistoia, así como en otras ciudades italianas, entre los dos partidos dominantes. Los gibelinos formaban el partido del Emperador y de la aristocracia y los Güelfos, el partido del Papa contra el Emperador. Pero el Güelfismo en Florencia tenía un aspecto particular, significaba

solamente odio contra los gibelinos. Florencia, ciudad de fuertes tradiciones feudales, requería una profunda reforma que auspiciaban los gibelinos. Los dos partidos en pugna, acordaron en someter la cuestión al voto del Priorato de Florencia, buscando cada uno valedores de su causa. Dante propuso entonces a los Priores, sus colegas, acordar que fuesen desterrados los jefes de uno y otro partido, blancos y negros. Prevaleció el voto de Dante, y se llevó a cabo el destierro. Pero los blancos lograron que se les permitiese entrar en Florencia, y los Negros acusaron a Dante de haber favorecido a sus adversarios. El Papa Bonifacio VIII, temeroso de que los blancos se sobrepusiesen en Florencia a sus competidores, instigó a Carlos de Valois, hermano del rey de Francia, Felipe el Hermoso, a que entrando en Florencia con poderoso ejército, restableciera allí el orden y la paz necesarios. Carlos entró, volvieron a Florencia los Negros, y atropellaron y saquearon las casas de sus enemigos.

No estaba allí Dante, pues se hallaba en Roma, Embajador al Papa. Y mientras Alighieri descontento del Pontífice, se refugiaba en Sena, los Negros en Florencia, por decreto especial expedido a 27 de Enero de 1302, conseguían se condenase a Dante a dos años de destierro y a una multa pecuniaria crecida: confiscaron sus bienes y le llamaron a dar cuenta de su persona. Dante no se movió, y al año siguiente le sentenciaron a ser quemado vivo. Se le alzó después la sentencia bárbara, se le permitió volver a Florencia, pero fueron tales las condiciones que no consideró decente admitirlas, y hubo ya de vivir y morir en destierro sin volver al suelo nativo.

De Sena pasó a Arezzo, y luego a Padua y a otros puntos de Italia, y a París y a Oxford, y de vuelta a Verona, y a Ravena por último. En su amargo destierro y pobreza, le ampararon Bossonda Gubbio, el Marqués de Malaspina, los Escalígeros y el poeta Guido Novello de Polenta, Señor de Ravena, padre de aquella Francesca de Rímíni, inmortalizada en el Infierno por su amor a Paolo. Allí en Ravena murió Dante en Septiembre de 1321, a los 56 años de edad. Las crónicas le describen violento, apasionado en su juventud, prudente y comedido en los años maduros, de mediano cuerpo, cabello oscuro, nariz aguileña, labios sensuales y de ardientes ojos luminosos tal como aparecen en los retratos, ceñida la frente de laureles (2).

Escribió varias obras, entre ellas: Vida Nueva, El Convite, dos

(2) "Hombre inmenso, terrible, estupendo, en verdad no apto para las elasticidades de la simpatía, que la obtienen los caracteres blandos, de modestia calculada y serena mansedumbre. Con la túnica de su tiempo, majestuosa y severa, negra casi siempre por la austeridad, indiferente a la visión de los sucesos y de las cosas que había contemplado ya en su mundo interior, la nariz aguilina con finura de daga; los ojos encendidos, ojos de rapina como de César con vislumbres de fiero y de genafin, pasaba por los caminos sin querer mirar, preocupado por el cálculo de lo infinito y manejando la brújula que llevase su fantasía a través del océano desconocido." Remigio Crespo Toral Quito, 1921

tratados en latín, uno sobre la lengua vulgar (el toscano) y otro acerca de la Monarquía. En este último expresa sus ideas políticas. Para la eternidad nos ha quedado la Divina Comedia, distribuida en tres partes: el Infierno, el Purgatorio, el Paraíso.

Este largo poema que se llama Comedia y es narrativo, consta de catorce mil doscientos veintiún versos —tercetos endecasílabos en su mayor parte. Ordenado en tres cántigas. Obra de uno de los más grandes poetas del mundo, proscrito en su patria a la que no pudo volver nunca.

DANTE, PRECURSOR DEL SURREALISMO

“bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante...”

André Bretón, “Manifeste du Surréalisme”.

La Divina Comedia es como una de esas láminas de ámbito universal, un grabado en bajo relieve o uno de esos murales grandiosos donde se agrupan millares de personajes y en donde no hay cosa en la tierra que no esté allí. Pero la pintura a veces puede recordar los cuadros surrealistas que revelan los sueños. No es fácil acostumbrarse a ver una mujer con tres ojos. Dotada así aparece la Prudencia que ve lo pasado, lo presente y lo futuro. Sólo Ionesco se atrevió a poner en escena a una mujer con dos o tres narices, a un muerto creciendo y volviéndose viejo hasta sobrepasar el estrecho departamento donde también crece el estupo. También allá se manejan símbolos, los más profundos símbolos que ha dado la literatura universal. Símbolos con una filosofía inseita, con una honda y profunda concepción del mundo, con una reflexión ética que no ha alcanzado poeta alguno de la tierra. Y en ese viaje sobrenatural, hay descripciones que recuerdan mucho a Kafka. Quiero decir, que anticipan el mecanismo de los sueños, un modo de cerrar los ojos kafkiano, de elaborar lo narrado siguiendo el mecanismo de los sueños, con su lógica de sueño, el símbolo de sueño, el absurdo evidente que puebla nuestros sueños. Algo terrible, torturado y dostoiéwskano extrayendo de lo subconsciente, extrañas luces negras, pero como aquel levantándose del abismo de la desesperación hasta el más radioso optimismo. Y sobre todo, el procedimiento que utilizó mu-

chas veces Kafka: la segunda realidad del sueño. Es cuando Dante entra en el Paraíso terrenal que florece en la cumbre del Purgatorio. Ha visto el fuego temporal y el eterno, ha atravesado un muro de fuego, su albedrío es libre y es recto. Está ya coronado por Virgilio (“per ch’io te sovra te coronò e mitiò”). Por los senderos del antiguo jardín llega a un río más puro que ningún otro, aunque los árboles no dejan que lo ilumine ni la luna ni el sol. Corre por el aire una música y en la otra margen se adelanta una procesión misteriosa. Veinticuatro ancianos vestidos de ropas blancas y cuatro animales con seis alas alrededor, tachonados de ojos abiertos, preceden un carro triunfal, tirado por un grifo, a la derecha bailan tres mujeres, de las que una es tan roja que apenas la veríamos en el fuego; a la izquierda, cuatro, de púrpura, de las que una tiene tres ojos. El carro se detiene y una mujer velada aparece; su traje es del color de una llama viva. Dante la presiente por la conmoción de su sangre: es Beatriz. “No me ha quedado sin temblar de mi sangre ni una gota. Conozco el fuego del amor pasado” —le dice a Virgilio (“Men che diamma di sangue m’e’rimaso che non tremi: conosco i segui de l’antica flamma”).

En el umbral de la Gloria siente el amor que tantas veces lo había traspasado en Florencia. Busca el amparo de Virgilio, pero no lo encuentra.

Beatriz lo llama por su nombre, imperiosa. Le dice que no debe llorar la desaparición de Virgilio sino sus propias culpas. Le habla con ironía, con severidad, y le enumera implacable sus extravíos. Le dice que en vano ella lo buscaba en sus sueños pero él tan bajo había caído que no pudo encontrarle. Dante confiesa sus culpas, avergonzado. El encuentro es extraño. Theophil Spoerri (*Einführung in die Göttliche Komödie*, Zurich, 1946) dice: “Sin duda el mismo Dante había previsto de otro modo ese encuentro. Nada indica en las páginas anteriores que ahí lo esperaba la mayor humillación de su vida”.

¿Soñó ese encuentro Dante con la lucidez del símbolo, porque no de otra manera le recibiría Beatriz, y él lo sabía muy bien? En vida Beatriz se burló de él y lo desahó y así lo narra el poeta en *Vita Nuova*. Las imágenes debieron precisarse así. El símbolo de un amor desdichado y supersticioso. Jorge Luis Borges en su estudio preliminar a la *Divina Comedia* (Ediciones Jackson, Buenos Aires, 1952), lo explica así:

“Dante, muerta Beatriz, perdida para siempre Beatriz, jugó con la ficción de encontrarle para mitigar su tristeza, yo tengo para mí que edificó la triple arquitectura de su poema para intercalar ese encuentro.

Le ocurrió entonces lo que suele ocurrir en los sueños. En la adversidad soñamos una ventura y la íntima conciencia de la imposibilidad de lo que soñamos basta para corromper nuestro sueño, manchándolo de tristes estorbos. Tal fue el caso de Dante. Negado para siempre por Beatriz, soñó con Beatriz, pero la soñó severísima, pero la soñó inaccesible, pero la soñó en un carro tirado por un león que era un pájaro y que era todo pájaro o todo león cuando los ojos de Beatriz la espejaban (Purgatorio XXXI, 121). Tales hechos pueden prefigurar una pesadilla; ésta se fija y se dilata en el otro canto. Beatriz desaparece; un águila, una zorra y un dragón atacan el carro; las ruedas y el timón se cubren de plumas; el carro, entonces, echa siete cabezas (“Trasformato così'l dificio santo Mise fuor teste”); un gigante y una ramera usurpan el lugar de Beatriz.

¿No es el misterioso mecanismo de los sueños? Alegóricamente, la agresión del águila representa las primeras persecuciones; la zorra, la herejía; el dragón Satanás o Mahoma o el Anticristo; las cabezas, los pecados capitales (Benvenuto da Imola) o los sacramentos (Buti); el gigante, Felipe IV, la ramera, la Iglesia.

“Infinitamente existió Beatriz para Dante —dice Borges—; Dante, muy poco para Beatriz; todos nosotros propendemos, por piedad, por veneración, a olvidar esa lastimosa discordia, inolvidable para Dante. Leo y releo los azares de su ilusorio encuentro y pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. “*Questi, che mai da me non fia diviso . . .* Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, había forjado Dante ese verso”

Es evidente que Dante soñó ese encuentro con Beatriz. Con precisión terrible en el presentimiento. *Sabía* que así lo recibiría Beatriz ahora y siempre, no solícita, no amorosa, como la Gretchen de Goethe a quien Fausto presiente en las altas esferas. Sino desdeñosa y hierática, inaccesible como una diosa que hubiera cerrado las puertas a su amor. Y ni Gemma que tanto lo amó, ni el destierro que atemperó sus pasiones, lograron borrar esa oscura impresión del rechazo. Hay un sueño de Kafka descrito en sus Cartas a Milena, muy similar en su nítido símbolo, al encuentro de Dante con Beatriz. También Kafka “sabe” antes que Milena se lo diga, cómo terminará el amor. Y lo supo desde sus comienzos en el primer extraño sueño de su primer encuentro

La aparición de Beatriz preparada desde los dos cantos anteriores,

es uno de los más extraños pasajes del poema. Beatriz divinizada por el poeta, sobre quien los ángeles derraman flores a manos llenas, coronadas de oliva, como símbolo de la sabiduría, sobre velo sutil, como enseña de la pureza, vestida de manto verde, símbolo de la eternidad, y de túnica de color de fuego, emblema del amor divino, ofreciéndose a Dante veladamente, pero presentida por el tumulto, por la vorágine de su sangre, tal como ocurrió en el primer encuentro en la tierra, es una visión nítida, clara en su intención simbólica, como lo son también los sueños en su extraña estructura. Dante lo traza con emoción y ternura, golpeándole el corazón todavía, traspasado por infinito amor.

Figura por figura descifran los comentaristas la escena del encuentro de Dante con Beatriz. Los veinticuatro ancianos preliminares (Apocalipsis, 4-4) son los veinticuatro libros del Viejo Testamento, según el *Prologus Galeatus* de San Jerónimo. Los animales con seis alas son los evangelistas (Tommasseo) o los Evangelios (Lombardi). Las seis alas son las seis leyes (Pietro di Dante) o la difusión de la doctrina en las seis direcciones del espacio (Francesco da Buti). El carro es la Iglesia universal, las dos ruedas son los dos Testamentos (Buti) o la vida activa y la contemplativa (Benvenuto da Imola) o Santo Domingo y San Francisco (Paradiso, XII, 106-111) o la Justicia y la Piedad (Luigi Pietrobono). El grifo-león y águila es Cristo, por la unión hipostática del Verbo con la naturaleza humana; Didion mantiene que es el Papa, "que, como pontífice o águila, se eleva hasta el trono de Dios a recibir sus órdenes y como león o rey anda por la tierra con fortaleza y vigor". Las mujeres que danzan a la derecha son las virtudes teológicas, las que danzan a la izquierda, las cardinales. La mujer dotada de tres ojos, es la Prudencia que ve lo pasado, lo presente y lo porvenir. Surge Beatriz y desaparece Virgilio porque Virgilio es la razón y Beatriz la fe. También, según Vitali, porque a la cultura clásica sucedió la cultura cristiana. Lógicas interpretaciones, no poéticas, dice Borges.

Carlos Steiner, después de apoyar algunas, escribe: "Una mujer con tres ojos es un monstruo, pero el Poeta, aquí, no se somete al freno del arte, porque le importa mucho más expresar las moralidades que le son caras. Prueba inequívoca de que en el alma de ese artista grandísimo el arte no ocupa el primer lugar sino el amor de Bien". Vitali colabora: "El afán de alegorizar lleva a Dante a invenciones de dudosa belleza".

A Dante interesa, es evidente, el símbolo de esa procesión sobrenatural. La otra realidad, la segunda realidad de los surrealistas. Y

no mide con los cánones clásicos su disposición, porque su objeto no es la belleza pura, sino lo patético, lo impresionante, propio de las pinturas simbólicas medievales, con aquellas figuras alargadas, impresionistas, donde lo importante es destacar lo característico, como objeto de arte, y no la belleza. Después vendrá el barroco deformador y también alegórico, y después lo feo en el arte de los románticos, y la poesía simbolista de los franceses, maestros de la pintura impresionista. Y luego el surrealismo.

La procesión es de una complicada fealdad significativa. Un grifo atado a una carroza, animales con alas tachonadas de ojos abiertos, una mujer verde, otra carmesí, otra en cuya cara hay tres ojos, un hombre que camina dormido, su horror nos recuerda la noche de Walpurgis, o la escena de las brujas verdes de Peer Gynt, o las extrañas alucinaciones de Kafka, o las grotescas pantomimas de Ionesco. Las figuras proceden de los libros proféticos (“ma leggi Ezechiel che li dipigne”) o de la Revelación de San Juan. Francisco Torraca indica que el grifo es símbolo del demonio (“Per lo Grifone entendo lo nemico”). En el Códice de Exeter la pantera, animal de voz melodiosa y de suave aliento, es símbolo del Redentor. Las más contradictorias interpretaciones caben en el símbolo.

Los dantistas ingleses destacan la variada y afortunada invención de rasgos precisos en las imágenes de Dante. Eliot ha elaborado un precioso estudio sobre los recursos poéticos de Dante, las imágenes plásticas, sensoriales, visuales, diríamos, y por tanto, sugeridas, de la Divina Comedia. Por ejemplo, el viejo sastre que enhebra la aguja. El tipo de comparación de Dante es perfecta: E sí ver noi aguzzevan le ciglia comme vecchio sartor fa nella ciuna. (Y hacia nosotros aguzaban las cejas como hace un sastre viejo para enhebrar la aguja) —refiriéndose a la multitud que en el Infierno lo observaba con su guía bajo la débil luz. Eliot compara las imágenes de Dante con la de Shakespeare.

Pero veamos otros ejemplos destacados por los dantistas ingleses: A Dante no le basta decir que, abrazados un hombre y una serpiente, el hombre se transforma en serpiente y la serpiente en hombre; compara esa mutua metamorfosis con el fuego que devora un papel, precedido por una franja roja, en la que muere el blanco y que todavía no es negra (Inferno, XXV, 64). No le basta decir que, en la oscuridad del séptimo círculo, los condenados entrecieran los ojos para mirarlo; lo compara con hombres que se miran bajo una luna incierta o con el viejo sastre que enhebra la aguja (Inferno, XV, 19).

No le basta decir que en el fondo del universo el agua se ha helado, añade que parece vidrio, no agua (Inferno XXXII, 24) . .

Las imágenes de Dante tienen una extraña lucidez, como lo probaremos más adelante. Baste ahora citar la referencia a Eteocle y Polineces, que habiendo sido quemados los cadáveres ante los muros de Tebas, se apartaron las llamas que producían cada cuerpo, manifestando así el rencor que uno a otro, hasta después de muertos, se tenían, según el mito tebano. Dante lo pinta así: “Chi é n quel foco che vien sì diviso di sopra, che para surgei de la pira dov Eteócle col fratel fu miso?”.

El tipo de las comparaciones de Dante, hizo decir a Macaulay que la “vaga sublimidad” y las “magníficas generalizaciones” de Milton lo movían menos que los pormenores dantescos. Ruski, después (Modern painters, IV, XIV) condenó las brumas de Milton y aprobó la severa topografía con que Dante levantó su plano infernal. A todos es notorio que los poetas proceden por hipérbolos; para Petrarca, o para Góngora, todo cabello de mujer es oro y toda agua es cristal; ese mecánico y grosero alfabeto de símbolos —dice Borges— desvirtúa el rigor de las palabras y parece fundado en la indiferencia o en la observación imperfecta. Dante se prohíbe ese error; en su libro no hay palabra injustificada.

Las imágenes de Dante son precisas, lúcidas, translúcidas. Si Góngora está ya considerado por la moderna crítica literaria, brillante precursor de la imagen moderna, como lo prueba Dámaso Alonso en Claridad y Belleza en las Soledades, debemos agregar el San Juan Bautista de las imágenes contemporáneas, el que anunció la *visión* poética, y la poesía que había de venir, el precursor de la renovación poética universal, fue Dante.

Y no se trata de artificio retórico, sino exacta arquitectura de la imagen precisa, así como en la hondura psicológica que entreteje el poema.

No se ha escrito en la literatura universal con tan impresionante hondura psicológica, el nacimiento del amor, como en el pasaje de Paolo y Francesca donde ella describe con palabras de mágico estupor, cómo han sido sorprendidos por la pasión sin sospecharlo. Los dos se querían y lo ignoraban “soli eravamo e senza alcun sospetto”. Y cómo se reveló el amor por una lectura casual, cómo se entió el amor en su corazón incauto. Ni Anacreonte alcanzó tal belleza ni logró describir el proceso amoroso con tal precisión. Ni Eurípides, en Fedra, cuando ésta pregunta: ¿Qué es el amor? Y no sabe la desdichada que

ya ha sido arrebatada por él. Ningún poeta expresó con tal nitidez ese extraño poder del amor que nos traiciona, ni el estado de ánimo que le precede:

*“Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da contanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto du’l libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante”.*
(Inferno. Canto V. 133).

Otro rasgo psicológico magistral, que Dante deja vislumbrar en una pincelada: Cuando las almas destinadas al Infierno lloran y blasfeman de Dios; al entrar en la barca de Caión, su temor se cambia en deseo y en intolerable ansiedad (Inferno, II, 124). De labios de Virgilio oye Dante que aquél no entrará nunca en el cielo; inmediatamente le dice maestro y señor, ya para demostrar que esa confesión no aminora su afecto, ya porque, al saberlo perdido, lo quiere más (Inferno, IV, 39). Y cuando Virgilio impugna a los soberbios que pretendieron con la mera razón abarcar la infinita divinidad; de pronto inclina la cabeza y se calla, porque uno de esos desdichados es él (Purgatorio, III, 34).

Peró hay algo más. El surrealismo de Dante, no es sólo el símbolo impenetrable y cerrado y que puede interpretarse de muchas maneras. No es sólo el empleo de recursos sobrenaturales en su gran alegoría, no es sólo la extraña urdimbre psicológica de sus personajes que viven dos realidades: la realidad real y la realidad surreal

Es Dante, protagonista del poema, proyección de la mente de Dante, figura de su sueño, dos estados simultáneos de conciencia. En su raíz hay una paradoja aparente. Se conduce del dolor de los desdichados, a quien él mismo ha colocado en el Infierno. Ha concebido ese infierno indestructible en cuyo negro huracán se halla Francesca. Peró Dante, el poeta, se conduce y nos hace adivinar su comprensión de la culpa de los amantes. Allí están unidos para siempre en el Infierno: *Questi, che mai da me non fia diviso*. . . Y la paradoja es esa: el castigo infernal es el cielo amado por ellos. Dante no pudo alcanzarlo porque a él no lo amó Beatriz. Profunda impresión debió causarle la actitud delicadamente pudorosa de esta Francesca ahistriada a la fatalidad de su pasión. ¿Qué mayor fatalidad que el vórtice desesperado de una pasión que no se puede eludir? Dante es el Dios omnipresente

del poema, el que concede la gloria o la perdición, pero el fallo de la justicia que invoca, nace del mismo Dante. Creó un Dios terrible con su alta justicia “Giustizia mosse il mio alto fattore”, pero se guardó para sí los atributos de comprensión, de piedad. El destino del hombre le dolía, sólo y abandonado a su libre albedío. Pero hay una justificación ética en todo el poema, que lo obliga a condenarlos. Pero explica las circunstancias atenuantes, la pasión, el aturdimiento, el hado irresistible, aunque en la otra mano tiene las tablas de los diez mandamientos. Explica o por lo menos insinúa, la complejidad humana. No siempre el justo actúa como justo. La inocencia puede, como Francesca, por su propia candidez desprevenida, caer en tentación. Y ¿No será que Francesca se entregó en plena sinceridad dichosa a Paolo y a él debía fidelidad, puesto que su matrimonio, fue de engaño y creyó ser la esposa de Paolo? ¿No será que de acuerdo a ella misma, a su amor, el adulterio, habría sido con el otro nunca amado, nunca conocido, y obligada a seguirlo por medios falaces? De tal manera nos pinta a Francesca, que aún a siete siglos nos parece viva, real, sufriendo y amando, desdichada y dichosa de haber alcanzado el eterno amor de Paolo. ¿Qué sería de Francesca sin haber conocido el amor de Paolo? Una vida yerma y triste. Pero el amor, aún por esa misma culpa, se vuelve inmortal.

Sabemos ya que el título de Comedia se lo dio Dante y con esa palabra la nombró en dos lugares del Infierno. Desde el púlpito de la Iglesia de San Esteban, Boccaccio, su primer biógrafo, que recibió de la Señoría de Florencia el encargo de comentar el poema, le dio el calificativo de divino que en posteriores ediciones fue incorporado al título.

¿Qué objeto se propuso el autor del poema? ¿Cuál fue el asunto que trata, en qué circunstancias y condiciones fue escrito? ¿Qué quiere decir la gran alegoría que envuelve el poema y que hace decir a André Breton, siete siglos más tarde, que Dante es uno de los precursores del surrealismo? ¿Qué símbolos envolvían sus visiones extrañas donde lo sobrenatural se da la mano con la realidad?

Perdido Dante en una selva oscura y acosado de fieras ¿No estaba Dante errante y perdido, y amenazado por sus enemigos? De repente se le pone a la vista un hombre, o por mejor decir, la apariencia, la sombra de un hombre que se ofrece a guiarle. Se halla Dante a la entrada del Infierno. La sombra que le habla es Virgilio, el poeta de Roma, quien lo encamina por el Infierno y el Purgatorio. ¿Por qué Virgilio? Dante lo explica “—¡Oh! ¿Conque tú eres Virgilio, eres la

fuelle que tan copioso raudal derrama de elocuencia? Gloria y lumbrera de los demás poetas: válgame el largo estudio y el grande afán con que he buscado siempre tus libros. Tú eres mi maestro, mi autor predilecto; tú el único de quien adquirí el hermoso estilo que ha labrado mi reputación” . . .

Y lo encuentra como sombria, como en el Hades griego se hallaban los poetas. Para pasar al cielo, vendrá otro guía a encaminarle, Beatriz, su primer amor nunca olvidado, a quien Dante convierte en una abstracción, la Teología. Virgilio le conduce por las dolorosas mansiones donde nunca penetró la esperanza y por el camino de las expiaciones Beatriz le conduce hacia la eternidad. En su camino por entre los muertos halla a justos y a pecadores y luego vuelve a la tierra a contarnos su viaje admirable, su visión prodigiosa.

El asunto y el plan fundados en el cristianismo, en nada se parecen a los poemas grecolatinos. En la *Iliada* se canta la ruina de una gran ciudad, en la *Odisea* y en la *Eneida*, las peregrinaciones y triunfo de Ulises y Eneas. La *Divina Comedia* comprende la vida de toda la humanidad más allá de la muerte. No copió Dante a Homero ni a Virgilio ni a Estacio ni a Lucano. No quiso escribir un poema épico, esto es, heroico. El escribió sobre la vida misma y sin saberlo dejó trazada para siempre, la crónica de su tiempo, la enciclopedia de la Edad Media.

Y no siendo épico como la *Iliada*, la *Tebaida*, la *Farsalia*, la *Odisea* y la *Eneida*, ¿Puede ser poema? Se preguntaba la ceñuda crítica de otros tiempos. Pero el poema de Dante se yeigue impecable. Homero escribió la *Iliada* para celebrar las glorias de Grecia, su patria vencedora de la altiva Ilión. Virgilio, la *Eneida* para enaltecer el origen del pueblo romano, trayéndolo de los fugitivos de Troya arrasada, quienes a costa de recias lides fundaron una ciudad en el suelo latino. Dante en su poema celebró la justicia de Dios en la vida eterna. Un verso suyo puesto sobre la puerta del Infierno lo indica: *Giustizia mosse il mio alto fattore.* (*Inferno* Canto II) Un pensamiento que resume la epopeya de la Edad Media.

Dante traduce en sus famosos tercetos los dogmas y doctrinas de su época, pero expresa también marejadas de vida que se abren paso en la historia. Derribado el Imperio Romano y con él los monumentos grecolatinos, la lengua universal bifurcándose en dialectos nuevos, Dante ve nacer las naciones que se centralizan políticamente en la misma forma que los dialectos se convierten en lenguas nacionales, y recibe herencia de este mundo transformándose. Estudia el *Digesto* y a Santo Tomás, a Cicerón y a Aristóteles, a los poetas griegos y latinos

y provenzales. Cuanto en su tiempo se pudo saber, gramática y teología, metafísica y cosmografía, la historia y las leyes, medicina y política, alquimia y ciencia, misterios y doctrinas del oriente, todo lo supo y todo lo utilizó Dante en su gran poema.

¿Por qué la llamó Dante Comedia? ¿Aspiraba a seguir la gran tradición de la comedia grecolatina? Pero no era comedia de acuerdo a las normas habituales de este género. No existe el diálogo a la manera de la comedia tradicional, como en las once comedias de Aristófanes que se conservan, a la manera de las veinte de Plauto, y las seis imitaciones de Terencio. Pero es un poema dramático que utiliza los recursos de Aristófanes en cuyas comedias entran interlocutores vivos, designados con su propio nombre. Entran contemporáneos y conciudadanos del autor, como el filósofo Sócrates, el poeta Eurípides, el general Cleón. La acción de una de estas comedias, la de LAS RANAS, principia junto a la puerta del Infierno y continúa y acaba en él, precisamente como el primer acto —el primer canto— de la Comedia de Dante. En la región de los muertos se encuentran los trágicos Esquilo y Eurípides. Plutón devolverá a la luz a Esquilo para que salve a la patria —exaltación del héroe que fue Esquilo— y un coro de griegos pide a los dioses próspero viaje al poeta e imprecas a los ciudadanos para que tengan fin las desgracias de Atenas y las discordias. La misma situación prevalece en Florencia. El poeta invocado es Virgilio.

Sin duda esta idea sirvió de inspiración a Dante, pues tiene parentesco con su viaje al Infierno alentado por Beatriz. Luego, el encuentro con el otro poeta, Virgilio —como allá Esquilo— y el propósito moral de Dante como el ideal de la Paideia Griega. De allí que el nombre Comedia, sugiera desde ya la acción que se inicia en el Infierno, como en Aristófanes.

Y así como en las comedias griegas figuran dioses y hombres de todas clases, en el poema del Prior florentino habían de entrar hombres de todas las jerarquías, ángeles y santos, monstruos y demonios, el Fraude y la Teología, las virtudes y los vicios, símbolos y mitos. Así nos ofreció un poema narrativo-histórico-teológico, escrito en la variedad de estilos y tonos del poema dramático.

Dante, el más docto de su siglo, no podía ignorar la ley invariable de la comedia, cuya forma consiste en el diálogo. Le llamaría así porque el título le preservaría de venganzas posibles. Quiso decir: Es una fábula como los dramas que se toleraron al griego Aristófanes, y como aquel despidió el mundo helénico, yo despidió la Edad Media.

Aunque allí se encuentren castigados algunos poderosos que aún vivían, todo es pura ficción, es comedia.

Son varios los Güelfos —el partido del Papa su adversario— y muchos los enemigos de Dante fuera y dentro del partido, que hundió en el Infierno. Dante se hacía justicia ¡y qué justicia! para los siglos venideros. ¿O era la venganza del ciudadano indefenso y proscrito, hecha por su propia mano que temblaba indignada al trazar su terrible poema? Venganza y no justicia, parece a ratos, en la condena de algunos, acaso los que lo echaron al fuego material y pretendían quemarlo vivo. Al fuego inmaterial y eterno los arrojó Dante desde su último reducto del destierro. Resentimiento y odio implacable hay en su voz que truena con los acentos de Moisés detrás de la zarza ardiendo. Dante habla como un hombre del Renacimiento. Grita con las acusaciones de la Reforma. Católico fiel y teólogo consumado, vedle como acusa, inciepa, cierra las puertas del Purgatorio a diversos Padres Santos y los Sepulta en las mazmorras del Infierno. Truena contra la avaricia, la soberbia y las disoluciones de Roma. Truena contra la corrupción de la Iglesia que ha cometido adulterio —según dice— al servir intereses que no son suyos. Y la llama infiel y veleidosa al enriquecerse y perseguir los lujos de la tierra como una vil coqueta. El católico habla como el hereje, con las mismas voces que iban a sonar en la Reforma que sacude la silla pontificia. Contra Bonifacio se lanza y en él ve al político sagaz y enemigo de su causa. Y devuelve odio por odio, hostilidad por hostilidad, venganza por venganza. Ojo por ojo, y diente por diente de la antigua *vendetta*

DANTE, PRIMER POETA DE LA EDAD MODERNA

DANTE es a la vez el último poeta de la Edad Media y el primer poeta de la Edad Moderna. Su figura infinita se yergue con un perfil eterno abarcando toda una gran época y aún anuncia el advenimiento de una nueva era. Dante se destaca así, en el mármol glorioso, ceñida de laureles la frente altísima, en el cruce de dos mundos, como quien dice: en un cruce de caminos, para usar su lenguaje de alegoría. El fin de la Edad Media feudal y el advenimiento de la era moderna son señalados por el italiano más universal de todos los tiempos. Dante concentra todos los valores de la Edad Media en una vasta síntesis, pero su pensamiento va más allá. Porque Dante piensa ya como un hombre del Renacimiento. Anuncia todos sus valores, especialmente aquel de la libertad del individuo manifestada con suprema fuerza en aquellos

personajes concentrados en la pasión, tal como son los personajes de su Infierno.

Beatriz es el símbolo del amor platónico, abstracción filosófica, frente a Francesca, la primera mujer del mundo moderno. La Divina Comedia es la Edad Media realizada como arte. Es una de esas construcciones gigantescas y primitivas, verdaderas enciclopedias, biblias nacionales desde donde Dante arroja toda la cultura de su época. No es un concepto nuevo, original o extraordinario, elaborado en el cerebro de Dante. Es el concepto de todos. El pensamiento que yacía en el fondo de todas las formas literarias: representaciones, leyendas, visiones, canciones: la alegoría del ánima y la comedia del alma son los esbozos de este concepto.

En el trazo de la Divina Comedia, Dante anuda las tradiciones populares, los misterios y las leyendas, y reúne las dos literaturas que se disputaban el terreno en torno al misterio del alma: la tradición popular de los juglares y la docta especulación filosófica. El pueblo encontraba en la lírica de Dante, su propia voz y también lo que oía en las prédicas de las iglesias. La literatura del pueblo, de los hombres sencillos, y la literatura de los hombres cultos, se fusionan en Dante. Mester de clerecía y mester de juglaría. Dante arroja en su alegoría, filosofía y teosofía, razón y gracia. Alegóricamente Dante es el alma, Virgilio es la razón, Beatriz es la gracia. Pero Virgilio es algo más. Es el modelo estético de Dante y así lo saluda en el primer encuentro: tú el único que ha labrado el hermoso estilo que adquirí. Es su guía estilístico.

De la tradición clásica venía la poesía que no había podido desembarazarse de la alegoría. El mundo cristiano se complacía en el símbolo, la poesía sólo fue aceptada como símbolo y vestidura de la verdad. La alegoría fue una especie de salvoconducto por el cual la poesía pudo reaparecer en el mundo culto. Y se llamaban poetas solemnes, poetas cultos, a distinción de los *populares*, a los doctos que exponían en verso bajo figura o en forma directa, la doctrina cristiana. Dante define la poesía como "divulgadora de la verdad, bajo el velo de la fábula escondida". Bajo la dura corteza debe estar la almendra sabia. Dante trabaja con ideas abstractas, proceso al que estaban habituadas las mentes escolásticas. ¿Cuáles son esos conceptos de la filosofía escolástica? Digámoslo con el Dante: La Patria del alma es el cielo y como dice Dante, desciende de altísimo habitáculo. El alma participa de la naturaleza divina. Al salir de las manos de Dios, es muy simple, no sabe nada, pero tiene dos facultades innatas, la razón y el apetito, la virtud que aconseja y la propensión a todas las cosas que gustan. El mal o el

pecado está localizado en la materia, en el placer sensual. El bien está localizado en el espíritu: el supremo bien es Dios, puro espíritu. El hombre, por consiguiente, para ser feliz, debe combatir los sentidos, acercarse al supremo bien, a Dios. Con este fin le ha sido dada la razón como consejera. De aquí nace su libre albedío y la moralidad de sus acciones. La razón, por medio de la filosofía, nos da el conocimiento del bien y del mal. Estos conceptos son la médula filosófica que el cristianismo utiliza.

Así Dante se encuentra en una selva oscura (ignorancia, error). Ve la placentera colina, principio y razón de toda alegría, beatitud iluminada por el sol que nos guía con seguridad por todos los senderos (la conciencia). Pero tres fieras le salen al encuentro. Para salvarse el hombre necesita lo sobrenatural. Se requiere no sólo la razón, sino también la fe. Recordemos que tal es la savia de la filosofía escolástica: razón y fe en Santo Tomás. Beatriz es la razón sublimada en la fe (amor, sublimado en gracia). Tal es la gran alegoría que domina todo el poema. El Infierno es el alma en el estado del mal. El Purgatorio, arrepentimiento y expiación. El Paraíso, la fe y la gracia divina alcanzadas. Pero detrás de la metáfora, el centro en torno al cual gira esta vasta enciclopedia, es el problema del Destino humano. ¿Cuál es el camino de salvación? Dante está envuelto en misticismo pero ya intuye el libre albedío, materia del Renacimiento. El problema está planteado. Estalla en los grandes debates filosóficos de los humanistas. Shakespeare los recoge con todos los valores renacentistas los cuales concentra en su obra. Los dramaturgos del siglo de oro español hablan del libre albedío bajo el iluminismo de Erasmo de Rotterdam. Y a cuatro siglos de distancia, el problema vuelve a presentarse, pero los términos no son los mismos. El punto de partida ya no es la ignorancia, la selva oscura, sino la inutilidad de la ciencia. Tal es la búsqueda apasionada de Fausto. Beatriz, en Dante, idea metafísica, se convierte en Margarita de Goethe, símbolo del Romanticismo. Pero el antecedente inmediato de esta Margarita, es Ofelia de Shakespeare. Fausto busca la acción en las frescas ondas de la vida. "Toda teoría es gris, amigo mío, sólo es verde el árbol frondoso de la vida". Pero Dante a pesar del tomismo, era un hombre de acción y de pasión. El mundo cristiano político no era para Dante contemplación abstracta y filosófica. Mezclado en el mar de pasiones era juez y parte. Ofendido por Bonifacio, desterrado de Florencia, errante por el mundo entre esperanzas y temores, con la mirada puesta en la Patria que no debía volver a ver, siente como los grandes proscritos y sus meditaciones exudan sangre. Una corona de espinas ciñe su frente atormentada. Así encuen-

tra una realidad plena de vida, y se encuentra a sí mismo como poeta. Y como poeta se rebela contra la alegoría que aprisiona su inspiración. La realidad rebasa, supera la alegoría. Dante builla por su poesía inmensa, más allá de la alegoría. El Dante de los recursos simbólicos, abstractos, impresionistas, y sobrenaturales —estética medieval— cede el paso al Dante realista, triunfo de su estética, triunfo de la vida. Breton bien puede considerarle precursor del surrealismo, pero el realismo social, tiene también en Dante su expresión más cabal. Porque desde la cúspide de su arte, ve dos mundos: el que agoniza y el que nace con el nuevo sol del Renacimiento.

Esta inmensa materia del poema se forma en tres mundos de los cuales el Infierno y el Paraíso son las dos formas antagónicas —carne y espíritu— y el Purgatorio es la transición. Tres mundos de los cuales la literatura no ofrecía más que pobres y toscas indicaciones y que en Dante se dan en una perfecta unidad poética. Y para los que piensan que lo feo no es objeto de arte sino la belleza —en el ideal clásico— Dante demuestra que es arte todo lo que vive y nada hay en la naturaleza que no pueda estar en el arte. Ontológicamente no existe la fealdad. Lo bello y lo feo —materia contradictoria en el arte— tienen una vida más rica, más fecunda en situaciones dramáticas. No sorprende, pues, que lo feo resulte con frecuencia en el arte más interesante y más poético que lo bello. Mefistófeles es más interesante que Fausto y el Infierno de Dante es más poético que el Paraíso.

EL INFIERNO DANTESCO, TRIUNFO DEL REALISMO

Centremos por un momento, nuestra atención en el Infierno que Dante concibe como las pasiones, los instintos y los deseos sin el gobierno de la razón: “La dolorida gente que ha perdido el bien del intelecto, que el placer hizo lícito en sus leyes, que la razón somete al deseo...”

El Infierno tiene una vida más rica y más plena y por ello es el más popular de los tres mundos. El Infierno es trasunto de la vida terrena y expresa la realidad que rodea al poeta donde se da la exuberancia de la pasión y el exceso de la vida desbordada impetuosamente.

Dante mismo ha sido definido como un heroico bárbaro, desdeñoso, vengativo, extraordinariamente apasionado, naturaleza libre y enérgica.

¿Qué extraño, pues, que sienta predilección por los grandes apasionados y que pinte de manera tan delicada a Francesca da Rimini?

Por el contrario, en los otros dos mundos, la vida no tiene correspondencia con la realidad. Es pura fantasía, un rodeo a lo abstracto y al concepto, característica medieval.

Examinemos la historia del Infierno: En el comienzo, la situación es trágica: el motivo es la pasión, en la cual la vida se manifiesta con toda su violencia, porque la pasión reúne todas sus fuerzas interiores que estaban distraídas y dispersas en el vivir cotidiano. Las concentra todas a un solo punto, de manera que el espíritu adquiera conciencia de su infinita libertad. Aquí asoma el libre albedrío renacentista.

Dante prefiere los personajes que sienten una fuerza infinita cuando están dominados por la pasión: Te amo, y te amaré siempre; y si después de la muerte se ama, te amaré por encima de la muerte. Y antes estaré contigo en el Infierno que sin ti en el Paraíso. Estas son las elocuentes blasfemias que brotan de un corazón apasionado y que hacen ruidosas en su desnuda fuerza a Julieta, a la gentil Francesca adorando a Paolo, motivo de inspiración de los artistas de todos los tiempos.

Pero cuando la pasión quiere realizarse, tropieza con un muro infinito frente al cual el individuo es frágil. Y surge la trágica colisión entre las pasiones y el destino, el hombre y Dios. El Destino puede ser a veces el azar o la expresión colectiva de todos los obstáculos naturales y humanos con los cuales choca el protagonista. El Infierno es pura pasión y puro carácter. Y por lo mismo, inviolable y omnipotente. Y el Destino es Dios como eterna justicia y ley moral en la concepción de Dante. Estéticamente prefiere a los apasionados, éticamente los condena. Pero la intención estética rebasa la intención ética.

Razón por la cual, la primera parte del Infierno, es la tragedia de las tragedias, la eterna colisión con sus proporciones épicas. Allí moran los violentos, los apasionados, seres trágicos que mantienen su pasión frente a la vida o frente a Dios.

¿Qué importa que lo eterno resuene en la conciencia del culpable como desesperación?: “Oh, los que entráis, dejad toda esperanza”.

Francesca no dejaría jamás a Paolo, si la condición fuese alcanzar el Paraíso sin él, o lo que es lo mismo, dominar la pasión. ¡Pobre vida insípida sería la suya sin haber conocido la glorificación de su amor por el martirio! Lo sublime de la desesperación se halla en la muerte de la esperanza. La expresión estética de la desesperación es la blasfemia, violenta reacción del alma ante la cual todo muere y cuyo aniquilamiento implica el del universo. Así dice Dante:

“Blasfemaban contra Dios y contra sus padres, contra la especie humana, contra el espacio, el tiempo de su simiente y de su descendencia . . .”

El magnífico grito de Job es la expresión artística de la blasfemia.

De Sanctis observa (Historia de la Literatura Italiana, Buenos Aires, 1940) que el poeta sorprende los instantes fugitivos de sus personajes, cuando la pasión les transforma la cara, y llamea el pecado en su frente y en los ojos. Dante eterniza el gesto en la maravillosa plasticidad de sus imágenes y sus grupos son bajorrelieves de un mural infinito. Los avaros están con el puño cerrado, los hacendados se desgarran los miembros: los violentos viven su intensa pasión. Nada hay más grandioso que esa vida magnífica que llamea en los ojos intensamente.

¡Alta vida, Dante, la de tu Infierno! Yo lo prefiero a tu purgatorio, transición, puente y término medio, quizás porque en mi alma los polos se tocan. Y lo prefiero a tu Paraíso metafísico, abstracción escolástica!

Esos seres dominados por la pasión, tienen la magnificencia de Luzbel en la caída. Dante los concibe como la estatua en la cúspide, expresión del individuo libre, el *yo mismo* en su libertad. Por ello, Dante es precursor de los humanistas del Renacimiento. Pero por algo más; habló muy alto de la dignidad del hombre. La pasión era un recurso estético, la dignidad humana, su recta visión ética.

La Divina Comedia se alza como una pirámide de eternidad de donde brota la historia de Italia y Dante como una altísima estatua, como hombre y como ciudadano. En el Infierno de los incontinentes y de los violentos, está el reino de las grandes figuras poéticas. Allí encontramos a Francesca, a Ugolino, a Cavalcanti, a Dante, a Dios, a la Fortuna. Frente a frente, figuras colosales, la energía de la pasión capaz de todo, la serenidad divina.

Aquí está Francesca eternamente unida a su Paolo: allí está la Fortuna que no oye las imprecaciones de los desdichados. Hemos salido de las abstracciones místicas y escolásticas y tomamos posesión de la realidad. Ya no domina Beatriz, puro ideal, sino Francesca, mujer capaz de amar hasta el infinito.

El Infierno es el hombre cabalmente realizado como individuo, en la plenitud y libertad de sus fuerzas. MAXIMO TRIUNFO DEL REALISMO COMO EXPRESION ESTETICA. Dante quería escribir sobre el misterio del alma; se introdujo entre alegorías y fórmulas, y he aquí que insurge el individuo intrépido, poderoso, en la lozanía y juventud de la fuerza, de la energía y del vigor, rota la envoltura en que lo había encerrado la Edad Media. El individuo que se afirma y da el salto hacia el Renacimiento.

Las pinturas de la Edad Media están llenas de santos y cúpulas, la filosofía especulaba sobre el *ente*, la poesía alada se volvió platónica, el ascetismo renunciaba del mundo. Pero Dante en la realidad bulleante, trazó su Infierno en el vórtice de las pasiones. En la vida misma encontró la pasta de Adán, el hombre tal cual ha sido amasado, con su grandeza y su miseria, en la plena acción y enfrentándose a su profunda conciencia.

Así aparecieron en el horizonte poético, Francesca, Farinata, Cavalcanti, la Fortuna, su maestro Latino Brunetto, Ulises en su increíble viaje, Nicolás III y Ugolino. Vibran todas las cuerdas del corazón humano, las frentes se marcan con luz eterna, luz negra, y luz blanca: Thais, Jasón, Homero, Aristóteles, el Papa Celestino, Bonifacio, Clemente, Bruto. Esas grandes figuras rígidas y épicas como estatuas en su pedestal, aguardaban al artista que las tomase de la mano, las mezclase en el tumulto de la vida y las convirtiese en seres dramáticos. El artista apareció en el vértice del Renacimiento. Shakespeare, figura de siglos, se yergue al lado de Dante, el más universal de los poetas de todos los tiempos.

Dante en la cumbre de la Edad Media, anuncia el advenimiento de la Edad Moderna. Un nuevo ciclo amanece para la Humanidad: el Renacimiento. Dante concentra el mundo de la Edad Media con todos sus valores y los eterniza. Pero en su pensamiento están los albores de un nuevo concepto del Universo y su genio los capta antes que la estrella haya aparecido en el firmamento. Dante, Petrarca y Boccaccio son las tres coronas del Renacimiento, pero sobre los siglos su perfil se destaca: Dante Alighieri. Frente a él, Shakespeare, su hermano profundo, en otra infinita cumbre. Un salto en los círculos cerrados de la Edad Media, hacia el círculo único de la unidad social europea. El Renacimiento instaura una nueva concepción del hombre y del Universo: sus primeros signos están grabados en la frente inmortal de Dante.

FRANCESCA, SIMBOLO DE LA POESIA MODERNA

*E chi la vede e non se n'innamora,
D'amor non averá mai intelletto.
(y quien la ve y no se enamora,
jamás sabrá nada del amor).*

Vita Nuova, XXIX. Dante.

El cuadro de Francesca da Rímimi es uno de los más bellos y delicados en la Divina Comedia. Ni a Beatriz llegó a cantar Dante con

tan honda emoción, como a esta desdichada Francesca. Aquella era el “amor que toma su virtud del cielo” —Amor, che muovi tua virtù dal cielo—. Francesca se define desesperadamente en el verso apasionado y tormentoso: Questi, che mai da me non fia diviso. . . —Este que de mí ya nunca más se aparta. . .

En 23 tercetos diseña la tragedia de Francesca el poeta. 70 versos le bastan para pintar el drama de la bella Francesca:

*Si tosto come il vento a noi li piega,
mossi la voce: “O anime affannate,
venite a noi parlar, s’altri nol niega!*

*Quali colombe dal disio chiamate,
con l’ali alzate e ferme, al dolce nido
vegnon, per l’aere dal voler portate;*

*cotali uscir de la schiera ov’è Dido,
a noi venendo per l’aere maligno,
si forte fu l’affettuoso grido*

*O animal grazioso e benigno,
che visitando vai per l’aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno,*

*se fosse amico il re de l’universo,
noi pregheremmo lui de la tua pace,
poi c’hai pietá del nostro mal perverso.*

*Di quel che udire e che parlar vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui,
mentre che l’vento, come fa, ci tace.*

*Siede la terra dove nata fui
su la marina, dove I Po discende
per aver pace co’ seguaci sui.*

*Amor, ch’al cor gentil ratto s’apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e i modo ancor m’offende.*

Amor, ch’a nullo amato amar perdona,

*mi prese del costui piacer si forte,
che, como vedi, ancor non m'abbandona.*

*Amor condusse noi ad una morte:
Caina attende chi vita ci spense!
Queste parole da lor ci fur porte.*

*Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che i poeta mi disse: ¿“Che pense?*

*Quando rispuosi, cominciai; ¡“Oh, lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menó costoro al doloroso passo!*

*Poi mi rivolsi a loro e parla'io,
e cominciai: “Francesca, i tuoi martiri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.*

*Ma dimmi: ¿al tempo de dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?*

*E quella a me: “Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciòsa I tuo dottore.*

*Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai contanto affeto,
faró come colui che piange e dice.*

*Noi leggiavamo un giorno per diletto,
di Lancialotto, come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.*

*Per piú fiate li occhi si sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da contanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,*

*la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse:
"quel giorno, piú non vi leggemmo avante"*

*Mentre che l'uno spirto questo disse,
l'altro piangea, si che di pietade
io venni men così com'io morisse;
e caddi come corpo morto cade.*

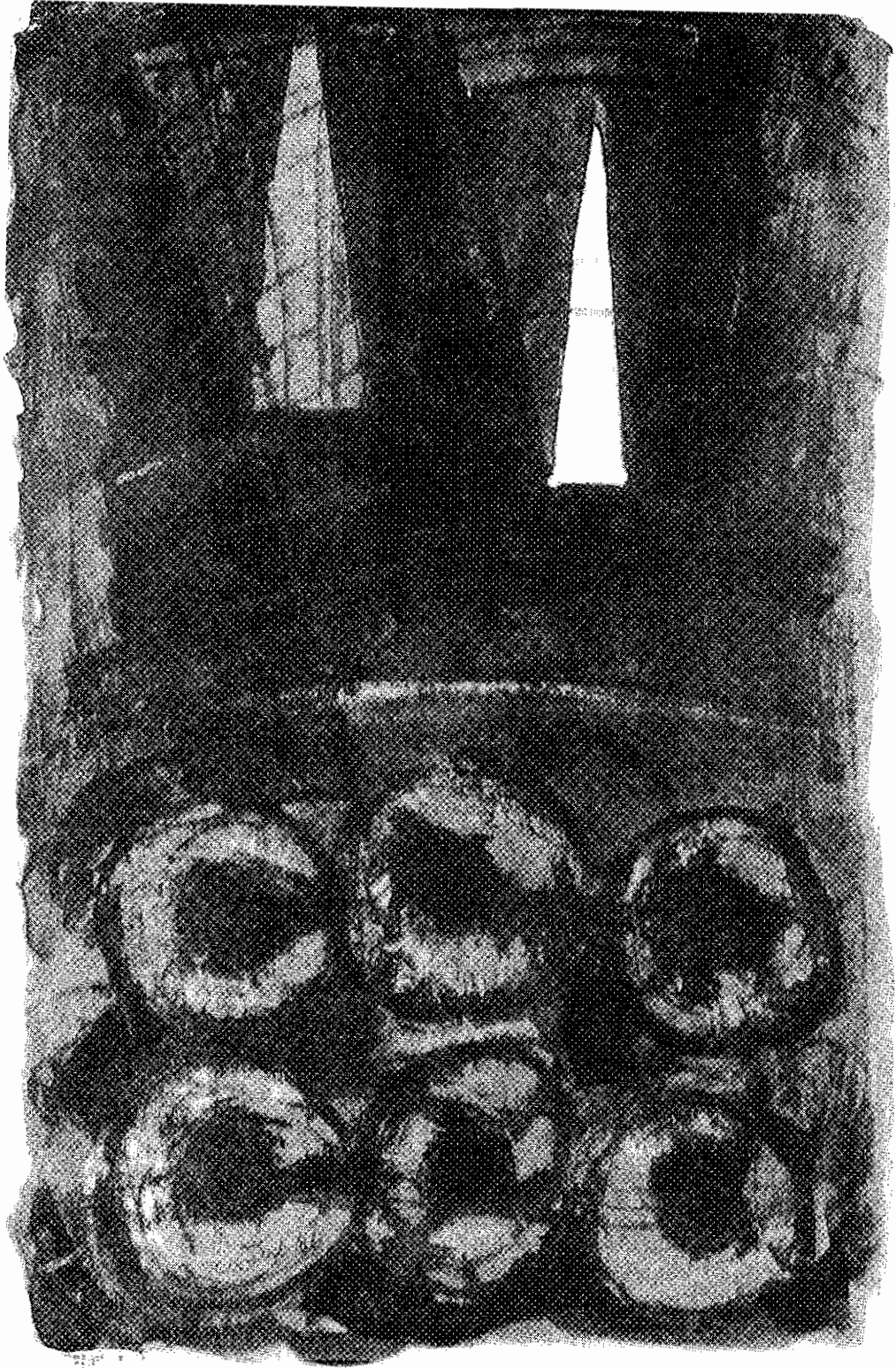
(Canto V, Inferno).

Cuadro admirable donde vibra la pasión sostenida por la ternura, donde todo se expresa con el tino de la reticencia. Pincelada sutil del poeta en su brevedad perfecta. Virgilio no lo hubiera ideado mejor. La alegoría de las dos palomas que vuelan mansamente a su nido es diáfana. Plástica y sugeridora como las imágenes de Dante, virtud de su estilo. Un triunfo de la expresión creadora. Y qué profundo conocimiento de las pasiones, del amor que subyuga los sentidos y arrebató al hombre la reflexión. La pasión que arrastra con fuerza poderosa en sus torbellinos, el amor irresistible que todo lo doblega. Vórtice de desesperación y angustia sobre la que emerge Francesca, la dulce amante infortunada. La soledad les presta la fatal ocasión. . . los conmueve el libro que relata otros amores. Ellos se identifican con los amantes . . . Se aman ya y no lo saben. Y les arrebató el cuadro donde el amante besa la somnolenta incitadora. Ve Paolo a Francesca y ella sonrío turbada:

*Y este que de mí ya nunca más se aparta,
la boca me besó todo tremante. .*

Ya no es posible retroceder. Apoteosis de amor, tortura de Dante que no pudo nunca tener a sí a Beatriz. Francesca es la pasión que él hubiese deseado, por ello la impresión es tan fuerte en el poeta que a los primeros cantos del Infierno, no puede resistir y nos canta la balada de Francesca, la tragedia de Francesca, el amor de Francesca.

La historia es conmovedora: Francesca, hija de Guido de Polenta, y Paolo Malatesta, su cuñado. A ella la casaron por engaño con el hermano Lancioto o Giancioto, príncipe despreciable y deforme. Paolo era gallardo, gentil. Ellos se habían amado, se conocían desde antes. Y cuando Francesca supo que iba a casarse con un Malatesta, soñó que era Paolo, su Paolo. Pero era el otro, el odioso hermano de Paolo. Francesca atribuye la pasión de Paolo, no a sensualidad, sino al amor todopoderoso. Confiesa que ella le correspondió, que amó porque se vio



Esos que llevan desnudas de pelo las cabezas, fueron clérigos, papas y cardenales, a quienes la avaricia avasalló con toda su fuerza. (El Infierno, Canto Séptimo)

amada, que triunfó de su corazón este sentimiento, y que fue su castigo una muerte indigna. Dante reúne aquí la concisión a la claridad, la imagen precisa a la más dulce emoción. La ingenua sencillez al más profundo conocimiento del corazón humano. Por experiencia sabía él lo que era el amor. El cantor de la Vita Nuova, amó así, como Francesca y Paolo.

*. . . io mi non un che, quando
AMORE SPIRA, NOTE ED A QUEL MODO
ché ei detta dentro, vo significando
(Purgatorio XXIV, 52)*

“Cuando el amor me inspira escribo, y del mismo modo que dicta en mi interior voy expresándolo” .

La pasión de Francesca sobrevive al castigo que le impone el cielo, pero sin vestigio alguno de impiedad. No fue seducida: solos y desprevénidos contra el peligro a que se exponían pusieronse ambos cuñados a leer una historia amorosa, la ventura de los dos amantes de que se trataba, les sugirió involuntariamente un ciego deseo . ¡Oh, quienes lo habéis conocido, quienes habéis sucumbido a su fuerte poder, comprended a Francesca! Confesado el yerro, se apresura la infeliz a terminar la escena sutilmente, con un toque que revela su vergüenza y su confusión:

Quel giorno piu non vi leggemmo avante.

Dante, el poeta, comprende. Dante, portador de la justicia del cielo, castiga. Hace resaltar que Francesca es digna de compasión, la audaz indignación del poeta ante la muerte infortunada de Francesca, le hace desafiar la ira del marido, que aún vivía. A él le destina a la infamia, le condena como a los fratricidas: Caína attende chi in vita ei spense.

PERO Francesca es en el Infierno de Dante, una paloma que vuela con su amado, en un cielo dolorosamente amado. .

Dante vivió en casa de Guido da Polenta, padre de la joven, y vio la habitación de Francesca antes de su matrimonio. Oyó narrar el drama conmovedor. Pero no menciona una circunstancia que justifica el amor de Francesca, y es el engaño que se hiciera a la doncella que creyó

casarse con Paolo y solamente al despertar, a la mañana siguiente, se percató de que tenía a su lado al deforme y cojo Lanciotto, hermano de aquel.

Dante no altera la pureza del poema con accidentes reales. El no quiere explicar nada ni sobrecarga con detalles la historia. La presenta diáfana, clara en su desnuda y simple verdad: el amor. Amor que por amar se justifica. Y su castigo es: seguirse amando en el infierno.

Francesca es una criatura viva y verdadera, como Fedra, Antígona, Ofelia, Julieta, Margarita. Ha nacido como producto de una larga elaboración de la lírica de los trovadores y de la misma lírica dantesca. A esta serie de mujeres inmortales pertenece Francesca. Más aún; es la primera mujer viva y verdadera aparecida en el horizonte poético de los tiempos modernos. Persona verdadera y propia, en toda su libertad, Francesca es mujer y nada más que mujer: amor, gentileza, dulzura, gracia. Aquella mujer que Dante buscaba en el Paraíso, la encuentra en el Infierno. Francesca no es divina, es humana, frágil, apasionada, capaz de irresistible emoción. Y eso es la vida no es el arte. Es la omnipotencia de la pasión. La fatalidad de la pasión. Tal es el motivo que anima todo el desarrollo del carácter de Francesca: me amó, le amé. He ahí todo. Es lealtad, no depravación. Amor que a nadie amado amar perdona. Francesca nada disimula, nada encubre. Es cristalina en su emoción. Confiesa su amor con perfecta sencillez. Una tierna dulzura agita todo el canto. Una exquisita morbidez que nos sobrecoge todavía. La escena la domina Francesca y su amor nos emociona aún. Porque en el amor de Francesca encontramos el paradigma del amor eterno.

ANTECEDENTES DE LA LIRICA DE DANTE

Nació en Florencia el "dulce estilo nuevo", cuyo precursor fue Guinicelli; el artífice, Cino; el poeta, Cavalcanti. La nueva escuela no era sino una conciencia más clara del arte. La filosofía por sí sola fue juzgada insuficiente y se reclamó la forma. Nació en Florencia un nuevo sentido, el sentido de la forma. El culto de la forma, el bello estilo, es la nueva estética lírica. Guido Cavalcanti y Dante Alighieri son los pontífices del nuevo culto a la forma. Así nació la poesía que tenía valor en sí misma y no por el concepto. Una conciencia artística más clara y desarrollada que culminaría en el soneto "al itálico modo". La nueva escuela poética que durante muchos siglos fue la última palabra de la crítica italiana, y que Tasso llamó "aderezar la verdad con dulces ver-

sos". Dante es el perfecto ejemplo de su escuela poética: la doctrina más severa envuelta en dulce alegoría. Dante tenía plena conciencia de su estética, como la tuvo Góngora en el español. En la Vita Nuova y en el Convito, explicó la forma y el contenido de su poesía. La técnica, el uso de la lengua, del verso y de la rima. En su libro De Vulgari Eloquio demuestra que conocía hasta los artificios más complicados.

El mundo lírico de Dante está construido con el mismo material que se había construido hasta entonces, pero tiene mayor variedad y está hecho con más clara conciencia. El contenido, es el amor con sus tormentos y fantasías, y después, el misticismo filosófico. Aún la filosofía es para Dante "uso amoroso de la sabiduría". Pero el amor se revela en la muerte, tema predilecto de la lírica romántica posterior. Dante es el anunciador, el profeta de los tiempos nuevos.

Beatriz en su gloriosa transfiguración, se convierte en un símbolo, dulce nombre que el profeta da a su amor por la filosofía. Pero la filosofía en Dante no es ciencia abstracta: es Sabiduría, vale decir, práctica de la vida.

Pero Dante a su lírica agrega algo más: la fantasía, la primera fantasía del mundo moderno, la más prodigiosa fantasía al construir la arquitectura de la Divina Comedia.

Así canta también la muerte de su amada en Vita Nuova. No la ve morir, sólo la ve en sueños y así dibuja el sentimiento inmenso. Beatriz muere, porque esta vida enojosa

Non era degna di si gentil cosa.

El verdadero centro de la lírica de Dante, su auténtica voz poética, es el sueño de la muerte de Beatriz, en el cual están presentes esta vida y la sobrenatural. El sol llora y la tierra tiembla, los ángeles entonan el "Hosanna" y Beatriz parece decir: "Estoy en paz". Así nace esa criatura nítida, misteriosa en su unidad perfecta, que es su poema Vita Nuova. La lírica de la Edad Media nunca había alcanzado tal perfección, ni nunca produjo una fantasía tal, como el sueño de Dante, de rara belleza por la claridad de la intuición, por la mezcla extraña, surrealista, por la profundidad del sentimiento, por la corrección del procedimiento y la sencillez del plan, y más aún: por la expresión lírica nunca antes alcanzada.

La lengua aún basta y tosca, se hacía dúctil en las manos del poeta. La filosofía impedía moverse a la lírica. Dante rescata la forma y la eleva.

Esta lucha entre Dios y el Demonio es la batalla de los vicios y las virtudes, el tema obligado. De allí nace la leyenda del doctor Fausto, inmortalizada por Goethe. Y éste es asimismo el concepto del mundo lírico dantesco. Así concluye el siglo XIII, con un mismo concepto expuesto en prosa y verso. Era la idea común, elaborada en toda la Edad Media, que en las postrimerías de ese siglo se nos presenta clara y distinta, consciente de sí misma. Pero en prosa no halló su expresión adecuada, la expresión que supo dar Dante a su mundo lírico. Fracasó la leyenda como había fracasado el cuento y fracasó la novela religiosa y espiritual como había fracasado la novela caballeresca. Fracasó el teatro convertido en divulgación de las sagradas escrituras.

Faltaba la vida a la literatura y a la retórica. La vida plena y bullente. Dante la llevó al arte en toda su complejidad y contradicción. Y así creó caracteres inmortales. Los personajes ya estaban creados por Dante, cuando siglos más tarde Shakespeare los animó en el Teatro.

La gloria de ese siglo, iniciado de la civilización, está en haber preparado el siglo siguiente, dejándole en herencia un mundo de conocimientos vulgarizados, la lengua y la poesía formada en su parte técnica. La Edad Media daba así su aporte definitivo al Renacimiento. Y Dante fue su expresión más cabal. El traducir fue un ejercicio utilísimo que dio forma y estabilidad a la nueva lengua, flexibilidad y claridad a la lengua toscana. El italiano nacía en romances de amor, en verso lírico. El latín era para tratar cosas graves y solemnes.

Clara surge la imagen del siglo XIII. Dos son las fuentes de aquella literatura primitiva: la caballería y las sagradas escrituras. El caballero enamorado de la dama imposible: motivo de la lírica. Filosofía y teología se unen en la concepción religiosa de la época y se traslucen en la literatura. Con estos materiales levanta Dante su gran poema.

El siglo catorce es el siglo áureo. Madura todo lo que concibe el anterior. El siglo catorce está en sazón. Se inaugura con el jubileo de Bonifacio VIII. Se escribe la historia de Florencia, hija de Roma. Güelfos y gibelinos se unen en un sólo estandarte: un Dios, un Papa, un Emperador. Pero fue el último sueño de la monarquía universal.

El hombre que debía dar su nombre al siglo, tenía ya treintitres años y trazaba ya su inmortal poema

ESCENARIO HISTORICO DE DANTE

Dino Compagni escribe la crónica de Florencia desde 1270 hasta

1312. Siendo actor y espectador a la vez, toma una viva participación en lo que narra y traza con mano segura retratos inmortales. Dino era blanco y más que blanco, era hombre honesto y patriota, como Dante. Juan Villani escribió también su "Cronica di Firenze" hasta 1348 que continuaron sus descendientes como tradición de familia. La crónica de Dino y las tres crónicas de los Villani abarcan el siglo.

Es imposible comprender la Divina Comedia sin el marco histórico que le sirve de fondo. Con mucha frecuencia se alude en el poema a las luchas de güelfos y gibelinos, de blancos y de negros. Dante, hombre de partido, participa en las luchas y sufre el destierro por ellas. Como no era político, sólo recibe decepciones y amarguras y por ello se refugia en el arte, se concentra en su poema, pero el drama lo alcanza y por ello la Divina Comedia se agita en las marejadas de aquella lucha.

Entre los derrotados —según las crónicas— estaban Dino y Dante. Entre los triunfadores, estaban los Villani. La crónica de Dino es el espejo de su tiempo, pero no lo es menos la Divina Comedia.

Los partidos que desgarraban a Florencia eran llamados, con nombres importados de Pistoia, los negros y los blancos, los primeros capitaneados por los Donati y los otros por los Cerchi, familias muy poderosas por su riqueza y sus influencias. En realidad no estaban divididos sino por "lucha de cargos oficiales". Dante creyó poder pacificar la ciudad, desterrando a los jefes más poderosos e inquietos de las dos facciones: Corso Donati y Guido Cavalcanti, quien enfermó y pudo así entrar de nuevo a la ciudad. Al no ser llamado Corso Donati, se produjo una verdadera conmoción, agravada por el hecho de que Dante era *blanco* y amigo de Cavalcanti.

Los *negros* eran güelfos puros, y se apoyaban en los "partidos populares" y en el Papa, vecino influyente y centro de todas las intrigas y conspiraciones güelfas. Bonifacio VIII, ensoberbecido aún más después del jubileo, encomendó a Carlos de Valois la pacificación de Florencia, pero en realidad para restaurar el partido *Negro*. Los gibelinos eran del Partido del Emperador, y por tanto, lo eran los blancos florentinos. Dante por tradición de familia, luchó al principio con los güelfos, pero después, con plena conciencia política, se afilió al partido gibelino. Como tal fue a Roma en calidad de embajador cuando hubiese sido más útil en Florencia donde dejó el campo libre a sus adversarios. En Roma, fue retenido astutamente por Bonifacio y no obtuvo nada para su partido. Con el apoyo de Bonifacio y la llegada de Carlos de Valois, se envalentonaron los *negros*. La venganza contra los blancos fue terrible. La ciudad fue saqueada durante seis días. Bonifacio —según la

crónica de Dino— fue muy audaz e inteligente, y guiaba a la Iglesia a su modo, y abatía a quien se le opusiese.

Entre los proscritos, estaba Dante. Condenado en contumacia, no volvió a ver su patria. Ira, venganza, dolor, desdén, ansiedades públicas y privadas, todas las pasiones que pueden albergarse en el pecho de un hombre, lo acompañaron al exilio. Si Dino truena en la Crónica, Dante clama justicia en la Divina Comedia.

El priorato fue el principio de su ruina, como él dice, pero también el principio de su gloria. No era político: le faltaba la flexibilidad y arte de la vida; estaba hecho de una pieza, como Dino. Prior, quiso procurar una concordia imposible y no logró sino dejarse engañar por los *negros* en Florencia y por Bonifacio en Roma. Desterrado, se dejó vencer por los más audaces y arriesgados; y como no podía impedir, ni quería aceptar los acontecimientos que se precipitaron en su patria, se apartó y se hizo a un lado. Buscó un rincón para su arte, pues siempre el arte ha sido el refugio de los desdichados. Todas sus fuerzas poéticas e intelectivas las concentró en su poema, alejado de las preocupaciones públicas.

Después de la muerte de Beatriz, se había entregado al estudio con tal ardor que se le debilitó la vista. Así escribió la VITA NUOVA, para decir de ella “lo que nunca fue dicho de ninguna”. Y Beatriz se convirtió en un símbolo: su filosofía a la manera pitagórica. La doctrina “escondida bajo la figura de alegoría”, es la médula de la Divina Comedia.

Era extraordinariamente docto. Teología, filosofía, historia, mitología, jurisprudencia, astronomía, física, matemáticas, retórica, poética, todo lo dominó. Pero el poeta, superó al hombre de ciencia y al político. El *Convito* es la mesa donde él se sienta con la Sabiduría. La Vita Nuova, su amor convertido en lírica. La Divina Comedia, el compendio de su arte y de su vida. De *Vulgar Eloquio* es el edificio de la lengua italiana noble, áulica, ilustre, como la soñó el poeta. La lengua que se aproxima a la majestad y gravedad del latín, la lengua modelo. Dante quería hacer de la lengua toscana, lo que era el latín: no la lengua del pueblo, sino la lengua perpetua e incorruptible de los hombres cultos. Una lengua universal.

Las lenguas, empero, como las naciones, marchaban hacia la unidad por procesos lentos e históricos. Dante intuyó la unidad italiana, el círculo único absorbiendo los círculos feudales. Su Divina Comedia es el sueño de esa unidad

El tratado "De Monarchia", está dividido en tres libros. En el primero, se demuestra que la forma perfecta de gobierno es la monarquía; en el segundo, se prueba que esa perfección está encarnada en el Imperio Romano. En el tercero, se establecen las relaciones entre el imperio y el sacerdocio, el único emperador y el único Papa. La unidad italiana está asegurada: un Dios, un Emperador. Dante intuía los imperios de unidad nacional del Renacimiento, era ya hombre del Renacimiento. Quedaban pues, superadas, idealmente, las luchas de güelfos y gibelinos. . . Sin embargo, en la doctrina de Santo Tomás se proclama el absolutismo teocrático, por tanto, razonaba Bonifacio VIII, el papa es superior al emperador. "El poder espiritual —dice él— tiene el derecho de instituir el poder temporal, y de juzgarlo, si no es bueno. Y quien se resiste, se resiste al orden mismo de Dios, a menos que imagine, como los maniqueos, dos principios; lo que juzgamos error y herejía. Por consiguiente, todo hombre debe ser sometido al pontífice romano, y nosotros declaramos que esta sumisión es necesaria para la salvación del alma".

Los güelfos admitían estas premisas, eran llamados el partido de la santa Iglesia. Dante está en desacuerdo, y supone que espíritu y materia tienen cada cual vida propia, y de esta hipótesis deduce la independencia de los dos poderes: el temporal y el espiritual. Ambos "órganos de Dios" sobre la tierra, con derecho divino y con los mismos privilegios; "dos únicos" que guían al hombre, uno por el camino de Dios, otro por el camino de la tierra. Dejar al César lo que es del César.

En el libro segundo, demuestra que la monarquía romana fue la más perfecta, bajo Augusto, a quien Santo Tomás llama "vicario de Cristo". Dante siguiendo la tradición virgiliana, dice que desciende de Eneas, fundador del Imperio por designio divino. Y fue en aquella época cuando nació Cristo, "súbdito del Imperio", y realizó la obra de la redención de las almas, mientras Augusto organizaba el mundo en perfecta paz. Sobre estas premisas políticas de Dante, se ha especulado mucho y a ello nos referiremos más adelante.

¿Era un retorno al pasado o una marcha hacia la amplia unidad? Los güelfos se mantenían encerrados en sus comunas, en sus feudos; pero Dante, ve más allá de la comuna, ve la nación, la humanidad, la confederación de naciones.

La selva, símbolo de la corrupción para güelfos y gibelinos, es un punto de partida común, a Brunetto Latino —güelfo— y su antiguo maestro, y a Dante, gibelino. Los güelfos se apoyaban y apoyaban al

Papa, los gibelinos, al emperador. El representante del Papa, Carlos de Valois, “contendió con la lanza de judas” —dice Dante.

Mucho se ha dicho que Dante escribió *De Monarchia* para facilitar el camino al emperador Enrique VII de Luxemburgo, que había bajado a pacificar Italia y murió en los comienzos de su empresa y fue glorificado por el poeta. Pero no deben los pueblos ponerse a discreción ajena. Los pacificadores de las faciones, se quedan en el mando. Es un disfraz de la intervención y de la conquista. Después viene la imposición política. Eso no lo sabían güelfos ni gibelinos.

Si el Convite está lleno de sutilezas escolásticas que se expresan en la alegoría, Dante supera la abstracción gracias a su fantasía creadora, a su fantasía prodigiosa con la que construye la Divina Comedia. Tiene además, vivo el sentimiento de la realidad, las pasiones ardientes del patriota desengañado y ofendido, se abrieron paso tumultuosamente en el poema, lo más afirmativo de su visión.

Así vemos, cómo relata Dante en su poema, estas luchas políticas. Bonifacio, aliado con Felipe el Hermoso contra el Emperador, es para Dante un “adulterio”. Enviar a Carlos de Valois a Florencia a expulsar a los blancos e instaurar a los güelfos, merece el castigo divino. El güelfismo era entonces la Iglesia, convertida en cortesana del rey de Francia, piedra de escándalo e instigadora de todas las discordias civiles. La Iglesia era raíz y causa de la corrupción del siglo, y obstáculo para la constitución estable de las naciones, y para la unidad italiana. La pureza de los tiempos evangélicos y primitivos, ha sido manchada por las pasiones políticas que no competen a la Iglesia. Tal es la doctrina de Dante. Y el patriota se nos engrandece en esta afirmación peligrosa en su tiempo.

Fuera de la alegoría que lo aprisiona, conquista su libertad de inspiración, la libertad e independencia de sus criaturas. La realidad, rebasa, supera la alegoría. Y por sobre todo, Dante es poeta, poeta de su pueblo, profeta de su tiempo y para los tiempos venideros. Patriota legítimo, revolucionario en su época.

¿QUE SIGNIFICA LA DIVINA COMEDIA?

La Divina Comedia es una de esas obras que se presta a las más variadas interpretaciones a tal punto que no se publica un Dante en cualquier traducción sin que se le añadan nuevas explicaciones, hipó-

tesis, conjeturas. De la Divina Comedia se desprenden silogismos, suprasentidos desde los más eruditos hasta los más arbitrarios y absurdos. Pero ¿cuál es el verdadero Dante? —se pregunta de Sanctis en *Historia de la Literatura Italiana*—: “Porque cada comentador tiene el suyo, cada uno le atribuye sus propias opiniones y sus propias pasiones, cada uno lo hace cantar a su modo; y hay quienes lo transforman en un apóstol de la libertad, de la humanidad, de la nacionalidad, quiénes en un precursor de Lutero, quiénes en un Santo Padre. Buscan a Dante donde no está. Buscan sus méritos donde están sus defectos; y no sorprende que Lamartine, buscándolo allí y no encontrándolo, se haya apresurado a concluir: “Por consiguiente, ¿Dante no existe?” Yo prefiero concluir: Puesto que no está allí, busquémoslo en otra parte. La grandeza de Dios no está en el santuario, sino allí donde se muestra con tanta pompa, afuerá. A fuerza de buscar maravillas en un mundo hipotético, no vemos las que se nos asoman delante. Hablando en coro de la dignidad de la Comedia y de las verdades y del sentido arcano, se ha dado una importancia excesiva a ese mundo intelectual-alegórico, si no fuese por otra cosa, por la fatiga que ha consumido. Si Dante volviese a la vida, al oír decir que Beatriz es la herejía o su alma, que las arpías son los monjes dominicanos, que Lucifer es el Papa, que su vocabulario es una jerga sectaria, y al ver cuántos sentidos ocultos le han achacado, podría tirarle de la oreja a más de uno y decirle: —Nada de eso he puesto yo. Pero podría contestársele: —La culpa es vuestra. ¿Por qué no habéis sido más claro? Nos habéis prometido una alegoría; ¿por qué no nos habéis dado una alegoría? Vuestra figura no responde con precisión a lo figurado; ¿por qué la habéis hecho tan hermosa? ¿por qué le habéis dado tanta realidad? En semejante riqueza de detalles ¿dónde y cómo encontrar la alegoría? ¿Qué tiene de asombroso entonces que la misma figura signifique una cosa para mí y otra para vos? ¿y que en la misma figura se encuentre la forma de probar la verdad de tres o cuatro interpretaciones? ¡Y si hubiese sólo un sentido! Pero nos hacéis saber que, además del alegórico, está el sentido moral y el anagógico; ¿dónde encontrar el cabo de la madeja? Vuestros ascetas gritan que el cuerpo es un velo del espíritu; pero el pecado reverencia el espíritu y corre a la carne. También vos gritáis que los versos son un velo de la doctrina; y, como el pecado, dejáis lo figurado y acudís junto a la figura, y la hacéis tan gruesa, tan corpulenta, que es un velo denso y compacto más allá del cual no se ve nada, y por eso se ve todo, lo que vos entendéis y lo que entendemos nosotros. Si, por lo tanto, vuestra alegoría es como la sombra de Banco, puesta entre vos y nosotros, de manera que nos impida veros; si vuestro poema es un inmenso jeroglífico, a cuyo descubrimiento se han lanzado impetuosa-

mente muchos Colones, ¿de quién es la culpa? ¿No es acaso de vuestra escasa lógica, que os proponéis una cosa y efectuáis otra? —Reproches que son un elogio”.

¿Qué es pues, la Comedia? ¿La Edad Media realizada como arte? Sí. Es la auténtica obra de arte de la Edad Media que no era un mundo artístico. La religión era misticismo; la filosofía, escolástica. Un mundo con plena voluntad anticlásica que excomulgaba el arte y mandaba apartarse de lo real. Un mundo metafísico, una concepción del mundo que gira en torno al Juicio Final. La filosofía se había convertido en sierva de la religión, vivía de abstracciones, fórmulas y citas. Educaba a la inteligencia en el arte de sutilezar en torno a nombres y “esencias”. Todo lo más opuesto al arte. Pero he ahí que Dante, toma todo ese material confuso y le infunde vida artística, lo levanta hacia el arte. El milagro se ha realizado. Y así, del otro mundo, un drama que se desarrolla en el mundo de los muertos, en los tres reinos de la muerte, se levanta Dante —creador y actor de ese mundo— Virgilio, Catón, Estacio, el demonio, Matilde, Beatriz, San Pedro, la Virgen, Dios. Desde el otro mundo nos mira Dante: actor, espectador y juez. Y sin desarrollar todavía está ahí, en la Divina Comedia, todo el material épico, las situaciones líricas más delicadas, la atmósfera dramática que anuncia las grandes dramaturgias del Renacimiento. Y en ese templo de la historia y de la cultura antigua, cuyos frisos desnudos parecen descubiertos en las excavaciones grecolatinas, Dante se exalta a sí mismo y se corona poeta con sus manos y se proclama el primer poeta de los tiempos nuevos, “sexto entre tan grandes genios” (Inferno, IV).

Virgilio lo saluda: ¡Alma desdeñosa, bendita aquella que de ti estuvo grávida! (Alma seegnosa, Benedetta colei che in te s'incinse!). (Inf. VII)

Dante, inaugura la imagen surreal, la escena simultánea surrealista, los estados simultáneos de conciencia, cuando de la mano de Virgilio, su guía, se encuentra al otro Dante en los mundos de la muerte. Aún no se conocía la concepción bergsoniana del tiempo como un camino sin dirección cuando Dante traspasaba el futuro, volvía al pasado y se hallaba en el presente en su visita al centro de la tierra. ¿Por qué no había de proclamarse: Primer Poeta de los tiempos nuevos? ¿Y por qué no había de cumplirse la profecía? Sexto entre los cinco sabios, el último poeta de la Edad Media y el primer poeta moderno, como el mismo Dante lo proclamó en el Infierno. El advenimiento de la era capitalista moderna fueron señalados por una figura colosal: Dante

Alighieri. ¿Cuál será el Dante capaz de anunciar el advenimiento de un nuevo amanecer?

El germen de la vasta *Comedia* fue la *Vita Nuova*. Empezó a redactar su poema dramático en 1306, o 1307. Karl Vossler dice que 1314, en plena madurez, cuando ya las pasiones fatigadas se habían detenido. Es el repliegue de Dante sobre sí mismo, su testamento espiritual, después de la muerte de Enrique VII. Pero es también un instrumento de aquella lucha que aún no había concluido y desde donde Dante lanza su terrible venganza.

TOPOGRAFIA DE LOS TRES MUNDOS DE LA MUERTE

El Universo de Dante está regido por la astronomía ptolomaica y la teología cristiana. La tierra es una esfera inmóvil; en el centro del hemisferio boreal —permitido al género humano— está la montaña de Sión. A noventa grados de la montaña, al oriente un río muere, el Ganges. A noventa grados de la montaña, al poniente, un río nace, el Ebro. El hemisferio austral es de agua, no tierra, y ha sido vedado a los hombres. En el centro hay una montaña antípoda de Sión, la montaña del Purgatorio. Los dos ríos y las dos montañas equidistantes inscriben en la esfera una cruz. Bajo la montaña de Sión, ampliándose, se abre hasta el centro de la Tierra, un cono invertido, el Infierno, dividido en círculos decrecientes, que son como las gradas de un anfiteatro. Los círculos son nueve en la atroz topografía. Los cinco primeros forman el Alto Infierno, los cuatro últimos, el Infierno Inferior, que es una ciudad con mezquitas rojas, cercada de murallas de hierro. Adentro hay sepulturas, pozos, despeñaderos, pantanos y arenales. En el ápice del cono está Lucifer, “el gusano que horada el mundo”. Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. Esta montaña es una isla y tiene una puerta; en su ladear se escalonan terrazas que significan los pecados mortales; el jardín del Edén florece en la cumbre. Giran en torno de la Tierra nueve esferas concéntricas; las siete primeras son los cielos planetarios (cielos de la luna, de Mercurio, de Venus, del Sol, de Marte, de Júpiter, de Saturno); la octava, el cielo de las estrellas fijas; la novena, el cielo cristiano, llamado también Primer Móvil. A éste lo rodea el empíreo, donde la Rosa de los Justos se abre, inconmensurable, alrededor de un punto, que es Dios. Previsiblemente, los coros de la Rosa son nueve. . . Tal, es a grandes rasgos, la configuración general del mundo dantesco, y así lo describe un cuentista ilustre, maestro del relato, Jorge Luis Borges.

EL VIAJE SOBRENATURAL DE DANTE

La duración del viaje sobrenatural de Dante es de diez días, según algunos comentaristas. Para otros, una semana. Dada la simetría de la Comedia, parece aceptable el número diez ya que el régimen decimal impera en el Infierno —un vestíbulo y nueve círculos—. En el Purgatorio —dos vestíbulos, siete círculos y el Edén en la cumbre—. En el Paraíso hay siete cielos planetarios, el cielo de las estrellas fijas, el cielo cristalino y el cielo empíreo.

Hay tal exactitud en su viaje al ultramundo, que un pintor encuentra ya hechas las imágenes plásticas para el lienzo.

Dante se encuentra perdido en una selva oscura. Virgilio aparece de pronto y lo guía a la salvación por un camino subterráneo, el único por el cual, él pudo evitar la muerte. Según el concepto Ptolomaico, la Tierra está inmóvil en el centro del mundo. En torno a ella gira el cielo y el sol, las estrellas y los planetas. El viaje de Dante comienza —guiado por Virgilio— en la selva oscura, prosigue por los círculos infernales hasta el centro de la Tierra. De ahí, por un sendero subterráneo, los dos poetas llegan a la isla del Purgatorio para salir a la cumbre del monte, del cual, guiado por Beatriz, Dante atraviesa el cielo que termina en Dios.

Dante describe el viaje sobrenatural:

	Inferno (Canti 34)	{ Sotto terra, nell'emisferio boreale. Ha forma di cono rovesciato, col vertice al centro del mondo. Diviso in cerchi digradanti verso il centro della terra, ov'e'Lucifero. Nei cerchi son puniti e dannati con varie pene.
Viaggio di Dante (Canti 100)	Purgatorio (Canti 33)	
		{ Sopra terra, in un'isoletta nel l'emisferio australe, agli antipodi dell'Inferno. E'un monte a forma di cono tronco, sul vertice del quale e'il Paradiso terrestre. Diviso in gironi o cornici, digradanti verso la sommita'. Nei gironi si purificano i peccatori con varie pene.

Paradiso
(Canti 33)

Nei Cieli, intorno alla Terra. I Beati apparisc cono a Dante distribuiti nei vari cieli; ma la sede del Paradise é nell'Empireo, nella cosí detta Rosa dei beati. La beatitudine consiste nella visione di Dio.

CLAVE DE LA DIVINA COMEDIA EN LA ETICA DE DANTE

En la famosa epístola a Cangrande, redactada en latín, Dante escribió que el sujeto de su Comedia, es literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. Iacopo di Dante, hijo del poeta, desarrolló esa idea. En el prólogo de su comentario leemos que la Comedia quiere mostrar bajo colores alegóricos, los tres modos de ser de la humanidad y que en la primera parte el autor considera el vicio, llamándolo Infierno; en la segunda, el tránsito del vicio a la virtud, llamándolo Purgatorio; en la tercera, la condición de los hombres perfectos, llamándola Paraíso, “para mostrar la altura de sus virtudes y su felicidad, ambas necesarias al hombre para discernir el sumo bien”. Iacopo della Lana, explica: “Por considerar el poeta que la vida humana puede ser de tres condiciones, que son la vida de los viciosos, la vida de los penitentes y la vida de los buenos, dividió su libro en tres partes, que son el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso”. La Epístola de Dante, corrobora: El sujeto de este poema es literalmente el estado de las almas ya separadas de sus cuerpos y moralmente los premios o las penas que el hombre alcanza por su libre albedrío”.

Viajero de los tres reinos de la muerte, Dante expresa una ética clara, aristotélica que puede resumirse así: El hombre, ser de inteligencia, es también ser de voluntad, y no siempre el dictado de la inteligencia es acatado por la voluntad. El saber es condición de la buena conducta, pues para actuar bien precisa saber qué es lo bueno. Se trata de que en la voluntad, si bien influye la inteligencia, juegan otros factores, como los apetitos y los afectos. Por eso Aristóteles sentencia: “Tratándose de virtud, no basta saberla; además, hay que poseerla y practicarla”. Pero tiene que existir un fin último, el Bien Supremo, el Sumo Bien. “La felicidad —dice— es actividad conforme a la virtud”. (Ética a Nicómaco y Ética a Eudemo). Se ha acusado la ética aristotélica, como una ética de clase, la ética de la aristocracia griega, dominadora y privilegiada. No en vano Dante pertenecía al partido de los

gibelinos, el partido del Emperador y de la aristocracia. Pero ese es otro problema. . . La Divina Comedia es un mundo infinito para estudiar la ética dantesca, y creo útil ese estudio. La huella de la Biblia, de la Ética de Aristóteles, de los libros de Ptolomeo y de la Summa de Tomás de Aquino, se descubre superpuesta, en el plan de Dante, y allí se unifica, en la Divina Comedia

En torno al significado de las escrituras, el pensamiento de Dante se fundamenta en Tomás de Aquino, según el cual en las escrituras sagradas hay que buscar cuatro sentidos: el histórico o literal y tres significados espirituales que sobre ése se fundan y lo presuponen, esto es, el *alegórico*, el *moral* y el *anagógico*.

En su obra "Convivio" —como lo traducen algunos— Dante hace una exposición larga, con oportunos ejemplos, sobre los sentidos de las escrituras; y, sobre todo, se refiere a la aplicación de esos mismos sentidos a la poesía. De tales explicaciones se deduce, según la síntesis de Mario Antonioletti (El Simbolismo de la Divina Comedia, Instituto chileno-italiano de Cultura, 1957):

1º—Que para Dante, así como para Santo Tomás, las Escrituras deben exponerse "massimamente" (por lo general, como norma) según cuatro sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico.

2º—Que el sentido alegórico "según es usado por los poetas" y que debe por los poetas seguirse, puede definirse "una verdad oculta bajo bella mentira", ya que el sentido literal (la "litterale istoria") tratándose de poesía, es fábula. La alegoría de una obra poética es, pues, según Dante, aquel relato, o cualquiera afirmación de verdad, que el autor ha embellecido ocultándolo bajo el velo de una ficción ingeniosamente planeada

3º—Que el sentido moral es el que cada lector debe "deliberadamente ir descifrando" en las Escrituras, a fin de extraer enseñanzas para la vida. Es la doctrina que emerge de la verdad oculta, esto es, la alegoría.

4º—Que el sentido anagógico o "sobresentido" consiste en una verdad que sea la elevación a otra verdad (il vero del vero) para significar asuntos que se refieren a la "gloria eterna".

El término "anagógico" tiene su etimología en el verbo griego *anago* ἀναγω *lleva*, conducir, conducir hacia arriba, conducir por mar; *zarpai*, "levantar anclas". La fantasía se adentra así en "alta mar" en busca de la significación espiritual de la vida, el drama alegórico pre-

sentado por el poeta. La Comedia de Dante es, pues, una exposición alegórica de una concepción unitaria de la vida.

No falta quien vea en el poema dantesco la descripción del *itinerario místico*, del camino *contemplativo*. Y hallen una simbología similar a la del Cantar de los Cantares o La Noche Oscura de San Juan de la Cruz.

Ajustado a la letra del dogma católico, constituye una síntesis filosófico-mística de paganismo y cristianismo, una síntesis cuyo espíritu profundo debe descifrarse. En esta potencia de síntesis, está su valor y su inmensa influencia en el pensamiento universal.

INTERPRETACION DE LA DIVINA COMEDIA SEGUN GIOVANNI PASCOLI Y LUIS VALLI

1º—Los tres mundos de Dante, el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso, que a primera vista revelan en su ordenación moral una semejanza muy parcial e imperfecta, han sido diseñados, por el contrario de conformidad a una correspondencia simétrica profunda y completa. Presentan casi un motivo único que se repite en tres variaciones, y su arquitectura consigue el máximo de armonía sin caer de ningún modo en la monotonía.

Con estas correspondencias, Dante logró hacer veladamente coincidir la concepción aristotélica del mal, concretada en la doctrina de las tres *disposiciones que el cielo no quiere* (incontinencia, bestialidad y malicia) y aplicada al Infierno, con la concepción católica del mal, concretada en la doctrina de los *siete pecados capitales* y aplicada al Purgatorio y que tiene como una resonancia en la construcción del Paraíso.

2º—El mal es funcionalmente para Dante uno y trino. Uno como *pecado original*, fuente y principio de todo otro pecado; trino como *pecado actual*, éste es, incontinencia (corrupción del apetito), bestialidad (corrupción del apetito y de la voluntad) y malicia (corrupción del apetito de la voluntad y del intelecto).

En base a ésto, el Infierno es *cuadripartito* en Infierno del Pecado Original, Infierno de la Incontinencia, Infierno de la Bestialidad e Infierno de la Malicia, y cada parte tiene un *río* que la simboliza y una ruina dejada por el Cristo cuando venció al Infierno y por la cual pasa místicamente quien quiere vencer al Infierno.

En correspondencia de lo anterior, el mal del mundo tiene tam-

bién *cuatro formas*: la *selva oscura* (que corresponde al pecado original, defecto fundamental de la voluntad, contrapuesta a la divina floresta, original inocencia, estado de la voluntad libre y sana), y las *tres fieras* —la lonza o pantera, el león y la loba— que son las tres formas de la voluntad corrompida o pecado actual, incontinencia, bestialidad y malicia, resumidas en la loba, en la cual (como corrupción tanto del apetito como de la voluntad y del intelecto) desaparecen las otras dos fieras en cuanto ella se manifiesta.

3º—El pecado original, para Dante, siguiendo la doctrina de San Agustín, es *doble*: es una “*infirmas*” (enfermedad) que afecta al conocimiento o visión espiritual del bien, y como tal es “*ignorancia*”; y en cuanto esa misma enfermedad afecta a la voluntad de hacer el bien, es “*difficultas*”, de la “*ignorantia*” provienen todos los desórdenes pasionales, por exceso o por defecto (demasiado amor para los bienes materiales y escaso amor para los espirituales); y de la “*difficultas*” provienen los diferentes aspectos de la inercia, de la acidia, de la pereza, de la indiferencia. De la ignorancia, es más propio el inadecuado uso de lo “*concupiscible*” (es decir, del eros, del deseo), o sea, el “*desordenado amor*”; de la “*difficultas*” es más típico el mal uso de lo “*irascible*”, o potencia dinámica del alma (el “*anteros*” de Platón, como oposición equilibrada y dinámica el eros).

4º—Los dos aspectos del único pecado original, son correlativos a los dos aspectos fundamentales de la única energía universal creadora, del “*Amor que mueve el Sol y las demás estrellas*”, o sea lo Divino. Estos dos aspectos son: Sabiduría y Actividad, simbolizadas en la Cruz (Fe, Revelación, Gnosis, Conocimiento directo de lo espiritual) y del Aguila (Potencia de Dominio, de gobierno de las fuerzas, de “*Justicia*”). Están personificadas en Beatriz (Sabiduría), y Lucía (Justicia), siendo este último nombre el anagrama del latín “*Acuila*”.

El Aguila y la Cruz, son los dos brazos de la Divinidad, son las dos columnas fundamentales del Templo de la creación eterna. Sobre estas dos columnas descansa el Triángulo Supremo de Padre, Hijo y Espíritu Santo, que en su aspecto dinámico es representado por las tres Damas de la Divina Comedia: María (el corazón o la Misericordia Divina), Beatriz (la Cruz), Lucía (El Aguila)

Todo poder de actividad, todo principio de dominio y de gobierno (para usar la expresión latina: Imperium) emana del principio del Aguila, todo lo que es sabiduría, intuición, santidad, experiencia mística, conocimiento de lo eterno, es expresión del principio de la “*Cruz*”.

La polaridad de los dos principios de la Cruz y del Aguila es de orden cósmico, y en ella tienen su raíz innumerables formas de polaridad, plano bajo plano. En el “infierno” de las pasiones, la polaridad es negativa. En el Purgatorio, los dos principios del Aguila y de la Cruz, actúan en creciente armonía de purificación, de expansión de la conciencia y del poder de actuar. En el Paraíso, los dos principios tienen un completo florécimiento.

Para usar una nomenclatura oriental, podríamos decir, que el Aguila y la Cruz actúan en los diferentes niveles de los tres “gunas”: *tamas* (pesantez, inercia, oscuridad) en el Infierno. *Rajas* (actividad y purificación) en el Purgatorio y *sattva* en el Paraíso. Esta polaridad —dice Keyserling— origina la actitud patética, el sentido del destino, de la subordinación de la persona al conjunto colectivo y cósmico, la aceptación del dolor, etc.; (La sabiduría que se alcanza por el dolor, en Esquilo; la catarsis griega).

5º—Para “salvase”, el hombre necesita tanto de la virtud de la Cruz como de la virtud del Aguila, esto es, de la Iluminación o discernimiento para apreciar lo espiritual, y de la capacidad de aplicarlo operativamente.

Ninguno de estos dos principios es suficiente, de por sí sólo para redimir al hombre: ni el Aguila separada de la Cruz, ni la Cruz separada del Aguila. El camino ideal para la humanidad es una sociedad en que actúan armónicamente la Cruz y el Aguila, el santo y el gobernante justo.

6º—Existen dos caminos y cada individuo tiene para uno de ellos una natural inclinación: el del Aguila o de la vida activa; y el de la Cruz, o de la vida contemplativa. Cada ser humano debe seguir el que esté de acuerdo a su naturaleza profunda, evitando hacer sacerdote a quien tenga condición de hombre de espada, y el conferir cargos políticos a quien tiene condiciones del hombre de estudios. (Paraíso, VIII, 139). Modelo y cumbre del camino de la Cruz es el Santo y el Sabio. Del camino del Aguila, el líder de hombres, el gobernante justo.

7º—La Comedia simboliza el abandono de la vida activa (“il corto andare del bello monte” obstruida por la malicia que domina en el mundo, para seguir la vida contemplativa (“l'altro viaggio”, el otro viaje). Y el viaje místico en el reino de la muerte y a través de la tumba infernal dramatiza el muy conocido concepto místico según el cual se debe morir en pecado, para que, después de muertos, se pueda vivir en Dios.

8º—El viaje místico de Dante, tiene su fundamento en la interpretación mística dada por San Agustín a la vida de Jacob, en el opúsculo *Contra Faustum*. Esto es importante no sólo para comprender el significado místico de Lía y Raquel, que resulta ya claro en la propia *Comedia*, sino que sirve para ilustrar muchos otros conceptos místicos de Dante y sobre todo el verdadero significado simbólico de varios otros personajes de la *Comedia*, entre los cuales Beatriz, Virgilio y Matilde.

9º—La *Comedia* de Dante, quiere integrar y completar la alta tragedia, la *Eneida* de Virgilio, apartándose de ella lo menos posible, transformando la visión virgiliana de ultratumba sólo lo indispensable para conciliarla con la teología cristiana, y estableciendo entre algunas representaciones de Virgilio y algunas ideas cristianas, una conexión por la cual las primeras aparecen como intuiciones de místicas verdades.

El viaje de Dante, además, se enlaza estrechamente con aquel de Eneas, porque, así como el viaje de Eneas preanunció la instauración del Imperio, el viaje de Dante, anuncia su restauración.

En la *Divina Comedia*, Dante realizó un gran esfuerzo de síntesis para armonizar cinco concepciones diferentes:

I.—El concepto cristiano del pecado único y fundamental

II.—La concepción de la vida cósmica fundamentada en la polaridad de las dos columnas de Sabiduría y Poder, Fe e Imperio, Cruz y Aguila.

III.—La doctrina aristotélica de las tres formas del mal

IV.—La doctrina católica de los siete pecados capitales.

V.—La doctrina tolemaica de las nueve esferas celestes a las cuales deben corresponder nueve círculos o planos en los otros dos reinos.

Hasta aquí la interpretación de Páscoli y Valli. Citada por Mario Antonioletti.

En la obra dicha, Mario Antonioletti resume los estudios realizados sobre el poema dantesco por hombres de alta sensibilidad artística, como el prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, y de profundidad filosófica como Giovanni Páscoli y Luis Valli, cuyas obras han adquirido un prestigio mundial, al exponer las claves del simbolismo de Dante.

Eminentes dantistas contemporáneos investigan la Divina Comedia, y cada quien cree adivinar su clave al crear su propio Dante.

COMENTARISTAS DE LA DIVINA COMEDIA

Sería largo y prolijo enumerar la abundante bibliografía escrita para interpretar la Divina Comedia y, en general, el pensamiento de Dante expuesto en el Poema mencionado, así como también en sus obras: *El Convito*, *Vita Nuova*, *De Monarchía*, y el tratado sobre la lengua vulgar. Entre los primeros comentarios hay que mencionar los de los hijos de Dante: Jacobo y Pietro Alighieri. El comentario del primero fue escrito entre 1322 y 1334; el del segundo, entre 1340 y 1341.

Giovanni Boccaccio, por encargo de la señoría de Florencia, leyó públicamente su exposición sobre los primeros 16 cantos del Infierno (y pocos versos del 17), en la Iglesia de Santo Stéfano di Badía, desde el 23 de Octubre de 1373, por sesenta días seguidos (excluyendo los festivos) "hasta que le falló la salud". Este comentario ha sido impreso en 1724, y la mejor edición es la de Florencia, Le Monnier, 1863.

En los primeros veinte años desde la muerte del poeta, se escribieron comentarios, además de los ya mencionados de los hijos de Dante, por Graziolo dei Bambaglioli, Guido da Pisa, Jacobo Della Lana y Andrea Lancia. Luego, siempre en el siglo XIV, los de Benavente Dei Rinbaldi Da Imola, Francesco Da Buti, El Anónimo Florentino y el ya mencionado de Boccaccio.

A fines del siglo XIV la Comedia era comentada en las iglesias y cátedras dantescas fueron instituidas en varias ciudades de Italia. En el siglo XV, literatos y eruditos volvieron los ojos a la Hélade y olvidaron a Dante. Pero a fines del mismo siglo, Dante renacía y las ediciones de la Comedia se multiplicaron. La edición de 1555, de la imprenta de Gabriel Giolito y Hnos. de Venecia, llevaba ya el nombre de Divina Comedia.

En el siglo XVI, Dante fue criticado y censurado. En el siglo XVII, Galileo realizó comentarios de la Divina Comedia. Pero un nuevo interés surge en el siglo XIX no sólo en Italia, sino en el mundo entero. Dante Gabriel Rosseti, Luis Valli, Giovanni Páscoli, se enfrascaron en profundas interpretaciones de Dante. De Sanctis le dedica especial atención en su *Historia de la Literatura Italiana*. Los dantistas ingleses afirman que las dos literaturas del idioma han recibido algún influjo de Dante, en especial, el Ulises dantesco. Eliot (y antes Andrew Lang y antes Longfellow) han insinuado que de ese arquetipo glorioso

procede el admirable Ulysses de Tennyson. La afinidad del Ulises infernal con otro capitán desdichado: Ahab, de Bobby Dick, que como aquél, labia su propia perdición a fuerza de vigiliias y de coraje. "El argumento general es el mismo, el remate es idéntico, las últimas palabras son casi iguales" corrobora Jorge Luis Borges, otro insigne comentarista de Dante. ¿Y el Ulysses de James Joyce? Papini advierte la enorme influencia de Dante en la literatura universal y lo coloca entre los paradigmas del Canto.

Agregemos el precioso estudio de Thomas Stearns Eliot sobre Dante. Y no habíamos agotado sino una mínima parte del inmenso caudal dantesco.

EL SIMBOLO EN LA DIVINA COMEDIA

¿Es Dante un poeta hermético, misterioso, que no se quiere comunicar directamente y que inventa la alegoría —procedimiento habitual de su época— para encubrir símbolos más profundos, esotéricos? O es de una brillantez prístina en sus imágenes translúcidas, como afirma Eliot en su estudio estrictamente poético?

¿Cuál era su verdadero pensamiento y cuáles los recursos para expresarlo? Podría construirse, evidentemente, una ética de Dante, una estimativa, una teoría de los valores y una jerarquía de los mismos en Dante. Los círculos dantescos esbozan ya una tabla valorativa cuyo estudio sería sugerente y fecundo. Hay campo para desentrañar su filosofía, extrayendo sus conclusiones filosóficas de las muchas corrientes que la forman, desde los filósofos de Oriente hasta Pitágoras, Platón, Aristóteles, San Agustín, Santo Tomás, que era un italiano; el predecesor de Santo Tomás, Albertus, que era un alemán; Abelardo, que era francés, y Hugo y Ricardo de St. Víctor, que eran escoceses, filósofos medievales que Dante leía ávidamente.

La Iglesia Católica lo toma como suyo, no obstante que hay en sus poemas audaces pensamientos de herejía que merecieron la persecución inquisitorial. Señala nada menos que la corrupción de la Iglesia, adelantándose a la Reforma de Lutero, habla del libre albedrío como un hombre del Renacimiento; proclama la libertad, la dignidad del hombre, con palabras de los humanistas, su pensamiento es iluminista en muchos sentidos, muy vecino de Erasmo de Rotterdam, aún en el "justo medio" aristotélico y en la amplia independencia de criterio que carac-

teiza al gran holandés, un hombre sin partido, "per sé". Un hombre "aparte". Proclama la independencia del poder temporal con respecto al espiritual. El Papa en el mundo de las almas; el Monarca, en el mundo de la tierra, idea audaz y castigada en su tiempo. Las hogueras se levantaron por mucho tiempo castigando la herejía de quienes se atrevían a pensar por su propia cuenta. Y el libro de Dante, *De Monarquía*, fue quemado públicamente. Dante fue condenado a ser quemado vivo... el ciego fanatismo medieval era todavía muy fuerte. Su gran poema estuvo a punto de ser incluido en el Index, como *De Monarquía*.

Su cultura era humanista, profunda, erudita, pero también creadora. Y por sobre todas las interpretaciones, se alza el poeta universal, y aunque él se había coronado el sexto entre los más sabios, lo cierto es que Dante y Shakespeare se reparten el mundo moderno, el mundo de la Edad Media y del Renacimiento, y no queda lugar para un tercero.

Como poeta quiso verlo Boccaccio, y así lo ve Chaucer, el primer poeta inglés, y Villón. Y como poeta se ve a sí mismo Dante cuando toma por guía a Virgilio, modelo del estilo, y maestro por la virtud del canto. Y como poeta cantó a Beatriz en la *Vita Nuova* y dijo de ella "lo que no se había dicho de ninguna" en su poema inmortal. Y como poeta cantó a Francesca, cuyo amor prohibido, imposible, torturado, reflejaba el propio drama del poeta, "desdeñado de amor".

Pero vale tanto Dante como Poeta, uno de los más altos del Universo, como por su claro pensamiento político de hombre del Renacimiento que soñaba la unidad social europea, los imperios de unidad nacional, la unidad lingüística, la unidad política, el libre albedío filosófico, una renovación profunda en la Iglesia de Pedro, y el sueño ambicioso de un Gobierno Universal, confederación de naciones independientes bajo el espíritu del respeto mutuo que genera la verdadera paz.

¿Qué mejor símbolo del Derecho Internacional que esbozan las Naciones Unidas, y que se encuentra presente en las palabras de exhortación a la paz, del Sumo Pontífice de la Iglesia Católica, Paulo VI y que alientan el espíritu y la letra de Dante?

Causa asombro cómo algunos comentaristas e intérpretes de Dante, deforman su intención primitiva y niegan muchos profundos de su vida, como es su amor a Beatriz —cuya existencia ponen en duda— a la que él realmente amó y que fue tan real como Francesca.

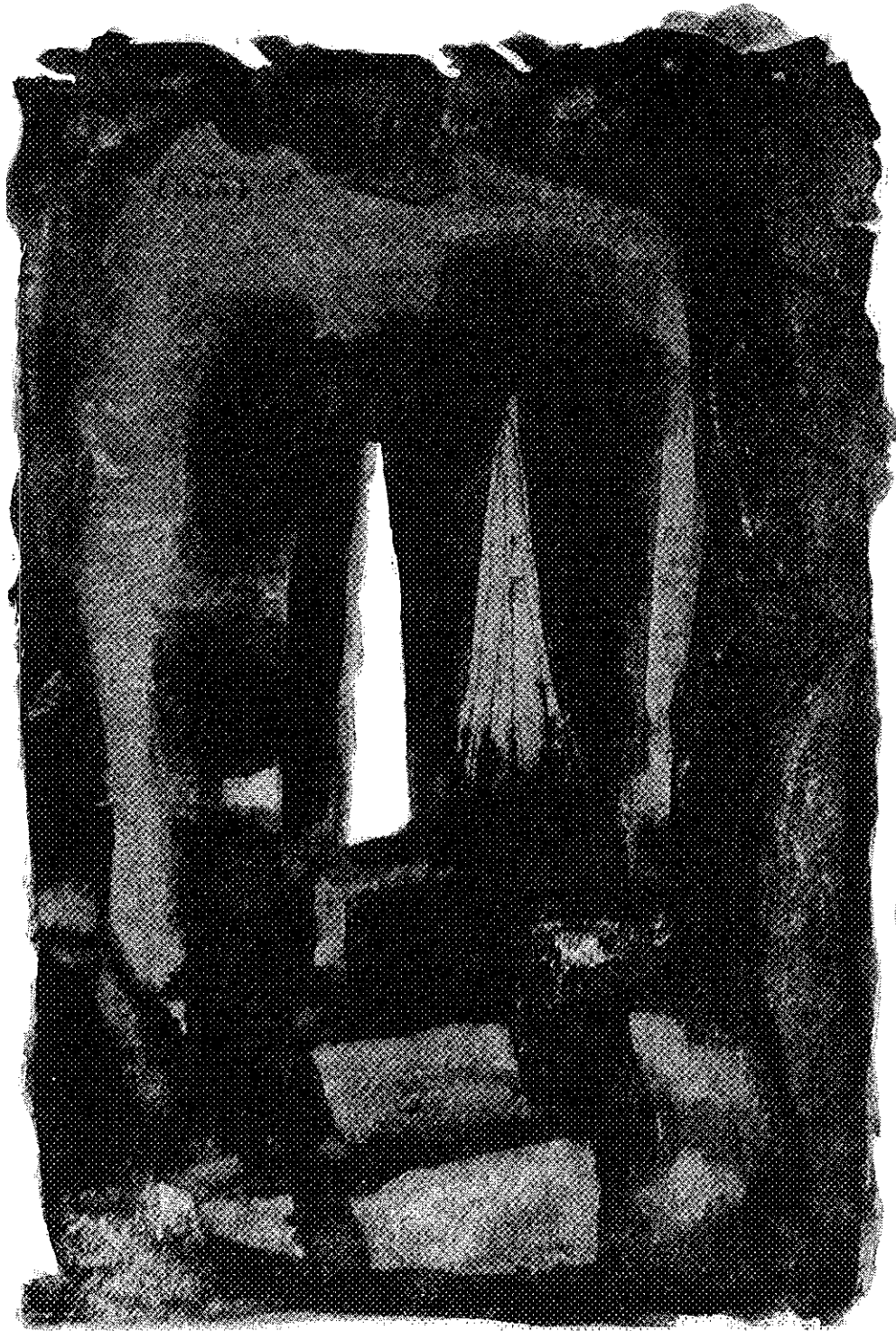
En el Simbolismo de la Divina Comedia, Antonioletti llega a decir que el comentario de Giovanni Boccaccio, está inspirado en el propósito de encubrir los aspectos más profundos del pensamiento dantesco, desviando la atención del público de las cuestiones profundas a los aspectos propiamente literarios, “a las inocentes sutilezas intelectuales y entregando al vulgo (la “gente grossa”) aspectos anecdóticos fantásticos como lo son aquellos sobre la identificación de la Beatriz amada por Dante con una tal Beatriz Portinari, casada con Simón Dei Bardí”.

Según Antonioletti, Dante pertenecía a la secta iniciática secreta de los “Fieles de Amor”, y que esta orden temía que el simbolismo fundamental de la Divina Comedia fuera captado por los Inquisidores y condenado como hereje y comprometiendo así la circulación y el éxito del poema.

Beatriz, es pues, dice Antonioletti, pura leyenda, y el amor de Dante por ella “a los nueve años” es edad puramente iniciática. La personificación de la Sabiduría en una Mujer (la única, la escogida entre todas) —nos dice— es de origen muy antiguo, y ha tenido una especial significación histórica entre los “Fieles de Amor” persas, provenzales e italianos de la Edad Media.

En Persia, según Antonioletti, la Mujer o el Amigo representaba a Dios concebido en sentido místico-panteísta. En Italia, donde las hogueras se encendían a menudo, la simbolización de la mujer en la Divina Sabiduría, se ocultaba en símbolos más esmerados para que el amor místico tuviera más semejanza con las pasiones terrenales y librase así de la acusación de herejía.

La mujer amada, era pues, la “Rosa de Soría”. La Rosa es el símbolo central del Romance de la Rosa, obra que ejerció gran influencia en el siglo XIII, y que desde Francia se difundió triunfalmente por el mundo a través de la traducción inglesa de Chaucer y de su adaptación al italiano por un tal Durante, que es ni más ni menos, Dante Alighieri. El Romance de la Rosa sería entonces, alegórico, y sus pasajes más sensuales servirían para atenuar y acentuar los aspectos más peligrosamente herejes en su simbolismo. El espíritu de todo el relato sería el siguiente: puesto que la Iglesia, la Inquisición, los sacerdotes corrompidos, usan continuamente la mentira y la simulación, el Falso Semblante, deben ser combatidos con las mismas armas, y así esta secta anticlerical erige el código de lucha contra la Iglesia corrompida. Y cita entre la secta a muchos gibelinos, entre ellos Federico II, Manfredo, su hijo, Cavalcanti y Dante. Y nos sigue diciendo Antonioletti que Dante fue el Jefe de la Orden de los Fieles de Amor en Florencia, al



Allí, para preservarnos del horrible exceso de fetidez que exhalaba el profundo abismo, nos retiramos detrás de las losas de un gran sepulcro... (El Infierno, Canto Undécimo).

renunciar Guido Cavalcanti; la obra "Vida Nueva" fue escrita por él al asumir el cargo de Gran Maestre, y es un relato simbólico de la vida iniciática de Dante mismo, y de sus relaciones con la orden. Y de allí nació el trazo de la Comedia, con igual intención. Manes, fundador del maniqueísmo, se denominaba a sí mismo el "hijo de la viudad", la Sabiduría Divina, aprisionada en el simbolismo católico-romano, pero sin "esposo", debido a la corrupción del Papado. Y el símbolo sigue expuesto en las obras de Francesco Pérez ("La Beatrice Svelata" y en los estudios de Luis Vallí, partiendo de la dualidad platónica).

Y considera Vida Nueva, como un libro eminentemente místico en donde Dante alcanza un alto grado de mística intuición hasta llegar a la visión total de la Divina Comedia. Y así, en todo el libro especula Antonioletti los misteriosos símbolos del poema, en el que Dante celebra la *unión* con Dios de los grandes místicos: la identificación del amante con la amada, símbolo de San Juan de la Cruz en La Noche Oscura.

Según esta interpretación, el camino recorrido por Dante en la Divina Comedia es el que los orientales designan como "gnani-yoga", el camino de la contemplación y del conocimiento. El triple viaje de Dante en el mundo interno tuvo que hacerlo porque el camino más fácil, el "karma-yoga" o de la acción justa y perfecta, está impedido por la loba, la malicia.

PENSAMIENTO POLITICO DE DANTE

¿Por qué el Tribunal de la Inquisición condenó y quemó la obra "De Monarquía" de Dante? ¿Por qué ordenó abrir la tumba de Dante para arrojar sus restos del recinto sagrado, bajo acusación de herejía? ¿Por qué quemó en la hoguera al amigo de Dante Cecco d'Ascoli? ¿Y por qué muy poco tiempo después, esa Inquisición produciría un Torquemada quien, él sólo condenó a muerte a 10,000 personas e hizo someter a la tortura a 80.000? Preguntas éstas que surgen de tanta interpretación que en torno al Dante se ha hecho y que nos hace estudiar mas hondo, el singular libro, casi desconocido, De Monarquía, donde Dante expone su pensamiento político. Veamos:

La ordenación del mundo será tanto mejor cuanto más poderosa es en él la justicia (De Monarquía, I, 13); por otra parte, el género humano vive mejor cuando es más libre (I, 14: De Monarquía); tales son los principios fundamentales de su pensamiento político.

La finalidad general y esencial del poder político es conducir

el hombre al Bien Supremo, a Dios, expresión de la Unidad, actualizando las energías latentes del alma humana, esto es el "intelecto posible". ¿En qué forma? Con una acción que tiene un doble aspecto:

a) Dominar, mediante el ejercicio del Poder, el juego desordenado de las pasiones o deseos egoístas, realizando a través de ellos una armonía superior de conformidad al bien común;

b) Favorecer el desarrollo unitario de cada individuo de conformidad a sus condiciones peculiares de temperamento y de vocación, y a sus aspiraciones superiores íntimas. En otras palabras, se trata de favorecer un desarrollo individual integral, una síntesis, estimulando en cada individuo la libre iniciativa creadora, en una palabra, el *espíritu de libertad*.

El buen Gobierno consiste pues, en dar a cada cual lo que le corresponde, guiando a los ciudadanos para que escojan libremente entre la vía contemplativa o del estudio y la vía de la actividad, de las artes liberales del "ars", o de la técnica, de la ciencia aplicada. Gobernar bien, significa además, equilibrar en forma adecuada los factores de la vida colectiva, favoreciendo y estimulando alternativamente la contemplación y la actividad, el estudio y las artes.

Dante cita a Aristóteles y suscribe su afirmación cuando dice (Política, III, 5), "Bajo un mal Gobierno el hombre bueno es un mal ciudadano, pero bajo un Gobierno recto, en cambio, buen hombre y buen ciudadano son la misma cosa" (Mon. I, 14).

¿Cuál es el fin del buen Gobierno? Y Dante da la contestación sorprendente que resume la lucha de nuestro tiempo y que le da contenido a la moderna democracia:

—"Procurar la libertad, es decir, que los hombres existan para sí mismos. El Gobierno debe pues, servir al pueblo, ni más ni menos. Esto significa que, si bien el Cónsul o el Rey, en razón de los medios es señor de los demás, en razón del fin es servidor de los demás y ésto conviene principalmente al Monarca, (el más alto Jefe Político), que debe ser considerado, sin duda, el servidor de todos" (De Mon. I, 16).

El Estado no debe aniquilar ni deprimir la individualidad, sino dignificarla, gobernando y reprimiendo las pasiones que perturban lo colectivo, pero estimulando lo que en cada individuo hay de noble, de pensamiento creador, de iniciativa realizadora. (Los socialistas utópicos hablaron con ese lenguaje en el siglo XIX, especialmente Fourier y Saint Simón. De Monarquía podría considerarse otra hermosa UTO-

PIA como la de Tomás Moro que se sirve de ella para hacer la crítica de la sociedad de su tiempo).

El fin natural del hombre —nos dice Dante— es desenvolver sus facultades espirituales, y el Gobierno debe ayudarle a realizar este fin superior. (La concepción de Dante es superior a la de Maquiavelo y todo maquiavelismo, y su lenguaje es claramente humanista. Su ética no le permitiría aceptar el que los fines justificasen los medios, como Maquiavelo aconsejó a los Gobernantes, justificando así el asesinato por razones de Estado).

La doctrina de Dante es de actualidad sociológica en lo que respecta a la intervención del Estado en las actividades económicas: El Estado debe intervenir, y esto significa empleo de la fuerza y de la autoridad; pero el objeto de esta intervención no es aniquilar la iniciativa del individuo sino favorecerla en un plano más adecuado no sólo al interés social, sino también al desenvolvimiento de las facultades y de la libertad de los ciudadanos.

El objeto del Gobierno es asegurar a los ciudadanos la felicidad material, y la auténtica justicia social

Afirma Dante que el Gobernante ha de actuar en función de un fin espiritual superior, que converge en Dios entendido como el Sumo Bien. De ninguna manera quiere decir que el Gobernante tenga que actuar supeditado a la Iglesia, ni a secta religiosa alguna. Porque si el Gobernante así lo hiciera, dejaría de servir a los ciudadanos en lo que concierne a su fin esencial, que es LIBERTAD, (libre pensamiento, libre iniciativa creadora, decimos nosotros). Y al imponer al individuo moldes forzosos, se torna en factor de corrupción tanto religiosa como política. Así acusa Dante a la Iglesia Romana de su tiempo de corrompida por el fanatismo dogmático, y por eso ataca al Papa Bonifacio. Dar a cada cual lo que corresponda para que desarrolle sus facultades, es de importancia primordial para Dante, y por ese principio se lucha todavía en el mundo. En el Canto VIII del Paraíso, el poeta reprocha a los Gobernantes de la Tierra:

*Sempre natura se fortuna trova
Discorde a sé, como ogni altra sen ente
Fuor di sua region, fa mala prova,
E se il mondo laggiú ponesse mente
AL FONDAMENTO CHE NATURA PONE
Seguendo lui avría buona la gente.
Ma voi torcete alla religione*

*Tal che fia nato a cingersi la spada
E fate re di tal ch'èda sermone;
Onde la traccia vostra é fuor di strada.*

Dante define el Derecho en De Monarquía (II, 5). “El derecho es una relación real y personal de hombre a hombre, que si se observa mantiene a la sociedad, y si se destruye, la corrompe”

La función del Gobernante es establecer estas relaciones justas entre hombre y hombre, entre ciudadano y ciudadano, tomando en cuenta la tendencia que los seres humanos tienen hacia los deseos inmoderados, los intereses egoístas (“cupiditas”). El Gobernador es el que realiza justicia estableciendo justas esferas de satisfacción a los deseos particulares, en función de un bien común. Por otra parte, la multitud de tendencias de los seres humanos es para el Gobernante un factor favorable y no un obstáculo al progreso, porque sólo el trabajo de la totalidad del género humano puede reducir en acto la potencia del intelecto (De Mon. I, 4)

Dante refuta el argumento de que la Iglesia tenga autoridad para investir a los Emperadores, reyes y demás gobernantes; le niega terminantemente esa autoridad, cuestión peligrosa en su época. Al argumento de que el Papado había obtenido legítimamente el poder político por el Emperador Romano Constantino, y que por lo mismo podía legítimamente transmitirlo, en nombre de Roma Imperial, Dante rebate:

“Constantino no podía enajenar la dignidad del Imperio, ni la Iglesia recibirla”.

“Y si pertinazmente se insiste, puede demostrarse así lo que digo. A nadie es lícito hacer, por la función que desempeña, actos contrarios a dicha función, pues si lo fuera, una cosa en cuanto es tal, sería contraria a sí misma, lo que es imposible. Dividir el Imperio es un acto contrario a la función encomendada al Emperador, lo cual consiste en mantener sujeto el género humano en un sólo querer y en un sólo no querer... El fundamento del “imperium” es el derecho humano. Digo ahora que tal como a la Iglesia no le es lícito contrariar su fundamento, del mismo modo no le es lícito al Imperio hacer nada contra el derecho humano. Y sería contra el derecho humano que el Imperio se destruyera a sí mismo; luego no le es lícito al Imperio destruirse a sí mismo” (De Monarquía, III, 10).

Y dice también: “La Iglesia está totalmente incapacitada para recibir bienes temporales, por precepto prohibitivo expreso, como lo

tenemos en Mateo: “No poseáis oro, ni plata, ni moneda, ni dinero en el ceñidor, ni talega en el camino” (Mat. X, 9).

El pensamiento de Dante en *De Monarquía* es de claridad meridiana; profundamente antipapal, laico, gibelino de una pieza

Patiendo del uno pitagórico, Dante dice: “Ser uno es la raíz de ser bueno; y ser mucho, la raíz de lo malo”.

La concepción política dantesca se orienta al Gobierno Universal “elegido por el pueblo”. Una concepción política mucho más revolucionaria que la Organización de las Naciones Unidas a la que el Papa Paulo VI ha mandado regirse en igualdad “ninguna debe estar sobre la otra” y deben invitarse a todas las naciones. (Discurso de las Naciones Unidas, Octubre 1965).

La función del Gobierno Universal no es asegurar la paz universal, sino la justicia; aunque, según Dante, las relaciones justas llevan a la paz universal. (El respeto al derecho ajeno es la paz. Pero no es la divisa de las Naciones Unidas).

Este concepto del Gobierno Universal, no excluye de ningún modo la diversidad de gobiernos locales. Se trata de una síntesis superior para la consecución del “bien común” de todo el género humano y que sea a la vez la fuente del Derecho Universal, que cada país adaptará a las peculiaridades propias. Este Gobierno Universal es de orden federativo: Un Gobierno Federal Universal. Una visión dantesca grandiosa que supera la limitada e inoperante Organización de las Naciones Unidas, y que emanado de los pueblos mismos, no se convierta en instrumento de unos sobre otros. Dante hablaba a los pueblos en *De Monarquía*, de la paz, de la fraternidad universales. Hablaba de un Gobierno Universal imbuido del espíritu de la Libertad, de la dignidad, de la soberanía nacional, y de la alta justicia. La Declaración Universal de los Derechos Humanos, convertida en retórica por la política ambiciosa e intrigante en nuestros días, estaba ya en la visión de Dante

¡Saludémosles, pues, como el hombre que se adelantó al Renacimiento y que habló muy alto de la libertad, de la dignidad, de la justicia. Que pensó como un humanista, que proclamó el libre albedío, y que fue, no sólo el Primer Poeta de la Edad Moderna, sino el anunciador, el vidente, el que vió más lejos que ninguno, como hombre y como ciudadano!

¡Un revolucionario auténtico que habló de la Libertad, más alto que ninguno! Un visionario que con la voz del ángel rebelde nos sentenció:

*Non aspettar mio dir piú né mio cenno:
libero, sano e dritto e tuo arbitrio.
e fallo for non fare a suo senno.
per ch'io te sovra te corono e mitrio.*

*No guardes más mis palabras ni mis consejos:
tu albedrío es libre, recto y sano,
y error sería el no obrar según tu juicio.
Así que colocándote sobre ti mismo, te pongo
corona y mitra.*

(Purgatorio, canto XXVII, 139-142)

Y su voz resuena todavía con la fuerza del humanismo creador de nuestro tiempo. Y sin embargo, se alzan aún hogueras contra el pensamiento libre, contra la libertad de conciencia y contra el libre albedrío que significa respeto al hombre mismo y a su íntima e insobornable conciencia ¡A la íntima e insobornable conciencia del Hombre!

En el VII Centenario de Dante, 1965.

BIBLIOGRAFÍA

- La Divina Comedia* —Dante Alighieri Casa Editrice Adriano Salani —Firenze
Los Clásicos del Siglo Bajo la dirección de Emico Bianchi, de la Universidad de Florencia, Italia 1953
- La Divina Comedia* —Dante Alighieri Clásicos Inolvidables Ateneo Buenos Aires 1952
- El Simbolismo de la Divina Comedia* —Mario Antonioletti Instituto Chilino italiano de Cultura, 1957
- Historia Social del Arte y la Literatura* —Arnold Houser, Edit Guadarrama, Madrid, 1957
- La Divina Comedia* —Clásicos Jackson, Buenos Aires, 1952
- La Poesía de Dante* —T S Eliot, Premios Nobel Aguilar, 1956
- Historia de la Literatura Italiana* —Edit Americalee, Buenos Aires, 1944

DANTE ALIGHIERI

POR J. RICARDO DUEÑAS, V. S.

ADVERTENCIA GENERAL

Con una o dos excepciones, los versos que en este estudio aparecen en italiano, han sido tomados, con absoluta fidelidad, de la obra: "LA COMMEDIA", di Dante Alighieri —Novamente riveduta nel Testo, e dichiarata da BRUNONE BIANCHI". La edición es de 1868 y perteneció originalmente al Ilustrísimo Arzobispo de San Salvador, Monseñor Belloso y Sánchez, en los tiempos en que aún era Cura Párroco. En la primera página aparece su firma, y la fecha de "Nov. 1884".

Las traducciones al Castellano han sido tomadas con igual fidelidad —también con una o dos excepciones— de "LA DIVINA COMEDIA", traducción en verso de Bartolomé Mitre. Edición Sopena.

EL AUTOR.

PALABRAS PRELIMINARES

*“Leggere Dante é dovere
Rileggere é bisogno
Sentirlo é un principio de grandezza”.*

Releyendo un viejo libro, una de esas antiguas ediciones finamente encuadradas de la “Divina Comedia”, llena de anotaciones y subrayados trazados por una mano sabia y entendida y comprada por nosotros por unos cuantos centavos en una de esas ventas de libros viejos que por fortuna todavía existen en algunas de las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos, nos encontramos con las reflexiones que sirven de epígrafe a estas “Palabras Preliminares”.

El pequeño volumen está poblado de acotaciones y comentarios, de subrayados y llamadas, de citas y referencias, todas ellas escritas por una mano de mujer. De una mujer joven y evidentemente bella, inteligente y espiritual. Acaso una nueva Beatriz. Sobre las páginas, amarillas por el tiempo, la tinta aparece también borrosa y desteñida. No son anotaciones escritas ayer. Y es tal su abundancia, que no parece sino que el apretado e impetuoso contenido del libro se desborda, se sale de sus márgenes

El verdadero encanto de un libro como éste radica en la circunstancia de que en algún tiempo, perteneció a alguien con la suficiente fuerza mental y espiritual para dejar su huella entre página y página. En este volumen de que hablamos, su dueña original o eventual —¿Cómo podríamos saberlo?— dejó suficientes elementos de juicio como para dedicarse a la grata tarea de reconstituir su personalidad de aquellos años. Algunas de las reflexiones apuntadas al margen constituyen una irresistible tentación, una invitación muy personal, para entrar, sin otro permiso, en el alma misma de aquella desconocida y desentrañar sus más íntimas reacciones.

Lástima, en realidad, que nos apremie el estudio del Dante. Por el momento nos está vedado soltar sobre las páginas vírgenes tendidas sobre nuestra mesa de trabajo, los potros de nuestra fantasía y lanzarnos en persecución de aquella sombra bella y huidiza, que se nos aparece a cada momento, en cada página, en las huellas finas, pero firmes, de su escritura misteriosa, llena de signos y llamadas, algunos indescifrables para nosotros, a menos de que dispusiéramos de un tiempo ilimitado para dedicarlo a la fascinante tarea de reconstituir, de recrear, la personalidad y aún la imagen de aquella mujer remota que los trazó

¿Qué habrá sido de ella? ¿Qué destino puede haberle cabido a esta mujer tan singular, que con tanta sabiduría y vehemencia se entregaba al estudio de la vida y la obra del Dante? ¡Cuántas rutas habrá recorrido nuestro pequeño libro, por cuántas manos habrá pasado, antes de llegar a las nuestras, como para ayudarnos en momentos tan oportunos, ofreciéndonos el valioso regalo de una variedad tan grande de informaciones, datos y reflexiones, sin las cuales acaso no nos habría sido posible escribir este Ensayo!

Pero no dude el lector de que este viejo libro, esta vieja edición de “La Divina Comedia”, en su lengua original, edición que hemos acariciado muchas veces con deleite casi sensual y ante cuyas páginas nos hemos detenido, durante horas, como en espera de que un milagro se realizara y se presentaran a nuestro espíritu nuevas ideas y sensaciones que nos acercaran más a la realidad del Dante, ha tenido mucho que ver con nuestra decisión de intentar un Ensayo sobre el extraordinario poeta florentino.

El milagro, como es natural y como desde el primer momento lo habría comprendido un espíritu menos alucinado que el del autor, no se ha realizado en la medida esperada por nosotros. Pero algo muy especial, sí han dejado en nosotros las horas de meditación y silencio que hemos pasado, perdida en ocasiones la noción del tiempo, en la grata compañía de nuestro pequeño libro. Cuando menos nos ha llevado a pensar que ninguna reflexión podría servir de pórtico más adecuado para un estudio del Dante, que estas tres afirmaciones que dejó escritas de su puño y letra, sin mencionar autor alguno, precisamente al márgen de la primera página de su viejo libro, su dueña original:

*“Leer al Dante es un deber,
releerlo, una necesidad,
sentirlo, un principio de grandeza”.*

Tres nobles afirmaciones, de validez innegable y que, curiosamente, armonizan con la obsesión por el número tres, que los danteístas especializados, han descubierto a todo lo largo de la vida y la obra del Dante; como si quien las formuló tuviera un íntimo conocimiento de una de las más intrigantes peculiaridades del poeta. Recuérdense, no más, la “terza rima”, las TRES partes en que está dividida la “Commedia” —Inferno, Purgatorio, Paradiso—, las TRES bestias que amenazaban al Dante y no le permitían salir de la “Selva Oscura”; el número 33 que corresponde al inspirado canto final de la “Commedia”. La roca o el trono de TRES secciones en el que el Dante, a las puertas

del Purgatorio, vio sentado al Angel Confesor, y que el poeta nos describe en los TRES inspirados tercetos siguientes:

*“Más cerca ví que el escalón PRIMERO
era de mármol blanco, y su tersura
tal, que era espejo de mi cuerpo entero;
Y el SEGUNDO, de piedra más oscura,
en ancho y largo de hendiduras plena,
y de color rojizo en su tintura;
Y que el TERCERO, que la cima llena,
pórfido parecía, tan flamante
como sangre que brota de la vena*

En el momento oportuno tendremos ocasión de señalar más complicadas y misteriosas formas de esta obsesión del Dante.

Recuérdese, también, que los guías del Dante durante su maravilloso recorrido no fueron solamente Virgilio y Beatriz, como generalmente se cree, y lo afirman algunos de los que pretenden haber leído con detenimiento al Dante. En los últimos cantos del “Paradiso”, lo acompaña un TERCER guía: San Bernardo.

BREVE PANORAMA DE LA LITERATURA ITALIANA

Para una más clara comprensión de la vida y obra de Dante Alighieri y para que los eventuales lectores de este Ensayo puedan leerlo con mayor provecho, tenemos que ceñirnos en la exposición de algunos de los aspectos menos literarios, al orden pedagógico. Felizmente, todo lo que se relaciona con el Dante despierta un interés tan intenso, que ni la Pedagogía logra disminuirlo.

Un breve panorama de la Literatura Italiana nos ayudará a ubicar al Alighieri en el tiempo exacto en que le tocó vivir, sufrir, producir, trabajar, e incluso, ¡pobres Dante!, hacer política.

De una manera general —y es en estos aspectos en donde no es posible escaparse de la exposición pedagógica y el lenguaje adquiere un tono menor— la Literatura Italiana puede dividirse en cinco períodos bien definidos. Los profesores de Literatura, que no vacilan en fijar valientemente y con la autoridad que les concede el “Magister Dixit”, los linderos precisos de cada período literario, señalan el año de 1230 como el principio del primer período de la Literatura Italiana.

Dios los bendiga, porque, libres de las vacilaciones y las dudas de que siempre son víctimas los “literatos puros” y la gente de Letras, les ahorran a éstos una tarea que podría conducirlos con gran facilidad a la frustración y aún a la locura. Incomprensivos estos hombres de letras, que después de haberse aprovechado de la labor de los Profesores de Retórica, llaman a éstos, y no sin una buena dosis de ironía, “los agrimensores de la Literatura”.

Como no es nuestra intención hacer de este estudio sobre el Dante, una Cátedra de Retórica, diremos “a grosso modo”, que este primer período de la Literatura Italiana está dominado, y esto todos lo sabemos, por las formidables figuras del Dante, el Petrarca y Boccaccio.

Peo no se inició con estos formidables Maestros. Les precedió —ya que el período se extiende desde el año de 1230 hasta el de 1375— el grupo de poetas llamados “sicilianos”, entre los cuales sobresalieron Guido Guinizzelli, Guitone D’Arezzo, Jacopone da Todi, GUIDO CAVALCANTI (Maestro del Dante), Cino de Pistoia, Bonagiunta Ubbiciani, Ricordano Malispini, Lapo Gianni, Giordano da Rivalta, Dino Compagni, Giovanni Villani, Francesco da Barberino y otros poetas menores. Este grupo, llamado de la “Escuela Siciliana”, reunidos bajo la sombra del trono del Emperador Federico II, se expresaba, o en la lengua Latina, hasta esa época considerada como la única digna de los académicos y escritores de primera fila, o en su dialecto siciliano. Consideraban como Jefe de la Escuela a Guido Cavalcanti, miembro de una de las más influyentes, poderosas y nobles familias florentinas. A Cavalcanti dedicó el Dante su primera obra de trascendencia, la “VITA NUOVA”. El acento de la poesía y de la prosa de estos poetas es intensamente “amoroso”. Todos exaltan las perfecciones de la amada. Sus heroínas aparecen cantando, en la misma tónica y con cierta monotonía, sus lamentos por la ausencia de su Caballero, unido a las Cruzadas y viajando por tierras del Oriente, poniendo la fuerza de su brazo al servicio de la causa sagrada de recuperar el Santo Sepulcro.

En los diálogos de los amantes hace su aparición el “contrasto”, un debate, en realidad, en el cual cada amante se empeña en convencer al otro de que su amor es más grande que el amor con que es correspondido. La poesía de este grupo siciliano está llena de lamentos, de quejas, de suspiros, de reclamos que se cruzan entre el amante y su amada. El origen del “contrasto” se atribuye a Cielo d’Alcamo, un poeta que sólo se menciona por el hallazgo de esta nueva forma literaria, pero con la suficiente importancia para que el Dante lo mencione más tarde en una de sus obras.

Se atribuye igualmente a este primer período de la Literatura Italiana, la invención del "Soneto", la forma más delicada, quizás, de la poesía, que pronto pasó a Francia, España y luego a Inglaterra. Y que, usada siglos más tarde por Shakespeare, dio lugar a aquella serie ambigua y misteriosa de sonetos, sobre los cuales se discute interminablemente aún en nuestros días.

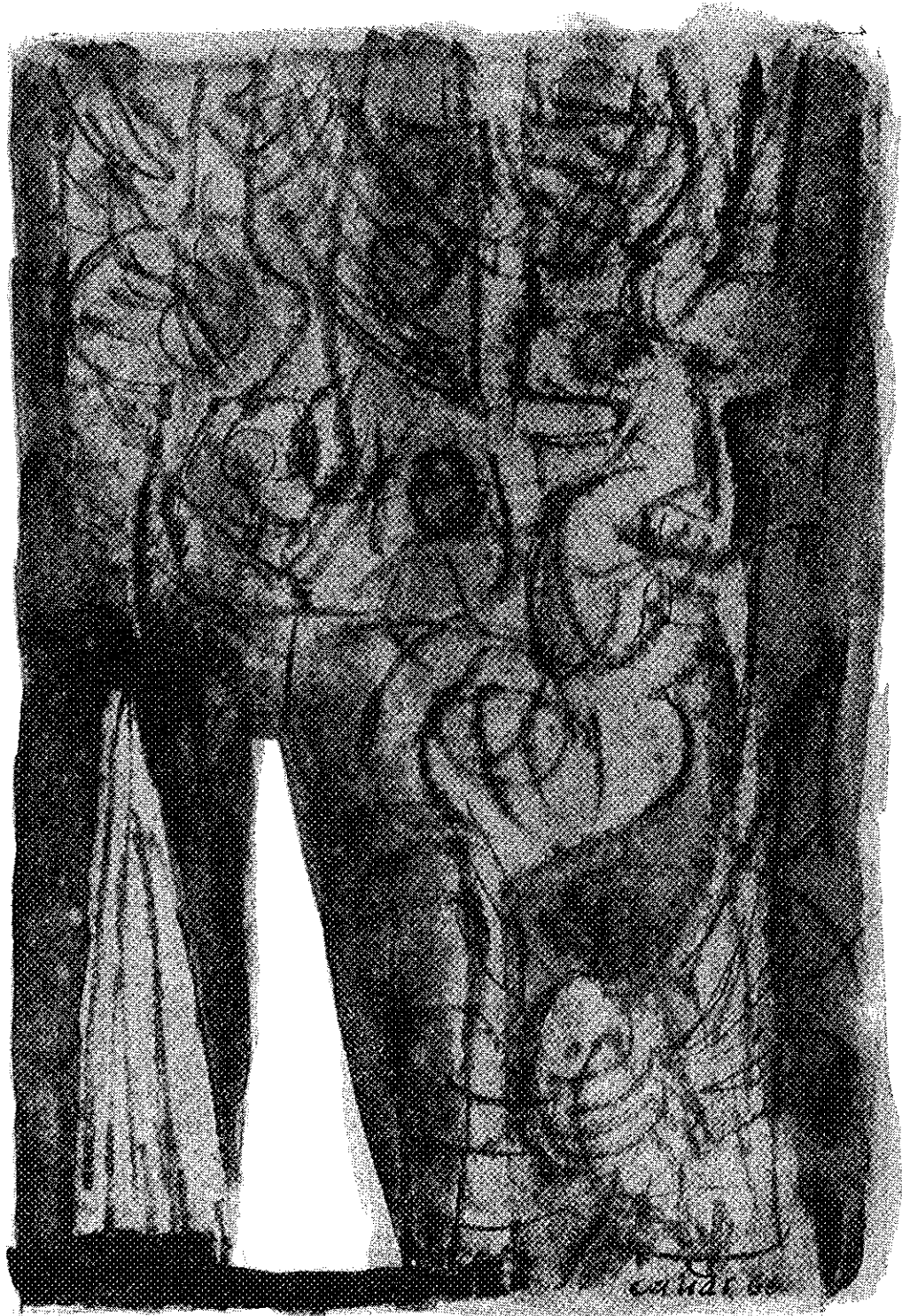
Como producto del intenso sentimiento religioso de la época, sobresale Jacopone da Todí, con sus himnos y sus salmos. Su poesía, en la cual Jacopone intercala frecuentes diálogos en prosa, es considerada por algunos como el origen del drama religioso, que alcanzó, en Italia, su mayor popularidad en el siglo XV, con las obras de algunos poetas florentinos. Algunos autores llegan hasta a afirmar que la poesía de Jacopone es la fuente de donde se derivan los "Autos Sacramentales", que predominaron durante un largo trecho de la Literatura Española.

Como una reacción al grupo de poetas sicilianos, surgieron en la Italia continental, dos escuelas, integradas en su mayoría por poetas florentinos que trataban de liberarse de la obsesión religiosa y de los lamentos amorosos, propios de aquella escuela. Esta nueva generación inició una poesía más realista, más en armonía con las costumbres bastante libres, alegres y cortesanías que caracterizaron las últimas décadas del Siglo XIII. Un nuevo impulso lírico surge con estos poetas jóvenes llamados a sustituir a los sicilianos. Asomó por este tiempo, una poesía decididamente optimista, realista y de un rico contenido de buen humor y de "picaresca", que había de culminar con el Decamerón, de Boccaccio.

Guido Guinizelli, impresiona a las nuevas generaciones con una oda lírica que es un alegre canto al amor. Dante es de los primeros en reconocer la trascendencia de sus innovaciones. En el Canto XXVI del Purgatorio, se refiere a él como a "mi padre y el de otros mejotes que yo, que empleó las rimas más dulces y amables del amor". Guido llamó a su poema "Canción del Corazón Gentil":

"Al cor gentil ripara sempre Amore".

Este poema de Guinizelli, es, en verdad, el primer canto lírico italiano en el "dolce stil nuovo", y sin duda inició un credo del amor, que el Dante recogería, y haciéndolo propio lo superaría, llevándolo hasta la sublimidad. Este "dolce stil nuovo" abrió el camino para la "VITA NUOVA" y el "CANZONIERE".



No había aun Neso llegado a la otra orilla, cuando nos entramos por un bosque, que no tenía señal de camino alguno. (El Infierno, Canto Décimotercero)

Desde este momento la poesía italiana se encauza por un nuevo rumbo. El amor ya no entra exclusivamente por los ojos, ni se limita a cantar las reales o imaginarias perfecciones de la amada. "El verdadero amor", dice Guinizelli, "no es concedido sino al corazón sensible". En las obras de Guinizelli aparece por primera vez el ideal de "las almas selectas". Este ideal enciende el entusiasmo entre los poetas jóvenes. Inspirado en él, el Dante concibe y publica su "VITA NUOVA". Desde el momento de la publicación de esta obra, lo rodean ansiosos los poetas más notables de la nueva generación. Se extiende su prestigio y su fama; y se le reconoce como el nuevo Maestro de la Poesía, relegando a un lejano segundo puesto al mismo Guinizelli y a Cavalcanti.

Mas si el Dante no tuvo mayores dificultades para superar al grupo de los poetas "Sicilianos" y con el solo golpe maestro de su "VITA NUOVA" impuso su superioridad, relegando a un segundo término a los poetas "amorosos", no aconteció lo mismo con otros de sus grandes rivales del Primer Período, que si no compitieron con él durante su vida, pocos años después de su muerte produjeron obras de tan alto valor literario, que aún en nuestros días no son escasos los críticos que los colocan, unos, en el mismo plano del Alighieri y otros que llegan a considerarlos superiores al autor de la "Comedia".

Así, doce años después de muerto el Dante, aparece FRANCESCO PETRARCA, quien, rompiendo la tradición dantesca de las imágenes, símbolos y alegorías, toma su inspiración de los clásicos latinos y durante cuarenta años conserva el cetro y la primacía entre los poetas italianos. En extraña paradoja, precisamente por ser un devoto de los clásicos latinos, se aparta de los moldes medioevales, abandona los símbolos y las alegorías y escribe como un hombre de su tiempo. Disponiendo de una lengua italiana más deprimada, más culta, más académica, más madura y flexible que la creada e impuesta por el Dante sobre todos los dialectos italianos, el Petrarca ha sido considerado como el "primer poeta moderno de Italia". En realidad, a ambos les tocó volar con una ala en la Edad Media y otra en el Renacimiento. Mas el Dante tuvo que dar altura y corrección, vuelo y prestigio, al italiano rudo, popular, rebelde y toscó que nadie, antes de él, había empleado para expresar, en verso o en prosa, ideas o pensamientos de alguna trascendencia, para cuya exposición, se reservaba el Latín. Fue el Dante el que, en su obra "DE VULGARIS ELOQUENTIA" declaró la guerra a todos los dialectos que se hablaban en las distintas regiones

de lo que hoy es la Nación italiana y que detenían el proceso de unificación que anhelaba el Dante.

El Petrarca fue más académico que el Dante. Fue un incansable investigador de la Historia y a él se atribuye el descubrimiento de algunas de las cartas de Cicerón, que provocaron por toda Europa, pero principalmente en Italia, un renacimiento de esta clase de investigaciones. Su inclinación a los estudios metódicos y académicos tuvo una gran influencia durante los cuarenta años de su reinado literario. Escribió numerosos poemas, tratados y cartas en latín.

Se advierte alguna semejanza entre el Petrarca y el Dante. Como en el poeta de la "Commedia", su inspiración lírica surgía de una mujer amada. Si el Dante tuvo su Beatriz, el Petrarca tuvo su Laura, en la que se observa idéntica dualidad. Como en la obra de Dante existen dos Beatrices, en la del Petrarca aparecen dos Lauras. Las dos son, a la vez, reales y productos de la fantasía. La Beatrice Portinari del Dante fue real. La Laura del Petrarca fue una bella francesa de Avignon. Pero la poderosa fantasía de los poetas a quienes sirvieron de inspiración, las sublimó de tal manera, que para ambos, llega un momento en el que no se sabe si aman a la mujer real, de carne y hueso o a la mujer imaginaria, producto de su intelecto.

Tanto el Petrarca como el Dante emplearon el latín para muchas de sus más importantes obras. Para estudios y tratados de naturaleza esencialmente académica, emplean el latín. Pero el Petrarca legó al mundo más de trescientos sonetos escritos en italiano.

Murió este gran poeta cargado de honores en 1374, en su casa de campo en la región norte de Italia.

La tercera figura dominante de este período de la Literatura Italiana es Boccaccio. "Giovanni il Tranquilo", le llamaron sus contemporáneos, por su jovialidad incontenible y que dejó a los italianos la primera obra maestra en prosa: El "Decamerón", una jocunda colección de cien "Cuentos" que reflejan el espíritu despreocupado de su época. Algunos han visto en los Cuentos de Boccaccio el primer antecedente de las "short-stories" de nuestros días. Hay algo, si no en el ambiente, en el estilo del "Decamerón", que recuerda las maravillosas "Mil y Una Noches". Sus historias van desde breves y picarescas aventuras, hasta ciertos relatos melancólicos o trágicos. Las primeras obras de Boccaccio fueron escritas en latín, que, al decir de algunos de sus

críticos, no habría merecido ningún entusiasmado elogio de los clásicos latinos. Feriviente devoto del Dante, se dice de él que copió de su puño y letra el texto entero de la "Commedia" y fue uno de los primeros biógrafos del gran poeta.

Esta es la época literaria en que debe situarse al Dante. Un período extraordinario, dominado por tres extraordinarias personalidades: DANTE, PETRARCA y BOCCACCIO.

Este estudio sobre la personalidad y la obra del Dante se convertiría en un largo tratado sobre Literatura Italiana, si tuviéramos que exponer detenidamente cada uno de los cuatro períodos que siguieron al que hemos descrito anteriormente. El impulso académico del Petrarca se proyectó sobre el Segundo Período, que se extiende hasta el final del siglo XV. Este Segundo Período se caracteriza por un retorno al estudio de los clásicos griegos. El Dante, Petrarca y Boccaccio, apenas tenían nociones elementales del griego. Los escritores del Segundo Período, dominados por la incontrastable fuerza del razonamiento de los clásicos griegos, descuidaron el cultivo de su propia lengua italiana. Mas lo que perdieron por este descuido, fue ampliamente compensado por la adquisición de una mayor exactitud del pensamiento y el empleo de medios más académicos. En realidad, las obras maestras de este período no habrían podido ser concebidas sin los cimientos de una cultura clásica. Ni el sereno humanismo habría podido producirse sin la experiencia y la sabiduría que dejó al mundo la cultura de los griegos.

Desde el año de 1465 se sucede una serie de poetas admirables: Pulci, Boiardo, Poliziano y el Magnífico Lorenzo de Médicis.

Sigue el Segundo Período de la Literatura Italiana, la maravillosa época del Renacimiento. En este período el humanismo se extiende por toda Europa y abarca las diversas formas del arte. La pintura, la escultura, la arquitectura y la música alcanzan un período de esplendor. Como una ayuda de incalculable valor se realizó durante el Renacimiento, la invención de la imprenta por Gutenberg, que estimuló a los escritores a producir nuevas obras. La difusión de todos los aspectos de la cultura tuvo, con la imprenta, un instrumento maravilloso y eficaz. Lo que antes era materia de estudio de un reducido grupo de "iniciados", em-

pezó a extenderse primero a las Universidades, para subir más tarde hacia las clases populares.

Son tan numerosos los geniales artistas que sobresalieron durante el período del Renacimiento italiano en la poesía, en la prosa, en la escultura, en la pintura y en la música, que cada uno de ellos podría ser objeto, como en realidad lo ha sido, de extensos volúmenes. Nos limitaremos, entonces, a citar sólo los nombres y a hacer muy breves comentarios de aquéllos que imprimieron a esta brillante época, el sello especial que la distingue.

LUDOVICO ARIOSTO, autor del "Orlando el Furioso", un romance de Caballería, que no es únicamente, como lo afirman algunos autores, la continuación del "Orlando Innamorato", de su antecesor, Boiardo, sino una como contraposición, un contraste, de inspiración más elevada, del dulce "Innamorato" de Boiardo.

NICCOLO MACHIAVELLI, el maquiavélico autor de "El Príncipe", obra de la cual no es preciso hacer el menor comentario en este breve panorama de la Literatura Italiana, ya que su contenido, o más exactamente, la tendencia de las ideas políticas que expresa, es generalmente conocida. Cabe, sí, citar sus estudios históricos la "Historia de Florencia" y los "Discursos sobre Tito Livio".

BALDESAR CASTIGLIONE, autor del "Cortegiano", o "Cortesano", considerado por algunos críticos como una descripción, en la que el "diálogo" está empleado en formas comparables a las de Platón y Cicerón. La acción del "Cortegiano" tiene lugar en la Corte de Urbino, en un diminuto Ducado de la parte norte de Italia, en 1506 y refleja los aspectos más deliciosos y refinados de la Italia del Renacimiento.

TORQUATO TASSO, la última gran figura del Renacimiento conquistó su fama a la temprana edad de diez y ocho años, con la publicación de "Rinaldo", un romance, también, de Caballería, escrito en verso. En 1573 publicó con gran éxito un romance pastoral —"Aminta"— que alcanzó gran popularidad. Tanta, que toda Europa se llenó de Amintas, de las cuales todavía quedan algunas, no sólo en Europa, sino las que empezaron a padecer de ese nombre en América, algunos siglos más tarde. De todas sus obras, sin embargo, ninguna tan conocida como su "Gerusalemme Liberata", la "Jerusalem Libertada", cuya lectura era materia obligada para la juventud lectora de la generación a que pertenecemos los que tal vez ya estamos más allá del "mezzo del cammin di nostra vita". Esta obra de veinte Cantos fue completada en 1581 y tiene por tema central la Primera Cruzada (1095-99).

Pertenecen igualmente al “Renacimiento”, aunque en escala menor, GIORGIO VASARI, amigo, biógrafo y consejero de los grandes artistas de ese período, autor de una obra titulada “Delle vite de piú eccellenti pittori, scultori ed architettori”. De Vasari recordamos una frase impresionante, contenida en una carta escrita por él a Miguel Ángel, y que refleja su personalidad entera:

“Non nasce in me pensiero que non vi sia dentro scolpita la Morte”.

“No nace en mí ningún pensamiento que no lleve adentro esculpida la Muerte”.

No mencionamos más que los nombres de los poetas y escritores de este período del “Renacimiento”. Nos duele no mencionar a los grandes pintores y escultores cuyos nombres están tan íntimamente unidos a las glorias de esta época. Mas el breve panorama que ofrecemos es, simplemente de la Literatura Italiana.

Agotado el Renacimiento, después de haber dejado una estela de gloria en la Literatura Italiana y en todas las ramas del arte, se inició el Cuarto Período, marcado por una lamentable y tristísima época de declinación. Tanto decayeron las Artes y las Letras, que el período lleva en las páginas de la historia literaria de Italia, el nombre de “Período de la Declinación”. Este período empieza con la muerte del Tasso y se alarga hasta la mitad del siglo XVIII. La poesía decayó en número y calidad. Italia atravesaba durante aquellos siglos una crisis de debilidad y dependencia de otras naciones más poderosas de Europa. El espíritu artístico de Italia, sin embargo, estaba solamente adormecido. Las calamidades políticas que sufría Italia inclinaron a los poetas y escritores de esta época a la afectación y a la copia de estilos literarios extranjeros. La literatura, como consecuencia de esta declinación, se apartó de las fuentes italianas y perdió todo contacto con la realidad nacional. En Música, solamente, apareció una nueva modalidad, puramente italiana: la Ópera. Y entre las obras literarias sólo es digna de recordarse la “Historia del Concilio de Trento”, obra del brillante y rebelde eclesiástico: Fra Paolo SARPI.

A la mitad del siglo XVIII empieza, en Italia, la reacción a tanta flaqueza. Y se produce el quinto y último de los períodos en que, de una manera general, como lo dijimos al principio de este Capítulo, está

dividido la Historia de la Literatura Italiana. Se llama a este período muy acertadamente, “el Período de la Regeneración”, en el que figuraban los grandes escritores italianos del siglo XIX y que se extiende hasta la Literatura Italiana de nuestros días. Repercuten por todo el mundo nombres de escritores que ya nos son familiares: Gabriele d’Annunzio, Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Giovanni Papini, cuya “Vida de Cristo” y el “Dante Vivo” no dudamos que son conocidas de nuestros lectores.

DANTE ALIGHIERI (1265-1321)

“Eccovi l’uomo ché stato all Inferno”

Es difícil pensar en el Dante como un simple mortal, un hombre de carne y hueso, que tuvo como todos un padre y una madre, un hogar, una casa y un nombre que en realidad le fuera propio. Tal vez porque entre todos los grandes poetas y escritores de todos los siglos, él fue el único con suficiente valor para presentarse ante los hombres de su tiempo y a la posteridad —sin disimulos ni alegóricos cambios de nombre— como el principal protagonista de sus propias obras y de manera especial en su “Commedia”. Dante Alighieri asume con dificultad los perfiles y características de un hombre real. Dante, no es que se “identifique” con su protagonista esencial. Nadie ha tenido necesidad de presentir o de adivinar o de llegar a concluir —después de pacientes lecturas de sus obras completas y metódicas comparaciones entre su vida real y algunas repetidas y misteriosas alusiones descubiertas por los eruditos a lo largo de la trayectoria de sus obras— que, en verdad, él es su protagonista. O su protagonista es él. En el caso del Dante ningún esfuerzo, estudio o investigación son necesarios para llegar a tal identificación. El Dante, claramente, valientemente, genialmente, se presenta a sus lectores como su personaje principal. Como los “Seis personajes en busca de un autor”, de su compatriota de siglos más tarde, Luigi Pirandello, invaden el escenario, escandalizando a los montadores de escena y declarando a grandes voces: “Nosotros somos el drama”, así el Dante nos dice que es él, el hombre extraviado en la “Selva Oscura” y es él, llamándose por su propio nombre, quien baja a los Infiernos, sube al Purgatorio y asciende al “Paradiso”

En sinceridad, sobrepasa a todos los grandes creadores de la Historia. Su “Commedia”, dice Thomas Carlyle, “es el más sincero de todos los poemas”. Y en esta sinceridad hallamos la medida de su valor.

Desde Homero hasta los más grandes poetas o escritores de nues-

no tiempo, cada uno ha dejado las huellas de su propia identidad en sus mejores obras. Bien sabemos que Cervantes es a la vez Don Quijote y Sancho Panza; que Goethe es el Dr. Fausto; que Shakespeare tiene mucho de "Hamlet"; que Virgilio es Eneas; Tolstoi dejó fragmentos de su personalidad en casi todas sus obras, y la tragedia del protagonista principal de la famosa "Sonata a Kreutzer", es la del mismo genial novelista ruso; Homero es el Ulises griego; José Vasconcelos, el Ulises criollo y James Joyce el Ulises moderno y anglosajón. En fin, cada escritor con mentalidad creadora nos ha dejado en sus obras un retrato de lo que él imagina ser.

Pero el Dante no recurrió a esos ardidés literarios. No aceptó esa limitación, no se entretuvo en "dejar sus huellas". Se presentó en sus obras de cuerpo entero y aceptó como propias, suyas, de él, las asombrosas experiencias de su recorrido por el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Su "Canto Sacro" es su propio Canto.

Y no que no fuera inclinado a misterios y secretos. Todas sus obras están llenas de ellos. Algunos, no han sido descifrados todavía, después de cinco siglos de incansables estudios, comentarios e interpretaciones del Dante y de su obra.

Más, precisamente por el valor que tuvo de presentarse él mismo como el protagonista de una obra tan llena de sublimes misterios y vaporosas alegorías, nos resulta difícil, ahora, aceptar que aquel ser que llegó hasta la presencia del demonio, que departió con Virgilio; que fue sumergido en las aguas del Leteo por la "dulce y obediente" Matilde; que conoció el aspecto real de Angeles y Querubines; que vio una procesión de las Mujeres Bíblicas; que, en planos más excelsos se vio en presencia de la Rosa Mística; que pudo ver las cuatro estrellas de las virtudes cardinales, y, que, al final de su larga jornada, llegó a encontrarse en presencia de la Verdad Suprema y levantó el velo de los misterios de la Santísima Trinidad; del Verbo que se hizo Carne y de la unión en Jesucristo de las naturalezas Divina y humana, por todo esto, decimos, nos resulta difícil imaginarnos a un Dante tan mortal como cualquier otro hombre; tan perseguido por las mismas pequeñeces que todos sufrimos; naciendo en una casa determinada de un determinado lugar, aquí en la Tierra; creciendo con las mismas urgencias terrenales. Y, tan real, que toda su vida externa estuvo marcada por las persecuciones políticas.

Pero este DANTE ALIGHIERI mortal, existió, naturalmente. Y esto nos obliga, no sin cierto disgusto, a ofrecer al lector, nada menos que sus "datos biográficos". Sus "generales". Y si quisiéramos ser más crudos y humanos aún, su "curriculum vitae".

DANTE ALIGHIERI nació el 14 de mayo de 1265, en un barrio de Florencia llamado "Porta San Pietro". Su nombre verdadero debió haber sido el de "DURANTE CACCIAGUIDA". El "Durante" se convirtió, por abreviación, en "Dante". El apellido familiar de "Cacciaguida" ya había sido sustituido en su familia por el de "Alighieri", dos generaciones antes de que naciera el Poeta. Su tatarabuelo fue el último en usar el apellido de "Cacciaguida". Se distinguió como guerrero acompañando al Emperador Conrado III a la Segunda Cruzada de Palestina. Este último Cacciaguida es mencionado entre los personajes que el Dante encuentra en el Purgatorio y de acuerdo con el relato del Poeta, le informa allí de su familia. Le dice que él nació en el año 1091 y que contrajo matrimonio con una joven del Valle del Po, perteneciente a la familia de los Alighieri, apellido que por amor a su esposa dio a su primer hijo (bisabuelo del Dante) y que después fue llevado por sus descendientes.

Fuera de este Cacciaguida y de un tío llamado Brunetto di Billincione, ningún otro miembro de esta familia parece haber merecido el honor de que su nombre quedara registrado para la posteridad.

El padre del Dante fue Alighiero di Billincione degli Alighieri y su madre llevaba el nombre de Donna Bella (Gabriele) tal vez de los Abati y el hijo de este matrimonio fue bautizado en el Templo de San Juan, de la ciudad de FLORENCIA.

Se repite con frecuencia la leyenda —que BOCCACCIO recoge en su biografía del Dante— de que pocos días antes de que naciera el poeta, la madre había tenido un sueño que presagiaba la gloria del hijo que estaba pronta a dar a luz. Se veía Donna Bella, en ese sueño, bajo la sombra de un frondoso árbol de laurel, a la orilla de una fuente de aguas tan claras, que proyectaban un extraño fulgor. Esta clase de leyendas casi siempre acompaña el nacimiento de los grandes hombres; y con muy pequeñas variantes, la madre de Virgilio tuvo un sueño parecido en los días que precedieron al nacimiento del gran poeta latino. El laurel, como se comprende, es anuncio de la gloria; y las aguas fulgurantes, del genio destinado a deslumbrar al mundo.

La familia de los Alighieri pretendía descender en línea directa de la más pura estirpe romana. Poseía varias casas en el centro de Florencia, frente a la Plazoleta de San Martino del Váscovo. La casa principal de los Alighieri existe aún en Florencia y fue reconstruida en 1911, como museo y atracción turística.

Dante no conservaba ningún recuerdo de su madre, que murió

poco después del nacimiento de aquel hijo marcado ya por la gloria. Su padre contrajo segundas nupcias con Lapa di Chiarissimo Caluffi; de este segundo matrimonio nacieron un hijo, Francesco y dos hijas, una llamada Tana (Gaetana) y otra cuyo nombre se ignora, que se casó con un Leone Poggi.

El Dante no menciona nunca directamente ni a su padre ni a su madre, salvo en algunas alusiones que aparecen en el "Inferno". En la "Vita Nuova" parece referirse a su madre cuando alude a una dulce visión que lo cuidó durante una de sus enfermedades. De esta visión dice las cosas más hermosas. Describe a su madre, que lo cuida en su enfermedad, como una mujer: "muy adornada de gentileza humana".

"Adorna assai di gentilezze umane..."

Aunque los danteístas no han podido fijar con exactitud la fecha de la muerte del padre del Dante, todos coinciden en que debe haber ocurrido cuando el poeta era todavía un niño de nueve años. No puede haber duda de que una orfandad tan temprana dejó huellas profundas en su personalidad. Un niño que pierde a su madre antes de los cinco años y a su padre a los nueve, lleva durante el resto de su vida una cruz de tristeza y de nostalgia. Aún en la edad madura, no lo abandona una sed de caricias maternas y de protección paternal. En la "Commedia" se advierte en muchos pasajes su sed de ser llamado "hijo". "Hijo" se hace llamar por Brunetto Latini, a quien fue entregado al perder a su padre. "Hijo" le llama el tatarabuelo Cacciaguیدا cuando se encuentran en el Purgatorio. Y ya en el "Paradiso", "hijo" le llaman Adán, padre de la Humanidad y San Pedro, la roca de la Iglesia. De Virgilio, especialmente, en los numerosos momentos de dudas y desfallecimientos del poeta en su recorrido por el "Infierno" y el "Purgatorio", le agrada ser llamado "hijo". Y en una ocasión: "dolce figlio". Y cuando Virgilio lo abandona, para dejarlo bajo la guía y orientación de Beatriz, se repiten las ocasiones en las que se mezclan y se confunden el amor de la amada con el amor de la madre. Y sólo llega a saciar su sed de amor maternal en presencia de la Virgen María y se aquieta su nostalgia por el apoyo y los consejos de un padre cuando contempla la faz de Dios.

En la tierra, es Brunetto Latini el verdadero sustituto de su padre. A nosotros se nos presenta la vida del Dante como una de las vidas más llenas de luz y no sentimos la menor inclinación a detenernos a investigar algunas de las sombras más repugnantes que oscurecen su vida terrenal. El poeta hace algunas alusiones en la "Commedia" que ciertamente dan lugar a sospechar que la conducta de su padre adoptivo no

estaba libre de vergonzosas aberraciones. Y si se piensa que Brunetto fue su maestro desde el momento en que lo acogió en su casa hasta los años de la adolescencia del poeta, razón puede asistirles a aquellos biógrafos y comentadores del Dante, cuando insinúan que el pobre huérfano pudo haber tenido conocimiento de aquellas desviaciones, por experiencia personal. Si al tatarabuelo Cacciaguida puede decirle con evidente y tranquila sencillez, "Tú eres mi padre . ." "Voi siete il padre mio . ." , a su preceptor Brunetto le da muestras de agradecimiento y respeto filial en largas estrofas cuando lo encuentra en el "Infierno", pero no llega a llamarlo padre. A Cacciaguida, desde luego, no pudo conocerlo el Dante durante su vida. Lo sitúa en el Purgatorio por las referencias que tiene de él, y si lo menciona en la Commedia es más bien para proporcionarse una manera natural y lógica de explicar a la posteridad el verdadero origen de su apellido y la razón —el amor de su tatarabuelo por su esposa— que motivó el cambio de su nombre de familia. Por lo demás, lo sitúa en el Purgatorio, lugar que el Dante describe como la morada de las almas destinadas a la salvación y que se encuentran allí purgando temporalmente sus pecados. A Brunetto, por el contrario, lo hace aparecer en el Infierno, donde padecen las almas condenadas sin remedio. En esta forma establece la enorme distancia moral entre estos dos personajes, y no es posible negar que justifica las interpretaciones que atribuyen a Brunetto aberraciones contra la naturaleza. A él no se dirige con sencillez. Pretende aún no reconocerlo desde el primer momento, pero se deja llamar por el "figliol mio":

*"La conoscenza sua al mio intelletto;
e chinando la mia alla sua faccia,
risposi: Siete voi qui, sei Brunetto?"*

*E quegli: O figliol mio, non ti dispiaccia,
se Brunetto Latini un poco teco
ritorna indietro, e lascia andar la traccia.*

*Io dissi lui: Quanto posso ven preco,
e se volete che con voi m'assegia,
faról, se piace a costui, ché vo seco.*

*O figliol, disse, qual di questa greggia
s'arresta punto, giace poi cent'anni
senza arrostarsi quando'l fuoco il feggia".*

"Mas de pronto alumbrióse el intelecto, y ante su faz tostada doblegado, lo interrogó: ¿Sois vos mi señor Brunetto? Y él: Hijo mío,

sea de tu agiado, de Brunetto Latino en compañía, ir detrás de esas almas apartado. Yo dije: Lo desea el alma mía; y si quieres me sienta aquí a tu lado, lo haré, si acaso lo permite el guía. Hijo, repuso, me hallo destinado a no parar jamás, bajo condena de cien años de fuego continuado”.

A los quince años abandona a su padre adoptivo para continuar sus estudios en Boloña y en Padua. En estas ciudades recibe el Dante sus primeras impresiones sobre el arte.

Cuando a los diez y ocho años de edad regresa a Florencia y vuelve a ver a Beatriz, a la que había conocido el 1º de mayo de 1274 cuando fue con su padre a una fiesta en casa de Folco Portinari (padre de Beatriz) y al que no había olvidado un solo momento, ya el poeta ha aparecido en el Alighieri. Escribe entonces su primer Soneto, que muestra a su maestro Guido Cavalcanti, quien reconoce en su discípulo y amigo, los destellos del genio. Otros compañeros del poeta critican ese soneto y lo juzgan imperfecto y falta de inspiración. Es éste el soneto discutido, pero que ya el tiempo ha consagrado como el primer anuncio del genio que llegaría a producir la “Commedia”.

*“A ciascun'alma presa, e gentil core,
nel cui cospetto ven lo dir presente,
a ciò che mi rescrivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore.
Giá eran quasi che atterzate l'ore
del tempo che onne stella n'e lucente,
quando m'apparve Amor subitamente,
cui essenza membrar mi dá orrore.
Allegro mi sembrava Amor tenendo
meo core in mano, e nele braccia avea
Madonna involta in un drappo dormendo.
Lei paventosa umilmente pascea:
Appresso gir lo ne vedea piangendo”.*

Conviene recordar que por entonces se llamaba soneto a toda poesía breve. Poco a poco fue restringiéndose tal nombre, hasta aplicarse sólo a la actual forma de catorce versos.

El lector ya habrá advertido que este primer Soneto del Dante tiene solamente trece versos.

No nos ha sido posible, por desgracia, encontrar una versión auto-

rizada de este Soneto. Discúlpenos el lector si solamente podemos ofrecerle la explicación en prosa ofrecida por el mismo Dante, sobre el incidente que lo movió a escribir este Soneto:

“Después que hubieron pasado tantos días que ya se habían completado los nueve años desde la primera aparición indicada, en el último de ellos ocurrió que esta admirable criatura surgió ante mis ojos vestida de color blanquísimo en medio de dos gentiles amigas, las cuales eran de mayor edad que élla, y cruzando por una calle retornó los ojos hacia donde yo estaba todo tembloroso, y por la inefable cortesía suya, me saludó tímidamente, experimentando yo entonces una suprema felicidad. Y como aquélla fue la primera vez que sus palabras llegaron a mis oídos, hube de sentir tanta dulzura que, como embriagado, me alejé de la concurrencia y fui a recogerme en mi estancia y a meditar en ella. Y así pensando, me quedé suavemente dormido y entonces parecióme ver una maravillosa visión: Surgió a mis ojos una nube de color de fuego y dentro de ella la figura del Amor, con aspecto terrible y al propio tiempo dulcísimo y admirable; y decía muchas cosas que yo no entendía, pero sí estas palabras: Yo soy el señor tuyo. En sus brazos tenía, desnuda y envuelta en un manto color rosa, a la joven que la víspera me había saludado, la cual estaba dormida. Y él mostraba en una de sus manos una cosa ardiente en llamas y creí escuchar estas palabras: He aquí tu corazón. Parecióme entonces que él despertaba a la que dormía y, con gran ingenio, la obligaba a nutirse de aquello que ardía en su mano, lo cual hacía ella con disgusto, hasta el extremo de que su alegría se tornaba en amarguísimo llanto; y así llorando, recogíase la joven en brazos del Amor y ambos huían al cielo. Desperté luego y entonces me propuse escribir un soneto en que narrara todo lo que mi sueño había visto”.

No hay biógrafo del Alighieri que no se adelante a prevenir a sus lectores que muy poco se sabe de la vida externa y terrenal del Dante. Especialmente en el trecho entre los nueve y los dieciocho años de la vida del poeta, hay una laguna de nueve años. Boccaccio, devoto del Dante y que dedicó largos años de su vida no solamente a escribir su Biografía sino a difundir sus ideas y a conseguir que la Florencia del Dante, la ciudad amada de la cual estuvo exilado durante años, sin poder siquiera morir en ella, se hiciera perdonar aquel pecado de leso-genio, nos dice que el Poeta, en su juventud se consagró con maestría al canto y a la música. Leonardo Bruni, otro de sus biógrafos, dice del Dante que era “sumo calígrafo y era la letra suya muy del-



Si hubiera estado a cubierto del fuego, hubiera bajado a arrojarme entre ellos, y creo que mi Maestro no lo habría llevado a mal . (El Infierno, Canto Décimosexto).

gada y larga y en extremo correcta, según yo mismo he visto en algunas de sus cartas. . .”

A pesar de estos vacíos, talvez lo único que queda definitivamente establecido, es que toda la vida del Dante fue de una continua disciplina mental y de una metódica superación personal.

La nota profunda, trágica y grandiosa en la vida de DANTE ALIGHIERI es su enorme SOLEDAD. Entre el ruido del mundo, en medio de las bulliciosas guerras políticas que caracterizaron la época en que le correspondió vivir, en sus peregrinaciones de exiliado y más tarde en su hogar, con su esposa Gemma y sus hijos; entre sus amigos y entre sus enemigos, todos inferiores a él e incapaces de comprender su grandeza, el DANTE ESTUVO SIEMPRE SOLO. Por esto deja en silencio los incidentes de su vida externa y se entretiene en el minucioso relato de sus experiencias internas y espirituales.

Solamente lo acompaña la sombra de su Beatriz. De una Beatriz que ya no es del todo real, sino la imagen sublime que por años, ha venido tejiendo con los hilos geniales de su fantasía.

En el año de 1292, llegando el Dante a sus veintisiete años, se unió en matrimonio con GEMMA DI MANETTO DONATI, dos años y medio después de la muerte de Beatriz. El mismo ha relatado el período del noviazgo que precedió a este matrimonio. De lo que sobre este período dejó escrito se desprende que había alcanzado un grado razonable de resignación, agotados los meses de inenarrable tormento que sufrió con la muerte de la Amada. Llegó incluso a frecuentar la sociedad y a asistir a fiestas y recepciones.

En este estado de ánimo conoce a Gemma. Mas antes de llegar a la decisión de unirse a ella en matrimonio, libra repetidas luchas con la sombra de Beatriz, que lo persigue y obsesiona. Familiares y amigos adivinan estas luchas del Dante. Le prodigan cuidados y atenciones y lo animan al matrimonio. Gemma era una Donati, una de las familias de mayor prestigio e influencia en Florencia. Aunque de otra rama, pertenecía a la noble familia cuyo jefe era el terrible CORSO DONATI, a quien el Dante, en un período en el que ejerció una determinante fuerza política, hizo expulsar de Florencia y que más tarde, en los violentos giros de las enconadas luchas políticas de aquel tiempo, pudo

regresar del exilio y vengarse del Dante pagándole con la misma dolorosa moneda del destierro. Gemma era su parente cercana; y este parentesco produjo algún distanciamiento entre el Dante y su esposa. Gemma, por razones que serían perfectamente comprensibles de no haber estado de por medio su parentesco con el Corso, no siguió a su marido en el exilio. Permaneció siempre en Florencia, con sus hijos.

Ninguno de los hijos del Dante, desde luego, heredó el genio de su padre, por la sencilla razón de que, si bien la inteligencia corre en la sangre de determinadas familias, **EL GENIO ES AUTOCTONO**. Se presenta, como se presentan los milagros, en donde le place. No reconoce ni razas ni estirpes, ni credos ni nacionalidades. Es un fenómeno de categoría especial, un trastorno —para no llamarlo un error— de la Naturaleza. Los hijos de los hombres geniales son las víctimas más inmediatas y directas de esta condición que se sale del curso normal de la vida humana. Son incontables los ejemplos de esta tragedia. Recordaremos, nada más, uno de los casos más tristes. El del hijo de Goethe, el pobre Augusto, que se murió de alcohol y de excesos en Italia. No se puede haber escapado al Dante la mediocidad de sus hijos ni las tonterías a las que habría de conducirlos. Jacopo, a la muerte de su genial padre, pretendió escribir su biografía. Y en una de las más lamentables caricaturas de las curiosas experiencias —auténticas en el Dante— recurre al misterio de los sueños y afirma que durante un sueño se le apareció la sombra de su padre y le reveló el lugar secreto en que se hallaban escondidos los últimos Cantos del Paraíso.

La muerte de DANTE ALIGHIERI, como los meses que la precedieron, fueron de paz para aquel desterrado genial. El Señor de Rávena, ciudad en donde vivía el Poeta su destierro, le brindó su generosa hospitalidad. Disfrutó en el Palacio de GUIDO NOVELLO DE POLENTA, gratas horas de solaz. Los amigos más fieles se mantenían en contacto con él; y sus hijos varones Pietro y Jacopo y su hija Antonia (quien se hizo monja a la muerte de su padre y tomó el nombre de *Sor Beatriz*) lo rodearon de cuidados y afecto.

En las primeras horas de la mañana del día 14 de Septiembre de 1321, murió DANTE ALIGHIERI una muerte tranquila. A su lado, en los últimos momentos, estaban Antonia, prodigándole delicados cuidados y sus hijos Pietro y Jacopo. En un sillón, hundido en una profunda tristeza, meditaba su protector y amigo Novello de Polenta.

Se han hecho, durante los siglos que el Dante lleva ya de muerto,

numerosos relatos de sus últimos momentos. Dramáticos unos, líricos otros, y todos, tratando de dar a las últimas palabras pronunciadas por el Dante en su último delirio, un sentido sobrenatural. El caso se ha repetido con el "Mei licht" de Goethe, que bien pudo haber sido el caso corriente de un moribundo cuya vida se apagaba y que, en su semi-inconciencia, atribuía su oscuridad a la falta de suficiente luz y reclamaba que se encendieran más velas.

De todas las versiones, sin embargo, ha quedado en pie, como un hecho real, el de que la última palabra pronunciada por el Dante, segundos antes de expirar, fue:

BEATRIZ

LA COMMEDIA

Los italianos llaman a su gran poeta "el Divino". Pero como dice Voltaire con su irreverente ironía, "es una Divinidad Oculta". Pocos entienden sus oráculos y ha tenido tan innumerables biógrafos y comentaristas, que esto es tal vez uno de los motivos de que pocos hayan llegado a comprenderlo en su total grandeza. Dice Giovanni Papini en su admirable "DANTE VIVO", que "es preciso para nosotros los pequeños, para acercarnos al Dante, poseer un espíritu dantesco, al menos, por reflejo o reverberación. Y esto es lo que falta casi siempre a los danteístas, a los dantólogos y a los dantómanos. . ."

En realidad, no hay hombre ilustrado, en ningún rincón del mundo, que no conserve en su memoria, listos para soltarlos en el momento oportuno, algunos de los pensamientos más impresionantes del Dante. Esta facilidad para echar mano a resúmenes, condensaciones, extractos y trozos selectos de la poesía del Alighieri y de su prosa, les ha ahorrado a muchos el trabajo —¿el trabajo?— de leerlo.

La verdad, desde luego, es que no hay otro camino para formarse una idea de la grandiosidad del autor de "La Divina Comedia", de la trascendencia y universalidad de sus obras completas, del papel que desempeñó como precursor de la dulce, musical y expresiva lengua italiana, que el de leer con atención, que pronto se convierte en obsesión y deleite, las obras de este gigante de las letras. Especialmente, si se puede leerlas en su idioma original.

Todos sabemos y lo repetimos a la menor provocación y aún sin provocación alguna, que "La Divina Comedia" es una de las obras

monumentales de la Literatura Universal. . .” Algunos llegan hasta a recordar el primer terceto del primer Canto del “Inferno”, con el que el Dante, en lenguaje tan sugerente, prepara el espíritu del lector, antes de conducirlo a los sombríos parajes de la “selva oscura”

*“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita”*

Con solo este terceto y el bagaje danteísta que haya recogido a lo largo de sus lecturas, el lector entendido construye lo que él imagina que es “lo demás”. Y si sus lecturas han sido realmente extensas y bien orientadas, con esto le basta para tejer una charla o construir una erudita conferencia sobre el Dante, su vida y su obra.

Lo de la “selva oscura”, el lector sensitivo lo presiente y lo comprende. Sabe que la selva del Dante es la suya y la de todos. No se le esconde que aquello es una alegoría de los aspectos más implacables de la sociedad en que vive. De los vicios que oscurecen la razón humana y nos conducen, a todos, a la confusión, la oscuridad y la desesperación. Ayudados por borrosos o lúcidos recuerdos, a todos nos es concedido interpretar el significado de esa selva oscura, como un período de dudas y de angustias, de terrores y tormentos, de anuncios de peligro que recibimos incesantemente durante el recorrido de este doloroso trecho, que el Dante sitúa, con admirable acierto “nel mezzo del cammin di nostra vita”.

Todo buen lector del Dante se ha estremecido, con mayor o menor intensidad, al escuchar los estridentes gritos de los buhos agoreros, invisibles dentro de la oscuridad de la larga noche del espíritu. Y ha sentido su carne y su alma temblar entre las sombras movedizas de que se siente rodeado; y por momentos, ha perdido la fe, la esperanza de encontrar una luz, una pequeña y débil luz, que le señale el camino de su salvación.

Con solo el primer terceto que dejamos citado, con eso solamente, un espíritu poseído por la magia de la poesía, puede desentrañar, en la honda musicalidad con que cautiva el oído fino, el contenido espiritual y humano de la totalidad de la obra, o por lo menos, su impulso inicial. Y sin otros recursos ni conocimientos, puede elevar un conmovedor canto al Dante y producir en su auditorio la impresión de que es poseedor de extensos y académicos conocimientos de la vida y la obra del gran poeta.

En Centro América, cuna y clima especialmente propicios para esta clase de improvisaciones, carentes de contenido enjundioso, esta categoría de 'danteístas', no ha sido escasa. Y no ha de haber faltado tampoco, aún en los más selectos círculos intelectuales de Europa, para que la lengua genial, pero incontrolable, de Voltaire, se haya sentido autorizada para llamar al Dante "una Divinidad Oculta", y agregar, con su implacable ironía, "... que la reputación del Dante durará para siempre, PORQUE LE LEEMOS POCO"

En la segunda parte de este venenoso dardo volteriano, tenemos que admitir que la razón asistía al grande y agrio francés. Al Dante, se le lee muy poco, se le conoce muy poco y se le comprende menos.

Por fortuna, ha surgido del pueblo y del gobierno de Italia la feliz idea de regar el mundo civilizado de Sociedades "Dante Alighieri", destinadas a difundir las obras del Dante, a ponerlas al alcance de un mayor número de lectores y a dar a conocer la vida de este genial atormentado. Una vida llena de privaciones e infortunios, de fracasos políticos y amorosos, con breves, pero luminosos paréntesis de triunfos y de gloria; la vida de un escritor de tanta fuerza creadora, que ha pasado a la Historia de la Literatura Universal, como el escritor que con un tajo tan firme y decidido en lo espiritual, como lo fue, en lo material, el de Julio César cuando rompió el nudo gordiano, marcó la división entre lo Divino y lo Humano, para bajar más tarde, con su visión empírea, la totalidad de estos dos mundos y establecer los misteriosos lazos que los unen; como el poeta y el prosista que le dio al idioma italiano, rango y categoría, entre las lenguas europeas. Y como un hombre de tan invencible coraje y vigor mental y espiritual, que no le arredró la idea de bajar a los Infiernos, en la serena compañía de su Maestro Virgilio, ni la de enfrentarse con los poderes del Mal, advertido por su bucólico Cicerone, de que para bajar, en curva hacia la izquierda, a los círculos profundos y horribles del Reino de las Tinieblas y verse cara a cara con el poderoso Enemigo, era preciso abandonar todas las dudas y vacilaciones, desprenderse de todo temor de salir derrotado en la eterna batalla que desde los orígenes del mundo, se viene librando entre el Bien y el Mal. En la "Commedia", ante el terror del Dante al contemplar los terribles tormentos de las almas condenadas por toda una eternidad a padecer en el Infierno, Virgilio le reprende:

*“¿Perché tanta viltà nel cuore allete?
¿Perché ardire e franchezza non hai?”*

OGNI VILTA CONVIEN CHE QUI SIA MORTA".

“¿Por qué tanto temor tu corazón alienta? ¿Por qué valor y decisión no tienes? TODO TEMOR CONVIENE QUE AQUÍ MUERA”.
(Traducción del Autor).

Tan admirablemente construida está la “Commedia, en esa forma casi matemática, tan peculiar al Dante, que el poeta divide su segundo “Cántico” en tres partes, fiel, como lo es a todo lo largo de su “Canto Sacro”, a su obsesión por este número. Obsesión que todos sus comentaristas consideran como un símbolo de la Santísima Trinidad, del Dios “Trino y Uno”, cuyo misterio no llega a penetrar sino al final de la obra, después de haber narrado hasta en sus más menudos detalles, su portentoso recorrido.

A la salida del “Inferno”, Dante y Virgilio no pasan directamente al “Purgatorio”. El Alighieri empieza su segundo Cántico con un bellísimo “Poemio”, una como alegoría preliminar, un preludio, a lo que ha de presentarse más tarde.

Poeta sobre todo, como lo dice Giovanni Papini en su “Dante Vivo”, artista porque Dios le ordenó ser artista, Dante se acerca al Purgatorio con una invocación a las Musas:

*“Ma qui la morta poesia risorga,
o Sante Muse, poiche vostro sono
e qui Calliope alquanto surga”.*

“Resuja aquí la muerta poesía, Oh, Santas Musas que me dáis confianza! Alce Callíope un tanto su armonía”.

Volviendo su vista hacia la derecha contempla las cuatro estrellas, símbolos de las cuatro virtudes cardinales.

*“Io mi volsi a man destra, e posi mente
all'altro polo, e vidi quattro stelle
non viste mai fuor ch'alla prima gente”.*

“Volvíme a diestra mano y puse mente, al otro polo y vide cuatro estrellas, que sólo vio la primitiva gente”.

Los comentaristas de la Commedia se han torturado por siglos tratando de averiguar cuáles pudieron ser esas cuatro estrellas vistas por el poeta, “que sólo vio la primitiva gente”. Algunos han creído ver

en esa figura las cuatro estrellas que forman "la Cruz del Sur", en la forma descrita por Ptolomeo. Otros juzgan esta visión como un mero producto de la imaginación del poeta. En una u otra interpretación, todos coinciden en que se trata de una representación de las cuatro virtudes cardinales, como lo dijimos ya. Continúa el Proemio narrando que los dos poetas se encontraron allí con "un anciano solo, que al verle, reverencia era debida". Este anciano es Catón de Utica, Guardián del Purgatorio, quien los interroga sobre el motivo de su presencia en esa región. Discretamente, Virgilio deja entender al Dante que guarde silencio; que él, Virgilio, se encargará de responderle. "Déjanos ir por tu región piadosa, de siete reinos, que éste, agradecido, de tí en la tierra hará mención honrosa". Con estas palabras el Dante nos da a comprender, sin lugar a diversas interpretaciones, que tiene plena conciencia de que, a su retorno al mundo de los mortales, cumplirá su obligación de narrar los asombrosos sucesos vistos por él durante su trayectoria.

Catón les autoriza para continuar su camino, ofreciéndoles sabios consejos. "Anda y ciñe de un junco la cintura de ese mortal, y lava su semblante para quitarle toda mancha impura".

Ceñir el junco y lavar el rostro del Dante con rocío del Purgatorio, constituyen actos de purificación. El junco es en este pasaje símbolo de la humildad. Y el lavado del rostro con rocío, una especie de bautismo que habrá de limpiar al Dante de toda mancha que hubiera podido adquirir a su paso por el Infierno.

El permiso que Catón les otorga para seguir su camino, tampoco los conduce directamente a las puertas del Purgatorio. Terminado aquí el magnífico "Proemio", el Dante nos ofrece la descripción de una región distinta, que el poeta llama el "Antepurgatorio".

Los poetas, después de haber cumplido los actos purificadores aconsejados por Catón, continúan el recorrido que ha de conducirlos en forma maravillosa a las verdaderas puertas del Purgatorio. En este trecho del camino se encuentran en un valle florido, en el cual, el Dante, agotado por el cansancio, cae dormido. Y sueña que una Aguila dorada, el "Aguila Mística", lo toma entre sus garras y en poderoso vuelo lo conduce hasta una esfera de fuego. Lo envuelven llamas ardientes y siente el horror de morir consumido por el fuego. Esta intensa y dolorosa sensación lo despierta; y lleno de confusión y de asombro no se encuentra ya en el valle florido en el que se quedó dormido. Comprende, entonces, que aquel sueño, fue, en efecto, una realidad espiritual. El Aguila que lo tomó en sus garras es el "Aguila Mística" de

alas doradas, símbolo de la caridad divina, que lo ha conducido a las puertas del Purgatorio. Virgilio, muerto en realidad y desligado de las limitaciones de la carne, lo espera en ese lugar. El recorrido que el Dante hizo, durante aquel sueño-realidad, en las garras de una águila, Virgilio, como espíritu, lo ha realizado fácilmente, sin necesidad de ninguna intervención milagrosa. Encuentra allí también a Santa Lucía, y hay en este pasaje una profunda alegoría del Dante. El "Águila Mística", fue a la vez símbolo e instrumento de la Divina Gracia, personificada, una vez el poeta se encuentra a la puerta del Purgatorio, por Lucía. Lucía es, al mismo tiempo símbolo de la Divina Luz, o más exactamente, de la Luz recuperada después de un atormentador período de oscuridad.

El Alighieri advierte la presencia de un Angel sentado en una roca. Vuelve en este punto a su obsesión por el número 3, describiéndonos esa roca en los versos siguientes:

*"La ne venimmo; e lo scaglion PRIMAIO
bianco marmo era sì pulito e terso,
ch'io mi specchiava in esso quale i' paio*

*Era il SECONDO, tinto più che perso,
d'una petrina ruvida ed arsiccia,
crepata per lo lungo e per traverso*

*Lo TERZO che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi pareva sífiammeggiante,
come sangue che fuor di vena spiccia".*

"Más cerca ví que el escalón primero, era de mármol blanco y su tersura tal, que era espejo de mi cuerpo entero; y el segundo, de piedra más oscura, en ancho y largo de hendiduras plena, y de colorrojizo en su tintura; y que el TERCERO, que la cima llena, pórvido parecía, tan flamante como sangre que brota de la vena".

Adviértase que la descripción de este trono, de tres secciones, la hace el Dante en tres tercetos.

Es este Angel, el Guardián de las puertas del Purgatorio. Tiene un rostro deslumbrante y sostiene en sus manos una brillante espada. Es el Angel Confesor, a quien Dios ha concedido la autoridad de juzgar; de absolver o condenar. Sus llaves de oro y plata, las llaves del Reino, por fin abren al Dante y a Virgilio las puertas del Purgatorio.

Más antes de permitir que los dos extraños visitantes traspasen el umbral, marca en la frente del Dante, con la punta de su espada, las siete "P", inicial del Purgatorio y símbolos de los siete pecados capitales.

Traspasada la puerta del Purgatorio, Dante y Virgilio inician la ascensión penosa por las siete terrazas del verdadero Purgatorio. Suben por largas graderías en forma de caracol y el paso de los dos poetas es lento, cansado y vacilante. Estas siete terrazas corresponden sucesivamente, a los que han pecado de Soberbia, Envidia, Ira, Pereza, Avaricia, Gula y Lujuria. A su paso por cada una de las terrazas, con un leve golpe de ala, un Ángel le borra al Dante una "P". Y es solamente cuando ha recorrido la séptima terraza, que la frente del Dante queda completamente limpia.

En esta forma se simboliza, en la "Commedia", cómo, para entrar al Paraíso, el hombre debe estar limpio de todo mal pensamiento.

En el "Purgatorio", el Dante establece una clara distinción entre el Purgatorio y el Infierno. En el Purgatorio se encuentran los pecadores que están de antemano perdonados y destinados a la salvación. Las penas que padecen deben entenderse como una expiación, como un castigo, como una cura espiritual y como un período indispensable de purificación. La intensidad de sus pecados y el grado en que permitieron ser dominados por ellos, determinan la duración de sus penas.

A medida que asciende de una a otra terraza del Purgatorio, el Dante se siente más liviano, con más facilidad y esperanza para continuar su larga peregrinación hacia el "Paradiso" y la Luz. En la terraza de los lujuriosos, el poeta siente todavía algunas vacilaciones, porque para salir de esa región tiene que cruzar por un campo de llamas. Virgilio lo alienta y le explica que esta última prueba, aunque terrible, no le causará la muerte. Y que una vez la haya vencido, ni uno de sus cabellos quedará quemado. "Entre Beatriz y tú", le dice, "ya no hay más que ese muro".

*"Quando mi vide star pur fermo e duo
Turbato un poco, disse: Or vedi, figlio,
tra Beatrice e te é questo muro".*

A la salida de esta región intermedia —Purgatorio— en donde moran y padecen las almas todavía susceptibles de salvación, Virgilio lo abandona:

*“Ma Virgilio n’avea lasciati scemi
Di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio, a cui per mia salute die’ mi:*

*Ne quantunque perdeo l’antica madre,
valse alle guance nette di rugiada,
che lagrimando non tornassero adre”.*

“Mas Virgilio me había abandonado: Virgilio, el gran maestro, el dulce padre, a quien ella me había encomendado ¡Y en el vergel de nuestra antigua madre, mi faz por el rocío emblanquecida, se oscureció otra vez llorando al padre!”

Mas allí está Beatriz, como símbolo de la pureza y del impulso salvador de la Teología y que desde este momento, sustituye a Virgilio, como guía, maestro y cicerone del Dante. Conmovida por el llanto del poeta, Beatriz le reprende amorosamente y le advierte que no llore todavía, pues “llorará por otra espada”

*“Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti convien per altra spada”.*

“Dante, no de Virgilio la partida te haga llorar, pues llorarás ahora por otra espada que abrirá su herida”.

Los últimos seis cantos del “Purgatorio”, son ya un anuncio del “Paradiso” final. Dante no ha alcanzado todavía la visión divina. Todo lo observa, siente y piensa dentro de las limitaciones de la capacidad humana. Una capacidad genial, sin duda; depurada por los infortunios padecidos durante sus extraordinarias experiencias espirituales y purificada por el “junco” de la humildad y el bautismo de rocío que lo limpió de las manchas infernales. Pero aún le falta mucho para llegar a su momento más excelso. A trascender el mundo terrenal, internarse en la inefable región de lo Divino y abarcar, como mortal alguno lo ha logrado EN VIDA, ni antes ni después de él, la visión total, la final Verdad que sólo puede alcanzarse cuando se llega a la presencia de la Divina Faz.

Pero mucho ha avanzado y ascendido. Y ya en los seis últimos Cantos que el Dante incluye en el “Purgatorio”, ha logrado subir al “Paraíso TERRESTRE”, que precisamente llama con este nombre, para distinguirlo del “PARADISO” que constituye la parte final de la “Commedia”, y que ya no es “ningún Reino de este Mundo”, ni nada

tiene de "terrestre". Es el territorio de las almas más puras, los espíritus más fuertes y las mentes de mayor coraje, los únicos dignos de departir, en el Empírico, con ángeles y querubines, con Santos y Profetas, con las admirables "mujeres bíblicas", Ruth, Judith, Raquel, Sara, que ya en el "Paradiso" el Dante ha de ver desfilar, cuando lo acompaña San Bernardo.

El "Paraiso Terestre", sin embargo, es descrito por el Dante como un paraje agradable y acogedor. En los primeros tercetos, el Dante fija la reconfortante dulzura de esta región: "el aura dulce, sin leve mundamiento", el "suave viento, que por las hojas trémulas trasciende".

*"Vago già di cercar dentro e dintorno
la divina foresta spessa e viva,
ch'aglia ochi temperava il nuovo giorno,
Senza piu aspettar lasciavi la riva,
prendendo la campagna lento lento
su per lo suol che d' ogni parte oliva.
Un'aura dolce, senza mutamento
avere in sé, mi feria per la fronte
non di piu colpo, che soave vento;
"Per cui le fronde, tremolando pronte
tutte quante piegavano alla parte
u'la prim'ombra gitta il santo monte
Non però dal lor esser dritto sparte
tanto che gli augelletti per le cime
lasciasser d'operara ogni lor arte;
Ma con piena letizia l'óre primo,
cantando, ricevieno intra le foglie,
que tenevan bordone alle sue rime,*

*De conocer por dentro estaba ansioso
la divina floresta, que templaba
del nuevo día el brillo esplendoroso.
Impaciente, la planta me llevaba
al través de aquel campo, lento, lento
que por doquier aromas exhalaba.
Aura dulce, sin leve mudamiento
hasta mi frente plácida descende,
más suavemente que el más suave viento,
Y por las hojas trémula trasciende,
inclinando los gajos a la parte*

*a que su santa sombra el monte extiende.
Y de tal modo el soplo se reparte,
que no perturba a las canoras aves,
que ensayan libres de natura el arte,
El alba saludando en cantos suaves,
que acompañan las hojas susurrando,
como lo hace el bordón en notas graves”;*

Es en esta región del “Paraíso Terrenal” que ve a la “Dama Solitaria”: “Solitaria mujer ví que vagaba, cantando y recogiendo flor y flores, que esmaltaban la vía que cruzaba”. . . Es MATILDE, en la que algunos comentadores del Dante ven a la Duquesa de Toscana. Simbólicamente representa las alegrías y placeres terrenales de una vida virtuosa.

Es también en el “Paraíso Terrestre” que el Dante se vé sumergido por Matilde en el Leteo, el “Río del Olvido”. (1)

*“La bella Donna nelle braccia aprissi,
abbracciommi la testa, e mi sommerse,
ove convenne ch'io l'aqua inghiottissi”.*

“La bella, con sus brazos, blandamente sumergió mi cabeza y abrazado, obligóme a beber en la corriente”.

Tan grande y tan inmortal es el amor del Dante para Beatriz, que ni su inmersión en las aguas del Río del Olvido tiene el poder de hacerlo perder el recuerdo de la Amada. En el diálogo que tiene por base los reproches, consejos e instrucciones de Beatriz dirigidos al poeta, éste no sólo admite que no se ha borrado su recuerdo, sino confiesa que no siente el menor arrepentimiento por no haberla olvidado:

*OND'IO RISPOSI LEI: NON MI RICORDA
CH'IO STRANIASSI ME GIAMMAI DA VOI,
NE HONNE COSCIENZA CHE RIMORDA”.*

“Yo repuse: Por mucho que recuerde, no te aparté jamás de mi deseo, ni la conciencia de ello me remuerde”.

Beatriz, por su parte, ya no habla a esta altura de la Commedia,

(1) El nombre de este río viene de la palabra griega ‘Lethe’, que significa olvido. El Leteo aparece ya en la Mitología Griega en las obras de Hesíodo y Aristófanes. ‘Lethe’ es la hija de Eris. En la Mitología Griega aparecen dos fuentes: Mnemesine y Lethe. La primera, fuente de la memoria y la segunda del olvido.

como una amada, sino como poseedora de una autoridad celestial. Advierte al Dante que el principal objeto de los prolongados sufrimientos y experiencias, no es que los aproveche solamente en su beneficio personal. Si le ha sido proporcionada la ayuda de Virgilio y se le ha concedido la Gracia de visitar regiones que nunca han sido alcanzadas por ningún ser humano que no haya pasado por la experiencia de la muerte corporal, el Divino propósito ha sido el de que las experiencias del Dante beneficien a la humanidad entera. Así, Beatriz, le recuerda, en un tono que no disimula la superioridad de que se siente investida sobre su interlocutor, la obligación adquirida por el poeta, de narrar, para conocimiento y orientación de los mortales habitantes de la Tierra, todo lo que ha observado durante su larga peregrinación.

*“Ed ella a me: Da tema e da vergogna
voglio che tu ommai ti disviluppe
sí che non parli piú com’uom che sogna”.*

.....

*“Tu nota; e, sicome da me son porte
queste parole, sí le enseña a’vivi
del viver ch’è un correre a la morte”.*

*“Y ella me replicó: Pues pon empeño
en dejar la veigüenza que te apoca,
que te hace hablar como durante el sueño”.*

.....

*“Anota mis palabras, de tal suerte
que puedas repetir las mientras vivas,
a los vivos que corren a la muerte”;*

Siguiendo en su papel de directora de los extraños sucesos que acontecen al Dante en los últimos Cantos del Purgatorio y ya en el Paraíso Terrenal, Beatriz, dirigiéndose a Matilde, le dice:

*“Ma vedi Eunoé che lá deriva:
menalo ad esso, e, come tu se’usa,
la tramortita sua virtù raviva”.*

Pero mira el Eunoos que allí deriva. Llévalo a él, y en onda venturosa haz que su flaco espíritu reviva”. El Eunoos es el río al que ya hemos hecho alusión en el asterisco en el cual explicamos la etimología

griega del "Leteo". Hacíamos referencia a la existencia de dos ríos. Uno el del olvido, el Leteo Y otro el de la Memoria, el Mnemesine. El Eunoos es este mismo río con una distinta raíz griega. En "Mnemesine" se hace énfasis en la raíz "mnemos", que significa "memoria". El Dante ha preferido llamarlo "Eunoos", para señalar en esta forma que se trata de la memoria "de lo bueno".

Y Matilde, "con alma generosa", dice el Dante, obedece a las instrucciones de Beatriz y el poeta recibe un segundo bautismo purificado:

*"Così, poi che da essa preso fui,
la bella Donna mossesi, ed a Stazio
donnescamente disse: Vien con lui".*

"La bella dona me llevó consigo, y al emprender la marcha dijo a Estacio, con infinita gracia: ven conmigo".

El Dante siente al momento los efectos beneficiosos de este segundo bautismo y se siente "por una nueva savia renovado".

*"Io ritorni dalla santissima onda
rifatto sí, come piante novelle
innovellate di novella fronda,
Puro e disposto a salire alle stelle".*

"Yo volví de aquel río consagrado, como planta en que brotan frondas bellas, por una nueva savia renovado. PURO Y PRONTO A SUBIR A LAS ESTRELLAS". Una vez más, Dante termina su Cántiga del Purgatorio, con un verso cuya última palabra es "stelle".

En el terceto anterior a éste, el penúltimo del "Purgatorio", Dante deja planteada, como al descuido, una nueva incógnita sobre la que se ha discutido mucho sin encontrarle una definitiva solución:

*"Ma parché piene son tutte le carte
o d'ite a questa Cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren dell'arte".*

*"Mas las hojas que el numen me reparte,
con mi segundo canto se han llenado,
y me contiene con su freno el arte"*

Los más responsables danteístas no admiten que el Dante haya

deseado seriamente terminar su "Commedia" al final del "Purgatorio". Toda la estructura de la obra y su desarrollo ofrecen demostraciones numerosas y evidentes de no haber sido concebida como una torre trunca, sino como un edificio completo, total y perfecto, levantado sobre un sistema matemático-literario que gira sobre el número tres.

Es probable que, agotado por la tremenda tensión intelectual y espiritual y el desgaste físico y emocional provocados por el esfuerzo sostenido que hubo de realizar Dante para llevar su obra hasta el final de la segunda parte, haya dispuesto tomar un descanso, antes de llevarla a su culminación.

Aunque es cosa corriente que se afirme que el "INFERNO" es el Cántico más hermoso de la "Commedia", el Autor no puede ni estima necesario disimular su preferencia por algunos de los Cantos más inspirados y misteriosos del "PURGATORIO", ni por el divino aliento poético de los himnos finales del "PARADISO". En el "Inferno" —y el Dante no solamente no lo niega, sino lo confiesa— se siente el poeta todavía muy pegado a la tierra. Son los Cantos del "Inferno" los que justifican, en parte, que toda la "Commedia" pueda haber sido considerada, como en efecto lo fue por algunos danteístas, como una obra inspirada en la venganza. Es allí que el Dante parece deleitarse, con una fruición demasiado humana, en los tormentos eternos en que su desbordada imaginación sitúa a sus enemigos terrenales, que van desde el Papa Bonifacio VII, hasta sus enemigos meramente políticos, sin olvidar a uno solo de sus colegas poetas, envidiosos o incomprensivos.

Ya en los últimos Cantos del "Purgatorio", el Dante, impresionado él mismo, por la grandeza de la obra que está legando a la posteridad, sube la tónica moral, ética y filosófica de su admirable poema. El lector atento puede seguir el proceso de purificación a que se está sometiendo él mismo. Sus agrias invectivas del "Inferno", su sentido, tan florentino, de la "vendetta" —la "revancha", que dice Papini— algunos actos de evidente y hasta inexcusable crueldad de los que parece hacer gala en el "Inferno", se ven poco a poco perder fuerza, hasta desvanecerse, cuando, efectivamente, trasciende las miserias terrenales y culmina su "Commedia" con el Himno excelso a María.

En la parte final del "Purgatorio", no parece sino que, realmente, el Dante se hubiera sumergido en las aguas del Leteo y sido bendecido con la Gracia del Olvido.

Luego, figuran en los últimos Cantos del "Purgatorio", algunas de

sus profecías más misteriosas e inexplicables. Es aquí en donde pone en labios de Beatriz el anuncio concreto, la profecía, que la Historia ha confirmado, del 515. Hay un intenso presentimiento de la más alta pureza, que impregna cada una de sus estrofas. Se siente la inmediata proximidad de lo divino. Y es aquí, en estos últimos Cantos del “Purgatorio”, que el Dante, con increíble autoridad y fuerza, separa lo Humano de lo Divino.

Para el autor de este estudio, ninguno de los grandes de la Literatura Universal —ni Cervantes, ni Goethe, ni Shakespeare, ni Lope de Vega, ni Calderón de la Barca, ni Schiller, ni Nietzsche, ni mucho menos Milton— se han remontado, con tan auténtico imperio, a cumbres de tan sobrehumana belleza. Goethe, quizás el más osado en algunos pasajes del Fausto; y sin duda el escritor que con más firme mano controló y dirigió su genio, su propio Demonio, como él lo llamó, después de la “Noche de Walpurgis”, se amedrenta. Y su segunda parte del Fausto no puede sufrir comparación con el atrevimiento intelectual que brilla y causa asombro en sus primeros capítulos. Y aún dentro de ese coraje mental, Goethe —que es, en realidad, Fausto— no soporta, como el Dante, la presencia del enemigo, Mefistófeles, sino que, en un momento de intensa desesperación, concierta con él un pacto.

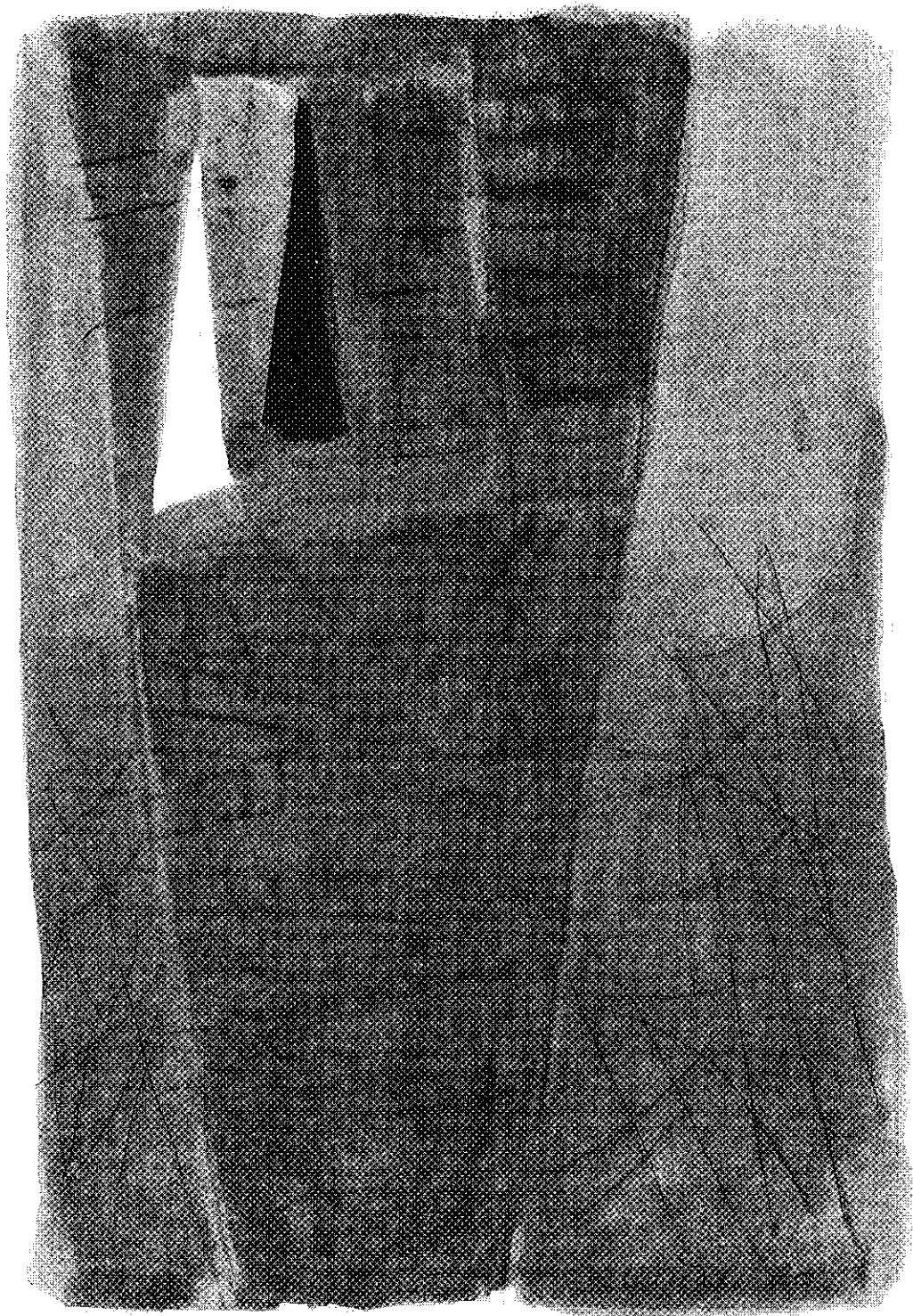
Pero el Dante, si bien se sintió poseído por el temor, por las dudas y el miedo al fracaso, supo vencer estas debilidades. Y cuando hubo de verse cara a cara con el Príncipe de las Tinieblas, lo buscó en las propias profundidades de su reino sombrío. E iba ya, si no seguro, bien dispuesto a ganarle la batalla.

Con su Beatriz, el Dante sube al Cielo. Se deslumbria y se ciega ante esta primera visión de la Luz Eterna. A esta ceguera sigue una “nueva visión”. Extrañas facultades se despiertan en él. Vistas con la “nueva visión”, todas las cosas se le aparecen bajo una luz distinta:

*“Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno adorno”.*

“Alguna vez al comenzar del día, la parte del oriente vi rosada, y el alto cielo con sereno adorno”. Su mirada se adentra hasta la esencia espiritual de todo lo que ve. Su primera visión empírea es la de un “río de luz” que inunda de felicidad la Ciudad de Dios:

*“E vidi lume in forma di riviera
fluida di fulgori, intra duo rive*



Un lugar hay en el Infierno, llamado Malebolge, hecho todo él de piedra de color de hierro, como la cerca que alrededor le ciñe. (El Infierno, Canto Décimoctavo).

*dipinte di mirabil primavera.
 Di tal fiumana uscian faville vive,
 e d'ogni parte si mettean ne' fiori,
 quasi rubin che oio circonscrive.
 Poi, come inebbriate dagli odori,
 riprofondavan sé nel miro guige,
 e s'una entrava, un'altra n'uscia fuori".*

“Entonces vi fluyente una lumbiera, que corría cual río entre dos ribas pintadas de admirable primavera. De aquel río brotaban chispas vivas, que se engarzaban en las bellas flores, como en oro el rubí, luces activas. Embriagadas después en los olores, se sumergían en la luz fluyente, alternando con varios resplandores”.

Es este el río de la Gracia Divina, la Fuente de la Sabiduría, de la cual dice San Bernardo “que beben los Querubines”. De esta fuente bebe el Dante también. Bebe con sus ojos para obtener una visión completa de Dios. Visión que se siente obligado a relatar a su regreso al mundo de los mortales. Contempla la Divina Esencia y el río luminoso se presenta a sus ojos como un círculo de luz o de “oro rubio”. Los Santos y los Angeles se le presentan en sus formas verdaderas. Pero aún en este estado de éxtasis divino, alejado de las cosas temporales, el Dante vuelve su vista hacia los Papas y comprende que su misión en la Tierra no puede ser otra que la de conducir a los hombres a la beatitud y a la pureza.

Beatriz, cumplida su alegórica misión, desaparece de su vista para dar paso a la suprema revelación de la “Divina Belleza”, de la Rosa Mística, de la Virgen María. En una última y fugaz visión, ve de nuevo a Beatriz y se dirige a ella dándole las gracias por haberlo conducido de la esclavitud —la selva de los vicios— a la Libertad, e implorando su ayuda para perseverar en el buen camino hasta el final.

Tiene Dante en los últimos cantos de la Comedia, un nuevo guía: San Bernardo. El Santo lo conduce a presencia una procesión de las mujeres bíblicas: Eva, Raquel, Sara, Rebeca, Judith y Ruth. En pos de su nuevo guía, Dante alcanza a ver a San Juan Bautista en beatífica conversación con su más íntimo amigo y más fiel imitador, San Francisco de Asís. Se encuentra también con San Benedicto y San Agustín.

Termina su recorrido por el “Paradiso” con la visión de María, símbolo de la suprema perfección de todo lo creado. “Cuyo rostro”, dice el Dante, “es el más parecido al de Cristo”.

*“Riguarda omai nella faccia che a CRISTO
Piu s’assomiglia, ché la sua chiarezza
sola ti può disporre a veder CRISTO”.*

Aparece en esta forma la figura de María como un preludio a la visión de Dios. Y su canto final, el trigésimo tercero, se inicia con un inspirado himno a la Virgen:

*“Virgine madre, figlia del tuo Figlio,
umile ed alta piú che creatura,
termine fisso d’eterno consiglio,
Tu sé colei che l’humana natura
nobilitasti sì, che il suo Fattore
non disdegnó di farsi sua futura.
Nel ventre tuo si raccese l’amore,
per lo cui caldo nell’eterna pace
così é germinato questo fiore”.*

“Virgen y Madre, la hija de tu Hijo, alta y humilde como no hay otra creatura, del acuerdo eterno término hijo. Tú ennobleciste la humana natura, tanto que en su grandeza el Hacedor, no desdeñó encarnar su propia hechura. Se reanimó en tu vientre el santo amor, y a su calor, en paz eternamente, ha germinado esta divina flor”.

Por la intercesión de María le es concedido al Dante la Visión Suprema y la Perfecta Beatitud. Todas sus inquietudes y pasiones se desvanecen. Incorporado a la Divina Esencia, su alma se llena de todas las bendiciones. Abarca todo el proceso de la Creación; y su poder intelectual, iluminado por la Luz Perpetua, le permite llegar a la presencia de Dios. Se sumerge en el misterio de la Santísima Trinidad; descifra el misterio de la unión de la naturaleza divina y humana en Jesucristo; llega a una comprensión sublime de la naturaleza del Verbo. Y en Beatífica Visión, descubre el último velo y llega a comprender el inescrutable misterio del Dios Trino y Uno.

Al final de la Comedia, esta Visión Divina, desaparece. Pero todo su ser, sus deseos y su voluntad se mueven ya en perfecta armonía con la voluntad de Dios. Su mente y su alma están para siempre unidas a la Divina Perfección, a la Caridad y al Amor, “que mueven el sol y las estrellas”.

"L'amor che move il sole e l'altre stelle" (2)

UN AMARILLENTO RECORTE DE PERIODICO

Pegado con goma en la primera página en blanco que siempre contienen las buenas ediciones, encontramos en el pequeño, pero valioso volumen, lleno de acotaciones y de comentarios, del que con tanto entusiasmo hemos hablado en las "Palabras Preliminares" que sirven de presentación a este estudio, un viejo recorte, de no sabemos qué diario, en el que se plantea este pequeño problema. El recorte es, no cabe duda, de una publicación norteamericana y su título es una intrigante interrogación: IS PART OF THE "INFERNO" A FORGERY? ¿Es una parte del "Inferno" un fraude?

Bien traducido, el recorte dice lo siguiente:

"Los danteístas tendrán mucho interés en conocer toda la importancia y trascendencia de las pruebas aportadas por el profesor Luigi Righetti para demostrar que el Canto XI del "Inferno" es un fraude de Jacopo Dante, quien afirma que, después de la muerte de su padre, éste le señaló el lugar secreto de los Cantos perdidos del "Paradiso". El hecho de que el "Inferno" contenga 34 Cantos, mientras que el "Purgatorio" y el "Paradiso" contienen ambos 33, ha intrigado por largo tiempo a los estudiosos de las obras del Dante, enterados de su obsesión por el número 3 y sus múltiplos, lo mismo que de la construcción matemática de sus obras, a la que ajusta aún el número de versos contenidos en cada Canto. Sin embargo, las frases que pronunció en el "Purgatorio", (XXXIII — 136-141): "Si tuviese lector, más largo espacio, para escribir, yo cantarí en parte, dulce beber del que no estuve sacio. Mas las hojas que el numen me reparte, con mi segundo Canto se han llenado, y me contiene, con su freno el arte", no son convincentes. Y los danteístas han aceptado como un hecho, que el Primer Canto del "Inferno", no es sino una Introducción a la totalidad de la "Commedia"; y así se conserva la misteriosa uniformidad"

(2) Los versos finales de las tres cánticas, de acuerdo con el sistema casi matemático en el que el Dante construyó la "Commedia", terminan con pensamientos parecidos y llevan la misma palabra final: le stelle

"E quindi uscìmo a riveder le stelle"
INFERNO

"Puro e disposto a salire alle stelle"
PURGATORIO

"L'Amor che move il sole e l'altre stelle"
PARADISO

*PERSONAJES QUE EL DANTE ENCONTRO EN LAS REGIONES
DEL "INFERNO", "PURGATORIO" y "PARADISO"*

En su recorrido por el "Inferno", el "Purgatorio" y el "Paradiso", el Dante reconoce en estas regiones a muchos personajes, unos de épocas anteriores a la de él y otros de la misma época del poeta, a quienes conoció personalmente o que, en alguna forma, unos en bien, otros en mal, influyeron en su vida.

En realidad, es el poeta quien los sitúa —en premio o en castigo— en esos parajes. En la distribución de estos premios y castigos, ni los más fervientes admiradores del Dante se atreven a negar que actuó con las debilidades comunes a todos los mortales. Y con menos sentido y respeto de lo justo o de lo injusto, ya que, como todo poeta, —y político, por añadidura— sus emociones le afectaban con mayor intensidad. Nadie que conozca, aun ligeramente, las adversidades que durante su vida sufrió el Dante, las humillaciones que le fue forzoso padecer de parte de muchos de sus "protectores", las traiciones de sus "amigos" y las persecuciones que la envidia desató contra él; y menos quien se haya detenido a estudiar las facciones que aparecen en la admirable pintura que del Dante hizo su amigo Giotto, puede abrigar la menor duda de que su espíritu era apasionado y soberbio, rencoroso y amargo; ni de que el concepto que tuvo de sus prójimos, en general —a pesar de la profundidad de su cristianismo— fuera especialmente favorable. Le resultaba casi imposible, consideradas las duras circunstancias de su vida y su exilio de su adorada Florencia, ser sereno y justo en sus apreciaciones.

Por todo esto es que se ha sostenido que la "Commedia" es una obra de revancha, de desquite, de despecho. Y en ciertas partes, así lo es, en realidad. Tanto como su sublime amor por Beatriz y su intensa necesidad de dejar constancia de ese amor en páginas que la humanidad tendría que leer durante los siglos venideros; el odio a sus enemigos y su deseo de condenarlos a castigos eternos y al eterno desprecio de las generaciones venideras, lo impulsaron a escribir una obra de tanta belleza y grandiosidad y que en ella quedara él, el Dante, glorificado, su Beatriz deificada y sus enemigos condenados a una perpetua vergüenza.

Però es bueno que el lector tenga una idea ordenada de los personajes que el Dante castiga, perdona o premia. Por esta razón presentamos el cuadro sinóptico que sigue, en el cual el lector podría fácilmente encontrarlos en el lugar que el poeta, por sí y ante sí, sin otra autoridad que la que le concede su extraordinario genio y atribuyén-

dose poderes que sólo corresponden a Dios, los dejó hundidos o exaltados en su inmortal "Commedia":

INFERNO

VESTIBULO—Cobardes y neutrales, hombres y Angeles, San Celestino.

LIMBO—Niños muertos sin bautizo, paganos virtuosos, Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucas. Electra, Héctor, Eneas, César; Camila, Penthesilea, Latinus, Lavinia; Bruto el mayor, Lucrecia, Julia, Martia, Cornelia, los Saladinos. Aristóteles, Sócrates, Platón; Democritus, Diógenes, Anaxágoras, Tales, Empédocles, Heráclitos, Zeno, Dioscórides; Orpheo, Cicerón, Livio, Séneca, Euclides y Ptolomeo; Hipócrates.

Círculo II—Minos, los Lujuriosos: Semiramis, Dido, Cleopatra, Helena, Aquiles, Paris, Tristán, Pablo Malatesta y Francesca da Polenta.

Círculo III—Cerbero. Los glotones: Ciacco de Florencia.

Círculo IV—Pluto. Avaros y pródigos (a nadie reconoce).

Círculo V—Los perezosos. Los inacundos y renegados, Filippo Argenti.

Círculo VI—Los herejes. Epicureo y sus adeptos. Faenata degli Uberti, Cavalcante de Cavalcanti: Federico II, Cardenal Ottaviano degli Ubaldini; Papa Anastasio.

Precipicio—El Minotauro. *Los violentos contra otros*, tiranos y asesinos, Alejandro el Grande, Dionisio de Sicilia, Ezzelino, Obizzo de Esti, Guy de Montfort; Atila, Pino, Pompeyo; Rinier da Corneto, Rinier Pazzo, Quión, Nessus, Polux y otros centauros.

En el bosque de las harpías y en cuevas infernales, *los violentos contra sí mismos*, suicidas y pródigos; Pietro de Vigne, Lano de Siena, Jacopo da Sant'Andrea; una florentina suicida.

Círculo VII—Sobre las arenas candentes. *Los violentos contra Dios*; Capaneus. *Los violentos contra la Naturaleza*: Brunetto Latini, Priscian, Francesco d'Accorso, Andrea de Mozzì, Guido Guerra, Tegghiaio, Jac. Rusticucci, Guglielmo Borsiere.

Los que ultrajan el Arte—(Usureros) figuras irreconciliables de Gianfigliuzzi y Ubbriachi y el Paduano Scrovigni, esperando a Vitaliano y Giovanni Buiamonte.

Gran Abismo — *Círculo VIII*—Fraude. Rufianes y seductores; Venedico, Caccianimico, Jasón, Demonios con cuernos.

Aduladores: Alessio Interminei, Thaís

Simoníacos: Nicolás III. Esperando Bonifacio VIII y Clemente V.

Brujos y encantadores: Amphiarus, Tiresias, Aíuns, Manto, Eurypylus, Miguel Scot, Guido Bonatti, Asdente de Parma

Rateros y tramposos: un Magistrado de Luca, Ciampolo, Frate Gomita, Miguel Zanche, Malacoda, y los Maleblanche. *Hipócritas*; Los hermanos Godenti de Boloña (Catalano y Loredingo). Caifás y Annás

Ladrones—Vanni Fucci; Cacus; Cianfa Donati, Guercio Cavalcanti, Agnello Brunelleschi, Buoso (Donati o del Abati, Puccio de'Galilai).

Consejeros fraudulentos: Ulyses y Diómedes; Guido da Montefeltro.

Escandalizadores: Mahoma, Alí, Fla Dolcino, da Medicina, Curio, Mosca, Beltian de Bosnia, Geri del Bello. *Falsificadores*: Griffolino, Capocchio, Gianni Schicchi, Myrrha; Adam de Bescia, uno de los Condes de Romena; la esposa de Butifai; Sinon

POZO DE LOS GIGANTES—Nimrod, Ephialtes, Biareus, Antaeus, Tityus, Typhon. *Círculo IX*—*Caína-traidores a los parientes*: Alejandro y Napoleone degli Alberti, Mordrei, Focaccia, Sassolo, Mascheroni, Camicione dei Pazzi.

Antenora: traidores a la patria: Bocca degli Abati, Buoso da Duera, Tesauro Beccaria, Gianni de'Soldanieri, Tebeldello, Galalon, Conde Uglino y Arzobispo Ruggieri.

Traidores a sus huéspedes: Alberigo de'Manfredi, Bianca d'Oria.

En Judeca—*Traidores a sus benefactores; traidores a sus amos*: Judas, Bruto, Cassius.

Centro de la Tierra — Lucifer.

PURGATORIO

Proemio—Catón. Angel de la Fe Casella.

Al pie de la Montaña — *Los contumaces, pero arrepentidos*; Manfredi

Comienzo del ascenso — *Indolentes para la penitencia*: Belacqua.

Muertos repentinamente sin absolución por negligencia: Jacopo del Cassero, Buonconte, Pia, Buccio de Tarlati, Benincasa, Federico Novello, Fainata degli Scornigiani, Orso, Pierre de la Brosse.

Valle de los Principes — Sordello; Rodolfo de Hapsburgo, Ottocar de Bohemia; Felipe III de Francia, Enrique III de Navarra; Pedro III de Aragón, Carlos I de Anjou; Alfonso III de Aragón; Enrique III de Inglaterra; Guillermo de Montferrat; Nino Visconti, Conrado Malaspina; serpiente y dos Angeles de la Esperanza.

Puente de San Pedro — Sueño del Aguila; Santa Lucía. Angel Confesor de la Obediencia.

Primera Terraza — *Soberbios:* Umberto Aldobrandeschi, Oderisi de Gubbio, Provenzano Salvani, Alighiero I.

Gradería — Angel de la Humildad.

Segunda Terraza — *Envidiosos:* Sapia de Siena, Guido del Duca, Rinnier da Calvoli.

Gradería — Angel del amor fraterno.

Tercera Terraza — *Soberbia:* Marco Lombardo.

Cuarta Terraza — *Perezosos:* Abate de San Zeno.

Angel de la Diligencia.

Quinta Terraza — *Avaros y pródigos:* Adrián V, Hugo Capeto; Estacio Angel de la Justicia.

Sexta Terraza — *Glotonería:* Foiese Donati; Bonagiunta de Lucca; Martín IV; Ubaldi degli Ubaldini; Arzobispo Bonifacio de Ravena, Marqués de Forli.

Angel de la Templanza.

Septima Terraza — *Gula:* Guido Guinizzelli, Ainaldo Daniello.

Querubín con flamante espada.

PARAISO TERRENAL — Matilde. Beatrice. Arbol Místico del Empiteo. Leteo y Eunoes (ríos).

PARADISO

Primer Cielo de la Luna — *Que no cumplieron sus votos para con la Iglesia:* Piccarda Donati y Emperatriz Constanza.

Segundo Cielo de Mercurio — Espíritus activos y benéficos: Justiniano y Romeo. El Imperio Romano. Misterio de la Redención.

Cuarto Cielo del Sol: Doctores en Filosofía y Teología: Tomás de Aquino, Alberto, Graziano, Pedro Lombardo, Salomón, Dionisio, Orosio Boethius, Isidoro, Bede, Ricardo, Sigieri, Buenaventura, Agostino e Iluminato, Hugo, Pedro Comestor, Pedro de España, Nathan, Chrysostomo, Anselmo, Aelius, Donato, Rabanus, Joaquín.

San Francisco y Santo Domingo.

Quinto Cielo de Marte: Mártires de la Religión: Cacciaguida; Joshua, Judas Macabeo, Carlomagno, Orlando, Guillermo de Aquitania, Rinaldo, Godfrey de Bouillon, Guiscardo. Florencia — Exilio del Dante — Su vida de trabajo.

Sexto Cielo de Júpiter: Príncipes sabios y justos. Aguila Imperial: David, Trajano, Ezequías, Constantino, Guillermo II de Sicilia, Rhipheus.

Séptimo Cielo de Saturno—Espíritus contemplativos: Pedro Damián, Benedicto, Macario, Romualdo

Octavo Cielo o Estelar — Espíritus triunfantes: Triunfo de Cristo, Asunción de María, Pedro, Santiago y Juan. Adán. Virtudes Teologales.

Noveno Cielo o Cristalino—Jerarquías angélicas. Divino Amor.

Décimo Cielo — EMPIREO—Paraíso de los Angeles y Santos. Trono de Enrique VII, Bernardo. Bendición de la Rosa Mística. Gabriel. Virgen María.

BEATIFICA VISION DE LA DIVINA ESENCIA.

BEATRIZ

No se puede concebir la obra del Dante sin la existencia de Beatriz. Es ella no solamente la fuente de su inspiración, sino el hilo de amor que da unidad a la totalidad de sus obras. Y no se encuentra, ni en la vida ni en las obras del Dante, ningún elemento de mayor trascendencia que su amor por Beatriz. Beatriz está presente en cada uno de sus versos. Podríamos decir aun, que se la encuentra en cada una de sus palabras. Ella es la "VITA NUOVA", el "CONVIVIO"; para ella, son sus primeros y sus últimos sonetos. Pero más que todo, ella, Beatriz, es la "Divina Comedia". Es tan grande su amor por ella, que el Dante, a pesar de su clarísimo espíritu católico, llega por su amada casi a la

blasfemia. Y sin duda, en algunos pasajes, a la herejía. Su portentosa fantasía saca a Beatriz de las fronteras y dimensiones humanas. Desde el momento en que la ve por segunda vez, cuando el poeta tiene diez y ocho años, se propone decir de ella “lo que jamás se ha dicho de mujer alguna”.

Su inspiración poderosa la conduce al Cielo, y sublimada por su imaginación, la eleva hasta las más excelsas esferas del mundo de lo Divino. La sitúa en el plano de las más altas virtudes celestiales. Y una vez, ya próximo a encontrarse en la presencia de la Verdad Suprema, Beatriz se ve obligada a desaparecer, a desvanecerse, porque la intensidad del amor del poeta se inclina demasiado a colocarla en el campo sagrado, reservado a la Virgen María. Y para calificar a su amada, el Dante recurre, y no en escasas ocasiones, a emplear frases, conceptos y palabras que hasta entonces habían estado dedicados a la naturaleza sobrenatural de María y aun a la Divinidad de Jesucristo. Beatriz, como dice Papini, “fue una mujer real y sólo más tarde, después de su muerte, se convirtió en símbolo, y es, en la “Comedia”, símbolo de las cosas divinas, de la Teología”. Así deificada, los conceptos que el Dante tiene para su amada no pueden dejar de causar algún estremecimiento entre las almas católicas, ceñidas a la ortodoxia de la Iglesia.

“Ella no pareia figliuola d’uome mortale, MA DI DEO” “No parece hija de hombre mortal, sino de Dios”. Ve a Beatriz como la destructora de todos los vicios y “Reina de todas las virtudes”. Y en la intensidad de su amor, llega hasta decir que: “El Paraíso, sin ella, sería imperfecto”. Y la declara “Superior a los ángeles”, “Fuente de toda virtud”. Y más aún: “Inmune al pecado”.

Ningún poeta, como puede verse por las citas anteriores, ha llegado jamás, ni en sus más atrevidos delirios amorosos, a elevar a tanta altura la perfección de su amada.

La Beatriz real, mujer de carne y hueso, fue BEATRIZ DE PORTINARI, hija de Folco di Ricovero Portinari y Gilia di Gherardo Caponsacchi. Dante Alighieri la conoció el primero de mayo de 1274. Dante estaba para cumplir los nueve años; Beatriz ocho. Y a pesar de la corta edad del poeta, este encuentro constituyó el acontecimiento más grande de su vida.

Hay lugar a pensar que en los años de su niñez y de su adolescencia, el Dante, que todavía no podía pensar hondamente en el Misterio

de la Santísima Trinidad, se haya sentido obsesionado, no por el número 3, sino por el 9. Nueve años tenía cuando conoció a Beatriz —y por eso la llama “la mia NONA”—. Y fue precisamente NUEVE años después que volvió a verla. Y de este segundo encuentro dice “que se había duplicado el NUEVE”.

De la Beatriz terrenal, Dante no dejó escrito mucho. Habla, como todo joven enamorado, de “sus admirables ojos”, de “su somnisa encantadora”. De la gentil apatencia, “que los hombres se detenían a contemplarla”. En “IL CONVIVIO” expresa su pensamiento meramente terrenal y hasta sensual a pesar de que se refiere al alma. “En dos porciones del rostro humano”, dice, “se refleja el alma: en los ojos y en la boca. Los ojos son el principio del amor y la boca el final del amor”.

Detalle digno de mencionarse es que BEATRIZ PORTINARI muere el NUEVE de junio de 1290. La desesperación del Dante ante la muerte de su amada alcanzó grados tan intensos que cayó enfermo y se vio a las puertas de la muerte. Es durante este período de profundo sufrimiento, que toma la decisión de escribir sobre Beatriz algo tan sublime como no se haya dicho de mujer alguna.

“quello che mai non fu detto d'alguna”

Beatriz Portinari, desdeñando al Dante, contrajo matrimonio a edad temprana, como era costumbre en aquel tiempo, con Simón de Bardi. Después de su casamiento, Dante no habló ya nunca con ella. Y no se tiene noticia de que estuviera a su lado en sus últimos momentos de vida ni de que asistiera a sus funerales. Es indudable que, a partir de ese terrible golpe, que el Dante inició en su mente y en su espíritu, el proceso de la sublimación de aquella mujer que no se apartó un instante de su pensamiento.

Para quien estudia al Dante, hubo, pues, dos Beatrices. La Beatriz Portinari real y la Beatriz sublime, creada por el genio del gran poeta. Y es tan poderosa la fuerza creadora del Dante, que no se sabe, por momentos, cuál de estas dos Beatrices es, en verdad, la más real. En el pensamiento del Dante, se fundieron en una sola visión de tan alta pureza, que el poeta la convierte en la “Commedia”, en un símbolo del conocimiento de lo Divino, de la Teología

*UNIDAD DE IDEAS Y DE INSPIRACION EN LAS OBRAS
COMPLETAS DEL DANTE*

Lo que mayor asombro despierta entre los lectores de las obras de Dante Alighieri es la perfecta unidad de ideas y la sostenida inspiración que presentan sus Obras Completas.

La inspiración que no desmaya ni un instante ni se desvía del impulso inicial, es menos difícil de comprender. Dante fue marcado por su amor a Beatriz desde su infancia

*“Enseñoreóse Amor de mi Alma
que a él se unió irreparablemente
y comenzó a tener en mí tanto ascendiente
que obligado me vi a cumplir lo que ordenaba”.*
(VITA NUOVA)

Mas lo que sí causa pasmo y asombro es la continuada unidad en las ideas, en los conceptos mentales. Unidad que no se quiebra ni aun cuando el Dante traspasa los linderos de lo terrenal y con una osadía de espíritu que no ha sido jamás igualada, invade las regiones divinas. Aunque es bien visible la depuración de sus espíritu, a medida que se aleja, en la “Commedia” de las ataduras y limitaciones, de los vicios y bajas pasiones, comunes a todos los mortales, su pensamiento, sus ideas, su manera genial de razonar, permanecen inmutables. Su genio no alcanza a ser influido, ni por los horrores que observa en el “Inferno”, ni por la divina alegría de que se siente poseído en el “Paradiso”. Aun cuando adquiere la “visión nueva” y se ve iluminado por la “Luz Perpetua”, la tónica mental sigue siendo la suya, la del Dante Alighieri. Sin duda sus ideas se agudizan y su mente se inunda de una claridad sobrenatural. Pero agudizada y bebiendo a grandes sorbos de aquella Luz Divina, su inteligencia solamente varía en grado de intensidad.

El mismo Dante nos explica en la “Vita Nuova”:

“Nunca consentí que amor me gobernase SIN EL CONSEJO DE LA RAZON, en aquellas cosas en que es preciso escuchar este consejo”.

LA VITA NUOVA

Esta obra fue publicada por primera vez en Florencia, en el año de 1490. Es, en realidad, la primera obra importante del poeta. Como han de serlo todas las siguientes obras del Dante, la “Vita Nuova” es un

Canto a Beatriz. Pero en este período, que siguió a la muerte de la mujer amada, Dante canta a la Beatriz verdadera; la Beatriz de esta obra es BEATRIZ PORTINARI, que fue casada con Simón de Bardi y que acaba de morir. Es el lamento de un hombre joven que no se conforma con aquella pérdida.

El brillo de su genio, sin embargo, está ya muy presente. La depuración espiritual del poeta apenas se inicia. La luz que ilumina esta obra es la luz de la inteligencia. Tan poderosa es su fuerza intelectual, que por ella alcanza a ver cosas y situaciones que no están al alcance del mortal común. Tiene plena conciencia del extraordinario valor de lo que escribe. Pero esta conciencia es todavía exclusivamente INTELECTUAL.

CANCIONES, BALADAS Y SONETOS (CANZONIERE)

Cuando escribe esta colección de poemas líricos, que reúne en el "CANZONIERE", Dante ha entrado a un nuevo período de su vida mental y espiritual. La imagen de Beatriz empieza la transfiguración que ha de convertir a una mujer terrenal, en la sombra llena de Gracia Divina que conduce al poeta al "Paradiso". Ya en el "CONVIVIO", Dante ha presentado que ha de llegarle un día en que hablará "como en sueños":

"Cuasi come sognando..."

Mas cuando escribe sus poemas del "Canzoniere", la imagen de Beatriz ha perdido su poder sobre su intelecto, para posesionarse, como mujer alguna lo ha logrado nunca, del alma, del espíritu del Dante.

Por otra parte, esta época corresponde a una intensa actividad política del poeta, enredado, como todos los florentinos de su tiempo, en aquellas apasionadas y enconadas luchas entre güelfos y gibelinos, que habrían de servir de fondo al "Romeo y Julieta" de Shakespeare.

DE MONARCHIA

Esta es una obra de carácter político, y como tal, escrita en latín. El Dante, que soñó siempre en unir lo humano con lo divino, propone en este Tratado una fórmula para que se realice en Europa, pero especialmente en Italia, la unión entre el Poder Temporal del Emperador

y el Poder Divino de la Iglesia. Con la publicación de esta obra, Dante entra en conflicto a la vez con los Papas y con el Emperador. Después de la muerte de Clemente V (1314) dirige una "Carta a los Cardenales Italianos", a la que hace referencia en el "Inferno".

Este período es el que precede a su concepción de la "Commedia".

Aparte de estas obras monumentales, el Dante escribe trabajos menores. Algunos danteístas suponen que algunas de estas producciones han sido apócrifamente atribuidas al gran poeta. Figuran entre ellas "QUAESTIO D'ACQUA ET TERRA", en prosa latina; los "SIETE SALMOS PENITENCIALES" y la "PROFESION DE FE", en versos latinos.

DE VULGARI ELOQUENTIA

Curiosamente, esta obra en la que el Dante hace una brillante defensa de la "Lengua Vulgar", y cuyo propósito es poner en evidencia la necesidad de una lengua común a todos los italianos, que termine con las divisiones que produce la abundancia de dialectos regionales, está escrita en latín. De esta obra dice Villani: "Aquí, en un fuerte y elaborado Latín, y con irresistibles razonamientos, el Dante declara la guerra a los dialectos de Italia".

En efecto, el Dante sostiene que la Lengua Vulgar, es más noble que el mismo Latín. Su idea, explica Mazzini, "es la de crear una lengua, digna de representar la idea de la nacionalidad italiana".

BIBLIOGRAFIA

- "La Commedia di Dante Alighieri" — Texto revisado y aprobado por BRUNO BIANCHI Edición en Italiano, editada en Florencia (1868).
- "La Divina Comedia", traducción en verso de BARTOLOME MITRE Edición de Buenos Aires, Argentina, año de 1938
- "VITA DI DANTE", de Leonardo Aretino Edición en Italiano de 1868.
- "EL DANTE VIVO", de GIOVANNI PAPINI Editora Latinoamericana, de México, D. F. Año de 1955.
- "DANTE", Edición en inglés, de Londres, Inglaterra Año de 1905 Autor: EDMOND G. GARDNER
- "DANTE ALIGHIERI", "THE INFERNO" Edición en inglés Aldine House, año de 1901.

- “DANTE” Del ambiente en que vivió el gran poeta, relación explicativa de sus obras, especialmente de “La Divina Comedia” Editora Nacional, México, D.F. Año de 1957
- “PENSAMIENTOS DE DANTE” — Selección y notas de ANTONIO C GALVALDA. Editorial Sintet, Barcelona, España Año de 1958
- “Enciclopedia Británica” — Tomo 7
- “CRONICHE O ISTORIE FIORENTINA” — Giovanni Villani — Edición inglesa Año de 1896 Editada en Italiano
- “VITA DI DANTE” — BOCCACCIO Edición florentina de 1888
- “VITA DI DANTE” — LEONARDO BRUNI Edición en italiano Año 1895
- “DANTE ALIGHIERI Y SU DIVINA COMEDIA” — Traducción del Italiano de M Aranda San Juan, con prólogo de Thomas Carlyle Impreso en España Editorial Iberia — Año de 1965
- “LINCOLN LIBRARY OF ESSENTIAL INFORMATION” — Primer Tomo.

DANTE Y LA EPOCA SUYA

POR CARDUCCI.

— 1 —

Quien se dispone a dar una conferencia sobre las vicisitudes de la gloria de Dante —y el caso es idéntico si quiere hablar de las de nuestra literatura en general— no debe establecer una separación entre los siglos XIV y XV. Y tampoco podría hacerlo sin daño para su obra. Con anterioridad al descubrimiento y a la difusión de la imprenta; con anterioridad al predominio en Italia de los poderes extranjeros; con anterioridad a la Reforma, se interpone una época única, lo mismo para la historia de la literatura italiana que para la segunda vida de Allighieri más allá de la tumba; una vida que alcanzó mayor eficacia y gloria todavía que la primera. Es la época en que la figura de Dante, aunque ya circundada de la aureola, conserva todavía los rasgos naturales y la forma que tuvo en vida: se adapta mejor a las circunstancias y al contorno, y parece que la vemos moverse con mayor soltura, como en casa propia y entre gente conocida. Aquellos hombres habían formado parte integrante del poema, habían conocido al poeta; amigos o adversarios, todos ellos habían doblado la

cabeza, pensativos, cuando resonó por las ciudades divididas de Italia la noticia: "Dante Allighieri ha muerto".

Vinieron a continuación los hijos y nietos que habían oído hablar de Dante a los viejos como de un personaje de su tiempo. Las doctrinas y los conceptos religiosos y las ideas acerca del Estado eran los mismos; idénticas, aunque más o menos adiverentes, eran las luchas; las familias de nobles y de señores sólo habían sufrido cambios en su poderío; seguían existiendo las mismas magistraturas y leyes, hábitos y costumbres.

Aparte de eso, y si no estoy en un error, el viejo códice de pergamino, con sus miniaturas en azul y oro, con la letra grande del texto y la letra menuda de la glosa latina, con las tapas de madera y los cierres de metal, resulta más dantesco que el libro impreso en Venecia o en Florencia. Podéis reiros, si os place, de esta fantasía de bibliófilo; pero reconoced, al menos, que el aura de aquella poesía y la cadencia de aquel verso adquirían un sabor y un timbre más solemnes al ser leído públicamente, con todas sus divisiones y subdivisiones, a los ciudadanos que se apretujaban en las iglesias erigidas por Arnolfo y pintadas por Giotto que no durante el período exquisito y laborioso de Varchi y de Gelli, cuando se procedía a su lectura en los salones elegantes de la Academia, en presencia de los nuevos marqueses que habían recibido sus títulos del duque; y más aún que sometido a los floreos del profesor de nuestros días en el discurso con imágenes efectivas y con un fondo de alusiones políticas que parecen puntos de interrogantes para el aplauso. Si he de decir la verdad, me molestan los aplausos cuando se trata de Dante; incluso cuando surgen a continuación de un elocuente *jeureka!* del profesor que ha seguido, sudoroso, las huellas del lebril. Tampoco me produce agrado el roce rumoroso de los vestidos de seda, si me interrumpe, por ejemplo, versos como éstos:

*Tant'e a Dio piú cara e piú diletta
La vedovella mia che molto amai
Quanto in bene operare e piú soletta,*

con lo que sigue.

Pero volvamos a los siglos XIV y XV, es decir, a los tiempos de la interpretación escolástica y religiosa, y de la gloria popular de Dante. Desde 1333 hasta los últimos años del siglo XIV se cuentan ciento diez códices conocidos de *La Divina Comedia*; da pena pensar que algunos fueron escritos por presos; otros, por amanuenses alema-

nes; se dio incluso el caso de un cocinero teutónico que en sus horas de asueto realizó una copia para su señor, que era gobernador de Arezzo. “Se cuenta —relata Borghini— que hubo copista que con cien copias de Dante que llevó a cabo casó a no sé cuantas hijas suyas; y entre esas copias, conocidas por las del centenar, se conservan todavía algunas, y son aceptables”. Los comentadores —desde Iacopo della Lana hasta Landino y Ficino— son cuarenta y dos, comprendidos algunos cuya obra quedó inédita o que se perdió. Desde Boccaccio hasta Landini nos han llegado los nombres de dieciocho lectores públicos de Dante. Yo he contado quince biografías en un período inferior a dos siglos. Me parece que tales cifras son bastante elocuentes, sin contar con que no tenemos aún la bibliografía de las obras menores.

¿Presentía el poeta tanta gloria cuando en el *Purgatorio*, al preguntarle el alma de Forese: *Quando fia ch’i’ ti riveggia?* contestaba, afligido por sus dolores y por los de Italia:

*No sé quant’io mi viva;
Ma già non fia’l tornar mio tanto tosto,
Ch’io non sia col voler prima alla riva?”*

— II —

Cuando,alzada apenas la mano después de escribir los últimos versos del *Paraíso*, el alma de Allighieri, como si ya nada le quedara por hacer en el mundo, fue *acogida en el seno de Beatriz*, según la gentil imagen de sus amigos, pocas veces, quizá ninguna, aquella alma había recibido las expresiones exteriores de la gloria que halagan hasta a los hombres más graves. No recibió Dante donativos ni beneficios, sino que le midieron el pan, que le sabía a sal, y que llegó algunas veces a faltarle; no salieron príncipes a recibirlo a las puertas de las ciudades, ni las gentes del pueblo le dieron acogida en habitaciones adornadas de púrpura y oro, sino que, por el contrario, pareció personaje vil a los ojos de muchos; no lo visitaron nobles, en pie y erguidos, o inclinados respetuosamente ante él, que permanecía sentado, sino que se regocijaron provocando a sus bufones para que le pusieran motes. Allighieri, que no era caballero, ni doctor, ni laureado, sino simplemente ciudadano desterrado de la comuna de Florencia, era quizá aceptado como hombre a quien consultar, pero cuyos consejos rara vez eran seguidos, de un partido cuyas esperanzas de triunfo siempre fracasaban; y siguiendo a los jefes de ese partido marchaba a esta ciudad o a aquella corte. Es cierto que celebró en sus versos, arrastrado

quizá por una cruel necesidad de los desterrados, y con alteza mayor de lo que debía tolerar su soberbia, a uno u otro señor que daba esperanzas a su partido; pero no parece que ellos le atendiesen mucho. El, que era prior republicano, no lograba éxito en las cortes, cuando más, y por un respeto temeroso a su talento, toleraban en ellas a aquel hombre “presuntuoso, sucio y desdeñoso, y que, como les ocurre a los filósofos huiaños, no acertaba a conversar bien con la gente laica” El único que quizá lo amó y honró cordialmente fue Polentano: aquel güelfo honrado componía versos. Lo honró; otros, repito, debieron de sentir un poco de miedo del poeta, porque, aunque a algunos les sorprenda, era ya conocida una gran parte de *La Comedia*, y no eran sólo las señoras de Verona quienes sentían admiración por aquel hombre que “iba al infierno y volvía cuando él quería, trayendo a este mundo noticias de los que están allá abajo”, porque también los humanistas de la docta Bolonia lo admiraban.

Es preciso creer que la conmoción admirativa que suscitó *La Comedia* fue grande, ya que se dio el caso de que un humanista perdonase al poeta el hecho de escribir en idioma vulgar, y no creyó que el alabarlo fuese un acto de magnífica condescendencia. Claro está que el Giovanni del Virgilio era joven, y que las generaciones nuevas suelen admirar con una espontaneidad y una franqueza mayores. Así, pues, cuando Giovanni se enteró de que se hallaba en Rávena el poeta que había tomado por guía al otro poeta antiguo de cuyo nombre él había hecho apellido suyo, le dirigió, llevado de la juvenil confianza que tan grata es a los viejos ilustres, una poesía escrita en el idioma en que se realizaron los primeros tanteos de *La Divina Comedia*, si hemos de creer lo que nos cuenta Boccaccio. En su poesía lo califica de maestro y de sexto en sabiduría de los poetas antiguos, pero ni los cinco de la bella escuela, ni Stazio, al que Dante sigue por el cielo poetizando, escribieron jamás en el habla de las plazas: *clerus vulgaria temnit*. “¡Oh voz divina de las Pierides! —le dice— ¿Por qué echas siempre al vulgo cosas tan graves? ¿Nada tienes, poeta, que podamos leer nosotros pálidos de tanto estudiar? Un Davo plebeyo atraerá hacia sí con las notas de la cítara al cuervo delfín y resolverá los problemas de la equívoca esfinge antes que la gente idiota se represente al tártaro ruinoso y los secretos del cielo, que apenas se atrevió a tantear Platón. Sin embargo, un juglar del que Flacco huiría con desdén, recita ahora tales cosas a las gentes vulgares. Cantad otra cosa y en otro estilo. ¿No oís cómo suspiran los Apeninos? ¿Cómo se agita el Tirreno? ¿Cómo se estremece Marte de una parte y otra? Tu papel, ¡oh poeta!, entre tantos enconos y odios, es el de Orfeo.

Tange chelyn, tantosque hominum compesce labores.

Si me juzgas digno de ello, yo, servidor de las musas y paje del armonioso Marón, disfrutaré con ser el primero en presentarte a las escuelas con la sien inclita, fragante de guirnalda peneas, tal y como el pregoneiro se da importancia anunciando a voz en grito al pueblo que está de fiesta los triunfos del capitán”.

Cualquier otro que Dante no habría cabido dentro de sí de satisfecho ante una invitación semejante, que procedía de una ciudad doctísima militante en el partido contrario; luego, so capa de quien pide consejo, habría escrito sobre la misma a unos y a otros, y, por último, habría contestado con adulona humildad yo no sé cuantas cosas amables al hombre docto y gentil que así le hablaba; pero el desterrado blanco no obró de ese modo. Sabe él también que cuando, verdeante de laurel la cabellera, entone en las cuerdas de la lira el último himno sagrado, se alzará un gran rumor entre los nobles y los plebeyos de Italia. Pero nada quiere saber de la ciudad que niega la autoridad imperial:

Sed timeam saltus et iura ignara deorum.

Florenzia es siempre el fantasma querido y cruel que lo persigue. Dejad que termine el *Paraíso*, y su gloria triunfará de la crueldad que lo cerca; dejadle que termine el *Paraíso*, y se verán grandes cambios, y Florenzia no abrirá su puerta de San Gallo a su viejo desterrado, pero abrirá las puertas de San Giovanni al poeta más grande de Italia. Será, pues, mejor que los cabellos blancos se cubran de la verde rama de Florenzia; los cabellos que eran rubios cuando el poeta abandonó la ciudad:

*Nonne triumphales melius pexare, capillos
Et patrio, redeam si quando, abscondere canos
Fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?*

Al llegar a este punto le advierte un compañero de destierro: “¡Oh, sí; pero el tiempo corre y todo envejece en torno nuestro!”:

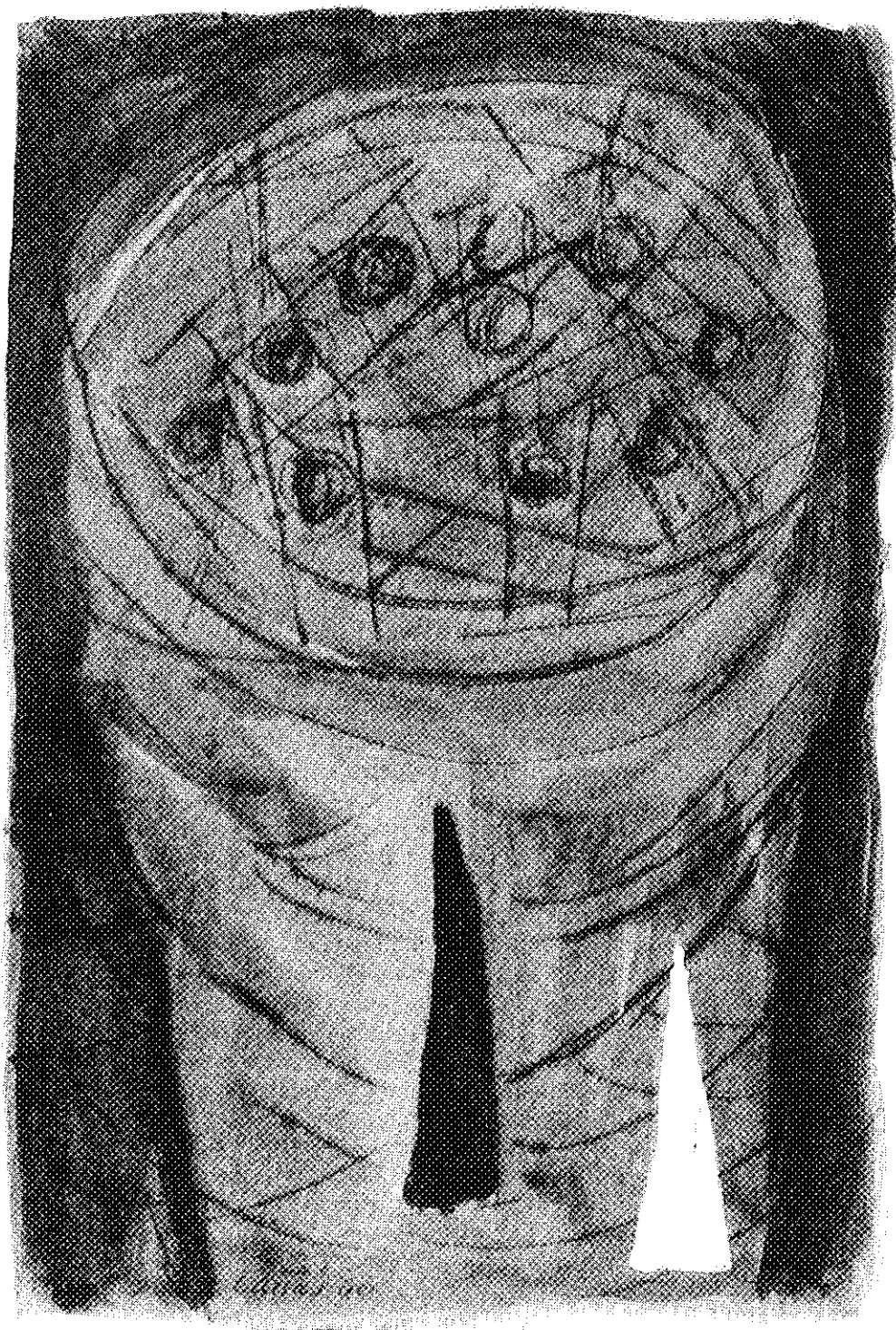
*... Quis hoc dubitet? Propter quod respice tempus
Tityre, quam velox: nan iam senuere capellae.*

Ahora bien: Dante responde a la epístola de Giovanni con una égloga: la armonía latina le ha hecho abandonar, por corto espacio de tiempo al menos, a Beatriz por Virgilio, los símbolos del medievo por

los mitos de la Arcadia, es una fantasía que en la actualidad resulta fastidiosa, y que, sin embargo, fue buscada por Dante y por Carlomagno antes que por Crescimbeni y por Cristina de Suecia. La infusión del espíritu del medievo en aquellas formas clásicas resulta cosa tan nueva, la gaira dantesca márcase de tal manera en la barbarie de aquel latín, que quizá no resulte desagradable que no detenga para hablar de las églogas; en mi opinión, no son apreciadas como se merecen, a pesar de que en algunas partes resultan de mayor importancia que ciertas canciones del poeta. De modo, pues, que para Dante, poeta pastoril (no es este calificativo una broma irreverente mía; él mismo se declara tal, y, por su parte, del Virgilio saca en su contestación a relucir toda la familia de la Arcadia, sin olvidarse de los asnos, que no estaban domesticados todavía en el rudo siglo XIII,

*Arcades exultant, audito carmine, nymphae
Pastoresque, boves et oves hirtaeque capellae
Arrectisque onagri decursant auribus ipsi),*

para Dante, poeta pastoril, la Italia se convierte místicamente en Sicilia; Rávena, en las llanuras húmedas del Polesio; Bolonia, hasta donde llega la autoridad de Roberto de Nápoles, jefe del partido güelfo, en los ciclópeos peñascos próximos al Etna, y en el antro de Polifemo Dino Perini, otro florentino desterrado y alegre compañero que nada sabe de poesía latina y al que preocupa el escaso condumio, y el maestro Fiducio de los Milotti, docto médico de Certaldo, representan, el primero bajo el nombre de Meribeo y el segundo bajo el de Alfesideo, la realidad de la vida y el consejo prudente. El altivo Titiro, que se apoya en un bastón cortado y montado por él mismo, y cuya blanca cabellera desentona con el verdor del árbol que lo cobija; el altivo Titino no es otro que el mismo Dante, los demás lo hacen objeto de toda clase de atenciones y lo llaman *venerande senex*. Yola, dulce nombre virgiliano aplicado al príncipe poeta de Polenta, vela por todos ellos con amor generoso sin participar en el idilio. Yo siento amor por estas églogas porque me permiten entrever, aquí y allá, algunas vislumbres que me sirven de base para recomponer, a fuerza de fantasía, una imagen de la vida de Dante en Rávena. Existen lugares que entonan bien en determinados momentos con ciertos hombres; por ejemplo, Mario, entre las ruinas de Cartago, no es todo retórica. Rávena, ciudad solitaria y de grandes recuerdos, es el asilo que conviene a Dante anciano; allí no hay reuniones de desterrados que urden conjuras, ni una corte gibelina en la que se politiquea durante todo el día; allí no hay otra cosa que la llanura, el mar y las tumbas de los césares. Hay otros lu-



Habiame ya puesto a mirar con la mayor atención la abierta profundidad, inundada de angustioso llanto; y vi porción de gente que iba por aquel valle circular. (El Infierno, Canto Vigésimo).

gares en los que las actividades, no siempre oportunas, del hombre de partido dañan a la grandeza del personaje; aquí el poeta se ve honrado y reverenciado. Vedlo. Por la mañana atiende a algún asunto de Guido para el que se requiere un secretario elocuente; pero, con mayor frecuencia, escribe o dicta a Iacopo algunos de los cantos sublimes. Mas tarde se sienta con él y con Piero, que ha sido llamado hace poco desde Verona, para desempeñar el cargo de juez, a la pobre mesa puesta por Beatriz (la que tuvo que hacerse monja después de la muerte del padre, porque las huérfanas de los desterrados no encuentran marido); luego juega con los hijitos de Piero, algunos de los cuales, colgado al pecho de la joven madre, inspiró quizá al abuelo las tres estupendas comparaciones infantiles que adornan como flores los últimos cantos del *Paraíso*:

*E come fantolin che'n ver'la mamma
Tende le braccia poi che'l latte prese
Per l'ámimo che'n fin di fuor, s'infiamma*

Por la tarde acuden a la casa varios jóvenes tomañolos, y Dante habla con ellos de poesía, exponiendo quizá teorías que estaban destinadas a figurar en el libro *Vulgare Eloquenza*; a esto se reduce, probablemente, la afirmación de Boccaccio de que Dante hizo en Rávena muchos discípulos en poesía, y especialmente en la de idioma vulgar. Figuran entre ellos Pier Gardini y Menginino Mezzano, que, dichosos de poder decir "yo lo vi con mis ojos", se vanagloriaron de que sus pobres rimas eran obra de las enseñanzas de Dante; el pertenecer a la escuela de un maestro solemne resulta tentación fuerte de orgullo para los ingenios corrientes. Más de una vez intervienen en tales reuniones Perini y Milotti, los que, debido a ser conciudadanos, tratan al maestro con mayor familiaridad y lo acompañan en sus paseos por la triste llanura que desemboca en el pinar. Dante se sonríe al escuchar la conversación burlona de Perini, habla sobre medicina y toca, de paso, cuestiones platónicas al dialogar con Milotti; tratan conjuntamente de los hermosos versos de Giovanni del Virgilio y de si deben o no aceptar la invitación de los boloñeses. Pero a medida que disminuye el calor va remitiendo la conversación, y sucede, por fin, el silencio. Se pone el sol, y los desterrados miran pensativos. ¡Oh villa de Camerata y alturas de Fiésole, que en esa misma hora se tiñen de un suave color de rosa que va apagándose! ¡Oh valle del Arno, en el que todo se estremece de vida en aquella misma hora, bellos campos cultivados de los que regresan los campesinos cantando, aldeas en la llanura y castillos en lo alto de las colinas que se llaman y responden unos a otros con las esquilas lejanas,

en tanto que el crepúsculo centellea en la corriente del río entre las sombras de los chopos que se agitan suavemente! Es un momento triste, y hasta Petri inclina la cabeza, entre afligido e imitado, murmurando. "Envejecemos".

Pero volvemos a la correspondencia poética con Giovanni del Virgilio. Dante, como si tratase de rebatir con hechos la censura de Giovanni contra la composición poética en idioma vulgar, le envía los diez cantos que había terminado últimamente, y en los que su poesía, aunque en idioma vulgar, corre, no obstante, nueva y libre desde el veneno profundo; y a todo ello se refiere con una vaga imagen pastoril:

*Est mecum quam noscis ovis, gratissima, dixi,
Ubera, vix quae ferre potest, tam lactis abundans;
Rupe subingenti modo captas ruminat herbas:
Nulli iuncta gregi nullis assuetaque caulis,
Sponte venire solet, numquam vi posere mulctam. .
Hac implebo decem missurus vascula Mopso.*

Pero —interviene Melibeo— tenga cuidado, entre tanto, aquel que come el pan ajeno que tiene siete cortezas, con no ofender a los poderosos llenos de orgullo.

*Tu tamen interdum capros meditare petulcos
Et duris crustis discas infigere dentes.*

Razonamiento este último que demuestra que Dante, a medida que terminaba ciertas partes de sus cantos, tenía por costumbre enviarlos a los amigos que le merecían confianza, aunque siempre con un poco de la cautela a que hace alusión la advertencia de Melibeo. Hay incluso un verso (más adelante lo veremos) en la canción de Cino, con motivo de la muerte del poeta, que demuestra que *La Comedia* era ya conocida por los amigos. Lo cual no quita que algunos pasajes, en los que no existían alusiones a personajes, o éstas eran poco severas, no hubiesen circulado ya entre el pueblo, siendo incluso cantadas por éste. Lo ha dicho Giovanni del Virgilio al principio de su epístola; y aunque deban tenerse por tradiciones de una edad posterior los dos relatos acerca del herrero de la puerta de San Pietro, que "mientras batía el hierro sobre el yunque cantaba versos de Dante, igual que se canta un canto corriente, entremezclando aquéllos con los golpes de fragua y de martillo", y el del buñero, que "después que había cantado un rato los versos daba una palmada al buñero y le decía: "¡Ame!", aunque, repito, deban considerarse como tradiciones, el hecho es que la tradición no es nunca

cosa inventada del todo y tiene siempre alguna base de verdad. ¿Habría hoy algún novelista capaz de escribir que un herrero o un cochero cantan, mientras trabajan, versos de Fóscolo y de Leopardi?

Giovanni del Virgilio, entre tanto, reiteraba su invitación con un segundo canto poético: “¡Oh anciano divino, segundo Virgilio! Más aún: si yo quisiese dar fe a Pitágoras, Virgilio mismo, ojalá veas reflorcer en la fuente de tu bautismo tus sagradas canas arregladas por la mano de Filis; pero no nos prives de tu presencia en Bolonia. Aquí no te aguardan las asechanzas que temes; aquí está bien Abertino Musato, y grandes y pequeños desean la presencia de Allighieri”.

*Huc ades: huc venien qui te pervisere gliscent
Parrhasii iuvenesque senes, et carmina laeti
Qui nova mirari cupiantque antiqua doceri.*

Pero no es Iola, según Giovauni sospecha, quien impide a Dante que vaya; Dante siente honor de Polifemó:

Assuetum rictus humano sanguine tingi.

Melibeo y Alfesibeo están a su alrededor, y lo convencen de que si él acepta la invitación, las ninfas y los amigos suyos tendrán que temer una suerte peor, y no existirá motivo para que otras ciudades envidien a Rávena, y quienes se han hecho amigos suyos lamentarán haberlo conocido.

*Fortunate senex, falso ne crede favori
Et Dryadum miserere loci pecunisque tuorum.
Te iuga, te saltus nostri, te flumina flebunt
Absentem et nymphae mecum peiora timentes,
Et cadet invidia quam nunc habet ipse Pachinus:
Nos quoque pastores te cognovisse pigebit.
Fortunate senex, fontes et pabula nota
Desertare tuo vivaci nomine nobis.*

No se deja, pues, llevar por una resolución tan cruel que lo lleve a confiar a la náyade del Rin la cabeza ilustre para la que se está preparando ya la corona de laurel.

— III —

¿Hay en esto un auténtico temor a los peligros que podrían presentársele en Bolonia, o se trata más bien —según creo— de que,

finamente celoso de su propia reputación, teme que lo tomen por un desertor de su partido al acceder a la invitación de una ciudad güelfa? No lo sé; pero lo que las églogas demuestran es que Dante estaba seguro de su propia grandeza y que también los demás estaban seguros de ella. Es un hecho real que Italia pareció haber sufrido con su muerte una desgracia pública. Cuenta Giovanni Boccaccio que todos los poetas insignes de la Romagna enviaron a Guido versos para que fuesen grabados en la tumba del poeta, estimando él como los más dignos los de Giovanni del Virgilio, que aclamaba al amigo

Gloria musarum, vulgo gratissimus auctor.

Pieraccio Tedaldi, uno de aquellos rimadores toscos que abundaban en Italia antes que Dante elevase el arte a un nivel tan alto, envía un soneto suyo para dar la noticia a todos sus conñades en poesía:

*Sonetto, pien di doglia, scapigliato,
Ad ogni dicitor tu te n'andrai,
E con granezza a lor recontarai
L'orribil danno il qual n'e incontrato;*

*Che l'ultimo periglio disfrenato;
Il qual in sé pieta non ebbe mai,
Per darne al cor tormento e pene assai,
Nostro dolce maestro n'ha portato.*

Si a nosotros nos parece ridícula la loa con que acompaña:

*il sommo autor Dante Alighieri
Che fu piú copioso in iscienza
Che Catone, Donato o ver Gualtieri,*

es preciso que meditemos en que la erudición clásica era antes de Petrarca un ideal confuso, y que para aquellos pobres rimadores la gramática era un montaña altísima que reverenciaban desde lejos, pero sin llegar a descubrir su cima. Más hondo es el lamento del gibelino de Agubbio, que dio hospitalidad a Dante, según la tradición, y que fue después vicario de Bavaro, Bosone Raffaelli. Se dirige a Emmanuele, poeta hebreo y rimador en lengua vulgar, el mismo al que Cino dedicó sonetos, y que debió de conocer a Dante en la Corte de Rávena, donde compuso durante su estancia versos todavía inéditos:

*Adunque piangi, Emanuel giudeo;
E piangi prima del tuo proprio danno,
Poscia del mal di gusto mondo reo,*

*Ché sotto 'l sol non fu mai peggior anno;
Ma mi conforta ch'io credo che Deo
Dante abbia posto in glorioso scanno.*

A lo cual el isiaelita contesta:

*E ben puo pianger cristiano e giudeo
E ciaschedun seder in tristo scanno.*

¿No os suena al máximo elogio del gran difunto esta concordia entre las dos religiones, la una de perseguidores y la otra de perseguidos, proclamada en un siglo en que era ignorado hasta el vocablo *tolerancia*, por los poetas, en nombre de la poesía, sobre el féretro de Dante Alighieri? ¿No os parece cosa solemne, aunque los versos sean muy medianos? A mí me llega al alma, y pienso que los poetas, cuando el amor propio no los extravía o los empequeñece, son, en fin de cuentas, la gente mejor del mundo; buenos y magnánimos, porque su vista penetra en el inmenso porvenir. Emmanuele, por su parte, describiendo, a imitación de Dante, el infierno y el paraíso en la parte última de su poema hebreo titulado *Mechaberot*, asigna en este último una sede esplendorosa a un amigo suyo al que llama Daniel, y al que califica del hombre más sabio del siglo. Ahora bien: como durante el siglo en cuestión no se conoce a ningún Daniel israelita al que pueda aplicarse el sumo elogio de Emmanuele, el señor Geiger, rabino de Breslavia, sostiene que el tal Daniel así ensalzado es Dante; opinión que a mí me parece probable por el hecho mismo de que el nombre hebreo empieza con la misma sílaba que el nombre toscano.

Vemos, pues, cómo los amigos y admiradores honraban a Dante, poeta y filósofo. Ahora bien: la canción atribuida a Cino es algo así como el llanto oficial del partido gibelino y termina con un grito de desprecio contra la güelfa Florencia:

*Canzone mia, a la nuda Fiorenza
Oggima' di speranza te n'andai:
di' che ben puo trar guai,
Ch'omai ha ben di lungi al becco l'erba.*

*Ecco: la profezia che cio sentenza
 Or e compiuta, Fiorenza; e tu'l sai.
 Se tu conoscerai
 Il tuo gran dano, piangi, che t'acerba;
 E quella savia Ravenna, che serba
 Il tuo tesoro, allegra se ne goda,
 Che e degna di loda.
 Così volesse Dio che per vendetta
 Fosse deserta l'iniqua tua setta.*

Y Florencia lloraba, o, por lo menos, admiraba respetuosa. Así vemos que Giovanni Villani, cuyo relato debió de ser inmediatamente posterior a los hechos —o aunque fuese posterior a ellos en unos pocos años, escribió, sin duda, de acuerdo con lo que se pensaba entonces—, al llegar en su crónica al día del fallecimiento de Dante, interrumpe su relato de los sucesos ocurridos en Italia y en Europa, para dejar constancia en un capítulo largo y minucioso *de las virtudes, ciencia y valor de tan gran ciudadano*; y en esto fue imitado por los cronistas que vinieron después.

— IV —

Pero aquel sentimiento de admiración no dejó de encontrar, al principio, impugnadores. Por grande que un hombre sea, sus contemporáneos no lo ven todos en su verdadera talla; la generación que ha vivido con él no se habitúa de golpe a mirarlo como figura de monumento. Agréguese a eso las envidias de quienes, por estar situados en posiciones destacadas, se sienten estrujados en el concepto universal por el brillo de aquél; y agréguese los amigos tibios o enferrujados, además del malquerer de aquellos a quienes la autoridad del muerto resulta temible y sospechosa. Empecemos por los primeros:

He aquí a un hombre al que hoy llamaríamos el ilustre profesor Francesco Stabili, y al que entonces se conocía más campechanamente con el nombre Cecco d'Ascoli, o el maestro Cecco (Cecco-Francesco). Era un varón doctísimo para sus tiempos, y, además, de amplio criterio, por su calidad de astrólogo; pero era vanidoso, como quien desde su primera juventud ha puesto alta cátedra; había tratado bastante a Cino, y también, en vida, a Dante. Deseoso de poseer todas las cualidades que por aquel entonces se necesitaban para ganarse fama entre la gente seglar, componía rimas en sus horas de ocio, y hasta topó con algún principiante que lo saludó en verso:

Tu se'l grande Ascolan che'l mondo allumi.

Ignoro si actuó movido por la envidia, pasión a la que, según sus doctrinas, estaban inclinados los naturales de las Marcas debido a la influencia de las estrellas; se diría que el rumor de ciertas glorias en pleno auge le producía un sentimiento de molestia y despecho. Era de los incapaces de suponer que exista luz más allá del horizonte de su propia cátedra. ¿Poeta y hombre de ciencia? ¡Vive Dios! ¿No le basta, acaso, con la admiración mayor o menor que la plebe siente por sus sílabas armonizadas? Puede ser lícito y factible que el filósofo ocupe de cuando en cuando sus ocios honestamente haciendo rimas; pero ¡que un versificador invada el coto cerrado de la ciencia...! Tales debieron de ser, aproximadamente, las razones que movieron a ira a Stabili contra Cavalcanti y Allighieri, aunque quizá tomó ojeriza a todos los toscanos por odio al émulo suyo, Dino del Garbo. Para desahogarse con Dante, fue a elegir precisamente, ¡pobre Cecco!, la rima, y entre las distintas formas de rima, el terceto; aunque como hombre superior, lo soba de nuevo a su manera; es decir, lo descompone. Vemos en todos sus apuntes al doctor sutil meter, siempre que puede, la cuña de una distinción para abrirse camino y dar una definición nueva; lo vemos sacar a luz una duda para darse tono con una solución inesperada. Pero esto es lo menos malo; lo que fastidia, sobre todo, es la cara solemne del catedrático, que se mantiene lívida cuando él quisiera animarla con una sonrisa compasiva.

En tal Stabili trata, por ejemplo, de la nobleza; Allighieri, por su parte, había hablado del mismo tema en una de sus canciones y en el *Convivio* redonda en honor del buen juicio y ánimo de Cecco el que haya hecho suyos los mismos razonamientos de Dante, y el negar gentileza a la sangre antigua:

*Fu già trattato con le dolci rime
E difinito il nobile valore
Dal fiorentino con le acute lime.*

Lo reconoce él mismo; pero no hay que fiarse demasiado de las alabanzas de Cecco. Después de todo, Allighieri trató del tema a guisa de poeta; no adujo pruebas, no razonó como científico:

*Ma con lo schermo delle giuste prove
lo dico contro de la prima setta,
E voglio che ragion mio detto prove.*

¿Y sabéis cuáles son esas demostraciones justas que él agrega a lo expuesto por Allighieri? Recurre a sofisticuerías escolásticas, distinguiendo como elemento de nobleza la voluntad, cosa que estaba implícita en las afirmaciones de Dante; luego, siguiendo los delirios de su siglo—cosa que no hace Dante—, presenta como razón explicativa la influencia de un planeta. Ahora bien: ese planeta le da ocasión de volver hacia Allighieri, y así lo hace, insinuando calladamente al lector: “A ese Dante yo lo traté; es más: le expuse mi novedosa teoría sobre la nobleza; lo de la influencia de los astros lo embarulló un poco y lo llevó a plantearme una duda, que yo le aclaré sin dejar el menor resquicio:

*Ma qui me scrisse dubitando Dante . . .
Torno a Ravenna, e de lí non me parto;
Dimme, Esculano, quel che tu ne credi.
Rescrissi a Dante: Intendi tu che leggi;*

etcétera, ya que, después de tan solemne principio, quiero hacerlos gracia de las pruebas y contrapruebas astrológicas”.

Expone Stabili en otro lugar la teoría sobre el amor, y como ésa era la gran cuestión de aquel siglo y en ella se encerraba el fundamento del arte de entonces, por lo menos del exterior, se mete en el tema a velas desplegadas. Empieza por atacar a Cavalcanti haciendo como si creyera que éste hace derivar el amor de Marte—lo cual no es cierto—; pero esa alusión a Cavalcanti no es sino una finta para descargar su estocada contra un adversario de mayor categoría, culpando incluso a Dante por su silencio acerca de la opinión de su amigo:

*Errando scrisse Guido Cavalcante;
Non so perché si mosse o per qual cielo,
Qui ben mi sdegnà lo tacer di Dante.*

Pero el tal Dante había tratado de la naturaleza del amor, afirmando que el objeto de éste había sido creado con el alma. El tal Stabili se muestra conforme con ello. Dante agregaba, además, que el motivo que lo transformaba en acto era la belleza de mujer sabia, en tanto que el astrólogo ve ahí la influencia de las estrellas:

*Amor non nasce prima da bellezza;
Consimil, stella move le persone,
Ed un volere ferme la vaghezza.*

Siendo así, ni la belleza de la mujer ni la virtud del hombre pueden ser ocasión ni razón del amor, y éste viene a ser cosa fatal y no natural, y no es posible que crezca ni que disminuya de intensidad ni que cambie de objeto. Ese es el amor puro y grande que Dante no conoció, según el de Ascoli:

*Non si disparte altro che per morte,
Quando la luce trina le conforma
Insieme l'alme di piacere accorte.
Ma Dante rescivendo a messer Cino
Amor non vide in questa pura forma,
ché tosto aria cambiato suo latino.*

*“Io sono con amore stato insieme”:
Qui pose Dante che novi speroni
Sentir puo il fianco con la nova speme.
Contra tal detto dico quel ch'io sento
Formando filosofiche ragioni;
Se Dante poi le solve, son contento.*

Sabía el tal profesor que Dante no podía contestarle desde la urna de piedra de Rávena, ni, aunque hubiese podido hacerlo, habría contestado a quien como razones filosóficas traía a cuento las cualidades ocultas de las piedras que no se desprenden accidentalmente de su sujeto. Mas aún: en el soneto a Cino, citado por el Stabili, Dante había escrito que quien cree que se puede combatir al amor con argumentos tomados de la razón y de la virtud se conduce como aquellos que creen alejar las tempestades con el ruido de las campanas; comparación ésta que para Cecco es indicio de ignorancia y, quizá, quizá, de incredulidad:

*Perché di state nelle gran tempeste
La gente sona a stormo le campane?
Parché 'l son rompe l'aere e tol la peste.*

*Anco ti dico che gli angel maligni
Invidioso delle genti umane
Fanni tempeste per cert disdigni,*

*Sí che, sonando allor le trombe sante,
Fugge lor setta come gente rotta;
Questo secreto non conobbe Dante.*

Hasta aquí es todo cosa de una. Lo mismo que, cuando trata de la fisonomía, se diría que alude a los rasgos de la de Dante, censurando la *forma cruel* de la nariz aguileña, que, desde Aristóteles, todos los fisonomistas habían considerado como señal de magnanimidad; pero Cecco explica del modo siguiente la tal magnanimidad:

*...e magnanimo e senza pietade,
Sempre diserve non guardando a cui,
Si come fera senza umanitate.*

Si todo se redujese a esto, la posteridad, olvidando, por compasión de la debilidad humana, estas escaramuzas contra un ingenio máximo, habría venerado sin dificultad a Francesco Stabili como a una víctima de la tiranía espiritual, y habría reconocido, como lo hace el historiador de las matemáticas en Italia, que no sólo se encuentran en su *Acerba* los grandes documentos contemporáneos, sino que hay en el libro incluso algunos borruntos o intuiciones de la ciencia futura. Y también habría perdonado al versificador, a pesar de la rudeza del dialecto y del estilo. Dados los tiempos, habríamos encontrado naturalidad y viveza en este esbozo de la antigua y longeva familia de los marqueses de Carabas:

*...dico contro a quilli
Che dicono: —Noi siamo gentil nati;
Fideli avemmo gia ben piu di milli:
In cotal monti fur nostre castelle—
Movendo il capo con li cigli a cati,
Facendo di lor sangue gran novelle;*

habríamos subrayado en estos otros versos la fresca entonación, que nos hace recordar los estribotes populares:

*Oime, quegli occhi da cui son lontano!
Oime, memoria del passato tempo!
Oime, la dolce fe di quella mano!
Oime, la gran virtù del suo valore!
Oime, che'l mio morir non e per tempo,
Oime, pensando quant'e 'l mio dolore!
Oime, piangete, dolenti occhi miei,
Poi che morendi non vedete lei!*

Pero, aunque el vengaise de los humildes y de los superiores poniendo

en sospecha a las autoridades políticas y religiosas acerca de sus doctrinas no es cosa nueva en la historia de las ciencias y de las letras, Francesco Stabili nos dio también un ejemplo de semejante conducta. El, un astrólogo que coloca casi todas las cosas de este mundo bajo la influencia de las estrellas, él precisamente acusa a Dante de fatalismo, por haber hecho de la fortuna de los linajes algo así como una inteligencia, entre platónica y cristiana, sometida a la Providencia:

*In ciò peccasti, fiorentin poeta,
Ponendo che gli ben della fortuna
Necessitati sieno con lor meta.
Non e fortuna che ragion non vinca.
Or pensa, Dante, se prova nessuna
Si puo piú fare che questa convinca.*

No es eso todo, porque en el principio mismo del *Acerva* acusa sin embages al autor del *Paraíso* de poca fe; mediante una burla cínica sobre el amor de Beatriz —difícil de entender, por suerte—, se mofa de la opinión universal, que lo aclama por divino; lo condena al fuego eterno con sonrisita maligna, propia de un satélite de la Inquisición; y, al mismo tiempo que hace eso, habla del *beato regno*:

*Del qual gia ne tratto quel fiorentino
Che lí lui ci condusse Beatrice.
Tal corpo umano mai non fu divino
Né puo, si come'l perso, essere bianco:
Perché si rinnovo come fenice
In quel desio che gli pungeva il fianco.*

*Negli altri regni, dove ando col duca
Fondando li suoi pie nel basso centro.
La lo condusse la sua fede poca.
E so che a noi non fece mai ritorno.
Ché, 'l suo desio lo tenne sempre dentro:
Di lui mi duol per suo parlare adorno.*

Podrá contestáirse que, en resumidas cuentas, Dante estaba ya muerto, y la acusación no podía causarle ningún perjuicio. Cierto, pero eso ocurría en los años en que el cardenal del Ponggetto pretendía destruir los huesos del poeta, y en este ultraje al idealismo de un desdichado, en este ultraje meditado con frialdad hipócrita sobre su tumba, la villanía se encuentra de tal manera unida con la ferocidad, que asusta pensar

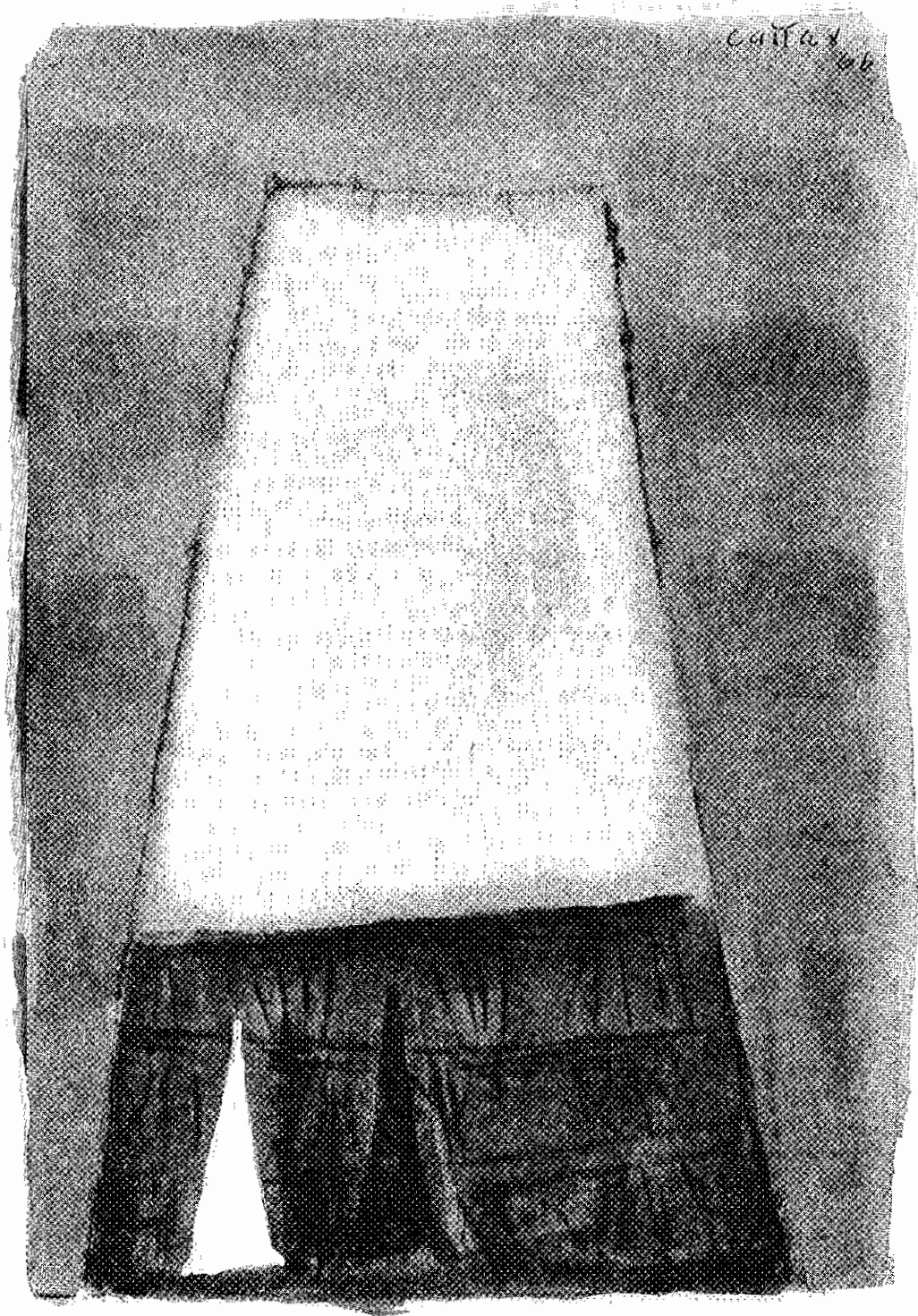
que la vanidad literaria pueda conducir a tales extremos. Es posible que aquel desgraciado afectase tan gran rigor ortodoxo con el propósito de disipar las sospechas que ya se habían condensado en Bolonia sobre su propia cabeza. Me induce a creerlo hasta la inoportuna crueldad con que su autoi, que era, sin embargo, de los señalados, se lanza a gritar a los rectores: “¡No deliberéis sobre quién merece morir!”, advirtiéndoles, al mismo tiempo, que el mantener al impío sobre la tierra es como una nueva ofensa a la cruz.

“Mal hiciste, pero bien castigado estás”, habría podido decir a Stabili un admirador del poeta ultrajado cuando el inquisidor que juzgó a los herejes paterinos lo entregó, el año 1327, en Florencia, al brazo secular. Entre los que defendían al de Ascoli corrió la voz —que nada tenía de probable— de que los amigos de Cavalcanti y de Dante habían ejercido alguna influencia en la sentencia

Después de los versos que hemos copiado, estos otros que vamos a reproducir parecerían al lector no sólo inocentes, sino divertidísimos:

*Qui non si canta al modo delle vane,
 Qui non si canta al modo del poeta
 Ché finge imaginando cose vane;
 Ma qui risplende e luce ogni natura
 Ché a chi intende fa la mente lieta.
 Qui non si sogna per la selva oscura
 Non veggo 'l conte che per ira et asto
 Tien forte l'arcivescovo Ruggero
 Prendendo del suo ceffo fiero pasto;
 Non veggo qui squadriare a Dio le fiche:
 Lasso le ciance e torno su nel vero:
 Le favore mi fur sempre nemiche.*

Coluccio Salutati, limpiando más adelante a Allighieri de fatalismo, en su libro *Del fato*, tomaba también en serio estas jocosas impertinencias del de Ascoli, y decía pomposamente, con su acostumbrada retórica: “¡Oh Cecco, o más bien ciego escolano, ojalá que hubieses visto a Dante con ojos limpios de torpe envidia, y ojalá hubieses visto los dos focos luminosos que resplandecen en su poema, a saber: la teología, a la que llamaremos con exactitud el astro mayor, y la filosofía, astro menor, opaco inclusive, falto por completo de luz, salvo cuando está alumbrado por la verdad teológica! ¡Ojalá hubieses podido conocer el esplendor del arte poético, que no es perfecto sino cuando a él concurren todas las ciencias, y con qué maestría y ejemplo tomado



El monte del Purgatorio, que se eleva entre las aguas del otro hemisferio, representa un cono truncado por la parte superior. (El Purgatorio, Canto Primero)

de la vida humana él describe la visión!" Sin embargo, era tan grande la fama del de Ascoli, que cuando se propagó el rumor de la publicación de su obra *Acerba* y de las invectivas contra Dante, despertó gran curiosidad en toda Italia; Giovanni Quirini, de quien se cree que era uno de los amigos de Dante, escribió desde Venecia en verso a Giovanni dei Mettville, que estaba en Bolonia, pidiéndole que se la enviase; y el de Bolonia respondió sin dar a conocer su opinión sobre el vapuleo del de Ascoli, pero calificando a Dante de toscano ilustre y el más grande de los toscanos. Más adelante, al representar Orcagna entre los condenados en el infierno por él pintado en Santa Croce a Cecco, trató quizá de vengar a Dante; y la manera de vengarse era digna de aquel siglo intolerante. En siglos posteriores, el nombre de Cecco d'Ascoli llevó con mayor justicia unido de manera indivisible el concepto de hombre envidioso y de versificador ruin; hasta los pobres rimadores del siglo XV tratan con severidad su corazón empedernido de envidia y sus versos horros del ritmo que Caliope concede a pocos.

Discite iustitiam miniti, et non temnere divos.

— V —

Aparte de la envidia, *La Comedia* llevaba dentro de sí, por su propia naturaleza, otra fuente de malos humores, porque era un poeta modernísimo en el que alabanzas y censuras se distribuyen con plenitud cordial sobre todos los partidos, órdenes sociales y cargos de Italia, Francia y de Europa. Ahora bien: una parte de los vituperados vivían aún, o, por lo menos, una parte de aquellos a quienes la censura les saltaba al rostro desde alguna tumba reciente. En aquel siglo en que hasta las gentiles hembras sabían encontrar frases de intención mortal, frases que eran estiletes envenenados, con las que se arrojaban las unas a las otras a la cara las aventuras de sus padres, en aquel siglo, el libro de Dante, que en la hora de cortar con trincheras los caminos y de hundir los puentes podía proporcionar por millares los insultos para arrojarlos al mismo tiempo que las azagayas, debieron ser muchas las personas a las que inspiró odio; pero no nos quedan documentos concretos. Tenemos, en cambio, algunos indicios de otra generación de descontentos; me refiero a los que tuvieron alguna familiaridad con el poeta, y que se creyeron dignos de figurar, ellos y sus amigos, en aquel juicio universal de los siglos XIII y XIV. Si más de doscientos años después Vincenzo Acciaiuoli llegó a decir que habría pagado con mucho gusto cualquier cantidad de dinero para que Dante hubiese mencionado en *La Comedia* a alguno de los de su estirpe, aunque lo hubiese

llegando casi a amenazar al autor con tomar él —si no fuese demasiado tarde— la venganza de Antonio con Tullio? Peor todavía, si no resultase justamente ininteligible hacia el final, es el otro soneto, dirigido a Bosone de Gubbio con ocasión de la muerte de aquel Emmanuele hebreo del que hemos hablado más arriba. El pobre hebreo y Dante son confinados en este soneto, dentro del infierno, entre los aduladores:

*Messer Bosone, il vostro Manoello
Seguitando l'error della sua legge
Passato e nell'inferno e prova quello
Martir ch'e dato a chi non si corregge.*

*Non e con tutta la comune gregge,
Ma con Dante si sta, sotto al capello
Del qual, come nel libro suo si legge,
Vide coperto Alesso Interminello.*

¡No! El amoroso messer Cino, el amigo de Dante y de Emmanuele, no puede haber concebido estos versos malvados. Tienen que ser obra de algún güelfo rabioso que quiso desahogar el miedo que las victorias de Castruccio le habían metido en el cuerpo, atacando al pequeño grupo de gibelinos aún dispersos que quizá se apretaba en torno a Bosone, me baso para afirmarlo en que en los últimos versos se da por muerto a Castruccio. No; no son de Cino; quiero esperarlo; aunque un tal Giovanni Vitali, que a los dos sonetos responde vivamente rebatiéndolos, dé a entender que el autor de los mismos es hombre de leyes, allí donde afirma que Allighieri fue

*Lo torto e'l dritto in suo luogo fermante
Piu che le vostre leggi co' decreti;*

y antes había dicho:

*Contien sua comedia parole sante,
Simili a quelle che contan gli preti,
Del buon autor che sí faceste errante,
Da che in vita non e, che cio vi vieti.*

Aceptemos los malos versos por respeto a la buena intención.

Pero ¿quién iba a sospechar que un contemporáneo de Dante colocase a éste entre los aduladores? Sin embargo, la necesidad de procurarse refugio y sustento junto a los señores de Lombardía daba pie

para que los habitantes de las poblaciones güelfas mirasen a los desterrados gibelinos, a los descendientes de las viejas familias que tomaron parte en las cruzadas, a los hijos de personajes que habían ocupado los cargos de capitanes del pueblo y de alcaldes como aduladores. Ya Cecco Angiolieri había lanzado la acusación de adulador contra el poeta desterrado, replicando vivamente a algún soneto escrito contra él por Dante y que no ha llegado hasta nosotros, le dice:

S'io son fatto romano, e tu lombardo,
y agrega:
S'io pranzo con altrui, e tu vi ceni;
S'io mordo il grasso, e tu ne succhi il lardo

Y en otro sitio había dicho también de Dante:

Pare una torre, ed e un vile balco;
Ed e un nibbio, e pare un girifalco.

Y termina en un tono que es casi de tristeza que nos inclinaría a ser indulgentes, si no nos molestase a los que hemos venido después ese modo que tiene el de Siena de tratar de igual a igual a nuestro divino poeta:

Si che, laudato Dio, rimproverare
Puo l'uno all'altro poco di noi due;
Sventura e poco senno ce'l fa fare.

“Frecuentaba las cortes de los tiranos, adulaba la vida y las costumbres de los poderosos, y, estando desterrado de su patria, cantaba de palabra y en sus cartas falsas alabanzas de aquéllos”; así escribía Filippo Villani del nieto de Farinata y autor del *Dittamondo*, aunque en las canciones que de éste nos quedan no se ve por parte alguna al adulador. Y téngase en cuenta que Villani era de los güelfos más moderados; más aún: había sido censurado por sus inclinaciones al partido gibelino; además de que eso se escribía en los últimos años del siglo, cuando ya había remitido mucho los rencores. Pues bien: estas frases de Villani nos pueden servir, en cierto modo, de explicación del calificativo de adulador lanzado contra Dante, calificativo que hoy pondrá con seguridad los pelos de punta a más de uno de los fieles que rinden culto al gran padre Allighieri. Digamos que ya entonces un tal Taviani, güelfo, contestaba acerbamente al sienés de esta manera:

Cecco Angelier, tu mi pari un musardo,
Sí tostamente corri e non vi peni

*Deliberai, ma incontiente sfreni
Come polledro o punto caval sardo;*

y, después de otros versos que hoy resultan un poco deteriorados, lo censuraba de este modo:

*Tu mi pari piú matto che gagliardo.
Filosofi tesauo disprezzare
Den per ragione; e loro usanza fue
Sol l'ingegno in scienza assottigliare.*

*Coteste sono le virtù sue.
Pero pensa con cui dei rampognare:
Chi follemente salta, presto rue.*

— VI —

Hasta aquí sólo se trata de censuras y de juicios particulares. Ahora bien: sabemos por Boccaccio (*Vita di Dante*) que, habiendo los partidarios de Ludovico, el bávaro, empezado a servirse de los argumentos expuestos en el tratado sobre la monarquía para defender con ellos a su emperador y a su antipapa, el cardenal Bertrando del Poggetto, legado pontificio en las regiones de Lombardía, condenó dicho libro a la hoguera por contener afirmaciones heréticas, y lo mismo pretendía hacer con los restos mortales del autor, si no se hubiesen opuesto a ello Pino della Tosa y Ostagio de Polenta. Por tratarse de un hombre tan ilustre, los partidarios de la Iglesia trataron esta vez de agregar al argumento del fuego los del razonamiento. Un cierto Guido Vernani de Rimini, de la orden de predicadores, se dispuso a razonar en defensa del poder del Sumo Pontífice y en contra del libro *Monarchia*, de Dante, dedicando su obra a Graziolo de'Bambagliuoli, de Bolonia. Graziolo, aunque güelfo auténtico, gustaba, como versificador que era, de leer a Dante, y de comentarlo; razón que casi me induce a creer que la dedicatoria a Bambagliuoli venía a ser como una censura tácita a los ingenuos güelfos que se dejaban cazar por los halagos de la poesía dantesca; y esto, como luego veremos, lo da a entender el autor en el prólogo. Ahora bien: como a Graziolo se le da en el prólogo el título de canciller del Ayuntamiento de Bolonia, y había sido elegido para ese cargo el año 1323, perdiendo el cargo y la patria el año 34, en que fue expulsado por Bertrando del Poggetto, no cabe duda de que el libro de Vernani fue escrito precisamente durante los años en que Ludovico, el

bávaro, tenía preocupados a los güeltos y el cardenal del Poggetto condenó la obra *Monarchia*. La finalidad perseguida en aquella polémica se clarea también en un pasaje del libro donde se exhorta “a los secuaces de doctrina tan pestífera, que, como ciegos que siguen a otro ciego, se apartan de la luz de la verdad y caen en el foso, a que se avergüencen y retornen al buen camino, abandonando el error”.

Por lo demás, el fraile, bien caparazonado dentro de su armadura escolástica y atiborrado de teología hasta los ojos, sale fanfarronamente al campo frente a Dante y empieza por decirle que es un recipiente del diablo. Y escribe, repitiendo las palabras mismas del monje hipócrita del canto vigésimo segundo del *Infierno*, que había oído precisamente en la Universidad de Bolonia: “El diablo embustero y padre de mentiras tiene ciertos vasos suyos que, adornados por fuera con engañosas imágenes de honestidad y de verdad y de colores fingidos, encierran en su interior un veneno que es por eso mismo más fiero y pestilente. Pues bien: entre los vasos de esa clase hubo un individuo que poetizaba mucho, fantaseando, sofista lleno de verbosidad, giato a la mayoría por la elocuencia externa de la frase. Ese tal, mezclando con sus fantasías y ficciones poéticas las enseñanzas de la filosofía que consuela a Boecio, e introduciendo a Séneca en la Iglesia, llevó, engañados con dulces cantos de sirena, a la muerte de la verdad eterna no a las almas enfermas y débiles, sino a los estudiosos. Dejando de lado con desprecio las demás obras suyas, he querido examinar minuciosamente una que él titula *Monarchia*, porque en ella discurre en apariencia con bastante orden, aunque mezclando mucho de falso con algunas verdades”.

Tomemos nota al pasar de que lo que más escuece al fraile es la restauración y la vulgarización que Dante ha operado en la ciencia laica, y sigamos los elocuentes arrebatos de cólera. Trata a Dante de *el tal (ille homo)*, y dice aquí que “la pasión partidista ha oscurecido su ignaro corazón”; más allá, que “pone por delante frases ampulosas en las que promete lo que su presuntuosa ignorancia no le permite defender”. Hay demostraciones que le parecen “más dignas de pasar por alto con una carcajada que de rebatirse”; pero las aniquila “para satisfacer a los ignorantes”; otro de los argumentos es “¡uín, ¡uín! es indigno de que él lo conteste; pero lo contesta para utilidad del lector”. En otro lugar hace notar que “ese tal podía haberse contentado corrompiendo la filosofía, debiendo, por lo menos, dejar sin manchilla y en su sentido verdadero la divina escritura”.

Como se ve, nos encontramos ante el estilo habitual en la polémica religiosa; pero no es posible negar que más de una vez Vernani con-

sigue fáciles victorias sobre los argumentos, quizá un poco demasiado poéticos, de Allighieri. Toca, por ejemplo; el punto flaco del adversario cuando le hace notar: afirma que los dos grandes astros significan los dos regímenes o poderes, constituye una explicación mística, o, si se quiere, metafórica; pero eso no es argumento en teología. Otro ejemplo: ordenar según su voluntad el género humano y conseguir para éste la felicidad sólo puede hacerlo Dios, y no puede ser obra de la naturaleza y de un solo hombre; si Aristóteles exige en el monarca de un solo Estado tantas perfecciones, ¿qué no habrá que exigir a un monarca universal? ¿Hay alguien perfecto fuera de Jesucristo? Y como el vicario de Jesucristo es el Pontífice, se sigue de ello que. . . Y el duelo continúa con las armas del raciocinio corriente, dentro del campo de la fe que el mismo Dante se había señalado; por esa razón, cuando se llega al punto de la predestinación providencial del pueblo romano, el fraile consigue una victoria por demás espléndida. ¿Que la Providencia obró milagros en favor de Roma? Se trata de builas o engaños del demonio. ¿Que el romano es un pueblo noble? ¿Acaso no es, según afirmación general de los santos padres, un pueblo soberbio, avaro, cruel, libidinoso, sedicioso, temerario, sacrilego? ¿Era posible que tuviese a cargo suyo el bien común este pueblo idólatra, que hacía idólatras a las naciones que sometía; un pueblo que colocaba la felicidad en la consecución de las glorias de este mundo? ¿Quién, como no sea un insensato, se atreverá a afirmar que semejante pueblo dominó con justicia a los hombres, viviendo como vivió apartado del verdadero Dios y entregado por completo a los demonios? ¡Sí que era, en verdad, sujeto digno de que la Providencia se azacanease por él de semejante manera aquel César Augusto que, además de idólatra, fue hombre lujuriosísimo, según se lee en las crónicas: *Nam inter duodecim catamites totidemque puellas accubare solitus erat!* Dante afirma: “Lo que se adquiere en la guerra, se adquiere en justicia”. Una afirmación como ésta tiene que parecer a primera vista inicua incluso al juicio de un campesino, Dante debió de distinguir entre guerras justas y guerras injustas, porque si se quiere probar diciendo que el juicio divino se manifiesta en la guerra, la consecuencia que se sigue es que ninguna victoria es injusta, y como la república romana fue derrotada con frecuencia y casi aniquilada, eso debió de ocurrir en justicia. Dante afirma: “Cristo dio su aprobación al imperio de César al querer nacer bajo su mando”. Si esto fuese verdad, seguiríase que el diablo hizo bien en tentar a Cristo, Judas cuando lo traicionó, los judíos cuando lo crucificaron, etc., puesto que fue voluntad de Cristo someterse a que lo hiciesen. Dante afirma: “Si el Imperio romano no fue cosa de derecho, el pecado de Adán no fue castigado en la persona de Cristo”. Y Vernani

exclama: “¡Este hombre delira! Pone la boca en el cielo, pero su lengua se mueve a ras de tierra”. ¿Quién tuvo jamás la desvergüenza de decir despropósito como éste de que la pena merecida por el pecado original dependía de la potestad de un juez terrenal? Según eso, el juez terrenal podía castigar con la pena de muerte a un niño recién nacido, ya que la muerte corporal fue infligida a los hombres por ley divina en castigo de aquel pecado. Así se desarrolla la pelea del fraile con el poeta.

Por lo demás, si la persecución emprendida por el cardenal Del Poggetto aumentó la fama del libro sobre la monarquía, *que hasta entonces era apenas conocido*, aumentó al propio tiempo en las gentes sencillas y timoratas el recelo de que aquel laico atrevido que ponía en versos la teología no debía de ser tigo completamente limpio en cuestiones de dogma y de fe. Bartolo, “lumbera del derecho”, al tratar de la cuestión sobre si eran pertinentes las citaciones entre jurisdicciones distintas, se apoyaba en la autoridad de Dante y manifestaba desde la cátedra *tenemos illam opinionem quam tenuit Dantes*, pero no dejaba de agregar que éste fue condenado por la Iglesia después de su muerte como hereje por haber sostenido la independencia del Imperio; y Rafael Volteriano lo traía a colación incluso a fines del siglo XV. Y aunque la gloria del poeta, cada vez más esplendorosa, deslumbrase y abrumase casi a muchos hombres religiosos, los más circunspectos permanecieron siempre en guardia en lo que a él se refería. La condena del cardenal del Poggetto puso, en opinión de los timoratos, una mancha sobre el nombre de Dante Allighieri, mancha que de tiempo en tiempo veremos reavivarse, y también veremos renacer, con respecto a Dante, la reaciedad con que la Iglesia se veía obligada a soportar la gloria abrumadora de un seglar que, según Vernani le echó en cara, había metido a Séneca en la Iglesia.

Al santo arzobispo de Florencia, Antonio, que no encontraba indecoroso que San Petronio fuese el autor del *Satyricon*, parecía, sin embargo, que Dante, no había demostrado los sentimientos de un fiel cuando tachó de vileza a Pier Morone; y tampoco le parecía conoide con las sanas doctrinas que en el *Infierno* dantesco faltase el limbo de los párvulos. Estas eran dudas teológicas del prelado dominico; pero los frailes del siglo XIV se movían en sus recelos y odios por razones que nada tenían de teológicas. Es sabido que en sus iras ceñudas, cuando se lanza sobre eclesiásticos degenerados, Dante se ajusta, como si ya dijéramos, a un estilo de calificativos y sarcasmos que podíamos llamar erasmiano o volteriano. Aquello de *las cogullas convertidas en talegos de harina malvada*; y lo de *los pastores modernos que son tan*

*pesados que necesitan aquí y allí quien los sostenga y quien los empuje desde atrás; y lo de la capucha del predicador que se infla con la risa del vulgo que no sabe qué pájaro anida en la punta; y lo de San Antonio que engorda al cerdo de la colecta de limosnas, en tanto que otros que son peores que puercos pagan a los fieles con moneda falsa; y aquello otro de San Francisco que disputa inútilmente al diablo el alma de un secuaz suyo, y que durante mucho tiempo espera en vano que lleguen al cielo frailes de su orden, eran estocadas de filo y punta que tocaban en lo vivo al clero, especialmente al regular, porque tales imágenes las saboreaba el pueblo por su misma trivialidad (y la trivialidad, empleada oportunamente, es un elemento del arte grande, como puede verse en Aristóteles y Shakespeare, Catulo y Juvenal). De ahí tuvieron su origen los rumores acerca de la escasa fe de Dante, rumores a los que vinieron luego a dar consistencia la condena del legado pontificio y las acusaciones de algunos émulos y envidiosos seculares. De ahí también la postuma del *Credo* atribuido a la persona de Dante y compuesto por algún fervoroso admirador suyo, quizá por Antonio de Beccari, de Ferrara, con el propósito de limpiar la memoria del difunto de tales manchas. Hasta tal punto es esto verdad, que son muchos los códices en que por delante de la profesión de fe en cuestión, que está escrita en tercetos, se inserta un proemio, que no debe de ser muy posterior a la muerte del poeta, en el que se habla precisamente de una persecución de Dante por los frailes, nacida de los sarcasmos del poeta y que fue a su vez causa de que éste compusiese el *Credo*. He aquí el proemio, con toda su ingenuidad sustanciosa:*

“Una vez que el autor —es decir, Dante— hubo compuesto este libro, y publicado que fue y estudiado por muchos varones graves y maestros de teología, y entre otros por los frailes menores, encontraron en uno de los capítulos del *Paraíso*, aquel en que Dante simula encontrarse con San Francisco, preguntándole al dicho San Francisco cómo van las cosas por este mundo, y también cómo se conducen los frailes de su orden, y dice que está lleno de asombro porque hace mucho tiempo que no ve jamás ni sube nunca ni uno solo, ni tiene noticias de ellos; a lo que Dante contesta de la forma que lo hace en dicho capítulo. Y esto lo tomaron muy a mal todos los dichos frailes, y reunieron una gran asamblea, y encargaron a los más graves maestros que estudiasen aquel libro suyo, por si en el mismo encontraban materia para hacerlo quemar en el fuego, y a él también, por hereje. Y levantaron contra él un gran proceso y lo acusaron de hereje al inquisidor, afirmando que no creía en Dios y que faltaba a los artículos de la fe. Y compareció ante el dicho inquisidor, y, haciéndose ya de noche, Dante respondió y dijo:

“Dadme de plazo hasta mañana por la mañana y yo os daré por escrito que creo en Dios; y si yerro en lo que digo, castigadme como merezco”. A lo que el inquisidor contestó dándole de plazo hasta el día siguiente a la hora de tercia. Y entonces Dante pasó toda la noche en vela, y respondió en la misma clase de estrofa que el libro. . . y lo declaró todo tan bien y con tal claridad, que en cuanto el inquisidor lo leyó con su consejo y en presencia de doce maestros de teología, que nada supieron decir ni alegar en contra, lo envió en libertad y se burló de dichos frailes, que se maravillaron de que hubiese podido componer en tan escaso tiempo unos versos tan notables”.

Se trata de una novela póstuma, estamos de acuerdo; pero no se ponen novelas en circulación sin ningún fundamento que las haga verosímiles. Por lo demás, que existió entre los monjes cierto rencor contra la memoria de Dante dedúcese también de lo siguiente alrededor del año 1380, y en el monasterio de Pistia, traducía Matteo Ronto en hexámetros latinos *La Divina Comedia*. Conócense varios manuscritos de dicha versión, y en algunos nos encontramos con una composición elegíaca en que el buen fraile se lamenta de que por culpa de su obra le hayan humillado sus superiores, rebajándolo a la condición de seglar y condenándolo a realizar las tareas más bajas del convento:

*Pro meritis tanti talisque laboris amoeni
Haec tulit, ut fierem subligulatus ego*

*Vasa lavanda sua mihi sordidus (?) uncta coquina
Proebuit, et manibus subdidit illa scopam.*

Por último, existe una canción inédita de Pietro Allighieri, en la que el hijo rechaza con tal viveza la acusación de herejía contra el padre, que hace pensar que el asunto fue cosa seria. Lamentase Pietro de la escasa consideración en que se tenían las obras poéticas de su padre, y lo atribuye al hecho de que era tenido por hombre no religioso ni católico, y con un ardo que sobrepasa todas las supuestas herejías del padre, acaba diciendo:

*O signor giusto, facciamti preghiera
Che tanta iniquita deggia punire
Di que' che voglion dire
Che 'l mastro de la fede fosse errante
Se fosse spenta, rifariela Dante.*

— VII —

Aquellos a quienes la gloria de Dante hacía sombra tenían buenas razones para estar recelosos, porque el nombre del poeta, sobreponiéndose a las bajas nieblas de las pasiones de partido y de profesión, despertaba cada vez más la admiración y el amor de las nuevas generaciones. Hubo oposición, lo vemos y lo veremos; pero llegó un momento en que se diría que Italia se olvidó de sus divisiones y de sus desgracias para sentirse unida y llena de gloria en el concepto de su poeta. Este poeta, que tan severo había sido con ella, fue amado apasionadamente por Italia, y ésta se abrazaba a él con el mismo afecto que una mujer fiel al marido áspero y desdeñoso. Las cenizas del poeta estaban aún calientes y ya se multiplicaban las ediciones, las exposiciones y los compendios del poema como si se tratase de una obra antigua. La verdad es que Italia echó por amor a Dante en olvido hasta cierto punto los recuerdos de la antigüedad, o, mejor dicho, no vaciló en colocar a este inmortal reciente *en un lugar destacado, luminoso y elevado* entre aquellos espíritus máximos de que ella se sentía tan orgullosa. Hizo con el poeta imperial lo mismo que había hecho en otros tiempos con los emperadores: decretó su apoteosis en cuanto murió:

. . . *tibi maturos la gimus honores*
Jurandasque tuum per numen ponimus aras,
Nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes.
 (Hor., *Epíst. II*).

— VIII —

Junto al lecho de muerte del poeta desterrado se hallaban los dos hijos que aún vivían, Messer Piero, el primogénito, doctor y juez, y Iacopo, el más joven, que también estaba condenado por rebelde en la tercera sentencia del año 1315; y se halla también la hija Beatriz, que por amor al padre errante se condenó a sí misma a abandonar lo que más querido es a las jóvenes, a saber: las costumbres patrias y domésticas, y la vista de la madre. ¡Que nadie lo ponga en duda! Allí donde la desgracia persigue a algún hombre de corazón y de ingenio grande, allí estará también la imagen piadosa de una mujer para reconfortarlo; jamás falta una Antígona entre esta noble clase del género humano.

No cabe duda de que Beatriz sirvió de consuelo en su agonía a su ilustre padre hablándole en el dulce idioma de la patria, trayéndole a

la memoria un afecto juvenil puro, más purificado aún en aquel nombre de su hija; la Beatriz hija de Gemma Donati despertó la visión de la Beatriz celestial en el alma noble de Dante en su paso de este mundo al otro. Muerto el padre, la hija del poeta se retiró a vivir la vida del espíritu en el convento ravenniano de Santo Stefano de la Oliva. ¿Qué le quedaba por hacer en el mundo después de haber cerrado los ojos y besado por última vez los fríos labios de su padre? ¿Cómo iba a acompañar a otro hombre la mujer que había elegido como porción suya el destierro y las miserias de Dante? Una semejanza más entre Dante y Galileo, entre quien inició y quien cerró el resurgimiento de Italia, ésta de que la hija del primero y las dos hijas del último prefirieron vivir con el padre y no con la madre, y acabaron su vida de igual manera como *vírgenes monjas*; quizá por un misterio fisiológico renace en las féminas de esa clase de hombres, más aún que en los varones, una parte excesiva del padre, y no les satisface el resto del mundo; el padre se convierte para ellas en un ideal y viven y mueren para él y en él. Sor Celeste Galilei, menos afortunada que sor Beatriz, ya que para esa clase de almas resulta una dicha consolarse a otros mortificándose a sí misma, murió antes que su ilustre padre.

Quedó al cuidado de los hijos la herencia paterna, que no era cosa de poca monta, pues que el desterrado dejaba a su familia y a Italia *La Divina Comedia*. Piero y Iacopo fueron, sin duda alguna, los que primero revisaron el poema; los que recogieron, en una palabra, de entre los manuscritos del padre los últimos cantos; los que establecieron el texto de los otros, confrontando las correcciones y los cambios introducidos en distintas ocasiones. Lo testifica el relato de Boccaccio, aunque deja de lado lo que hay en ello de milagroso, si hemos de creer algunas alusiones de los códices. De la leyenda de Boccaccio y de estas alusiones se deduce que Iacopo, el de mayor fervor hacia la gloria del padre, fue después el editor del poema completo. Es posible que Piero, una vez hallados y puestos en orden los últimos trece cantos que faltaban para terminar el *Paraíso*, dejase que el hermano se cuidase de lo demás, demorando para tiempos más sosegados, y para después de realizar estudios más maduros, la exposición que él quería hacer de las tres partes de *La Comedia*. Tuvo en el entretanto que trasladarse a Verona, residencia que le era predilecta, tanto por los recuerdos de su primera juventud, vivida allí con el padre, como por las relaciones que el nombre de su padre le había procurado, y por los fugitivos toscanos que allí vivían, motivos todos que podrían influir con ventaja en los intereses de su pequeña familia. En Verona vivía, además, Dolcetto de' Salemi, el pistoiés con cuya hija Iacopa, se había casado Piero,

desterrado también él como perteneciente al partido blanco, pero tan próspero que pudo comprar un palacio en el pueblo de Santa Cecilia; vivía también allí, por haber salido fugitivo desde Florencia desde el año 1303, Tano de'Pantaleoni, con quien estaba casada otra hija de Dante que tenía el nombre simbólico de Imperia. Soltero y sin obligaciones familiares, pudo Iacopo dedicarse por completo a la publicación del poema, cosa que realizó seis meses después de la muerte del poeta, en Rávena, o quizá en Bolonia.

Digo quizá porque puede creerse que Iacopo eligiese a la llamada *madre de los estudios* como lugar digno de que en el mismo fuese conocida por completo, antes que en ningún otro, la obra gloriosa del padre, tanto a causa de la fama misma de la ciudad como porque fue allí donde hivieron primeramente en torno al nombre de Dante las iras de Cecco d'Ascoli, del cardenal del Poggetto, de fray Vernani y los doctos amores de Iacopo della Lana y de Bambagliuoli, y porque Bolonia fue el lugar al que Iacopo dirigió a Guido da Polenta —que poco después de la muerte del poeta ocupó allí el cargo de capitán del pueblo— un capítulo escrito por él en tercetos y enviado por delante de *La Comedia* a modo de proemio. Hoy nos parecería presunción que alguien compusiese una introducción en verso a una obra escrita en verso; pero en aquel entonces no era tan marcado el límite entre los temas prosaicos y los poéticos. Quizá como recurso para ayudar a la memoria —en tiempos en que había que economizar la escritura— componíanse en verso los tratados científicos, los textos escolares y hasta los abecedarios; podía, pues un hombre como Iacopo, al que Boccaccio llama escritor en verso, versificar la introducción a una obra de poesía. Y quizá por un sentimiento exquisito de arte sonaba mal y rechinaba a los oídos de un editor la palabra *prosa*, la *vil prosa* (como en los momentos de buen humor la llamaba uno de sus más poderosos señores, el señor Voltaire), obligada a servir de preludio a tan estupendo concierto poético. En nuestros días, hasta los mismos poetas escriben los proemios para sus versos en prosa, las más de las veces vil y más o menos presuntuosa; y los que primero dieron el ejemplo fueron Marcial durante la decadencia romana y Marini durante la decadencia italiana; y lo hicieron quizá por la razón misma que lleva al prestidigitador, cuando ofrece a los espectadores el espectáculo de una selecta conversación, a revelar los secretos de la magia blanca. Entonces, repito, no era y no parecía presunción hacer un resumen en verso de *La Comedia*; por aquel mismo tiempo, y con idéntica incompetencia, un amigo de Dante, Bosone da Gubbio, el mismo que había llorado su muerte en un soneto y que florecó con recuerdos dantescos una novela suya en prosa, hizo a

Dante un servicio por el estilo; y fueron con posterioridad muchos los que siguieron los ejemplos de Iacopo y de Bosone. Hablemos, de momento, acerca de Iacopo, que en su capítulo o, como él la llama, *división*, recoge brevemente, con exactitud de editor, aunque no con espíritu de poeta, las divisiones principales y alude a la finalidad moral de la

. . . *alta fantasia profonda*
Della qual Dante fu comico artista.

Hay algún códice en el que, después de la *división*, se inserta un soneto con la advertencia de que tanto éste como aquélla “fueron enviados por Iacopo, hijo de Dante, al magnífico y sabio caballero Messer Guido da Polenta el año 1322, indicción segunda, el día primero de mayo”.

Sirva esta advertencia para fijar exactamente el tiempo en que se publicaron las tres partes de *La Comedia*, con las que debió aparecer la división, y correspondería, poco más o menos, al señalado por Boccaccio cuando sitúa, ocho meses después de la muerte de Dante, el descubrimiento de los trece últimos cantos; pero despierta al mismo tiempo la sospecha de que el primer ejemplar completo de *La Comedia* no fue dirigido a Cane della Scala, como afirma Boccaccio, sino a Guido da Polenta. A decir verdad, y si se mira bien, ¿correspondía el sacro poema al Scaligero, que había entristecido con bulas vulgares, o señoriales, si se quiere, al huésped suyo, equiparando al poeta con un bufón? ¿No estaba mejor indicado para Guido, que le había proporcionado en vida decoroso y tranquilo pasar, y después de muerto, honores solemnes, *que no habían sido hechos a nadie desde Octavio César hasta nuestros días*, que había ordenado “que fuese honrado con una sepultura egregia que bastase ella sola para que lo recordasen los venideros, aunque no lo recordasen por otros méritos suyos?” ¿A Guido, en fin, que en sus bellos tiempos cantaba:

Tanto ha virtu ciascun quanto intelletto
E valor quanto in virtu si distende,

y que estaba tan familiarizado con las bellezas de la obra como con la persona del autor? Lo dice Iacopo en el soneto que paso a copiar, porque es desconocido de muchísimos, y porque redundaba en alabanza tanto de Guido como del dedicador:

Accio che le bellezze, signor mio,
Che mia sorella nel suo lume porta,

*Abbiam d'agevolezza alcuna scorta
Piú in coloro in cui porgon disío,*

*Questa división presente invio
La qual di tal piacer ciascun conforta,
Ma non a quelli c'han la luce morta,
Ché 'l ricordare a lor seria oblio.*

*Pero a voi, ch'avete sue fattezze
Per natural prudenza abituate,
Prima la mando che la correggiate
E, s'ella e digna, che la commendiate;
Ch'altri non e che di cotai bellezze
Abbia sí come voi vere chiazze.*

El noble obsequio debió de resultar agradabilísimo al de Polenta, y el recuerdo del amigo glorioso, junto con la tácita llamada a los estudios pacíficos, lo consolaba en parte del destierro al que voluntariamente se había condenado para hurtarse a las apremiantes insidias de su primo Ostasio, que era ya colega suyo en la señoría de Rávena. Por lo demás, el soneto hace también honor a Iacopo, no por tal cual chispa de ingenio poético que brilla en el mismo, sino por el gentil orgullo con que llama a *La Divina Comedia* hermana suya. Claro está que entre los versos de Dante y estos de Iacopo no existe parentesco alguno; pero el tener por padre al padre de *La Divina Comedia* es un motivo de orgullo doméstico como pocos pueden igualársele en el mundo. Y el haber experimentado ese orgullo; el haber amado la obra de su padre, que quitaba a cuantos llevasen su mismo apellido toda esperanza de ocupar un alto puesto en poesía; el haberla amado hasta el punto de dar a la terrible visión un algo de cosa sensible y corpórea, aplicándole uno de los más dulces calificativos, nos demuestra que Iacopo, aunque no hubiese compuesto en vida sino aquella metáfora afectuosa, era un varón de espíritu noble y generoso; porque, después del talento, no hay nada tan puro y elevado como reverenciarlo por sí mismo, y la facultad de comprenderlo y de amarlo.

1866-67.

DANTE, EL PROFETA

POR MATÍAS ROMERO.

I

VERDADERA IMAGEN DE DANTE

El nombre de Dante viene a nuestros oídos como una voz cavernosa y sagrada que no se puede escuchar sin sentir un estremecimiento de pavor y reverencia. Si es ley general que el poeta se identifica con su obra es en Dante Alighieri donde esa ley se cumple más a cabalidad. En vano intentará Boccaccio en su *Vita di Dante* forjarnos, como dice Francesco de Sanctis, “un Dante a su semejanza” (1), un poeta florentino enredado en la vida sensual de la gran ciudad y complicado en las intrigas políticas. Beatriz en manos de Boccaccio corre la misma suerte. Es bajada del cielo y colocada en su tierra de origen, no como la “angelleta bella e nova”, sino como una niña de carne y hueso, “bastante graciosa” (2) pero que no se comprende cómo Dante, a los 9 años, haya podido amarla tanto. El autor del Decamerón, que sin em-

(1) Historia de la literatura italiana, Edit. Losada, 1952, tomo I por Francesco de Sanctis, p. 290

(2) Op. cit., pág. 291

bargo admiraba a su maestro y lo creía “un dios entre los hombres”, sigue contándonos detalles terrenales de cómo Beatriz murió a los 24 años y su amante luego la olvidó, y cómo sus parientes y amigos “le dieron nueva mujer para mitigar sus amorosas tribulaciones”, etc., etc. Todo eso se lo admitimos a Boccaccio porque sabemos que Dante fue un hombre de carne y hueso, un poeta apasionado y político, un italiano del siglo XIII que llevaba en el pecho sangre de cruzado y reyertas de güelfos y gibelinos, y sin embargo no estamos contentos con esa imagen terrenal que apenas constituye la vestidura circunstancial e histórica del verdadero Dante, del Dante que siempre fue sombra de ultratumba y profeta de los muertos entre los vivos.

Sólo a Beatriz le permitimos que recrimine a su amante y la oímos como si sus reproches fueran también para nosotros. ¿Por qué? Porque los dos, ella y él, son como dos columnas de la misma estatura, la una de humo terrenal que sube llena de truenos e imágenes terroríficas en espantosa gestación de la luz, y la otra de nieve pura y de fuego fresco donde la belleza y el amor se aúnan en la santidad. El reproche de Beatriz no es el recuento anecdótico y truculento de los vulgares detalles de la vida de un hombre que, como los demás, fue amante del vino y de las fiestas, del placer y las mujeres. Esas cosas también, el placer impuro y el error, tienen su perspectiva grandiosa aunque terrible, la de que en ellas anida el mal, el mal que en el cristianismo se llama pecado. Y eso es lo que Beatriz reprocha en su amigo hasta humillarle y sumergirle en el arrepentimiento purificador. El Dante que se avergüenza y sufre es más auténtico que el otro, que aquel personaje que deambuló por las calles de Florencia, llenas de sol, de color y de sensualidad.

II

RELIGION, FILOSOFIA Y POLITICA EN LA POESIA ITALIANA ANTES DE DANTE

*Le navi sono al porto
e vogliono partire*

.....

*Oimé, croce pellegrina
¿Perché m'hai così distrutta?*

En el puerto están las naves

*y quiete en ya zarpar . . .
Ay de mí, cruz peregrina,
¿Por qué me has destruido así? (3)*

La cruz del cristianismo, y no otra cosa, es la que arranca a la poesía italiana este lamento. Aquella amante del cruzado Rinaldo de Aquino, echada contra la arena salada y que siente que la cruz del soldado cristiano le queda clavada en el pecho como un ideal, mientras el amante *real*, fiel a su destino divino, se le escapa, es, tal vez, la representación más viva de la poesía italiana primitiva y hasta Dante inclusive. Se trata de una poesía crucificada, de una poesía puesta con rigor al servicio de la ciencia, de la religión y hasta de la política.

La religión, sobre todo. Jacopone di Todi (4), de espaldas a la literatura profana y a las lides del amor del mundo, lo mismo que a las académicas lides de la escolástica, se dedica al cultivo de una poesía de gran calor religioso y de hondo contenido moral. Sus proverbios constituyen un catecismo cristiano de la vida y una teoría sobre la vanidad de las cosas terrenas:

*Lo fior lo mane é nato,
la sera il vei seccato.*

*Nace la flor en la mañana,
y por la tarde la ves marchita. (5)*

Sobre la vida política es bastante elocuente el testimonio de Francesco de Sanctis (6) en la obra que venimos citando: "Estos hombres con tantos refranes en los labios y tanta devoción a la Virgen y a los santos . . . tenían en el pequeño espacio de la comuna una vida política más viva y concentrada que la actual". Y, ciertamente, cuando se ponían a hacer política, daban muestras de una ferocidad temible. El gibelino Rústico escribirá el siguiente verso que lleva garras en todas sus sílabas:

*Cuando l'asino raglia, un guelfo nasce.
Quando rebuzna el burro, un güelfo nace.*

No menos "ruda y basta" es la ciencia de Brunetto Latini (7), el

(3) *Op. cit.*, pág. 12, etc.
(4) *Ib.*, pág. 38, etc.
(5) *Ib.*, pág. 46.
(6) *Ib.*, pág. 50.
(7) *Ib.*, pág. 52.

que había de ser maestro de Dante. El, como muchos otros y como la mayoría de los lectores de su tiempo, empapados de teología y platonismo, veían en el cuerpo “un velo del espíritu”, en la mujer una expresión de la “perfección moral e intelectual”, en las expresiones bíblicas “un sentido alegórico” además del literal, en cada hecho del acontecer cotidiano e histórico un designio del amor o el castigo de Dios y aun llega a decir Francesco de Sanctis que para aquellos literatos egresados de la Universidad de Bolonia con una formidable disciplina escolástica “lo que existe no es sino un velo del pensamiento, una forma del ser”.

En este rigorismo estético y formal, donde la poesía está al servicio de la ciencia, la religión y la política, fue educado Dante, en el cual habían de encontrar su culminación todas esas tendencias. Guido Cavalcanti, su maestro, no obstante pertenecer ya al “dolce stil nuovo”, proclama a plena voz que “*la filosofía é molto piu que la poesia*” (8). Sin embargo la bandera del dulce estilo nuevo, del amor a la forma, estaba levantada y en Dante, el poeta del mundo y del transmundo, esa poesía, aunque no totalmente independiente de la teología y de la filosofía, si ha de adquirir su plena esencia y ha de presentarse en la comedia o drama divino a representar un papel propio junto con los demás actores que son los hombres, los ángeles, los demonios, los santos y las mismas divinas Personas de la Trinidad.

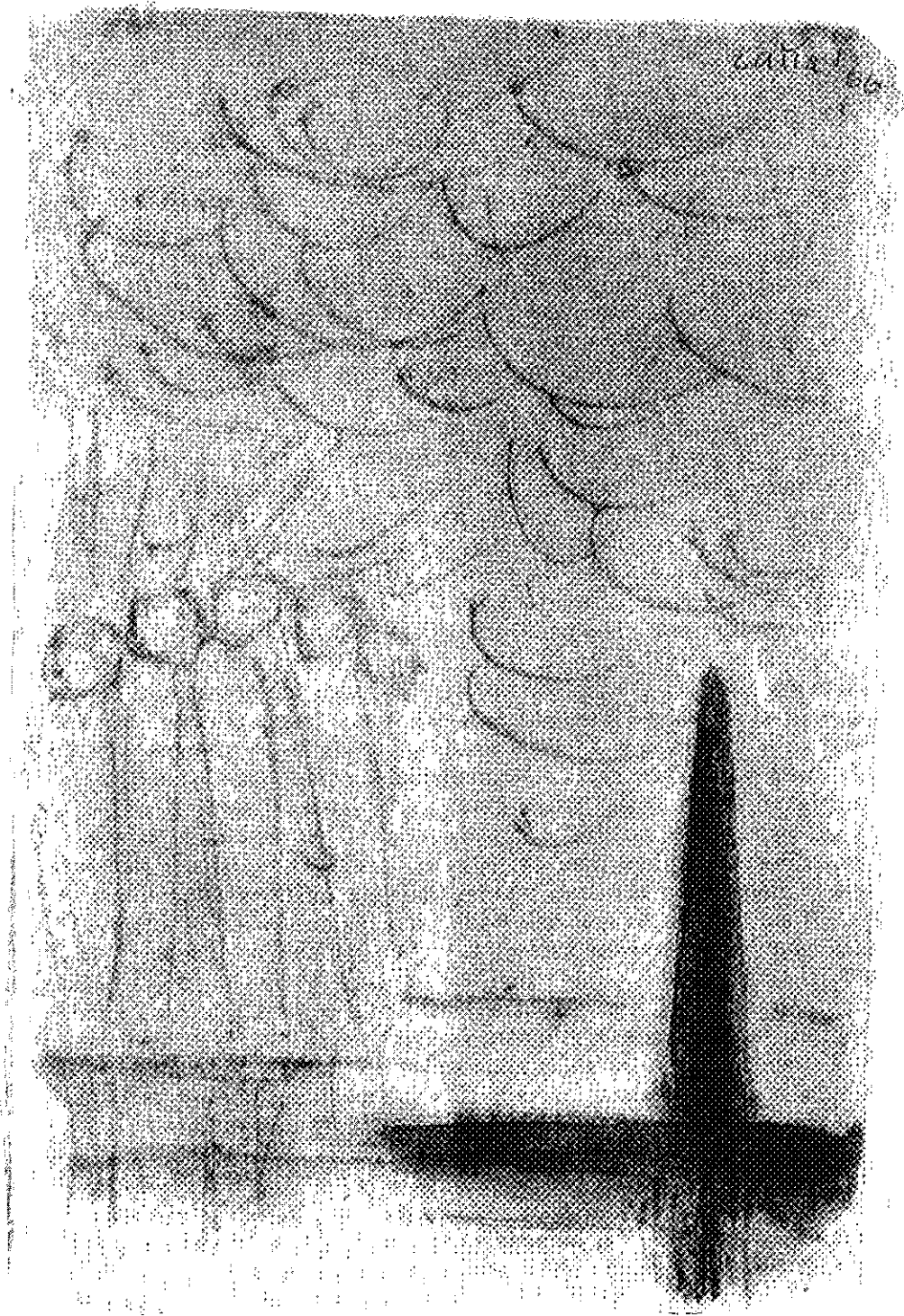
III

DANTE, POETA DEL CRISTIANISMO

Dante Alighieri, 1265-1321, nace en la época del pleno poderío intelectual y político de la Iglesia. Sólo recordemos que el siglo XIII es el siglo de S. Francisco de Asís y de Santo Tomás de Aquino. En S. Francisco la religión se hizo poesía, como en Sto. Tomás se hizo ciencia y en los Papas de Roma se hizo fuerza política.

Heredero de toda esa riqueza es Dante. Heredero de la religión de amor y alegría del *poverello* de Asís, heredero de la tradición platónica y de la mitología clásica, heredero de la teología escolástica del Aquinate angélico y consciente del tremendo poder social del cristianismo. En la Divina Comedia se han de dar cita las especulaciones filosóficas sobre el alma, Dios y el universo; las teorías cosmológicas todavía geocéntricas de la época; los personajes sensuales o terroríf-

(8) *Ib.*, pág. 52



¡Oh vosotros, que deseosos de oirme, seguis en pequenuela barca a mi navio, que avanza mientras yo voy cantando! (El Paraiso, Canto Segundo).

ficos de la mitología grecorromana y los sagrados dogmas del cristianismo sobre la existencia de Dios, la Trinidad Santísima, la Encarnación del Hijo de Dios, el cielo, el infierno, el purgatorio junto con la intrincada red ética de los preceptos, máximas y consejos de la vida ascética y mística. Nada faltó en aquella obra sólo comparable a la altísima catedral gótica que es la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino. Nadie intentó jamás volver al grandioso tema. Nadie podría hacerlo, porque para ello se necesitaría repetir no sólo el talento creador de Dante, sino también la fe cristiana profunda de Dante y la época de Dante.

Dante es poeta y más que poeta. Es profeta. Para él el oficio poético es un ministerio sacerdotal y, ciertamente, no de un sacerdocio puramente ritual, sino de un sacerdocio en sentido magisterial y grandioso, de un sacerdocio que ata y desata señalando cuáles de los mortales han de ir o están ya en las regiones ultratúmbicas del purgatorio, el infierno o el paraíso. Nadie jamás se atrevió a juzgar así a su época y a los personajes todos de la historia universal. El sentido moral y justiciero de Dante es algo que espanta. Como es lógico suponer, ese juicio implacable del poeta del "*eterno dolore*", de la "*cittá dolente*" y de la "*perduta gente*", no es, ni mucho menos, el juicio de la Iglesia, la cual siempre se ha abstenido de pronunciar ni declaración ni leve indicación sobre el destino de ningún mortal. *De internis neque Ecclesia*, reza el adagio de los teólogos y moralistas: la Iglesia nunca dictamina sobre las cosas internas de la conciencia y la libertad personal, cosas que sólo quedan entre Dios y el alma. Es más, la Iglesia enseña que ni siquiera los espíritus angélicos pueden penetrar con ciencia cierta el secreto de las determinaciones libres del hombre. Esa última fortaleza y reducto del ser humano se la reserva Dios, quien es, por otra parte, el que más la respeta. Por consiguiente, la sentencia dictada por Dante en contra o en favor de sus personajes históricos, es algo que únicamente procede de su fantasía creadora y pueden tener validez de ejemplaridad sólo si, 1) se les toma como seres imaginarios desprovistos de contorno histórico, y 2) si se ve en ellos no una infalible pero sí posible y aun probable aplicación de las normas éticas y de los castigos que enseña la religión. Por eso Dante se cuida bien de declarar por qué pecado está en el infierno cada uno de sus condenados. Sin embargo, aun después de hechas estas advertencias, tenemos que rechazar en Dante su implacable rigor cuando, por ejemplo, para citar un caso de tantos, coloca en el infierno nada menos que a uno de los santos de la Iglesia, al Papa San Celestino V, porque interpreta como cobardía su gesto de renunciar al pontificado sobre su cabeza la triple

corona sólo por cinco meses. Lo que la Iglesia interpretó como humildad y prudencia Dante lo toma por cobardía digna de castigo:

*Vidi e conobi l'ombra di colui
che fece per viltate il gran rifiuto.*

Vio en el gran tumulto de aquellas gentes perseguidas por avispas “la sombra de aquel que por cobardía hizo la gran renuncia” (9).

IV

SERIEDAD DE DANTE Y TEORIA DE LA POESIA

Recordemos que Dante es discípulo aprovechado de aquella tradición científico poética italiana de que ya hicimos mención. El es poeta más que todos los anteriores, pero también, más que todos ellos, es filósofo, teólogo, y político.

Al leer la Divina Comedia, dice Francesco de Sanctis, “uno se siente ante un hombre que considera la vida seriamente. La vida es la filosofía, la verdad realizada, y la poesía es la voz y el semblante de la verdad. Amigo de la filosofía, con menor orgullo se dice poeta este pregoneiro de la verdad. Filósofo y poeta, se siente como investido de una misión, una especie de apostolado laico, y habla desde el típode a la multitud, con la autoridad y la certidumbre de quien posee la verdad” (10).

Nadie tomó jamás el ministerio poético con tanta seriedad y severidad. Para comparar esta actitud dantesca hay que remontarse a Esquilo y a Sófocles cuyas piezas teatrales eran verdaderos ritos a los que el pueblo asistía impresionado y piadoso para aplacar a sus dioses y hablarles por boca de los actores. Dante hizo eso y más. La Divina Comedia es el impacto producido en la humanidad entera por el mundo sobrenatural de la revelación cristiana que se vuelca violentamente sobre el mundo de nuestras ciudades y cultivos. En ella hay asombro, terror, llanto, gritos, alaridos, imploraciones, gemidos de impotencia y transportes de gozo y esperanza.

Dante realiza, en primer lugar, una vivificación del mundo un poco o un mucho a la manera platónica. El mundo dantesco no es aún

(9) *Ib.*, pág. 57

(10) *La Divina Commedia*, commentata dal Prof. Manfredini, Edit. G. Nerbini, Inferno, canto terzo

el de Galileo y Giordano Bruno, ni menos el de Kant y Laplace, regido por leyes matemáticas y reacciones químicas. En el mundo de la Divina Comedia viven todavía los monstruos mitológicos, el mar está poblado de los mismos seres divinos de la Ilíada y la Odisea y la tierra está peñada de los demonios que cayeron del cielo. ¿Qué es entonces el hombre, el débil ser humano, deambulando indefenso entre esta feroz multitud de seres descomunales? Para hacer una antipología basada en la concepción dantesca y al mismo tiempo a la luz de la severa crítica filosófica habría que relacionar aquella teología y aquella mitología con las modernas excavaciones del psicoanálisis, de la psicopatología y del existencialismo para concluir que el hombre, hoy como en los tiempos del paganismo o de la brujería, sigue indefenso y amenazado de fantasmas. Filosofar, hoy como en los tiempos del "altísimo poeta", es detenerse, contra la ronda de fantasmas, "*nel mezzo del cammin di nostra vita*" (en medio del camino de la vida) y atreverse a penetrar "*per una selva oscura*" para darse cuenta de que la sensación y la conciencia que el hombre tiene de su situación, cuando intenta pensarlo, es esa: *che la diritta via era smarrita* (11), que hemos perdido el camino. Para Heidegger el hombre es un "arrojado", para Dante un "extraviado". Y pensar o filosofar, para Dante, en un sentido más terrible que el de Aristóteles y Platón, es capacidad y valor para asombrarse, es decir, para horrorizarse, para temblar en presencia de los seres poderosos que nos rodean y gritar en demanda de auxilio. El pensar según Dante es *cosa dura*. Pensar es renovar el antiguo temor, *la paura*, la pavora que se parece mucho, sin duda, a aquel temor de Dios que, según la Biblia, es el principio de la sabiduría.

En segundo lugar, Dante, en su ministerio profético, se hace acompañar siempre de la forma femenina de Beatriz que, a pesar de tener su origen en una mujer concreta y conocida, no es en el fondo de la verdad sino una exaltación de todo el género femenino y una expresión estética de la sabiduría y la virtud reunidas en una. No sólo la Divina Comedia sino toda la obra y toda la vida de Dante están impregnadas de esta suave esencia femenina que sabe a perfume del paraíso. Esta sublimación de la mujer, dicho sea de paso, es otro fruto del cristianismo, fruto que jamás pudo producir el mundo pagano de aquellas diosas orgullosas e impuras enredadas en amores de opulenta voluptuosidad con los dioses y con los hombres.

En tercer lugar, la sublimación del amor sube todavía más alto que la sublimación de la mujer, porque el amor lleva un camino que

(11) H de la literatura it., op cit., pág 71

llega hasta Dios y en ese camino la mujer es como una puerta y una guía. La mujer es camino, guía y puerta para entrar en el amor, pero el amor mismo no se detiene allí sino que sube hasta descansar en Dios. Aquellos versos que Dante dirige a la divina Trinidad, versos que tanto debió pensar y trabajar, pues que son su suprema palabra poética, después de un viaje tan largo, en presencia del objeto de su inspiración, suenan no como una confesión teológica sino como un requiebro y un arrebatado de amor:

*¡O luce eterna, che sola in te sidi,
sola t'intendi, e, da te intelletta
ed intendente, te ami et arridi! (12)*

*¡Oh eterna luz que sola en tí te inflammas,
sola te entiendes y, de tí entendida,
al entender te sonríes y amas! (13)*

De todo lo dicho se concluye cuál sea la teoría filosófica que Dante tiene de la poesía. Recordemos lo que ya citamos de Francesco de Sanctis (14): que para Dante la vida consiste en la filosofía, en la filosofía a lo socrático y a lo platónico, en la filosofía como actitud ética. Esa filosofía consiste en la realización de la verdad. Ahora bien, obra e incumbencia de la poesía es que esa realización de la verdad se haga con una voz y una música y un semblante y un gesto que digan con la dignidad de la vida y la sublimidad del amor. Darle forma al amor y a la verdad es el oficio de la poesía. y más aún, esa verdad y ese amor, no son como pedazos de aquí y allá escogidos y recogidos por el poeta, sino que son la totalidad, el cosmos, el universo donde Dios mismo entra como parte, como el actor principal que mueve el resto. "Amor es quien todo lo mueve", se dice a cada paso en la obra de Dante. El poeta canta al universo. O se es poeta de ese universo o no se es poeta. Por eso la voz del poeta tiene que ser imperecedera a través de los siglos:

*E fa la lingua mia tanto possente,
che'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente. (15)*

Y haz que sea mi lengua tan potente,

(12) Div. Comm., op. cit., Paradiso, cant. 33

(13) Div. Comedia, trad. de Juan de la Pezuela, Edit. viuda de Luis Tasso, Barcelona (s. f.)

(14) H. de la lit. it., lugar citado, pág. 71

(15) Div. Comm., Paradiso, canto 33

*que una chispa tan solo de tu gloria
dejar hoy pueda a la futura gente. (16)*

V

DANTE Y NOSOTROS

Después de cerrar el terrible libro y volver los ojos a los días grises que nos rodean sufrimos una sensación de abandono y soledad, de vaciedad y vulgaridad. No encontramos en nuestro derredor un solo punto de apoyo para aliviarnos del cansancio y el pavor del viaje ultraterreno. Ese punto de apoyo sería un nexo entre la poesía de Dante y la de nuestros poetas. Pero ese nexo no existe. Una de dos, u olvidamos a Dante o nos atrevemos a correr el riesgo del vértigo o aún a caer en el abismo sin que una cuerda de salvación nos mantenga unidos a la superficie. En nuestro tiempo biilla y nos quema la ausencia de los grandes temas. Falta el gran amor, falta la vida, la gran vida, y también falta la muerte, es decir, faltan las verdades eternas, la conciencia de las verdades eternas, esa conciencia que es el nexo que vincula al hombre de este mundo deleznable con la otra vida, con la mejor vida. Actualmente, cuando un hombre muere, se dice piadosamente que “pasó a mejor vida”, pero esa mejor vida se dice con tono de lástima, con ironía y quizá con incredulidad y blasfemia.

Con todo, seríamos injustos si achacáramos sólo a nuestra época la ausencia de los grandes temas. Ya en tiempo de Dante, después de su gran ascensión, se sintió el golpe y el estruendo de una gran caída, de esa caída que es la otra actitud del hombre. Ya el Dante que nos pintó Boccaccio (1313-1375) no es el Dante verdadero. Ya es otra visión del hombre y del mundo. “Dante cierra un mundo; Boccaccio abre otro”, dice Francesco de Sanctis. “Mientras Dante atraía el mundo antiguo al círculo de su universo y lo bautizaba, lo espiritualizaba, Boccaccio desbautiza todo el universo y lo materializa” (17). Entre Dante y Boccaccio hay el mismo salto y la misma distancia que va de Esquilo y Sófocles a Eurípides y Aristófanes. Con Boccaccio termina el mundo de los designios de Dios y viene el mundo cambiante del azar, donde no hay providencia ni control divino sino fuerzas caprichosas que juegan sarcásticamente con la vida y la gobiernan mediante mezquinas pasiones y halagos de la carne.

(16) Div. Com., trad. de Juan de la Pezuela, obra citada
(17) H. de la lit. it., pág. 293

En el mundo nuestro lo que está sucediendo es todavía peor. Ni siquiera son las grandes pasiones las que tiranizan al hombre. Las verdaderas tiranías gustan de esclavos fuertes y rebeldes para ensañarse sobre sus músculos que aúden y se retuercen. Nosotros no, nosotros no somos víctimas de grandes fuerzas. Nosotros somos víctimas de impulsos débiles e inestables. A nosotros nos llevan de aquí para allá en nuestros quehaceres literarios la banalidad, el buen humor barato, la politiquería fanfarrona, la sociomanía.

¿Qué debemos hacer, amigos? ¡Animo, saquemos fuerzas de flaqueza y leamos a Dante! No estamos solos. No nos faltará por obra de Dios un Virgilio conductor a nuestro lado ni una Beatriz en el cielo estrellado que atraiga nuestras miradas. Porque lo que importa y la tarea que se nos ha confiado es esa, la misma que a Dante: no romper el nexo que junta el cielo con la tierra. No rompamos ese nexo, aunque tengan que desgajarse nuestros brazos en actitud de crucificados. La poesía será poesía y estará llena de amor cuando sienta que lo que va a dar a luz es una cruz y diga:

La croce mi fa dolente.

Es la cruz la que me hace penar (18)

¿Tendremos el valor de superarnos? El hombre de la literatura moderna está ebrio de materia, de materia nuclear y radioactiva, y está vomitando gritos, blasfemias y discordias. Necesita ser bautizado de nuevo. Volver a Dante no es volver a la Edad Media (la que se dice de obscuridad y cadenas, a pesar de que produjo la Divina Comedia y la Suma Teológica), sino volver al hombre eterno, es decir, al hombre cuya vida tiene sentido, está llena de sentido, porque tiene un destino. Es curioso que las palabras “sentido” y “destino” tengan las mismas letras, sólo con un pequeño cambio en la disposición. La vida tiene sentido cuando tiene un destino. Si la poesía y la filosofía modernas han olvidado el destino del hombre es natural que a su misma vida terrena no le hallen sentido ni razón.

Habría quienes digan que volver a Dante es retroceder. Creen que admitir las verdades eternas es traicionar las verdades terrenas. Tampoco se han fijado que “terreno” y “eterno” tienen también las mismas letras. Beatriz, sin embargo, dice lo contrario: dice que el mundo, deja-

(18) *Ib.*, pág. 292

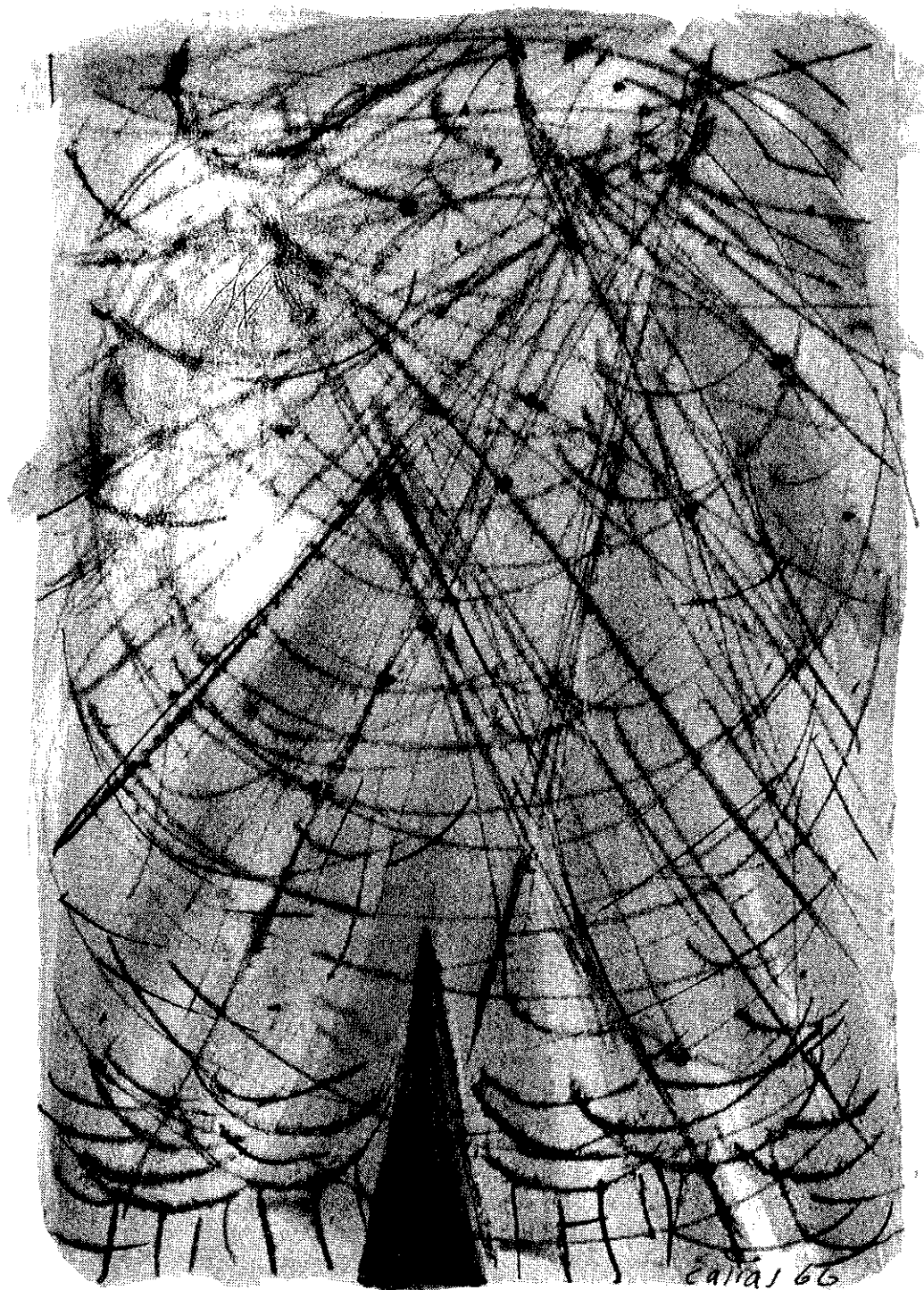
do y superado, para que el hombre suba, desde allá arriba lo podemos contemplar todavía más grande y más hermoso:

*Rimira in giuso, e vedi quanto mondo
sotto li piedi gia esser ti fei. (19)*

*Mira abajo y contempla cuánto mundo
te hice dejar tras de tu auda huella. (20)*

(19) *Ib.*, pág. 13

(20) *Div. Comm.*, obra citada, *Paradiso*, canto 22



¡Oh altísima luz, que tanto te sublimas sobre la inteligencia de los mortales! Renueva en mi mente algo de lo que allí me manifestaste (El Paraíso, Canto Trigésimotercero)

FRAGMENTO DE LA
DIVINA COMEDIA
DE DANTE ALIGHIERI

EL INFIERNO (CANTO V)

*Così discesi del cerchio primaio
Giù nel secondo, che men loco cinghia,
E tanto più dolor, che pugne a guaio*

*Stavvi Minos orribilmente, e ringhia.
Esamina le colpe nell'entrata,
Giudica e manda, secondo che avvinghia.*

*Dico, che quando l'anima mal nata
Gli vien dinanzi, tutta si confessa;
E quel conoscitor delle peccata*

*Vede qual loco d'inferno è da essa.
Cignesi colla coda tante volte,
Quantunque gradi vuol che giù sia messa*

*Sempre dinanzi a lui ne stanno molte.
Vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
Dicono, e odono, e poi son giù volte*

*O tu, che vieni al doloroso ospizio,
Gridò Minos a me, quando mi vide,
Lasciando l'atto di cotanto uffizio,*

*Guarda com'entri, e di cui tu ti fide
Non t'inganni l'ampiezza dell'entrare.
E il Duca mio a lui: Perchè pur gridi?*

*Non impedir lo suo fatale andare.
Vuolsi così colà, dove si puote
Ciò che si vuole, e più non dimandare.*

*Ora incomincian le dolenti note
A farmisi sentire. or son venuto
Là dove molto pianto mi percolte.*

*I' venni in loco d'ogni luce muto,
Che mugghia come fa mar per tempesta,
Se da contrari venti è combattuto.*

*La bufera infernal, che mai non resta,
Mena gli spirti con la sua rapina,
Voltando e percotendo gli molesta*

EL INFIERNO (CANTO V)

Así bajé desde el primer círculo al segundo, que contiene menor ámbito y dolores tanto mayores, cuanto que se truecan en alaridos. Allí tiene su tribunal el horrible Minos, que rechinando los dientes, examina mientras entran a los culpables, y juzga y destina a cada uno según las vueltas que da su cola.

Digo que cuando se le presenta el alma de un pecador, le hace confesar todas sus culpas, y como tan conocedor de ellas, ve qué lugar del Infierno le corresponde, y enrosca su cola tantas veces, cuantas indica el número del círculo a que la destina. En su presencia están siempre multitud de almas, que unas tras otras van acudiendo al juicio; declaran, oyen su sentencia y caen precipitadas en el abismo.

“¡Oh tú, que vienes a esta dolorosa mansión!” gritó Minos al verme, suspendiendo el afán de su terrible ministerio. “Adviente cómo entras, mira de quién te fías, y no te engañe lo anchuroso de la entrada”.

Y mi Director le dijo: —¿Por qué gritas tú también? No te opongas a una empresa que han resuelto los hados: así lo han querido allí donde pueden cuanto quieren; y excusa preguntar más—.

Entonces comenzaion a hacérseme perceptibles las dolientes voces; entonces llegué a un punto donde hicieron grandes lamentos mis oídos. Encontréme en un sitio privado de toda luz, que mugía como el mar en tiempo de tempestad, cuando se ve combatido de opuestos vientos. El infernal torbellino, que no se aplaca jamás, arebata en su furor los espíritus, los atormenta revolviéndolos y golpeándolos,

Quando giungon davanti alla ruina,
 Quivi le strida, il compianto e il lamento,
 Bestemmian quivi la virtù divina.

Intesi che a così fatto tormento
 Eian dannati i peccator carnali,
 Che la ragion sommettono al talento.

E come gli stornei ne portan l'ali,
 Nel freddo tempo, a schiera larga e piena;
 Così quel fiato gli spiriti mali:

Di qua, di là, di giù, di su gli mena;
 Nulla speranza gli conforta mai,
 Non che di posa, ma di minor pena.

E come i gru van cantando lor lai,
 Facendo in aei di sè lunga riga;
 Così vid'io venir traendo guai,

Ombre portate dalla detta briga:
 Perch'io dissi. Maestro, chi son quelle
 Genti, che l'aei nero s'è gastiga?

La prima di color, di cui novelle
 Tu vuoi saper, mi disse quegli allotta,
 Fu imperatrice di molte favelle.

A vizio di lussuria fu s'è rotta,
 Che libito fe'licito in sua legge,
 Per torre il biasmo, in che era condotta.

Ell'è Semiramis, di cui si legge,
 Che sugger dette a Nino, e fu sua sposa,
 Tenne la terra, che'l Soldan corregge.

L'altra é colei, che s'ancise amorosa,
 E ruppe fede al cener di Sicheo,
 Poi è Cleopatra lussuriosa.

Elena vedi, per cui tanto reo
 Tempo si volse, e vedi il grande Achille,
 Che per amore alfine combatteo

Vedi Paris, Tristano... e più di mille
 Ombre mostrommi, e nominolle, a dito,
 Ch'amor di nostra vita dipartille.

y cuando llegan al borde del precipicio, se oyen el rechinar de los dientes, los ayes, los lamentos, y las blasfemias que lanzan contra el poder divino. Comprendí que los condenados a aquel tormento eran los pecadores carnales que someten la razón al apetito; y como en las estaciones frías y en largas y espesas bandadas vienen empujados por sus alas los estorninos, así impele el huracán a aquellos espíritus perversos, llevándolos de aquí allá y de arriba abajo, sin que pueda aliviarlos la esperanza, no ya de algún reposo, mas ni de que su pena se aminore. Y a la manera que pasan las grullas entonando sus gritos y formando entre sí larga hilera por los aires, del mismo modo que vi que llegaban las almas exhalando sus ayes, a impulsos del violento torbellino.

Por lo cual dije: —Maestro, ¿qué sombras son ésas tan atormentadas por el aire tenebroso?—

Y él entonces me respondió: —La primera de ésas por quienes preguntas, fue emperatriz de muchas gentes, y tan desenfrenada en el vicio de la lujuria, que promulgó el placer como lícito entre sus leyes, para librarse de la infamia en que había caído. Es Semiramis, de quien se lee que dio de mamar a Nino y llegó a ser esposa suya, reinando en la tierra que el Soldan rige. La otra es aquélla que se mató de enamorada, violando la fe jurada a las cenizas de Siqueo. Después viene la lujuriosa Cleopatra—. Y vi a Elena, por quien tan calamitosos tiempos sobrevinieron; y al grande Aquiles, que al fin murió víctima del Amor. Vi a París, a Tristan; y me mostró, señalándolas con el dedo, otras mil almas que perdieron sus vidas por causa del mismo Amor.

*Poscia ch'èbbi il mio Dottore udito
 Nomar le donne antiche e i cavalieri,
 Pietà mi vinse, e fui quasi smarrito.*

*I' cominciai. Poeta, volentieri
 Parlerei a que' duo, che insieme vanno,
 E paion sì al vento esser leggieri*

*Ed egli a me: Vedrai quando saranno
 Più presso a noi; e tu allor li prega
 Per quell'amor che i mena, e quei verranno*

*Sì tosto come il vento a noi li piega,
 Mossi la voce: O anime affannate,
 Venite a noi parlar, s'altri nol niega*

*Quali colombe dal disio chiamate,
 Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
 Volan, per l'air dal voler portate,*

*Cotali uscir della schiera ov'è Dido,
 A noi venendo per l'air maligno,
 Sì forte fu l'affettuoso grido.*

*O animal grazioso e benigno,
 Che visitando vai per l'air perso
 Noi che tignemmo il mondo di sanguigno,*

*Se fosse amico il Re dell'universo,
 Noi pregheremmo lui per la tua pace,
 Poi c'hai pietà del nostro mal perverso*

*Di quel che udire e che parlar ti piace
 Noi udiremo e parleremo a vui,
 Mentre che'l vento, come fa, si tace*

*Siede la terra, dove nata fui,
 Sulla marina dove il Po discende
 Per aver pace co'seguaci sui*

*Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,
 Prese costui della bella persona
 Che mi fu tolta, e'l modo ancor m'offende.*

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 Mi prese del costui piacer sì forte,
 Che, come vedi, ancor non m'abbandona*

Al oír a mi sabio Director los nombres de tantas antiguas damas y caballeros, sentí gran lástima, y casi perdí el sentido.

Pero le dije: —Poeta, de buena gana hablaría a esos dos que van volando, y parecen tan ligeros con el ímpetu del viento—

Y me respondió: —Aguarda a que estén más cerca de nosotros: ruégaselo entonces por el Amor que los conduce; y vendrán al punto—.

Luego que el viento los trajo hacia donde estábamos, les dirigí así la voz: —¡Oh, almas apenadas! venid a hablar con nosotros, si no os lo veda nadie—.

Y como palomas que incitadas por su apetito vuelan al dulce nido, tendidas las fuertes alas y empujadas en el aire por el amor, así salieron del grupo en que estaba Dido, cruzando la maléfica atmósfera hasta nosotros: que tan eficaces fueron mis afectuosas palabras.

“¡Oh, cuerpo animado, tan gracioso como benigno, que vienes a visitar en este negro recinto a los que hemos teñido con nuestra sangre el mundo! Si nos fuese propicio el Rey del universo, le pediríamos por tu descanso, ya que te compadece de nuestro perverso crimen. Oiremos y os hablaremos de cuanto os plazca oír y hablar, mientras el viento esté sosegado, como lo está ahora. Yace la tierra en que vi la luz sobre el golfo donde el Po desemboca en el mar para descansar de su largo curso, con los ríos que le acompañan. Amor, que se entra de pronto en los corazones sensibles, infundió en éste el de la belleza que me fue arrebatada, arrebatada de un modo que todavía me está dañando. Amo, que no exime de amar a ninguno que es amado, tan íntimamente me unió al afecto de éste, que, como ves, no me ha abandonado aún.

*Amor condusse noi ad una morte
Caina attende chi in vita ci spense.
Queste parole da lor ci fur porte.*

*Da che io intesi quelle anime offense,
Chinai il viso, e tanto il tenni basso,
Finchè'l Poeta mi disse: Che pense?*

*Quando risposi, cominciai: O lasso,
Quanti dolci pensier, quanto disio
Menò costoro al doloroso passo!*

*Poi mi rivolsi a loro, e parla'io,
E cominciai: Francesca, i tuoi martiri
A lagrimar mi fanno tristo e pio.*

*Ma dimmi: al tempo de'dolci sospiri,
A che e come concedette Amore,
Che conosceste i dubbiosi desiri?*

*Ed ella a me: Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria, e ciò sa'l tuo Dottore*

*Ma se a conoscer la prima radice
Del nostro amor tu hai cotanto affetto,
Farò come colui che piange e dice*

*Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo e senz'alcun sospetto.*

*Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso.
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.*

*Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,*

*La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu'l libro e chi lo scrisse
Quel giorno più non vi leggemmo avante.*

*Mentre che l'uno spiro questo disse,
L'altro piangeva sì, che di pietade
P'venni men così com'io morisse;*

E caddi, come corpo morto cade.

Amor nos condujo a una misma muerte; y Caín aguarda al que nos quitó la vida”.

Estas palabras nos dijeron; y al oír a aquellas almas laceradas, incliné el rostro, y permanecí largo tiempo de esta suerte, hasta que el Poeta me dijo: —¿En qué piensas?—

Y le respondí exclamando: —¡Ay de mí! ¡Qué de dulces ensueños, qué de afectos los conducirían a su doloroso trance!—

Y volviéndome después a ellos para hablarles, dije: —Francisca, tus tormentos me arrancan lágrimas de tristeza y de compasión. Mas dime: cuando tan dulcemente suspirabais, ¿con qué indicios, de qué modo os concedió el Amor que os persuadierais de vuestros deseos todavía ocultos?—

Y ella me respondió: “No hay dolor más grande que el recordar los tiempos felices en la desgracia; y bien sabe esto tu Maestro. Pero si tanto deseas saber el primer origen de nuestro amor, haré como el que al propio tiempo llora y habla. Leíamos un día por entretenimiento en la historia de Lanzarote, cómo le apisionó el Amor. Estábamos solos y sin recelo alguno. Más de una vez sucedió en aquella lectura que nuestros ojos se buscasen con afán, y que se inmutara el color de nuestros semblantes; pero un solo punto dio en tierra con nuestro recato. Al leer cómo el gentilísimo amante apagó con ardiente beso una sonrisa incitativa, éste, que jamás se separará de mí, trémulo de pasión, me imprimió otro en la boca. Galeoto fue para nosotros el libro, como era quien lo escribió. Aquel día ya no leímos más”.

Mientras el espíritu de ella decía esto, el otro se lamentaba de tal manera, que de lástima estuve a punto de fallecer, y caí desplomado, como cae un cuerpo muerto.

Esta revista se terminó de imprimir
el día 4 de junio de mil novecientos
sesenta y seis en los talleres de la
Editorial Universitaria "José B
Cisneros" San Salvador, El Salvador,
Centro América