

DEPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS — VII.

DANTE ALIGHIERI

**Estudios reunidos en conmemoración
del VII centenario de su
nacimiento**

(1265 - 1965)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

DANTE ALIGHIERI

Dante Alighieri
memoria de 1966

DÉPARTAMENTO DE LETRAS
TRABAJOS, COMUNICACIONES Y CONFERENCIAS – VII.

DANTE ALIGHIERI

Estudios reunidos en conmemoración
del VII centenario de su
nacimiento
(1265 - 1965)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
LA PLATA

S U M A R I O

	<u>PÁG.</u>
CASTAGNINO, Raúl H.: La conmemoración dantesca	7

PRIMERA PARTE

ITINERARIO ESPIRITUAL DE DANTE

BATTISTESSA, Ángel J.: Simples notas en el séptimo centenario de Dante	13
---	----

SEGUNDA PARTE

DANTE PROSCRIPTO

PÓLITO, Antonio R.: El exilio de Dante	57
MARANI, Alma Novela: Dante y la Romagna	70

TERCERA PARTE

IDEAS Y ESTILO

GUGLIELMI, Nilda: Dante y la ley humana	81
AŠTI VERA, Armando: La metafísica de Dante	87
FRATTONI, Oreste: Continuidad del trabajo estilístico de Dante	95
PARRAVICINI, Viviano: Tres líneas de la influencia virgiliana en Dante	104

CUARTA PARTE

ECOS DANTESCOS

MARTINI, M. C. Rezzano de: Dante en Inglaterra y Estados Unidos	125
BRUGGER, Ilse M. de: Dante en las letras alemanas	134
BINETTI, Mario: Escolios y versiones de algunos sonetos de la <i>Vita nuova</i> ..	153

LA CONMEMORACIÓN DANTESCA

Dante Alighieri, "poeta altísimo", peregrino del "Amor-intelecto", sobrellevó los años mejores de la vida en la aspereza del duro desierto —castigo desproporcionado a la culpa— con la esperanza de un acariciado sueño: que Florencia, la patria, reclamara su presencia redimida para coronarlo poeta en la misma pila bautismal:

*ritornerò poeta, ed in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l capello.*

(*"Parad."*, xxv, 9, 10)

El otoño de 1321, al tronchar en un 14 de setiembre la vida del poeta, imposibilitó para siempre ese justo anhelo. No obstante, la posteridad ha sabido reconocer en el autor de La vita nuova al más egregio de los poetas italianos y le ha consagrado honores merecidos, en el mármol y en la letra, en el respeto y veneración por su memoria. A poco de su desaparición, en torno de su nombre y obra comenzó a crecer imponente bosque bibliográfico formado por historias y biografías del hombre; comentarios, análisis e interpretaciones de los escritos; estudios críticos y documentación diversa, traducciones y exégesis; bosque cuya espesura ofrece hoy el riesgo de que la maraña lo oculte y se pierdan entre ella las huellas auténticas del poeta de Beatriz. El estudioso de Dante también puede declarar, como el viajero a las puertas del "Infierno":

*mi ritrovai per una selva oscura,
che la diretta via era smarrita.*

(*"Inf."*, I, 3, 4)

De ahí la conveniencia intelectual y crítica de desbrozar periódicamente los senderos elementales y de ahí, también, la utilidad de las conmemoraciones de efemérides significativas en relación con figuras egregias del pasado cultural.

Ocasión propicia ofrece este año 1965, en lo referente a Dante, al conmemorarse el séptimo centenario de su nacimiento. Con tal motivo, numerosos centros intelectuales de Occidente han evocado al autor de la Divina Comedia, reiterando simbólicamente su afirmación como "rey de poetas", ambicionada por el proscrito.

La latitud de los homenajes, sin confines, ha vuelto a certificar la universalidad y permanencia de su canto; también el hecho de que, en

otro sentido, en Dante se anticipa la imagen renacentista del “uomo universale”. Nada de lo humano, del mundo o la ultratumba, le fue ajeno. Sus obras lo testimonian en grado progresivo de depuración: “Vita nuova —enunciaba al respecto Giovanni Papini en discutida Historia de la literatura italiana— como teoría y aplicación del amor angelizante; el Convivio, tratado de filosofía especulativa y moral; De vulgari eloquentia, rudimento de estética, de historia literaria, de lingüística comparada y de teoría del lenguaje; De monarchia, exposición de alta política y filosofía de la historia, especialmente en lo relativo al oficio del monarca y a sus relaciones con la autoridad espiritual; la Questio de bacca et terra, ensayo de física y cosmografía”; la Divina comedia, proyectando la grandeza del poeta, la evidencia de su penetración espiritual, el despliegue de “una de aquellas almas en que se reencuentran todas las otras y, en ella, se miran como en su propio espejo”. Por entre los tercetos inmortales de la Comedia fluyen el medioevo entero, las animosidades del hombre Dante, siempre el Amor:

Tutti le miei pensier parlan d'Amore

había anticipado en la Vita nuova (III, Rime X, 1). Y, por sobre humanos deseos de represalias, por sobre el amor de la carne, el “Amor-intelecto” se da en mitigación y consuelo, en transfiguración celestial como vehículo de poesía.

“Poeta de poetas” en escala de valores absolutos, Dante es lo que es, sobre todo por la exaltación de lo poético en sí, bajo envolturas de Amor y fe, que fluye de sus composiciones fundamentales. No canta a héroes bélicos, no recupera hazañas portentosas que revengan brillos y glorias sobre su nombre. Expresa aventuras del alma, deliquios teológicos, filosofías y pautas morales. Como bien expresa Louis Gillet, “no hay un gran poema en el mundo como la Comedia (y se trata acaso del poema más hermoso del mundo) que sea hasta ese punto refractario del espíritu militar, que se incline menos al sable y más al hisopo. No conozco ningún otro que sea más francamente obra de ‘clérigo’, de intelectual. Cedant arma togae”. (Dante. Cap. IV, 3). Pero, a diferencia de lo que habitualmente ocurre en los poemarios de “clerecía”, en la obra de Dante, tras lo cerebral de la arquitectura, tras la construcción, el cálculo y la tesitura majestuosa, se perciben efervescencia de pasiones, dolorosas experiencias, humana vibración, amor en progresiva depuración que de la mano de Beatriz le guiará al Amor que es Amado, al Amor Divino.

Tales valores que convierten a algunas obras de Dante en “espejo de almas” son los que acreditan su universalidad y perduración, los que impulsaron su trascender más allá de las limitaciones intelectualistas de un recoleto “mester de clerecía”.

Es probable que el tiempo y el progreso, con los avances incesantes de los conocimientos humanos, hayan mellado la vigencia de las obras no poéticas del ilustre florentino. Nada ha afectado, en cambio, la depurada tersura de La vita nuova, la belleza interior y exterior de la Comedia; aquélla, con el florecer del ente angélico de Beatriz; ésta, justificándola en virtudes y méritos, al punto de resultar ella misma el premio y la visión connotadora de lo paradisiaco, para el poeta peregrino. Especialmente la Comedia, entre símbolos y alusiones, a través de complejas alegorías, más allá del abundante material de "crónica" que contiene, constituye verdadera cosmovisión del medioevo cristiano. Cosmovisión que ha sido comparada, en sus tres reinos, con los tres estados de la vida humana, de los cuales habla Kierkegaard: "el de la práctica, que por fuerza pacta con el mal; el estético, que se eleva al desinterés del arte; y el religioso, llegada a la pura contemplación, a la conciencia de lo divino".

La atemporalidad y creciente espiritualidad de esos tres estados, reflejados en la Divina comedia apuntalan, también, una de las razones por las cuales un florentino del Trecentos es universal y por la que la irradiación de su poética y pensamiento se incrusta por igual en los contemporáneos y en la posteridad.

La trascendente proyección del pensamiento dantesco ha comportado otra de las causas de su presencia y permanencia entre contemporáneos y pósteros; ha significado la incidencia de su concepción del mundo y de lo ultraterreno en otros autores; de su técnica, imaginaria y símbolos en otros poetas y literaturas. Ha determinado, asimismo, la razón del inmenso caudal bibliográfico acumulado en torno de la personalidad, obra y significación del Prior de Florencia, al punto tal de que actualmente, a quienes no se aproximen a las fuentes y al material documental de primera mano, les será difícil aportar enfoques nuevos acerca de él.

Atentos a tal circunstancia, al conmemorar el séptimo centenario del nacimiento de Dante, la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación —a través de un "coloquio" convocado por el Instituto de Literaturas Extranjeras— y su Departamento de Letras, con el presente volumen de Trabajos, comunicaciones y conferencias, han preferido reandar sendas menos transitadas para seguir algunas de las huellas del hombre Dante, del derrotero y destino de sus cantos, y de sus reflejos en algunas literaturas del viejo y del nuevo mundo.

Con tal criterio ha sido organizado este tomo, que reúne trabajos de profesores universitarios argentinos, coordinados sobre la idea básica de precisar "pasos" de la personalidad y obra dantescas. Con tal perspectiva, se lo ha dividido en cuatro secciones, que proyectan los diversos enfoques a partir de aquella idea básica. La primera, ITINERARIO ESPIRITUAL DE DANTE, perfila implicaciones del adje-

tivo “dantesco”, caracteres de la ecumenicidad y catolicidad del poeta como cantor sacro de cielo y tierra, y tiende el puente que acerca, desde las riberas del Arno a las del Plata, la sombra egregia del florentino. La segunda, DANTE PROSCRITO, evoca pasos del destierro. La tercera, IDEAS Y ESTILO, recorre el pensamiento político de Dante, el trascender metafísico, la continuidad de su quehacer estilístico y apunta algunas fuentes. Y la cuarta, ECOS DANTESCOS, registra su presencia en otras literaturas.

RAÚL H. CASTAGNINO
Jefe del Departamento de Letras

La Plata, mayo de 1965.

Primera parte

ITINERARIO ESPIRITUAL DE DANTE

SIMPLES NOTAS EN EL SÉPTIMO CENTENARIO DE DANTE

*...non v'accorgete voi, che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla...*

(“Purg.”, x, 124-125)

Dante y lo “Dantesco”

Recordemos, para empezar, algo que de ordinario nos place repetir sin rubor ni cansancio. El repetir no es mala pedagogía, supuesto que lo repetido vuelva a ser oportuno. Bien vistas las cosas, lo menos que pueden proponerse los profesores y aun los críticos literarios es no pretender enseñar nada a nadie, pero sí sugerir y esclarecer: guiar al oyente hasta los grandes textos. Todo texto que vale, decimos, comienza por manifestarse en un sitio y en un tiempo. Ello es ineludible, forzoso. En esto podemos darle la razón a los existencialistas, con barba o sin ella. Poco importa.

Todo se manifiesta en un tiempo y en un sitio, pero como no sea la gacetilla del día, o la frase trivial con la cual pedimos algo o estamos atentos al santo cotidiano menester, en cuanto una palabra es promovida a jerarquía expresiva alta, frases hay, y textos, que trascienden lo local y lo diario. Dejan tales expresiones de ser un simple recurso práctico —lo decimos sin desdén de lo práctico—; dejan de servir a la pura urgencia. Y he aquí el milagro. Cuando la palabra no termina en sí misma, y vale la pena reservarla en la memoria, o fijarla por escrito, esa palabra ya no forma parte, para hablar en estilo de película, de “lo que el viento se llevó”. Esa palabra permanece. Frases hay, en efecto, que vale la pena represar y retener. Se ha dicho que el arte, y en especial la poesía, es una tentativa de anclar en el río Heráclito. Sobre el tiempo que fluye importa demorar ciertos preciosos momentos de la vida humana. Sólo los grandes poetas saben fijarlos. Como a pésimos cazadores, a nosotros se nos escapan.

Con siete notas se puede retener, pasajeramente, tal o cual sentimiento trivial, tal o cual descoyuntado ritmo de danza; por otro lado, ininterrumpidamente sublime, se puede oír el llanto de la Virgen Madre al pie de la Cruz de su Hijo, como en el “Aria del Gólgota”, de Bach; se puede decir la más alta alegría de los hombres, como en el coro de la Novena Sinfonía de Beethoven; se pueden expresar, en fin, todos los estremecimientos de nuestro pobre corazón

humano: cuando él ama, cuando él odia, cuando él espera —o desespera—, cuando él añora y cuando él recuerda. Así en los textos musicales de Chopin, pongamos por caso. Del mismo modo las palabras. Las pobres palabras, las que usamos nosotros, cuando las emplean los poetas se transfiguran, cobran otro valor, se potencian, se aquilatan. El tesoro interior del poeta las respalda y les confiere vastos y perdurables valores. A veces hasta las universaliza.

Y estamos en el tema. Empecemos por recordar, como al sesgo, lo que se presupone que nadie ignora.

Dante: Dante Alighieri, un florentino. Nace, exactamente no sabemos si en mayo o en junio de 1265, en la ciudad del Arno. Como a todos los florentinos, le bautizan en “il bel San Giovanni”, el hermoso Batisterio, que todavía luce en la villa toscana, como a despecho de los años... y de los turistas. Y luego, ¿qué? Pues, vive. Como un florentino de entonces, de la buena clase social a la cual pertenecía. Y cumple estudios. Tempranamente, antes de llegar a esa edad que con la psicología de resumidero ahora en boga llamamos época de los “complejos”, Dante se enamora, con sólo verla pasar, de una niña. Prefigurado así, a los nueve años, este amor le va a seguir hasta el final de la vida, que no fue larga. Y Dante crece. Frecuenta las enseñanzas de Brunetto Latini, el insigne humanista. Dante es un poeta medieval, por tanto profundamente cristiano y absolutamente católico, pues estamos antes de la Reforma. He aquí una verdad incontrovertible. Todo lo que Dante aporta como modernidad anticipada se lo debe a su genio, pero él habla desde su país y desde su tiempo.

Los que hemos leído la *Divina comedia*, ¿qué vemos en ella, fundamentalmente? Referencias a luchas de ciudades, a contiendas de bandos, a querellas de barrio y a los íntimos problemas de un poeta.

Después de aquel amor puro, presencia constante a lo largo de toda la vida de Dante, éste pasó a un orden de afectos más decididamente terrenos. Se casó, tuvo hijos. Ni siquiera faltaron en su vida otras escapadas, menos sacramentales, de la sensibilidad y de la fantasía. Pero el pecado educa, por lo menos cuando la defraudación que siempre implica se le vuelve patente al que ha pecado. *Etiam peccata...* También los pecados sirven, prevenía San Agustín, padre de la Iglesia y prodigioso psicólogo. A los bien nacidos y altamente agraciados, el desorden íntimo y el atropello vital termina por aleccionarlos. Estas criaturas perentorias, siempre leales con ellas mismas, en su ansia de perdurabilidad y de firmeza, saben advertir, muy luego, que a la postre las cosas humanas —el afecto, el poder, la riqueza— nunca nos colman. Por vías de lentitud, y a veces con la fulgurante inmediatez del relámpago, descubren su vocación trascendente. Ahora, nada de lo que pasa puede tentarlas. Nada de lo que se marchita, nada de lo que se enferma, nada de lo que se muere. Sólo lo que dura y realmente es puede solicitar a estas criaturas.

Preanuncio de vocación tan alta lo había tenido Dante cuando aún no había alcanzado la orla cronológica de la adolescencia, el día aquel en que por primera vez, en el halo natural y sin embargo transfigurador de la luz de Florencia, se le había aparecido —primera noble aparición en su vida— una niña... ¿Fue en el puente de Santa Trinità, o en la escalera del patio del Bargello o en una reunión con personas amigas? Poco importa, y los eruditos pueden entercarse en sus contrapuestos puntos de vista. Ahora nos dicen —¡oh estos hombres doctos!— que Beatriz, la Beatriz Portinari, la *Bice* de este tan arrobado enamoramiento, pudo acaso no haber existido. No nos aflijamos. Aún en tal supuesto, en verdad dudoso, nadie podría negar que desde que Dante la creó, hará cosa de casi siete centurias, Beatriz es una realidad poética inamovible. Supuesto que su realidad histórica nos resulte fluctuante o vagarosa, su presencia estética, su realidad espiritual es innegable: Beatriz, o el arquetipo de la *donna angelicata*. La mujer, al propio tiempo afectuosa y amable como una criatura terrestre, y asimismo, y sobre todo, remontada entidad celeste, símbolo posible si no equívoco de la teología y de las virtudes teológicas. La visión, consustanciada, de lo humano con lo divino:

*Così dentro una nuvola di fiori,
che dalle mani angeliche saliva,
e ricadeva in giù dentro e di fuori,
sopra candido vel, cinta d'uliva,
donna m'apparve, sotto verde manto,
vestita di color di fiamma viva.*

(“Par.”, xxx, 28-33)

Así, en una nube hecha de flores,
que las manos angélicas vertían,
y caía a uno y otro lado,
cándido el velo y ciñendo olivas
dama me apareció, tras verde manto,
vestida de color de llama viva.

(*Loc. cit.*)¹

Este proceso, inefable mudanza de lo transitorio mundano a lo incontrastable y eterno, hubo de operarse lenta, pero ininterrumpi-

¹ Una observación, al margen de las versiones de la *Divina Comedia*, que aquí fragmentariamente se incluyen. Dante, y esa fue una de sus muchas intrepideces, compuso el sublime poema en la lengua llana y hasta trivial de todos los días. Y fue aun más lejos. Poeta genuino, allí donde el habla del cotidiano discurrir no acertaba a alcanzarle para su tan levantado designio, él, varón docto, no pudo menos que acudir al latín, fuente primera, por otra parte, de su romance itálico. Una adecuada traducción de la *Divina Comedia* exige conservar en lo posible esa llaneza del decir dantesco, pero relevarla, “ilustrarla”, con la escrupulosa conservación de tales latinismos, por lo demás nada ajenos, en su mayoría, a nuestro decir hispánico. Con buena estima por otras traducciones, en particular por la del General Mitre, caben nuevas versiones, según las que de tanto en tanto se han hecho y se hacen ahora en varios países, señaladamente en Inglaterra, Francia y Alemania. Aquí y en otros sitios, nuestra traducción personal reproduce exactamente el número de los versos de cada canto del poema, y guarda, en lo esencial, el diseño del terceto dantesco. En cambio, salvo esta o aquella asonancia o esta o aquella ocasional consonancia, reservadas para destacar el ritmo y evocar las primigenias terminaciones versales, nos ha parecido conveniente, y prudente, prescindir de la rima. Perdiendo algo, se ha querido salvar, como en reflejo, lo que más importa, y que en las versiones castellanas que conocemos se desdibuja y esfumina: el recio diseño sintáctico que preserva el suspenso de lo narrado, que hace posible, sobre todo, la apretada reiteración de las imágenes: no olvidemos que

damente, en el alma de Dante, y a lo largo de sus años no pudo menos que inspirarle dos de sus obras egregias, todavía hoy las más leídas: la *Vita Nuova*, y luego, a modo de pináculo radioso, la *Divina Comedia*. En la primera de esas obras, delicadísima biografía lírica, el proceso antes indicado de *angelizar* a la criatura amada se muestra ya patente. En el gran poema, dicho proceso culmina de modo en verdad excelso. Por vía analógica, la concreta visión de aquella muchachita recatadamente saludada en el patio del Bargello, o junto al airoso puente del Arno, o bajo la arcada de una "loggia", se nos da ahora transfigurada en una luminosidad musical que abre ámbito incircunscripto al éxtasis y a la bienaventuranza. Poeta cristiano y católico, Dante —éste es el más alto y el más ejemplar de sus itinerarios trascendentes— cuenta, pues, no menos como genio que como hombre de fe, entre los que logran, en mérito al propio esfuerzo y al no tasado regalo de la Gracia, promoverse de lo visible a lo invisible y de lo momentáneo y transeúnte a lo perenne e infinito.

Pero para estas proezas de la aventura interior y de la hazaña expresiva no siempre basta ser genio. Es preciso vivir, y vivir intensamente, para luego imaginar con verdad y decir con belleza.

Así le aconteció a Dante. Entre 1265 y 1321, en un lapso de no mucho más de cincuenta y seis años cumple el poeta, colmándola, su trayectoria en este mundo. Entre esos años discurre por el que él llamara *camino* de la vida. No nos detengamos en la repetición bobamente descansada de lo que puede releerse en el flaco manual de historia literaria, o en el compacto, gravoso diccionario enciclopédico. . .

Dante madura, esto es lo cierto. Empieza a actuar en política. Lo hace con pasión y ardimiento, y con peligro y arrojo. Conoce el exilio. Se sabe en trance de muerte, y de muerte anticipada; intuye el riesgo de que le cercenen la lengua, de que lo decapiten, de que lo quemen vivo. . . No las gastaban suaves en aquella Florencia. . .

Sigamos entretanto: Dante se ordena, Dante se casa, Dante tiene hijos. En larga pausa, en las horas de sobresalto y en los momentos de sosiego, Beatriz (por lo demás casada con otro hombre y tempranamente muerta) es sólo un soleado recuerdo. Pero es un recuerdo que orienta.

Bien se sabe que las nobles nostalgias suelen ser muchas veces la mejor compañía. La memoria de Beatriz —hasta la desenvuelta y

sólo en ellas, las imágenes, el entrañable espíritu poético de Dante se corporiza y respira.

Los fragmentos transcritos proceden de nuestra traducción completa, por ahora inédita en su conjunto, del poema de Dante. Por extenso la hemos comentado, los martes y sábados de 1965, en las audiciones de "Lectura Dantis", por la emisora de Radio Nacional.

La versión nos fue honrosamente encomendada en Florencia, en 1962, con ocasión del encuentro, en esa ciudad italiana, de los representantes de las Sociedades Dantescas de la propia Italia, con los de Oxford, Munich, Harvard, París, Nimega y Buenos Aires.

Como siempre que se trata de estos traslados idiomáticos, de momento y mientras llega la oportunidad de pensar en la impresión del texto, reiteramos una de nuestras aserciones: "La prosa nunca está terminada, decía Flaubert; las traducciones, mucho menos".

mal asentada George Sand, cierto que en el diferido atardecer de su otoño opulento, reconocía que en todo amor lo realmente valioso es el recuerdo —vino a constituirse para el adusto y soledoso florentino en una constante y depuradora asistencia. Ésta hubo de confortarlo en los trances acerbos: así cuando al poeta tocó verificar “cómo sabe a sal el pan ajeno”, y cuán amargo es subir y bajar escaleras extrañas. A un hombre cualquiera todo esto lo hubiera *amargado*, como casualmente suele decirse según las formas del cotidiano coloquio. Pero Dante, con generosa alquimia, o si se prefiere con cristiana eficiencia transfiguradora, supo volver inocua la recelada ponzoña: parece desconcertante, pero bien se sabe que por modo sutil la presencia de algunos tóxicos, sí cautelosamente dosificados, comunica a ciertos tónicos preciosas virtudes sanativas, confortadoras y corroborantes. Veneno es el arsénico, pero también medicina: todo depende de cómo se lo emplea y con qué otras sustancias se lo entremezcla y se lo vuelve asimilable.

Del drama terreno, por él visto y compartido, sin duda consiguió Dante sacar una primera visión tremenda de las personas y las cosas, mas toda vez que como cristiano no podía cerrarse la esperanza, consiguió también remontarse a la idea de una necesaria etapa purgativa, y a la certidumbre, pronto verificada, de un ascenso infinitamente gozoso. Consciente mostróse Dante de las sollicitaciones del mal y del pecado, pero como a hombre de fe no le fue dado desatender la Promesa de la Sagradas Escrituras. Por otra parte, y sin estarse, con reprobable quietismo, a la espera de un más allá dichoso, ¿acaso este mismo mundo inmediato, tan entreverado y perverso, no le había certificado la inamovible realidad del Bien, del bien siempre recuperable por las vías del amor o por la fervorosa ascensión del rezo? Al odio de Florencia, bien podía él, Dante, oponer su amor a Florencia; a quienes lo desterraron y aun pretendieron quitarle la vida, bien podía él, Dante, inmortalizarlos en los versos del entrevisto poema. ¿Y el amor a Beatriz, y la amistad con Guido Cavalcanti, o los afectos hogareños, no le insinuaban ya, como un disminuído anticipo, como un borrador todavía no suficientemente corregido, la aquietadora nitidez del cielo?

No en vano más allá de la figuración alegórica del relato, la *Divina Comedia* es un itinerario, algo así como un plan de ruta, en el que no cabe señalar —¡encrucijada tremenda!— sino dos caminos: el que desde esta vida lleva al orbe de las tinieblas y de la total desesperanza, y el que conduce, por veces, tras de una etapa purificadora hecha al mediar la jornada, a aquella alta morada en que todo concluye por brindarse con ilimitada alegría. Vistas así las cosas, y pasando de la meditada experiencia del propio Dante a los lineamientos verbales de su poema, pronto se nos alcanza el porqué de la denominación e incluso el porqué de la estructura de las tres cánticas: “Infierno”, “Purgatorio” y “Paraíso”. Primero, el reino de la nega-

ción, donde ya no es posible amar, y en el cual, consecuentemente, toda esperanza queda aniquilada; segundo, el reino donde sin duda se sufre, pero donde el sufrimiento, por ser sufrimiento henchido y justificado por el amor, se vuelve expectativa y se asimila por ello a las modalidades del gozo; y tercero, un reino en que la directa visión de la esencia divina se traduce, para siempre, en pura e inigualada leticia.

Según lo que antecede, que es lo que fundamentalmente se manifiesta en su texto, la *Divina Comedia* es pues un poema, pero es un poema cristiano: un poema que conlleva un mensaje y que repite la buena nueva: el hombre criatura de pecado, pero criatura redimible. Nacemos y aun vivimos en el dolor, pero nuestro destino último —si así en verdad lo queremos en cuanto seres libres y favorecidos por la Gracia— es la alegría.

¿Por qué la *Divina Comedia* es una obra que todo el mundo “conoce”, siquiera por referencias, y a la cual tan frecuentemente se menciona aun sin haberla leído? Ocurre que pocos libros disfrutan del difuso prestigio alcanzado por el poema dantesco. Sea por la opinión de quienes estudian con algún desvelo las letras italianas, por noticias de personas doctas, o por el eco, digamos así, de ese mismo poema en diversas creaciones literarias y en otras y numerosas obras artísticas, plásticas y musicales, parece cierto que nadie, o muy pocos, dejan de tener alguna idea del poema de Dante. Sábese que se trata de un viaje imaginario, y sin embargo intensamente real, al mundo ultraterreno: un itinerario, cumplido por el propio Dante, con la compañía primero de Virgilio, y luego de Beatriz, por ese triple ámbito del Infierno, el Purgatorio y el Paraíso. Dicho de otro modo, el orbe de la eterna condenación, el de la pena esperanzada y el de la infinita alegría. Muchas son asimismo las personas que recuerdan, por modo directo o por lo menos indirecto (un resumen, un comentario, una imagen), algún pasaje del poema, o la enternecida, o patética, o conmovedora figura de algunos de los personajes: Francesca da Rimini, Farinata, Brunetto Latini, el conde Ugolino, Manfredi, Pia dei Tolomei, Piccarda, otros. ¿Quién no se ha detenido, al azar de sus lecturas, ante un viejo grabado o una descolorida estampa evocadora del aleccionador viaje? En forma más o menos precisa, y aun al margen de sus ideas religiosas, casi no hay persona culta que no sospeche que la *Divina Comedia* es precisamente un libro en el que, como observa el propio poeta, no dejaron de poner la mano la tierra y el cielo. Esto quiere decir que esa obra maestra del ingenio humano presenta, si pensamos en su orden expresivo, una variedad extraordinaria en el vocabulario, los giros sintácticos, el ritmo de sus versos y el esplendor y la adecuación de las imágenes. Claro que esta visión más directa, o textual, no está ya al alcance de todos. Esto se explica, y por varias causas. Dante compuso su poema en el italiano incipiente, mejor dicho, en la lengua coloquial toscana de los co-

mienzos del siglo xiv, a la cual él depuró, potenció y enriqueció de soberana manera. Esto aparte (descontando que no todo el mundo lee el italiano) aun cabe reconocer que el habla del poeta ni siquiera de primera intención suele ser accesible a los propios nativos de Italia, supuesto que no sean beneficiarios de especiales estudios. Para cuantos no frecuentan el italiano queda, sí, el arbitrio de las traducciones, pero éstas —lo digo tranquilamente, aunque como traductor, y como traductor del propio Dante, me alcanzan las generales de la ley— no siempre pueden derivar todo el caudal de las ideas, ni representar, según se debe, el incomparable tesoro verbal secularmente capitalizado en el poema.

Como si esto fuera poco, la *Divina Comedia* es una composición alegórica, la que, como tal, junto al sentido directo y figurativo de los versos, reserva una significación retraída, por momentos un poco como secreta, anagógica. Por otra parte, para sumar complejidades, aunque de lectura a ratos apasionante, la *Divina Comedia* no es un libro ameno en la acepción vulgar de la palabra. Con acordarse de que se trata de no menos que del destino temporal y del destino eterno del ser humano, ya se adelanta una prevención saludable. Si los lectores demasiado cómodos o presurosos se desaniman, tanto peor para ellos. No siempre resulta difícil comprar un gran libro; en cambio, sí parece arduo merecerlo.

Recuerdo a menudo que las grandes obras literarias, como las partituras musicales insignes, no pueden ser leídas a primera vista. Y claro que si nos damos a leer la *Divina Comedia*, o nos resignamos a que alguien nos la lea y comente, aunque sea por modo sumario, así lo hacemos porque sospechamos que tales páginas remotas algo nos van a decir aun de las cosas de hoy y de nuestra pobre alma de siempre. Y es verdad, y por eso, casualmente, bien puede afirmarse que la *Divina Comedia* es un poema o una obra “para todos los tiempos”; esto a diferencia de los periódicos, que por veces nos interesan mucho, y hasta nos apasionan, pero sólo... en el día de la fecha.

Como tantas otras grandes obras (y en ello reside la prenda de su grandeza) la *Divina Comedia* reserva en su texto valores inamovibles, esenciales, pero por forzosa limitación humana ese prodigio de la obra durable —y *extratemporal* y *extrageográfica*, como suelo decir en mis cursos— empezó por darse, existencialmente, en un determinado sitio del planeta —Italia y Florencia— y en una determinada etapa en el transcurrir del tiempo —los tres o cuatro primeros lustros del siglo xiv. Como es lógico (nueva dificultad, pero también nuevo interés para el estudioso y el aplicado gustador de páginas añejas, ricas en confortadoras, en insospechadas “novedades”), los cantos del poema de Dante pululan en referencias a personas, circunstancias y cosas de su tiempo, de las que también conviene tener noticias, sobre todo si se anhela disfrutar una comprensión liberada de yerros.

Pero frente a las grandes obras, como frente a las personas ilustres importa atinar a ser modestos, e incluso, mal que nos pese, resignarnos a ello. Es éste sin duda el mejor modo de sospechar su grandeza, si no de abarcarla. Ya parece mucho saber contemplar el Himalaya o nuestro Aconcagua; saber admirarlos, a causa del seguro supuesto de que escapa a nuestras posibilidades la hazaña de escalarlos o la de apostarnos, sin más, en las cimas de tales colosos. No parece menos si frente a la *Divina Comedia* (como frente a una de las catedrales del tiempo de Dante) conseguimos captar, con pérdida de este o aquel detalle, la imponente y edificante —*edificante*, subrayo la palabra— armoniosa grandeza del conjunto. Luego del primero y deslumbrante “golpe de vista”, ya quedará tiempo (si Dios y nuestra atención ayudan) para admirar más retraídas bellezas, o para meditar, luego, en los rincones unciosamente recoletos.

También lo tenemos dicho, y lo repetimos. Los centenarios deben servir para algo. Sin tiempo para más, empecemos por facilitar el acceso a Dante, o por mejor decir a su obra, invalidando uno de los muchos conceptos erróneos que por pereza suscitan los lectores premiosos (los que apenas se asoman a este o aquel pasaje del “Infierno”), o los profesores de literatura que antes leen los comentarios de los textos, o los críticos, que no pocas veces, abierto ancho margen para las excepciones honrosas, sólo escriben de oídas.

Me refiero a la falsa visión que de Dante suele tenerse como al través del adjetivo con el que usualmente se da en aludir a su obra o a personas y episodios que en ocasiones, por analogía y aun por asociación caprichosa, nos reclaman —o creemos que nos reclaman— el uso de ese adjetivo. Me refiero, se comprende, al vocablo *dantesco*.

Sucede que cuando un autor es grande suscita, junto a su nombre, y como de él derivado, un epíteto. De Homero, nos viene *homérico*; de Virgilio, *virgiliano*; de Shakespeare, *shakespiriano*; de Cervantes, *cervantino*; de Racine, *raciniano*; de Molière, *molieresco*; de Voltaire, *volteriano*; de Manzoni, *manzoniano*; de Goethe, *goethiano*; de Sarmiento (vengamos a lo de casa), *sarmientino*.

Del nombre de pila Dante (abreviatura, como se sabe, de Durante) se tiene no pocos derivados, que a las veces siguen actuando como nombres (nombres comunes), y a las veces como adjetivo. Bien se sabe que las funciones de las palabras son intercambiables según la espontánea o reflexiva andadura sintáctica del discurso. Así tenemos *dantista*, *dantólogo*, *dantesco* y otras tales. Cuando decimos el “poema *dantesco*” o “el habla *dantesca*”, para referirnos directa e inequívocamente a la *Divina Comedia* o la peculiar modalidad expresiva, esto es, al *estilo* de Dante, ningún otro vocablo puede resultar tan oportuno ni parecer menos equívoco que este mentado término *dantesco*.

No cuadra afirmar lo mismo, al menos con frecuencia, cuando por extensión de significado la carga semántica del vocablo se aplica

por modo exclusivo a sucesos y aun a personas que sólo cobran presencia en el conocimiento ajeno por algún rasgo tremendo o en afligente circunstancia catastrófica. Así oímos, o las leemos en la tinta del periódico, expresiones como éstas u otras muy parecidas: “el criminal era un tipo *dantesco*”, “el de ayer fue un incendio *dantesco*”, “en el naufragio nos faltaron escenas *dantescas*”, “el cañoneo o la bomba tal causaron estragos *dantescos*”. ¡Cosa curiosa! Para muchos no parece si no que en su significado ese epíteto, *dantesco*, prefigura o trasunta algo así como las primeras escenas, esta vez atómicamente catastróficas, y también *dantescas*, de *Hiroshima, mon amour*...

Los equívocos y los errores que acarrea el abuso de esa acepción del mencionado vocablo obedecen a razones que es posible establecer claramente. Todo indica la conveniencia de salvar el mal empleo del término, cuando esta salvedad corresponda. No se trata de andarse con exquisiteces elocutivas en punto a tornasoles verbales; se trata, en cambio, de matizar un poco nuestra visión de la *Divina Comedia*, para ser así, como de camino, un poco más justos con Dante. No se trata de elogiar al poeta o a su obra en razón de vagas y derivadas referencias. Se trata, por lo menos, de sospechar, y estimar, y admirar, su grandiosa, su al mismo tiempo variadísima y concertada capacidad expresiva. El genio nunca es monocorde: como en la Naturaleza, de la que es algo así cual un testimonio sinfónico, en él caben todas las notas, todos los contrastes, todos los acentos.

Es verdad que Dante, artísticamente hablando, con frecuencia se nos muestra terrible: pocos como él, sin siquiera exceptuar a Shakespeare, han pintado ciertos rostros, o ciertos episodios, con una paleta verbal más sombría; ninguno como él ha esculpido en palabras, con tan sobresaltado relieve, la mueca de las almas cerradas ya a toda esperanza. Para este aspecto de la creación del poeta florentino la más usual acepción del término *dantesco* es ciertamente válida, casi diríamos intransferible. Ya sería mucho que Dante campeara frente a la posteridad como el poeta de lo terrible, y con sólo esto sería grande. Pero como Shakespeare, o como Goethe, Dante no es únicamente un gran poeta: es asimismo un poeta completo, un poeta total: ecuménico, como decimos ahora, o católico, esto es universal, como se prefería decir en su tiempo.

Lo es porque supo ser, según queda asentado, el poeta del cielo y la tierra, no menos que el poeta del alma y el cuerpo. Esto por lo que toca a la materia de su obra. Lo es además, en natural y genial correspondencia de lo intuido con lo dicho o lo escrito, por la azorante latitud de su eficacia expresiva.

Dante es el pintor verbal, sí, de lo terrible; especialmente en el “Infierno”. La *Divina Comedia*, con todo, tiene tres partes, y críticos hay, y lectores, que parecen olvidarlo. Ni siquiera vale argüir que en el “Infierno” alcanzó Dante sus acentos más característicos, al punto que, en comparación, el “Purgatorio” y más aún el “Paraíso”

concluyen por parecernos mucho menos intensos y poéticamente no tan logrados. Es este un viejo error de la crítica que por dicha al fin empieza a ser superado. El error procede de causas que creo podrían llamarse dobles: por deficiencia en la apreciación estética y por prejuicio de sesgo doctrinario. El primer tipo de error en cierto modo se comprende, aunque no por ello deba justificarse. Parece evidente que para hacer manifiesta su representación imaginativa del Infierno los recursos expresivos de Dante puedan de suyo ser más rotundos y de más fácil comprensión para el lector medio, con poco catecismo y escasa teología. En su pintura de esa parte del tras-mundo, al genio de Dante hubo de bastarle una especie de transposición de pasiones y vicios y crímenes y torturas que bien conocemos en la tierra. Con extremar genialmente los toques, lo representado cobra los atributos de lo cierto. Aun suponiendo la posibilidad de beneficiarse en todo con un igual o con un equivalente acierto expresivo, luego se comprende que frente al lector medio mucho más fácil resulta concretar una pena escalofriante (incluso una pena espiritual cuando se la representa según la metáfora de las torturas físicas). Menos accesible es mostrar una pena ya gozosa, supuesto le alcanzan las esperanzadas vislumbres del rescate, como en el “Purgatorio”; en cambio, casi imposible parece lograr sugerir la incomparable (la *no-comparable*) felicidad de los bienaventurados. Aun desde éstos, nuestros días todavía terrenos, después de todo no es muy arduo tener alguna idea del Infierno. A ratos sabemos lo que es carecer de todo amor, o lo que es, de momento, anegarnos en el negro nihilismo demoníaco de no esperar ya en nada, de *des-esperar*. El mismo Purgatorio, y desde aquí, podemos comprenderlo, o al menos adivinarlo: frecuentes son las veces en que nuestro sufrimiento suele carecer de amargura, y ello porque sabemos para qué sufrimos, o porque se nos alcanza, clara, una noción preciosa: la de que no faltan dolores que nos depuran, que nos enjuagan —pasemos la palabra—, que nos bonifican. En cambio, sin nota de temerarios apenas si cabe sospechar la proeza de suponer, según la alegoría o según el símbolo, qué cosa sea la bienaventuranza. Cierto: de algunas y a veces hasta de muchas felicidades disfrutamos en la tierra, pero no parece exista manera de imaginar con visos de certidumbre, al menos aquí en nuestro planeta, la alta felicidad celeste, la *leticia* ya angélica a la que alude Dante. Importa imaginar que aquel subido goce se intensifica y cobra su calidad intransferible en la precisa certidumbre por la cual quien en el cielo lo disfruta lo gusta en cuanto ilimitado y eterno. Por el contrario, aquí en nuestros días mudables, consciente o inconscientemente toda dicha nos sabe muy luego con un incurable dejo de melancolía, con el escondido acíbar que se recela en todo aquello que por mucha que sea su maravilla ya conlleva, inicialmente, la certidumbre de su pasaje: el insquívale preanuncio de su caducidad indefectible. No es que Dante se muestre menos certero en su

evocación del Paraíso; a lo más hay que admitir que, por su índole, esta tercera cántica de la *Divina Comedia*, y aun la segunda, la del Purgatorio, tiene o tienen que arrimar al lector poco ducho, o no suficientemente preparado, dificultades hondas, si no insalvables. Menores son las que supone el Infierno, con sus representaciones directas, o “realistas” como vulgarmente se dice. ¡Qué hemos de hacerle! De ordinario resulta más cómodo, y hasta aparentemente apasionante, leer la crónica policíaca del periódico y no un viejo poema que es asimismo una noble meditación filosófica, y hasta teológica, en más de uno de sus pasajes.

Dando a este título alcance comprensivo y en cierto modo genérico, Dante llamó *Comedia* a su poema —él lo declara— para prevenir, ya desde el comienzo, el dichoso final, el feliz coronamiento de su relato. Quiso prevenir, así, en qué medida dentro de su obra no todo es terrible, ni sombrío. Es más: aun, en lo sombrío destella casi siempre una vislumbre de ternura, al paso que en el Paraíso algo de lo encarnado y terreno late todavía presente.

Para mostrarlo —¡ay, aunque sea en forma apresurada y sumaria!— una vez más, como siempre en nuestras disertaciones y en nuestros cursos, mucho nos place buscar respaldo en un dicho de Séneca. Este clásico advertía, hace ya siglos, cómo se alargan las explicaciones si se empeña uno en digresiones o vacuidades conceptuales, y cómo se acortan —cual por atajo— cuando de tales digresiones se pasa buenamente a los ejemplos.

Una vez más volvamos pues a los textos: no es fatiga, es recreo. Asomémonos (siquiera en algunas páginas de nuestra personal traducción castellana) a la obra insigne de Dante, la misma que hace ya no pocos lustros el propio general Mitre creyó oportuno trasladar a nuestro idioma. El prohombre argentino lo hizo sin duda porque la obra de Dante no podía menos que presentársele como el poema de la unidad y del orden. Entendió así que, aparte lo poético, no era poca la ejemplaridad cívica que para los compatriotas que salían de la anarquía podía ofrecer el poema glorioso. No ignoraba Mitre cuánto enseña la historia, ni ignoraba tampoco lo mucho que la poesía dignifica a las personas y a los pueblos. Está escrito que no sólo de pan vive el hombre, y en la vida no hay peor cosa que la de empeñarse en la obsesiva conjugación de un solo verbo.

He aquí, y como quien dice tomadas casi al azar, esas pocas ya anunciadas páginas de Dante. Ellas son buena muestra de lo que queda dicho. Recientemente empleado, el adjetivo *dantesco* vale sin duda como nota caracterizadora de visiones pavorosas, pero también de episodios amables, de acentos enternecedores, de conmovedoras cadencias.

Sin mucha indagación previa, en esta o aquella página del “Infierno” vayamos a lo terrible, pero a lo terrible que sobrecoge y apiada.

En algunos versos del Canto XXVIII recordemos, por ejemplo, que en uno de los círculos infernales sufre el trovador Bertrán de Born, o Beltrán del Bornio, poeta al que por lo demás Dante había admirado. Es ésta una muestra del en ocasiones ríspido arte descriptivo de la *Divina Comedia*. Para situarnos (¡poéticamente, se entiende!) digamos que estamos ahora en el recinto en que padecen los sembradores de discordia. Su cosecha, por cierto, no podría ser más sobrecogedora. Según la ley del *contrapasso*, que ocurre tantas veces en el “Infierno” dantesco, la pena, en este recinto, corre relacionada con el alcance y la forma del pecado que se castiga. Así como en vida esos hombres dividieron o apartaron a sus semejantes, así, por modo de talión, ahora —¡qué ahora!, ¡siempre!— han de sufrir insanables desgarramientos, acordes con el desafuero de quienes dieron en dividir al cuerpo social y a los miembros que lo integraban. El espectáculo evoca un campo de batalla en su peor momento, con un estrago que parecería anticipar el poder de ciertas armas contemporáneas, también diabólicas. En el numeroso grupo se destacan, entre otros, Mahoma, Pier da Medicina y Mosca dei Lamberti. La fuerza elocutiva de Dante alcanza intensidad máxima al describir sus torturas. Por razones de atenuación expositiva, no queda más arbitrio que el de remitir al oyente al texto mismo de la *Divina Comedia*. Veamos, sólo la indicada semblanza de Bertran de Born. Bien se sabe que no es éste el único representante del “gay saber” al que Dante alude en la *Comedia*. Como muchos coetáneos suyos, el poeta florentino no dejó de recibir el influjo de la quintaesenciada poesía de Provenza, y aun llegó a incluir, en su poema, algunos versos compuestos en lengua de oc, que le era sueltamente conocida. Innecesario prevenir que Bertran no se halla en el Infierno por haber cantado. Como sembrador de discordia, allí salda la pena a causa de sus consejos pérfidos al joven príncipe heredero, en contra de su padre, Enrique II de Inglaterra. Por lo menos en el poema, caras paga Bertran las ideas de división y de encono que atizó en su mente ambiciosamente afiebrada. Según indica Henri Hauvette, el ilustre estudioso francés, el poeta florentino no alcanzó a enterarse de que sobre el fin de la vida el trovador cizañero hubo de arrepentirse, y tanto que se hizo monje cisterciense. Cabe pues suponer que el maestro provenzal alcanzó a salvarse, como deseamos. En este caso, una feliz falta de información de Dante pudo valernos esta intensa página, veraz según la poesía, si no según la historia. Aunque transpuestas, oigamos las palabras del poeta. Corresponden a los versos 110 a 142 del Canto mencionado:

Mas yo seguí mirando hacia la turba
 si, sin más prueba, sólo la contase;
 y lo que pavor me causaría
 con todo mi conciencia lo asevera,
 la buena compañera que da ánimo
 tras la coraza de sentirse pura.
 Yo vi por cierto, y creo que aún lo veo,

un busto sin cabeza anda tal como
 iban los otros de esa grey llorosa;
 y la cabeza asida por el pelo
 la llevaba en la mano cual linterna;
 nos miraba, y decía: “¡Oh desdichado!”
 Fanal hacía él mismo de sí mismo;
 y dos en uno era, y uno en dos:
 cómo es posible, sábelo Quien puede.
 Cuando ya al pie del puente hubo llegado,
 en alto alzó su brazo la cabeza,
 para acercarnos todas sus palabras,
 las que así fueron: “Mira, pues, mi pena
 tú que, viviente, vas entre los muertos:
 mira si alguna es grande como ésta.
 Y para que de mí lleves noticia,
 sabe ya que yo soy Beltrán del Bornio,
 el que al rey joven dio malos consejos:
 logré que padre e hijo disintieran:
 más no hizo Aquitofel cuando opuso
 a Absalón y a David con torva insidia.
 Porque aparté a personas tan unidas,
 ¡ay! separado llevo mi cerebro
 de su principio que está en este cuerpo.
 Así el contrapaso en mí se cumple”.

(*Loc. cit.*)

Después de cuadro tan intenso, verifiquemos —es sólo una comprobación aislada— el arte con que Dante, aun en el “Infierno”, presta a sus condenados algo de la dignidad mostrada por ellos cuando eran seres encarnados y actuaban en el mundo. Situémonos frente al Canto X, el llamado Canto de Farinata. En el círculo aquí descrito por Dante se hallan los heresiarcas, que padecen en tumbas a modo de cavidades encendidas. Entre otras figuras castigadas por graves errores de pensamiento o de credo religioso aparece, recia- mente destacada sobre el fondo ígneo, la silueta de Farinata degli Uberti. Este personaje, famoso gibelino, vivió algunos años antes del nacimiento de Dante y hubo de ser enemigo de su familia, a la que exiló dos veces. A despecho de tal circunstancia, el poeta hace una pintura no menos enérgica que generosa del antiguo adversario hogareño. El encuentro de los dos antagónicos personajes tiene pujante grandeza y como anticipados toques miguelangelescos. Ni siquiera en el Infierno pierde Farinata sus rasgos terrenos, que Dante respeta: el recio y altanero conductor de mesnadas facciosas campea como con cincelada pujanza. El mismo Dante, aun en el trasmundo, se complace en argumentar según sus pasiones de florentino, pero deja trascender la admiración que lo embarga, allí mismo, en el Infierno, y frente al decidido adversario de su casa. Con arte muy suyo, y con lo que hoy en jerga cinematográfica llamaríamos sentido del “suspenso”, dice Dante lo que le importa. De todo hay en este Canto: relato, descripción, diálogo, emoción, doctrina. Es un espléndido ejemplo de la desconcertante concisión dantesca: no puede decirse

más en menos líneas. ¡Lástima que el espacio sólo concede la posibilidad de una transcripción fragmentaria!:

Ya se alejaba por secreta senda
entre el muro del sitio y los suplicios
mi buen maestro, y yo a sus espaldas.
“¡Oh virtud suma, que por cerco impío
me llevas”, comencé, “según te plazca,
háblame y satisface mis deseos!
¿A la gente que yace en los sepulcros
podremos ver aquí? Ya están alzadas
todas las coberturas, y no hay guardas”.
Y él a mí: “Serán todas cerradas
cuando de Josafat ellos retornen
con los cuerpos que allá arriba han dejado.
Su cementerio hacia esta parte tienen
con Epicuro todos sus secuaces,
que creen que el alma muere con el cuerpo.
Pero esa pregunta que me haces
pronto será aquí mismo satisfecha,
y también el deseo que me callas”.
Y yo: “Buen guía, si no doy respuesta
con todo el corazón, es por ser parco;
y sigo en esto lo que me indicaste”.
“¡Oh toscano, que en la ciudad del fuego
caminas vivo, hablando con mesura,
accede a detenerte en este sitio.
Tu elocución al pronto manifiesta
cuál es la noble patria en que naciste,
y a la que acaso yo fui harto dañoso”.
Súbitamente el dicho había salido
de una de aquellas arcas, y con miedo
me acerqué un poco más a mi maestro.
Y él me dijo: “¡Vuélvete! ¿Qué haces?
Mira allí a Farinata, que se ha alzado;
cintura arriba todo podrás verlo”.
Fijos mis ojos tenía ya en los suyos;
y él erguía su pecho y su cabeza
cual mostrando al Infierno gran desprecio.

(*Loc. cit.*)

Estos ejemplos pueden naturalmente multiplicarse. Ni siquiera frente a los más graves pecados, cual puede serlo la quiebra sacramental del matrimonio, deja Dante de rescatar las excelencias y aun la gentileza que allá, antes de la hora de la falta, fueron adorno y acaso forma vital de los actuales condenados. También para esto, los ejemplos pululan en el magno poema. Puesto que es el más accesible sin necesidad de comentarios engorrosos, señalaré una vez más el Canto V, el de Paolo y Francesca. Está visto que al buen público (como decía el maestro Rossini) nada le agrada tanto como las variaciones sobre temas conocidos. Por suerte, éste es un gran tema. Y lo es —lo afirmamos colateralmente— porque se nos da tratado por un poeta de genio. De lo contrario, si bien se mira, y dicho sea sin irreverencia, por lo menos en su argumento este Canto podría confundirse con una crónica policíaca de media tarde; incluso, casi, con una letra

de tango: ella, el marido y... el otro. De un tan trivial episodio, y aun acatando el alto decreto de la justicia divina —como es lógico en un hombre de su época y de su credo—, Dante sabe apiadarse de los pecadores, y así, aun en medio del huracanado recinto de la pena, no olvida el rasgo conmovedor, ni la evocación nostálgica, ni la compasión fraterna.

A fin de situarnos, indiquemos lo consabido. Estamos ahora —¡también poéticamente!— en el círculo segundo del “Infierno”. Dante con Virgilio, su guía, no tarda en enfrentar a los lujuriosos. Luego de mostrar en ancho friso a muchos pecadores de esta clase, el poeta detiene su atención en dos de ellos, y en seguida indaga su drama. ¡Lo que es el genio! A vuelta de largos siglos, para conmovernos y remontarnos a planos de pura belleza, en ceñido número de versos a Dante le basta contarnos la aparente gacetilla. Y éste es el prodigio del arte, su limpieza suprema: la de promover nuestra prosaica y lacerada realidad cotidiana al orden de la más enternecedora poesía.

En página tan admirable, Dante va todavía más lejos. Sin desentenderse de lo que enseña el Dogma, esto es, sin dejar de señalar el castigo que en justicia corresponde a los culpables, con humana simpatía poética acierta a comprender, ya que no a justificar, el drama de la —gracias a él— inmortal pareja: Francesca da Rimini, amada por su cuñado Paolo, y asesinada, junto con su amado, por el celoso dueño de casa.

En el “Purgatorio”, y sobre todo en el “Paraíso”, sin duda abunda Dante en delicados y arrobadores episodios. Lo que sorprende es advertir cómo en el “Infierno” no todo es *dantesco*, según se dice en la ya rectificada restringida acepción del término. En el texto de la *Divina Comedia* casi no hay sitio, ni personaje, ni episodio, a través de los cuales no acierte el poeta a mostrar su multiforme visión de los seres y de las cosas. También, y correlativamente, el estilo de Dante asume todos los acentos propios de cada criatura humana. Lo *dantesco*, pues, no es sólo lo terrible. Ese adjetivo, gracias al genio del poeta, conlleva otros matices expresivos: todos los que son propios de la vida humana, todos los que responden a nuestra aspiración a lo divino. No queda lugar para entresacar ejemplos de los Cantos del “Purgatorio” ni de los Cantos todo luz del “Paraíso”. Atendamos pues —en la necesaria disminución de nuestro traslado idiomático— el sobredicho Canto V del “Infierno”. Con su indiviso sentido trágico, rico sin embargo en notas graciosas y tiernas, he aquí un texto que ilustra suficientemente el múltiple alcance expresivo que desde hace varias centurias alienta en el vocablo *dantesco*:

Descendí así del círculo primero
al segundo, que menor sitio abarca,
y tanto más dolor, que arranca gritos.
Allí, horrible, está Minos, ululando;
examina las culpas en la entrada;
juzga y manda según como se enrosca.

Digo que cuando el alma mal nacida
se le pone delante, se confiesa;
y ese conocedor de los pecados
ve el sitio del infierno que le toca;
cíñese con la cola tantas veces
como el grado en que quiere se sitúe.
Siempre delante de él hay muchas almas:
por turno cada una va al jüicio;
dicen y oyen, y después se hunden.
“¡Oh tú que vienes al doliente hospicio”,
me dijo Minos cuando me hubo visto,
suspendiendo la acción de tal empeño,
“mira cómo entras y de quién te fías:
no te engañe la anchura de la entrada”.
Y mi guía le dijo: “¿Por qué gritas?
No hay que impedirle su fatal andanza;
tal lo quieren allá donde se puede
lo que se quiere, y más no nos preguntes”.
Ya comenzaban las dolientes notas
a ser oídas: me acerqué muy luego
donde repercutía mucho llanto.
Llegué a un lugar de toda lumbre mudo,
que muge como el mar en la tormenta,
si los vientos contrarios lo combaten.
La borrasca infernal, que nunca cesa,
a las almas arrastra en sus embates;
volteando y golpeando las molesta.
Cuando llegan delante a ese derrumbe
allí el grito, el quejido y el lamento,
allí blasfeman la virtud divina.
Comprendí que tormento semejante
se les da a los carnales pecadores,
que la razón someten al deseo.
Y como los estorninos van de vuelo,
en el tiempo invernal, en gran bandada,
así esa racha de espíritus malos:
aquí, allí, abajo, arriba lleva;
ya ninguna esperanza los conforta,
no de reposo, mas de menor pena.
Y cual las grullas cantan su lamento,
trazando sobre el aire larga línea,
así vi yo venir, dando sus quejas,
las sombras que traía esa tormenta:
dije por ello: “¿Quiénes, pues, son estos
que el negro vendaval tanto castiga?”.
“La primera de quien ahora deseas
tener noticias”, dijo él entonces,
“fue emperatriz sobre muchos pueblos,
en vicios de lujuria fue tan hábil,
que a la licencia licitó en sus leyes,
para quitar la culpa en que se hallaba.
Ella es Semíramis, de la cual se lee
que sucedió a Nino y fue su esposa:
rigió la tierra que el Sultán gobierna.
La otra suicidóse enamorada:
y rompió fe a los huesos de Siqueo:
después está Cleopatra lujuriosa”.
A Elena vi, por quien tanta desdicha
corrió en el tiempo, y vi al grande Aquiles,

que por Amor al fin volvió a la lucha.
 Vi a Paris, a Tristán; y a más de mil
 sombras mostróme, y me indicó su dedo,
 a las que Amor quitó de nuestra vida.
 Después de oír así a mi maestro
 nombrar damas de antaño y caballeros,
 me condolí, y sentí casi perdido.
 Comencé pues: "Poeta de buen grado
 yo hablaría a esos dos que van tan juntos,
 y en el viento parecen tan livianos".
 Y él: "Ya los verás cuando se encuentren
 junto a nosotros; ruégales entonces
 por ese amor que sienten, y vendrán".
 Tan pronto como el viento nos los trae,
 solté la voz: "¡Oh almas afanosas,
 venid a hablarnos si alguien no lo impide!"
 Como palomas que el deseo llama,
 tenida el ala, y firme, al dulce nido
 van por el aire del querer llevadas,
 así del grupo donde se haya Dido,
 por el aire maligno se acercaron:
 "¡Oh ser gracioso y benevolente,
 que así visitas entre el aire cárdeno
 a los que en sangre hemos manchado el mundo,
 si el rey del universo nos amase,
 porque te diese paz le rogaríamos,
 pues compadesces nuestro mal perverso!
 De lo que oír y conversar os plazca,
 lo oiremos y hablaremos con vosotros,
 mientras que el viento, cual ahora hace, calla.
 Yace la tierra donde yo nací,
 en la marina donde el Po desciende
 para hallar paz con todos sus secuaces,
 Amor, que en gentil pecho pronto prende,
 a éste lo prendó del cuerpo hermoso
 que me quitaron, en forma que aún me ofende.
 Amor, que no consiente que no amemos,
 me incitó a éste con placer tan fuerte
 que, como ves, aún no me abandona.
 Amor nos trajo hasta una misma muerte;
 la Caína espera a quien quitó las vidas".
 Estas palabras de ellos nos vinieron.
 Cuando oí a esas almas ofendidas,
 incliné el rostro, y bajo, lo mantuve
 tanto, que el poeta dijo al fin; ¿Qué piensas?
 Al responder, yo comencé: ¡Oh pena,
 cuánto grato pensar, cuánto deseo
 los empujó al doloroso trance!".
 Luego me volví a ellos para hablarles,
 y comencé: "Francesca, tus martirios
 me entristecen y apiadan hasta el llanto.
 ¿Dime en el tiempo del dulce suspiro,
 en qué y cómo os concedió el amor
 que conocieseis los deseos dudosos?".
 Y ella a mí: Mayor dolor no existe
 que el recordar el tiempo venturoso
 en la desdicha; tu guía bien lo sabe.
 Pero si por conocer la raíz primera
 de nuestro amor tú muestras tanto anhelo

haré como quien llora y habla a un tiempo.
 Leíamos un día, por recreo,
 cómo el amor lo atrajo a Lanzarote;
 solos estábamos, sin sospecha alguna.
 Varias veces los ojos se encontraron
 en la lectura, palideció el rostro,
 pero nos dominó sólo un pasaje.
 Al leer como la sonrisa ansiada
 fuera besada por un tal amante,
 éste de quien yo nunca he de apartarme,
 la boca me besó todo temblante.
 Galeoto, el libro y aun quien lo hubo escrito,
 desde ese día nunca más leímos.
 Mientras un alma esto me decía,
 la otra lloraba tanto que, apiadado,
 me sentí desmayar como quien muere,
 y caí como cuerpo muerto cae.

(*Loc. cit.*)

Aunque la poesía insigne nunca es una árida prueba documental, y sí una noble proposición para el alma a través del limpio encantamiento de los sentidos, los textos aquí allegados bastan por sí solos (podría aducirse un ciento) para verificar lo que antes se dijo: en personajes, sitios y episodios, lo en verdad “dantesco” de la *Divina Comedia* radica en esta humana y cristiana concertación de la fuerza con la ternura, de la aprehensión de lo inmediato sensorial con las visiones de lo que el propio Dante hubo de llamar “la alta fantasía” (“Paraiso”, XXXIII, 142).

Alegoría y Conducta

¡Dante, sacro cantor del cielo y de la tierra! (“Par.” XXV, 1-2). Cuando se trata del sumo poeta cuadran los títulos más variados y amplios. El indicado puede tomarse en el sentido genérico de que Dante, en su poema, lo abarcó virtualmente todo. Puede también servir para caracterizar el contraste aleccionador implícito en la *Divina Comedia*: el distingo de lo que importa en el orden temporal y terreno frente a la solicitud de lo trascendente y eterno. Dante es, ante todo, el poeta más completo de Occidente. Como tal, uno de los más celebrados. El conocimiento de su obra, no se corresponde, sin embargo, con la importancia de la misma. Todos “saben” quién es Dante, pero, proporcionalmente corto es el número de los que en realidad lo leen con el debido ahinco. A semejanza de otros ilustres escritores —Cervantes, por ejemplo— Dante y su obra se nos muestran paradójicamente ofuscados por dos impedimentos que dimanan de su propia grandeza: por un lado, la escolaridad alcanzada por la obra del florentino, en particular por la *Divina Comedia*; por otro, la plétora de la erudición, y el cúmulo de los estudios críticos.

La escolaridad, el ser materia de estudio para un número grande de personas en años juveniles, constituye, sin duda, la más envidiable

ventaja con que pueda favorecerse un poeta. Pero ofrece sus riesgos. Agudiza el peligro de lo que se hace forzando la placentera espontaneidad de los posibles lectores. Por veces, insensiblemente, nos deslizamos hacia la rutina, nos despegamos de la emoción, nos amodorrados en el hastío. Otro tanto acontece con la erudición, sobre todo si se tiene en cuenta que aparte la Biblia, con Homero, Virgilio, Shakespeare, y Cervantes, el autor de la *Divina Comedia* es el escritor más anotado por los eruditos. No cabe en nuestro ánimo mostrarnos desdeñosos con el acarreo de noticias. Adecuadamente utilizadas son base necesaria, si no imprescindible, para la comprensión ajustada y verificadora. Sin tales noticias, por otra parte, ¿cómo podrían los profesores, o los críticos, dictar clase, pronunciar conferencias, o celebrar centenarios?

La cuidada anotación filológica de un texto suele ser deseable y con frecuencia útil. Ayuda a dilucidar muchedumbre de detalles idiomáticos, mal conocidas referencias históricas, tenuísimas o receladas alusiones a personas y hechos y cosas de otros días. ¡Cómo no reconocer los servicios prestados, desde antiguo, por las aclaraciones asentadas en las referencias del propio Dante y de uno de sus hijos! ¡Qué serviciales las notas y los comentarios que con el andar de los años, sobre los fines de la Edad Media y en los días del Renacimiento, supieron adelantar tan esclarecidos y empeñosos exegetas como Boccaccio, Vellutello o Landino!

En lo moderno, desde los románticos y Francesco De Sanctis hasta Benedetto Croce, mucho se debe a otros desvelados anotadores. La sola cita de los principales haría negrear varias páginas. Conviene insistir en una circunstancia, también paradójica, sobre la que hemos machacado antes de ahora. La filología del siglo XIX, y de parte grande del nuestro, ha exagerado ese loable escrúpulo dilucidador. En la preocupación de enterarnos del contenido de las notas, por veces nos olvidamos de leer el poema. Por otra parte, aunque redundantes, a veces hasta el entumecimiento, esas notas no pocas veces son insuficientes. Dan una explicación literal y literaria del texto. A lo más, favorecen su comprensión alegórica, pero olvidan la explicación que el mismo Dante afirmaba necesaria frente a cualquier obra profunda: la comprensión "anagógica", la que por simpatía o por ciencia nos acerca al misterioso trasfondo connotado en el poema.

Por otra parte, en lo que atañe al poema cabe la necesidad de distinguir la simple oscuridad del texto o no confundirla con el misterio propiamente dicho. Aquella depende casi siempre de nuestra falta de noticias, y puede ser suprimida o amenguada por el estudio. En cambio, por su índole, el misterio suele escapar a las posibilidades de nuestra inteligencia o de nuestra sola comprensión estética. Los versos de muchos poetas contemporáneos son oscuros, pero carecen de

todo misterio. De un escritor tan nítido como Racine, —lo hemos observado en otro sitio— bien ha podido decirse que posee el misterio de la claridad. Y también el Partenón es misteriosamente radioso.

Por el contrario, las estrofas de San Juan de la Cruz, son clarísimas, pero de puro misteriosas, o más precisamente “místicas”, nos remontan a las claridades excelsas.

Puesto que también aquí importa hacerlo, no trepidamos en repetir este o aquel aserto crítico. En Dante, como en cualquier gran escritor, hay oscuridad, o mejor dicho, “oscuridades”, pero también hay misterio. Supuesto que no se deban a un momentáneo y después de todo posible desfallecimiento de la capacidad expresiva del poeta, esas oscuridades pueden ser adecuadamente salvadas por la erudición, la que poco a poco, dado lo ingente del poema, acierta a declarar las alusiones o las referencias a personas y hechos, sin duda más accesibles para los contemporáneos del poeta que para nosotros.

Desde Boccaccio en adelante, los comentaristas más próximos al autor de la *Divina Comedia* intuyeron la *necesidad*, luego bastante defraudada por la crítica ulterior, de estar atentos a algo más de lo que en el poema es relato, descripción, historia, música o fantasía.

Aunque no pudo alcanzárseles nuestra noción actual de la poesía pura —el verso válido por sí mismo como desnudo encantamiento prosódico, toque de hechicería verbal o cristalina magia evocadora—, aquellos comentaristas empezaron por demorar su atención en el misterio sensible de ciertos versos de Dante.

Pero fueron todavía más lejos, o por lo menos procuraron hacerlo. A diferencia de los críticos finiseculares, ofuscados por prejuicios políticos o por trasnochadas prevenciones religiosas, los viejos comentaristas percibieron que los valores permanentes del poema empezaron por alimentar sus raíces en el alma misma del hombre que le dio forma: Dante, una enteriza mente medieval, un corazón de anticipado humanista, un contemporáneo de Santo Tomás de Aquino, un caudaloso tesorero de toda cultura de su tiempo.

En cierto sentido puede decirse que la crítica histórica y la filología positivista, tan útiles y estimables en sus propios registros, se han quedado como en la corteza del poema, en su sobrehoz lingüística e informativa.

Del modo más asertivo Dante ha declarado la intención predominantemente religiosa del poema. Su propio drama, el drama de la Italia y de la Europa de su tiempo, es sólo un episodio del gran drama esencial, ya sin sitio ni fecha después de la primera caída del hombre: la conciencia de ese mismo ser humano disminuído pero aplomado en la certidumbre de su rescate trascendente.

Es de imaginar el enojo o por lo menos el desdén de Dante frente a los críticos que empezaron o que aún se obstinan en olvidar aquellos

versos suyos, que sin dejar de ser poesía postulan preventivamente una saludable cautela metodológica:

*O voi, ch'avete gl'intelletti sani
mirate la dottrina, che s'asconde
sotto il velame de li versi strani.*

(“Inf.”, IX, 61-63)

¡Oh vosotros con sana inteligencia,
mirad bien la doctrina, que se esconde
detrás del velo de los versos raros!

(*Loc. cit.*)

Sin contar lo inherente al misterio mismo de la poesía, en los versos de Dante lo que queda “velado”, y sin embargo traslúcido, es su esfuerzo metafísico, propiamente teológico, de promoverse por vía analógica del orden de lo sensible al del entendimiento, y de éste al de pura contemplación gozosa.

Como resumen de lo que antecede, puede decirse, repito, que la escolaridad y la erudición se han confabulado, no poco, en contra de un conocimiento resueltamente directo y, así, menos agobiador del poeta rememorado. Otra circunstancia, la de la admiración no razonada, y a crédito, ha contribuido a una especie de reverencia sin frecuentación inmediata ni conocimiento efectivo. De modo incuestionable, Dante es la mayor voz del Occidente cristiano, *l'altissimo poeta*. Mas es asimismo, también por modo inequívoco, un escritor italiano señaladamente florentino. Como en el caso de Cervantes, y en el de otros autores de jerarquía egregia, la justa pero mal calibrada devoción nacional ha solido disminuirse, con frecuencia, en mera superstición localista. A salvo las distancias, a nosotros nos pasa algo de esto con *Martín Fierro*, que muchos conocen sólo de mentas, y ni siquiera de oídas. No extraña que entre tanto sahumero verbal a la postre los rasgos geniales, con todo necesariamente humanos del hombre y de la obra, se desmesuren por la acción de esa óptica abusiva. Según la frase socarrona de Voltaire, que en alguna oportunidad Croce alcanzó a aplicar a la *Divina Comedia*, esto de tener el libro como algo sagrado hace precisamente que muchos no lo toquen. *Sit divus, no sit vivus*: “Sea divino, con tal que no vivo”.

Ocurre, si bien se mira, que para frecuentar a un poeta, y más cuando éste ha muerto hace siglos, el único arbitrio válido es el de aproximarnos a su alma, con vigilante reverencia pero sin prejuicios. En última instancia, el poeta no es sino su poema. Lo demás, que sin duda puede presentar interés en otros registros, es solo circunstancia, episodio y anécdota. Existencia no esencia. Algo de esto va dicho en nuestro reciente volumen *El poeta en su poema* (Buenos Aires, 1965).

Hace cuarenta y cuatro años, cuando la conmemoración del sexto centenario de la muerte, en sala Dante, en Ravena, con anticipada oportunidad, el mismo Croce incitaba a buscar la imagen auténtica del poeta sólo en su poesía. Ya entonces el ilustre filósofo y dantista

prevenía que la poesía, en lo que tiene de concreto, debemos sentirla sumergiéndonos en ella, abandonándonos en su corriente. A la poesía no puede adecuarse concepto alguno, y no puede ni debe adecuársele. De otro modo la poesía sería algo sustituible, supeditado y superfluo. La conclusión —precisa Croce— estriba en que “el más alto y verdadero modo de honrar a Dante es también el más sencillo: leerlo y releerlo, cantarlo y volverlo a cantar, entre nosotros y con nosotros, para nuestro contento, para nuestra elevación espiritual, para esa educación interior que nos toca hacer y rehacer cada día . . .”.

Si queremos certificarnos por vía directa de que Dante es en verdad el poeta del cielo y de la tierra, el poeta de lo de acá y lo de ahora, y lo que más importa, el poeta del más allá y de siempre, de esto precisamente se trata: de leerlo, de releerlo.

Confesemos que no es fácil. Si la erudición inconsulta puede resultar prescindible, ello no obliga a desentenderse de las referencias iluminadoras. Muchas maletas pueden constituir grave impedimento y demorar nuestro tránsito y estorbarnos el entero placer del viaje. Pero alguna conviene llevar, de camino, sobre todo si el itinerario es largo, y alto, según sucede cuando se trata de recorrer la *Divina Comedia*.

No debemos olvidar que por su extensión, su desarrollo narrativo y su finalidad doctrinaria y didáctica, la misma *Divina Comedia* no es sólo poesía sino también estructura. La poesía puede captarse por llana aproximación intuitiva, pero no así la exterioridad formal del poeta, que reclama noticias y afinados conocimientos: “el largo estudio y el gran amor”, con que el propio Dante confiesa haber leído a Virgilio. Sólo así el drama terreno del hombre, cuyo desenlace no puede menos que cumplirse en el trasmundo, se nos impone como una unidad invisible. Aunque según el robusto y bello decir del poeta el pecado nos ha vuelto algo así como gusanos, por prodigios de nuestra libertad espiritual y por el toque dadivoso de la Gracia, nuestro destino último, remontado y trascendente, no es menos que el de transmutarnos, angélica metamorfosis, en celestiales mariposas:

*O superbi cristian, miseri lassi,
che, delle vista delle mente infermi,
fidanza avete ne' ritrosi passi,
non v'accorgete voi che noi siam vermi,
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola alla giustizia senza schermi?*

(“Purg.”. x. 121-126)

¡Oh soberbios cristianos apocados,
que, de ceguera intelectual enfermos,
confiáis en pasos que hacia atrás os llevan!
¿No advertís que al nacer somos gusanos
para formar la mariposa angélica,
que a la justicia vuela sin retenes?

(*Loc. cit.*)

Nunca se insistirá bastante en estos distingos previos a una cuidada frecuentación del libro inagotable, “poema sacro en que pusieron mano cielo y tierra”, según el propio poeta, con lúcida conciencia de su tarea, lo asienta en el ya señalado lugar del “Paraíso”. Como poeta, Dante escribió para alcanzar a sus lectores la más noble de las fruiciones humanas, que no es otra cosa que la de la palabra bien dicha. La palabra que cuando el poeta la colma se jerarquiza y aun se hace partícipe de la agraciada magnificencia del Verbo.

Pero, cuidado, porque también en esto importan los distingos. A Dante, hombre de la Edad Media, lo que hoy llamamos “poesía pura”, el mero sortilegio prosódico, que por lo demás él derramó por todo su poema, sólo podía atraerle como en segunda instancia. Con ser muchos de ellos verdaderos prodigios de ritmo, triunfos del vocablo evocador y de las imágenes memorables, los versos de nuestro poeta apuntan ante todo a la emoción y la doctrina. Insistimos: en este sentido, y por *católica*, la poesía de Dante lo integra todo. Es música y es asimismo significado. Como tal, como una entidad verbal indivisa, debe ser gustada y aprovechada. Hablando de lo suyo, el sentencioso cantor del más nuestro de nuestros poemas, aún desde la llaneza de su estilo pampeano supo prevenirlo juiciosamente:

...digo que mis cantos son
para los unos... sonidos,
y para otros... intención.
Yo he conocido cantores
que era un gusto el escuchar,
mas no quieren opinar
y se divierten cantando;
pero yo canto opinando,
que es mi modo de cantar.

(*Martín Fierro*, 58-66)

Dante fue también de los que *opinan*. Lo hizo no sólo en sus tratados propiamente doctrinarios, el *De vulgari eloquentia*, el *De Monarchia* o las *Epístolas* latinas; en lengua vulgar dijo su pensamiento en el *Convivio* y aun en *La vita nuova*. Bajo la “veladura” de lo poético también la *Divina Comedia* aquilata tesoros de meditación y doctrina. Frente al drama de la entera humanidad y al intransferible drama de la salvación del alma, Dante escribió primordialmente como para orientación y edificación de descarriados; predicó la paz interior y la unidad de la noble convivencia. En la alegoría de su poema encerró además la historia de su personal experiencia, pero de alguna manera la experiencia de cada uno de nosotros: la equivalente trayectoria de todo hombre (por lo menos de todo hombre cristiano) que desde sus errores y malas pasiones atina a promoverse a las cimas más altas de la inteligencia, transfigurada, ya, en contemplación enfervorizada y radiosa.

La poesía, palabra edificante

Aunque nuestra apocada e intermitente visión de las cosas a veces así nos lo insinúa, nada es azaroso en las circunstancias que sospechamos coincidentes. Todo es Providencia y acontecer adorable. Tal este centenario —el séptimo— del padre espiritual de Occidente en el orden de lo poético.

Para todos, ¡qué tónica, qué oportuna ejemplaridad en esta hora ardua, desorientada, de la Patria y el mundo! Y para nosotros, si atendemos al hábito de nuestros afanes universitarios y a las imprescindibles promociones espirituales que se espacian más allá de los títulos y las medallas, que doblada y también indivisa proposición, y tanto para nuestros estudios como para nuestra vida! Vueltos hacia el poema, ya en el plano del símbolo y la trascendencia —pensemos en Virgilio, el propio Dante, Beatriz, los santos doctores, la gracia iluminante y la intercesión de la propia Virgen María—, ¿qué es la *Divina Comedia* si no precisamente, *sub specie poetica*, el itinerario que desde el error y la confusión nos lleva al orden de las más altas posibilidades del espíritu, ello al sesgo de los estudios clásicos, rectamente *humanistas*, y a través, muy luego, de la progresiva cristianización de nuestras potencias y de nuestra conducta?

Por nacimiento y por voluntad, Dante fue cristiano y católico y manifestó gran repulsa a los propagadores de cismas y a los heréticos de todo linaje. No importa mucho si ciertos comentaristas, acaso por escasa u olvidada frecuentación del Catecismo, padezcan aún cierto desconcierto ante no pocos fogosos y por eso mismo cauterizadores improprios del poeta, siempre acuciado por un anhelo tan perentorio como caritativo de sanidad y de trascendente decoro.

No se nos quiera argüir, como en libro por lo demás justamente famoso, lo que hace unos años aseveraba con buen estilo y malas razones un disertado crítico contemporáneo. No levantemos la voz de escándalo ni alcemos la primera piedra, si la adhesión intelectual y doctrinal de Dante a las exigencias del ideal cristiano no siempre se correspondieron hasta coincidir en él con una plenitud de vida asimismo cristiana. Dante fue, en efecto, hombre de pasiones y de banderías, varón quereloso y de “partidos”. Sabemos, él mismo lo ha confesado, que faltó a la castidad, y a la humildad, y a la pobreza. Con ser a ratos tan tierno su corazón, tampoco se mostró benigno con sus adversarios, y es lo cierto que algunas de sus imprecaciones, a vuelta de casi siete siglos todavía nos estremecen y nos dejan pálidos. Pero Dante, precisamente porque era cristiano y católico, sabíase criatura libre y agraciada, recuperable por lo tanto, redimible. En la *Divina Comedia*, los tratados y en las mismas *Epístolas* abundan las referencias pertinentes.

Y no ignoraba Dante, como es lógico, que la libertad no puede alentar sino en el orden, la debida dependencia y la justa jerarquía:

*Onde convenne legge, per fren, porre;
convenne rege aver, che discernesse,
della vera città, almen la torre.
Le leggi son, ma chi pon man ad esse?
Nullo; pero chi il pastor, che precede,
ruminar può, ma non ha l'unghie fesse:
per che la gente, che sua guida vede
pur a quel ben fedire, ond'ella è ghiotta,
di quel, si pasce, e, più oltre, non chiede.*

(“Purg.”, xvi, 94-102)

Pues conviene poner la ley por freno;
conviene tener rey, porque él discierna,
de la ciudad, al menos la alta torre.
Leyes hay, ¿pero quién las ejecuta?
Nadie, porque el pastor que guía el rebaño,
puede rumiar, mas su uña no está hendida:
así la gente que a su guía mira
busca los bienes que ella misma engulle,
con éstos se apacienta, y más no pide.

(*Loc. cit.*)

La doctrina es clara, pero lo que caracteriza la soberanía poética de Dante estriba en la potencia figurativa, en el noble brío verbal que le confiere eficacia para proponernos como realidad integrada el total universo de las cosas visibles e invisibles. Tales cosas no nos son mostradas desbaratadamente, en el a veces diabólico desorden que desde nuestra visión desatenta, o maliciosa y maleada, creemos sorprenderlas. A pesar de las pasiones que en sus días lo conturbaron y dividieron íntima y fieramente, como escritor y hombre de fe, Dante es por antonomasia el Poeta de la Unidad. ¿Quién como él atina a restituir y a reafirmar en su sitio todos los elementos de lo creado ¿Quién a *comprenderlos* según se debe, esto es, a abarcarlos y aun a asumirlos con paciente y esperanzada entereza?

Hombre de su época, y luego, en razón de ello, hombre de todos los tiempos, Dante clarificó y afirmó el sentido a la vez poético y misional de su obra en la doctrina de Santo Tomás y en las concurrentes y no contrastables enseñanzas de la Iglesia. No es esta oportunidad pertinente para demorarnos en un estudio de fuentes y de textos, ni repetir aquí lo que otros, con el debido “largo estudio y gran amor”, tienen asentado ya en doctos volúmenes. Cuadra en cambio decir que Dante no quiso limitarse a una simple contraposición escolar, en verso, de los asertos del Santo de Aquino. Urge en cambio añadir que el tomismo de Dante se refleja incluso, entre confortadoras y concordantes resonancias agustinianas, no sólo en la doctrina contenida en su poema; se manifiesta también, en cierto modo, en su extraordinario genio constructivo. No en vano el poeta nació y se formó en el siglo XIII, el siglo de la *Suma teológica* y de las catedrales. Pero sería error, y grave, suponer que la efectiva gran-

deza de Dante sólo se manifiesta en la estructura, en lo extrínseco de su obra. Ello valdría pretender que la orgánica monumentalidad de la misma *Suma* estriba en el diseño de sus divisiones o en la tan equilibrada simetría de sus párrafos. En la *Divina Comedia* sorprende, sí, tanto minucioso detalle, inscripto en la inabarcable y con todo delimitada grandeza. ¡Cuántos ambientes y personajes, cuántos episodios! Bien ha podido observarse, sin embargo, que esa subyugadora grandeza no radica ni en los cuadros, ni en las figuras, ni en el relato en que aquellos toman color y estas últimas palpitan y emergen hacia nosotros. Fuerza es reconocer, y grato celebrar, que no menos en la intención que en el ordenamiento, el poema de Dante lo abarca todo. Desde la *Iliada* hasta el *Fausto* — y este decir tiene verificación fácil— no faltan poemas, ni dramas, que proyectan el cielo hacia la tierra, pero como sobreponiéndolos, no integrándolos. Las cosas acaecen de modo harto distinto en Dante. En él, en su obra, todo coexiste con profusión pero sin entrevero. Y es verdad, sí, que tal plenitud de argumentos, al parecer reservados a los grandes repertorios filosóficos y teológicos, pudo concentrarse aquí en un tomo no muy denso, al menos cuando se lo descarga de la adventicia y mal proporcionada exornación de las notas. ¡Qué lección para nosotros, difusos y baldíos diseminadores de palabras! Sólo un despojamiento verbal heroico, y sólo una concisión tajadora, más que cesárea, puede explicarnos este genial saber decir tanto con tan selectiva poquedad de recursos, y este sublime haber atinado a ser grande sin necesidad de ser extenso. Hay cálculos que deslumbran, y al menos en estas matemáticas no nos desplace mostrar cierta destreza: 14.233 versos, los que puestos en líneas corridas, y apretados en el formato normal de un in-octavo, corporiza un volumen de no más de doscientas páginas. ¡Cuánto se nos da cifrado, y aun desplegado en ellas. Todo el universo visible e invisible, físico y metafísico, humano y divino, subterráneo y astral. El poema de Dante —no cayó en yerro quien lo afirmó antes de ahora— sigue siendo aún hoy, por la universalidad de la materia, el más vasto de cuantos ha concebido y creado el ingenio humano.

Pero no nos deslumbre el inventario de la multiplicidad de los temas, ni el brillo plástico, ni el sonoro sortilegio de la sobrehaz verbal del poema. Sin el levantado soplo religioso que la anima, la *Divina Comedia* pudo quedar reducida a un contrastado álbum de estampas, ya terribles, ya sonrientes, a una enciclopedia o a un centón de noticias. Sin desmedro de su título, el título que hubo de merecer a poco de rodar los años, si hablamos de sus fuentes, la *Divina Comedia* algo tiene de taracea y de mosaico. En cambio, si es *una* e incomparable, ello acontece en gracia al hálito genial pero esencialmente cristiano que la informa, no menos que a la rotunda e incontrovertible universalidad de su mensaje.

Por la fuerza y la aquilina amplitud de su vuelo espiritual, no menos que por la acerada eficiencia conformadora de su palabra, Dante es uno de los cuatro o cinco poetas en verdad acreedores de la denominación, en sentido estricto, de imperiales o católicos.

Nadie mejor que Paul Claudel ha acertado a señalar los rasgos que conforman la inamovible *catolicidad* de Dante. La universalidad y la contemporaneidad ininterrumpidas que, etimológicamente, se connotan en ese término.

Sin excluir la ayuda de la inteligencia y el gusto, en el alto canto poético lo que importa ante todo es el soplo misterioso, *inspirado*, que alza la voz del vate. Un poco lo que los antiguos, bajo trazas mitológicas, llamaban usualmente la Musa...

En la "Introducción de un poema a Dante", que precede a su "Oda jubilar para el sexto centenario de la muerte del poeta", en 1921, el mismo Claudel asimila ese soplo a los carismas excelsos. La *imagen* y el *número* son los dones que singularizan este modo de la inspiración. "Por imagen —dice Claudel— el poeta es como un hombre que ha subido a un sitio más elevado y que ve a su alrededor un horizonte más vasto en el que entre las cosas se establecen relaciones nuevas, relaciones que no están determinadas por la lógica o la ley de causalidad, pero sí por una asociación armónica o complementaria, en vista de un *sentido*. Por el *número* el lenguaje es liberado de la circunstancia y el azar, el sentido se eleva a la inteligencia por el oído con una plenitud deliciosa que satisface a la vez al alma y al cuerpo".

A riesgo de quedarnos sin la indivisa irradiación del prisma, frente a una obra cabalmente integrada aunque multiforme, sólo somos sensibles por humana limitación, cuando no por cavilosa malicia, a este o aquel destello, y así nuestra atención gusta fijarse en sólo una faceta. Harto lo repetimos en nuestras clases, y pensamos, insistimos, que no es reiteración ociosa. Como las grandes partituras musicales, también las grandes obras literarias no se avienen a una lectura a primera vista. ¡Qué hemos de hacerle! Las bellas letras, y mejor aún las buenas letras, tienen también su solfeo.

¿Qué no se ciñe, como en un todo críticamente infrangible, en la llana y sublime textura verbal de la *Divina Comedia*? El poema de Dante es estructura y alegoría, pero es simultáneamente —queda dicho— pensamiento y doctrina. Y es inigualada efusión lírica, y remontada, infable alusión anagógica. Naturalmente importa distinguir en principio lo que es intención moralizadora de lo que es encantamiento elocutivo. Por modo didáctico, o filosófico, si presuntuosamente se apunta más alto, ese distinguo cabe, y hasta es obligatorio, frente a todo poema. En cambio, de puro estarse embebido en las esencias poéticas, no parece oportuno, ni prudente, desatender lo que en el poema da signos claros, luminosos, del móvil mismo del poema. Nos referimos a la capital intención de

Dante: su propósito, no sólo de poeta sino también de moralista, y de moralista cristiano; su empeño de pensador que se sabe depositario de un mensaje. En otro sitio, en nuestro curso, en 1965, dos veces semanal y radial de "Lectura Dantis", hubimos de recordar que el gran poeta de Florencia nunca dejó de comportarse al modo de lo que hoy damos en llamar un escritor "comprometido". En este caso, al menos, dichosamente comprometido. ¿Qué duda cabe? Dante escribió para recrear a sus lectores con la más noble de las fruiciones humanas, la de la palabra bien dicha, pero su palabra, puesta en la pauta misma del Verbo, fue escrita asimismo, y como de consuno, para orientación y edificación de los "desviados", de los perdidos fuera de la *diritta via* ("Inf.", I, 3). A Dante le importó convocar a los hombres de su tiempo, y aun de todos los tiempos, para la paz interior y la unidad en la noble convivencia, todo ello, claro es, en la irradiación de la Potestad más alta:

*O Somma Luce, che tanto ti levi
da' concetti mortali, alla mia mente
ripresta un poco di quel che parevi;
e fa la mia lingua tanto possente,
ch'una favilla sol della tua gloria
possa lasciare alla futura gente!...*

("Par.", xxxiii, 67-72)

¡Oh Suma Luz, que tanto te levantas
de los conceptos vanos, a mi mente
vuelve a prestar un poco de tu imagen,
y haz que mi lengua sea tan potente,
que al menos un destello de tu gloria
pueda dejar a la futura gente!...

(*Loc. cit.*)

No se nos olvide meditar que "la futura gente", hoy, somos también nosotros. El de la salvación es quehacer personal, privadísimo negocio (*nec-otio*), pero el cristiano excelente no trepida en extender la mano al que le está más próximo, para ayudarle. En la alegoría de su poema, Dante empezó por encerrar su drama particular, intransferible, y con todo genérico. Reparemos que en el primer verso del primer canto de la cántica inicial de su poema, el poeta no escribe *Nel mezzo del cammin di la mia vita*, y sí *Nel mezzo del cammin de nostra vita*... Aun hablando de sí mismo, Dante nos traza la equivalente trayectoria de todo hombre (por lo menos de todo hombre cristiano) desde los más graves errores (él no se anduvo con remilgos para confesar los propios) a las más altas cimas de la inteligencia transfigurada en pura contemplación y en luminoso embeleso: la recta razón y la gracia fueron sus guías. Para quien bien lee, y entiende, incuestionable, ya *extratemporal* y *extrageográfica*, es la ininterrumpida vigencia de la *Divina Comedia*. En Dante la palabra es fruición y es sustancia, y la poesía es magisterio: "Negocio moral", integrador empeño ético, según previene el mismo

poeta en una de sus Epístolas latinas: ... *non ad speculandum sed ad opus inventum est totum et pars.*

No imaginemos a la *Divina Comedia* cual una guía útil para andanzas literarias, o un fantaseoso turismo de ultramundo. El libro de Dante no es un repertorio de amenidades, ni siquiera un Baedeker sublime. Es, sí, un preventivo y trascendental itinerario, una promoción de las tinieblas a la luz, primero por la senda, estrecha pero segura, aunque muy luego nos deje a medio camino, de la sabiduría natural; y luego, por el atajo, fulgurante, de la verdad revelada. En esto la deprecación del héroe homérico se complementa y magnifica en las admonitorias palabras de la antigua amada terrena.

Y lo que prefigura el pagano Ulises, multiforme, sagaz y caro a Palas:

*Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e conoscenza...*

(“Inf.”, xxvi, 118-120)

Tened presente, pues, vuestra ascendencia:
no os engendraron para vivir cual brutos,
mas para ser virtuosos y sapientes...

(*Loc. cit.*)

lo perfecciona la cristiana Beatriz, ahora ya en el cielo y angelizada:

*Avete il Novo e 'l Vecchio Testamento,
e 'l Pastor de la Chiesa che vi guida:
questo vi basti a vostro salvamento.*

(“Par.”, v, 76-78)

Teneis el Viejo y Nuevo Testamento,
y el Pastor de la Iglesia que es el guía;
para salvaros esto es suficiente.

(*Loc. cit.*)

En las *Geórgicas* de Virgilio, poema didáctico, uno de los sutiles críticos contemporáneos, Paul Valery, gustaba sorprender paradójicamente la más gratuitas esencias poéticas. Poema magno, la *Divina Comedia* se nos ofrece, a su vez, como una obra práctica. “Obra operativa”, ha escrito un comentarista italiano, con acertado pleonismo. “...Operativa y formativa”; obra que no sólo se propone ser poéticamente bella y moralmente buena, y sí cambiar el estado del hombre, y cambiarlo radicalmente: conducir, devolver a cada criatura de la miseria a la felicidad; del martirio a la beatitud, del infierno presente al paraíso futuro. Cristianamente respaldado el poeta en la certidumbre de la naturaleza humana redimida, la noción del mal y del pecado no estorba aquí el acceso a las afirmaciones optimistas más intrépidas. Por eso, el propio Dante llamó *Comedia* a su poema. La antigua palabra hoy angostada en su sola acepción teatral, valía, en términos latos, lo que cualquier forma

de representación que viniera a concluir felizmente. En ningún momento hubo de olvidar Dante la promesa que a todos nos alcanza, ni dio en olvidar tampoco a Quien desde la Encarnación es el Fia-
dor de esa promesa.

Hizo, además, por descontado, frecuente memoria de la Intercesora. Contemporáneo de las catedrales, cánticos de piedra exaltados en ascendente homenaje a la Virgen María, Dante fue también magno poeta mariano. Aparte otras precisas alusiones, el canto último de su poema, su corona lírica, se inicia, bien se sabe, con las palabras que en la figuración del relato el poeta cede a San Bernardo, el albo santo de la Salve en que se advoca a la “abogada de los pecadores”. Reverentemente, aunque sea en el apocamiento de nuestro pobre traslado idiomático en verso blanco castellano, mentémosla, siquiera sea como homenaje, y que Ella nos valga:

¡Oh Virgen madre, hija de tu hijo,
más que toda criatura humilde y alta,
término fijo de un designio eterno,
tú eres aquella que a la humana índole
ennobleciste tanto que su autor
no desdeñó en hacerse su hechura!
En tu vientre el amor prendió de nuevo,
por cuyo ardor, en una paz eterna,
ha germinado aquí esta flor gloriosa.
Aquí nos eres meridiana antorcha
de caridad, y allá entre los mortales,
les eres de esperanza fuente viva.
Mujer, eres tan grande y tanto vales.
que el que anhela una gracia y no te implora,
quiere que su anhelar vuele sin alas.
Tu alta benignidad no sólo ayuda
a quien lo pide, mas no pocas veces
liberalmente al ruego te anticipas.
En ti piedad, en ti misericordia,
en ti magnificencia, en ti se auna
todo cuanto es bondad en la criatura.
Éste, que de la ínfima parcela
del universo llega contemplado
la suerte de las almas una a una,
te suplica, por gracia, le des fuerza
para que pueda alzarse con los ojos,
aún más arriba, a la salud suprema.

(“Par.”, xxxiii, 1-27)

Dante y las generaciones argentinas

En esta hora memorable y universalmente festiva del séptimo centenario del nacimiento de Dante, todos los pueblos cultos de Occidente no pueden menos que levantar, en recuerdo del autor de la *Divina Comedia*, la voz múltiple, plural pero indivisa, de su agradecimiento ecuménico.

Italia es en primer término la depositaria, también universal, de esta inconmensurable acción de gracias. En cuanto a esto, la deuda

argentina, deuda que nos aumenta y no nos disminuye, por nuestra parte ya hubimos de manifestarla antes de ahora.²

Le agradecemos a Italia los inmigrantes que nos envió en la hora primera de nuestro despunte como nación pujante, según lo fuimos hasta ayer y como sin duda, Dios mediante, tornaremos a serlo mañana. Sí que se lo agradecemos. Sin aquella fértil contribución humana muchos de nosotros, empezando por el que escribe, no tendríamos realidad carnal, ni presencia, ni voz, para proclamarlo y reconocerlo. También le agradecemos a Italia, aun sin reparar en el justo y a veces pingüe beneficio que para los suyos ella recibe, lo mucho que en fecha más reciente le ha tocado cumplir a la misma Italia en el adelantamiento de nuestra técnica y de nuestra industria. Pero esto pueden cumplirlo también, y lo cumplen, gentes de otros países. No nos desplace que en el orden de lo material pueda Italia aparearse y aun llevar ventaja a otras naciones amigas. Pero la industria y el comercio, tan necesarios, por sí solos mal pueden moverse sin egoísmos ni mudanzas. En esta hora del mundo, ejemplarmente castigado por su desenfrenado materialismo, lo que nos urge y nos importa son los *valores* italianos (lo propio, y correlativamente, decimos de los *valores* argentinos), los cuales, por el hecho de ser espirituales, son eternos y no dependen de los altibajos de la Bolsa ni de eso que se llama, creemos, la balanza de los cambios. No nos asusta si se nos dice "fuera de la época". Ahora que ese mismo materialismo a casi todos nos vuelve espiritualmente menesterosos, pues ni siquiera les aporta a muchos el cotidiano mendrugo de la idealidad indispensable, ahora que los estudios de las humanidades se están quedando desiertos, ahora más que nunca, y con el recuerdo de Dante, magno fiador de esos incontrastables valores, debemos afirmar lo que realmente importa. Hombres de nuestro tiempo, y sometidos a sus necesidades, no desdeñamos, claro está, ni los aviones, ni los automóviles, ni las motocicletas, ni los aparatos de radio, ni los televisores, ni las heladeras. Pero todo eso, como decimos, sufre la transitoriedad de los inventos propios de cada época. Por otra parte, más que valor tiene precio. Mejor, dicho sea sin paradoja, es preferir lo *inapreciable*; aquello que siendo esencialmente de Italia es asimismo universal y, en consecuencia, argentino: San Francisco, Dante, Leonardo, Cristóbal Colón y, entera, la multiforme cohorte de la genialidad itálica.

Sin posibilidad para más, de momento sabemos corresponder con amor y admiración, lo cual, desde que el mundo es mundo, constituye la mejor moneda. Ella, esta moneda, es la única que en verdad se cambia pero no cambia. Porque sirve para los puros trueques del espíritu, ignora las fluctuaciones de la Bolsa.

² Cf. Angel J. Battistessa, "Conmemoración", en *Dante*, Boletín de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos. Buenos Aires, año XIII, 1963, pág. 28 y sigs.

Poco es lo que los argentinos, y aun los ciudadanos de otras partes, podemos o pueden ofrecerle a Dante, como no sea el accesible homenaje de leerlo y comentarlo. Al menos en esto, y en cuanto beneficiarios de la más alta cultura de Occidente, no se nos podrá decir descastados. Ya es mucho, que en la alborada misma de nuestra nacionalidad la primera noble deprecación de nuestro Himno empiece por coincidir, inequívocamente, con el más levantado imperativo del gibelino intrépido.

¿Es que acaso no se nos acuerda que la palabra clave de nuestra Marcha patriótica es precisamente ese vocablo "libertad", y que el vibrador estribillo coral del mismo Himno lo menos que hace es enfrentarnos con la alternativa de morir por ella?

Pues así en Dante:

*...libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi, per lei, vita rifiuta.*

("Pur.", I, 71-72)

*...busca la libertad, que le es tan cara,
cual sabe el que, por ella, da la vida.³*

(*Loc. cit.*)

Como para nosotros, en gracia al providencial tesoro de la fe heredada de España, ni qué decir tiene que para Dante el concepto de la libertad cívica no es sino un modo de la proyección social, irradiante, de la libertad personal que el Creador mismo entrañó en cada una de sus criaturas:

*Lo maggior don che Dio, per sua larghezza,
fesse creando, ed alla su bondate
conformato, e quel ch' Ei più apprezza,
fu, della volontà, la libertate;
di che le creature intelligenti,
e tutte, e sole, furo e son dotate.*

(*Ibid.*)

Como a muchos otros pueblos, en las horas luminosas y en las oscuras, la alta presencia de Dante no ha desasistido nunca a los argentinos. Mentemos apenas unos indicios textuales, claramente demostrativos aunque nada destacados por nuestra crítica.

Los comienzos de las letras argentinas no dejaron de signarse con algunos versos de la *Divina Comedia*.

En *La Cautiva*, el poema en que por primera vez se nos dice de Pampa, el paisaje más connatural a lo argentino, por modo respectivo, Esteban Echeverría, el escritor compatriota de la primera hora, acoge las partes segunda y quinta de su composición bajo el epígrafe augural de algunos versos de la *Divina Comedia*. Los primeros del Canto III del Infierno; los segundos del VIII de la misma Cántica

³ Todas las versiones castellanas incluidas en estas páginas pertenecen a la traducción personal antedicha.

inicial del poema. Aquéllos le sirven para evocar la diabólica barahúnda de un aquelarre de indios en la soledad de nuestro desierto; éstos, para insinuar más luego una vislumbre de recuperación y buen ánimo en los dos desdichados personajes centrales del relato. No conocemos edición de *La Cautiva* que precise tan significativos detalles:

*...orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle,
facevano un tumulto...*

(*Loc. cit.*, vs. 25-28) ⁴

*...hablas horrorosas,
palabras de dolor, acentos de ira,
voces altas y roncadas, y palmadas,
hacían un tumulto...*

(*Ibid.*)

*...e, lo spirito lasso,
conforta e ciba di speranza buona.*

(*Loc. cit.*, vs. 106-107) ⁵

*...y, el ánimo cansado,
de esperanza feliz nutre y conforta...*

(*Ibid.*)

Versos éstos que el propio Echeverría, ocasional primer traductor argentino de Dante, acertó a trasladar gallardamente.

Pero ocurre que Dante —Dante cantor de la libertad— fue asimismo un adalid espiritual —él, el gran exilado— de la generación argentina llamada por antonomasia generación de los “proscritos”. Aquí las coincidencias no hay que buscarlas únicamente en los textos, sí también en las almas.

El propio Echeverría, Mármol, Juan María Gutiérrez, Sarmiento, Mitre y tantos otros, en la hora de la partida del deambular lejos de la patria no desconocieron, a su manera, la acerba experiencia del desterrado de la ciudad del Arno. Su admonición en aquella hora alcanzó igualmente a los nuestros, tonificándolos:

*Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente, e questo e quello strale,
che l'arco dello assilio, pria, saetta.
Tu proverai si come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.*

(“Par.”, xvii, vs. 55-56)

Tú dejarás toda cosa dilecta
tan caramente, que es el primer dardo
que el arco del exilio saetea.
Tú probarás como a salado sabe
el pan ajeno, y cuán duro camino
es bajar y subir las gradas de otros.

(*Ibid.*)

⁴ Cf. Esteban Echeverría, *Rimas*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1837, pág. 18.

⁵ *Ibid.*, pág. 66.

A salvo las distancias del tiempo y de la incomparable grandeza, qué menos que nuestra fervorosa y desgajada pléyade romántica fraternizase, reverente, con la sombra del hosco y enternecido desterrado de Florencia:

...*ma noi siam peregrin, come voi siete.*

("Purg.", II, 63)

...mas somos peregrinos, cual vosotros.

Los Cantos del peregrino de José Mármol constituyen, bien se recuerda, el libro clave de aquel momento de tiranía en el Plata. La crítica literaria ha filiado esa obra, ya a partir del título, en el *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, y es exacto. La literatura comparada, con todo, tiene aún que dar mayores pasos entre nosotros. La fuente primera, como personalmente lo hemos señalado en alguna página, también en este caso, es Dante.⁶ Ocurre en el canto VIII del Purgatorio, en el maravilloso andante que se alza en todas las memorias y le sirve de ornato:

*Era già l'ora che volge il desio
ai naviganti e intenerisce il core
lo di c'han detto a' dolci amici addio;
e che, lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger, che si more.*

(*Loc. cit.*, vs. 1-6)

Era la hora en que vuelve el ansia
a los marinos, y los enternece
el haber dicho adiós a un dulce amigo;
y el nuevo peregrino, enamorado
plañe, si oye campana que a lo lejos
llorar parece el día, que se muere.

(*Ibid.*)

Es posible que no siempre este y otros motivos hayan llegado a nuestros románticos por vía directa, o bien que el motivo o los motivos dantescos hayan resonado en esos mismos románticos según los armónicos o simplemente según los ecos de las personales reelaboraciones cumplidas ya por algún poeta contemporáneo de dilatado prestigio en los primeros lustros del siglo XIX. En el peor de los casos —¡dichosos ellos!— nuestros primeros poetas fueron dantistas sin saberlo. Más de uno de ellos dio en parafrasear a Dante... a través de esta paráfrasis, ciertamente hermosa, que el Lord itinerante supo engarzar en algún pasaje de su *Don Juan*:

⁶ Véase: Esteban Echeverría, *La Cautiva, El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndice documental e iconográfico de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958, pág. LVIII y sigs. Véase además: A. J. Battistessa, *Cuadernos del Sur*, Buenos Aires, 1965.

*Soft Hour! which wakes the wish and melt the heart
of those who sail the seas, on the first day
when they from their sweet friends are torn apart;
or fills with love the pilgrim on his way
as the far bell of vester makes him start,
seeming to weep the dying day's decay.*

(*Loc. cit.*, III, cviii) ⁷

Aunque sea de paso, y como al sesgo, insistamos un poco. Y por dos razones. Primero, porque, según ya una y otra vez lo tenemos dicho, no sólo cuadra acordarse de los grandes poetas únicamente en las fechas de sus centenarios. Luego, acaso no resulte inoportuno repetir lo que ya se asentó en otro sitio, siquiera sea para no caer en la ingenua complacencia de suponer que tal noticia quedó válida. Con el testimonio irrecusable de la cronología y de los textos, creemos haber mostrado cómo fue Echeverría, y no Mármol, el primero que aquí soltó al viento este tema del proscrito, o si se prefiere, del peregrino. Rescatamos pues un detalle que ahora también importa. Tempranos poemas de Echeverría insinúan el tema cuya prosapia byroniana, o más precisamente dantesco-byroniana, apunta ya desde el título y aun se precisa en la primera estrofa de “Lara o la partida”:

Tendido el lino la veloz barquilla
mueve en el Plata la ligera quilla
al rayo matutino
y por la paz undosa engalanada
se desliza del céfiro halagada
llevando al peregrino.⁸

Esto en *Los consuelos*, en 1834. Años después, entre el 39 y el 40, esa resonancia antes que byroniana-dantesca, vuelve a irrumpir en más de un verso:

Al puñal asesino unos cayeron
o en el campo de honor do tu tirano
lema de muerte o de baldón ha inscripto:
otros, gimiendo por tu mengua en vano,
comen el pan amargo del proscrito.⁹

Ahora —con las debidas excusas— trasladamos unos párrafos personales y varias citas del mismo Echeverría, destacadas por nosotros en las páginas antes aludidas:

⁷ Nuestros románticos no siempre leyeron directamente a Byron. Los más de ellos manejaron la traducción francesa de Amedée Pichot, París, 1821-1823. (Cf. la indicada edición de *La Cautiva. El Matadero*, págs. LVIII y XCIV). Aunque amengua la poesía, la versión de Pichot retiene lo esencial del texto: “Heure si douce, qui réveille les regrets et attendris le coeur de ceux qui parcourent les mers, le premier jour témoin de leurs tendres adieux; toi qui remplis d’amour le pelerin tressaillant au son de la cloche de vêpres dont la voix semble pleurer la jour mourant...” (Citamos según *Oeuvres complètes de Lord Byron*, París, Ledentu, reedición de 1838, pág. 616, b.).

⁸ Esteban Echeverría, *Los Consuelos*. Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1834, pág. 9. *Obras Completas*, t. III, pág. 15.

⁹ Véase *Insurrección del Sud. Obras Completas*, t. I, pág. 231.

“Toda la fuerza del título del poeta inglés —*Childe Harold's Pilgrimage*— antes se calca en un olvidado pero interesantísimo apunte autobiográfico de Echeverría, el *Peregrinaje de Gualpo*, y en un bosquejo de carácter parecido, *Peregrinación de Don Juan*, que en los *Cantos del Peregrino*.

Hasta en un motivo de circunstancia, igualmente corroboradores son estos cuartetos escritos por Echeverría, ya corrido el año 40, ‘En el álbum de la señora Da... al regresar a Buenos Aires, su patria’ ”:

Huérfanos de la patria, proscriptos caminamos,
sin saber si mañana la luz veremos de hoy;
si hallaremos almohada do reclinar la frente,
o si del Plata oiremos el mágico rumor.
¡Felices si encontramos en la penosa marcha
quien nos haga una ofrenda de amistad o de amor,
quien cambie con nosotros simpática mirada,
o nos dé al despedirnos un generoso adiós!
Dichosa tú que vuelves a respirar la vida
del aura embalsamada que tu cuna arrulló,
y llevas para alivio de congojosas horas
tesoros de recuerdos como el que yo te doy.¹⁰

Años más tarde, en 1847, el tema fundamental se enriquece con nuevos armónicos autobiográficos:

El viento de la Pampa
cruzando velozmente,
tiene para el proscrito
magnético poder...
.....
Recuerdos de la Patria
venid, venid veloces,
en alas del Pampero
a refrescar mi sien;
venid, traedme esperanzas,
el hálito de vida,
de amor y gloria ensueño,
la inspiración del bien.¹¹

Añadamos que casi dos lustros después, en su exilio montevideano, el mismo Echeverría persiste en levantar apóstrofes parecidos en la parte por él no editada de su poema *Insurrección del Sud*. Para no pecar de cargosos, remitiremos al indicado pasaje probatorio.¹² Los textos certifican, en qué medida, por la señalada derivación Dante-Byron, fue Echeverría y no Mármol el poeta que entre nosotros postuló y aclimató en nuestra entonces triste realidad histórica el tema del proscrito y, en términos indicados, el del peregrino.

Aquí va Carlos proscrito y peregrino
sobre la popa del nadante pino...

¹⁰ *Poesías Varias, Obras Completas*, t. III, pág. 241.

¹¹ “Estrofas para cantar”, *Poesías varias, Obras completas*, t. III, págs. 449-451.

¹² Cf. la citada edición de los textos echeverrianos, pág. LVII.

podrá proclamar Mármol en uno de los cantos de su poema y reite-
rarlo en alguno de sus difundidos pasajes:

Pasad, nubes pasad. Pasad serenas
para aliviar las escondidas penas
de mis tristes hermanos en el Plata.
Y del proscrito bardo
que vaga peregrino
y os canta ¡oh nubes! desde el frágil pino,
revelad a su dulce patria bella
cuánto suspira el corazón por ella:
que por ella en el mundo errante llora
y, cuanto más padece, más la adora.¹³

También en esto, o en cuanto a esto, cabe volver a Dante. Otra de nuestras antiguas observaciones se hace ahora oportuna para convalidar lo que queda dicho acerca de la presencia de Dante en las primeras etapas de nuestras letras nacionales: “En uno de los comentarios o “declaraciones” de los poemas de la *Vita Nuova*, al llegar al *Deh peregrini che pensosi andate*, el mismo Dante precisa: “*E dissi ‘peregrini’ secondo la larga significazione del vocabulo; che peregrini si possomo intendere in due modi, in uno largo e in uno stretto: in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria; in modo stretto no s’intende peregrino se non chi va verso la casa di sa’Iacopo o riede*”.¹⁴

Aunque el texto dantesco es transparente, en razón de su fuerza probadora quizá no parezca escrupulosa impertinencia pasarlo a nuestro romance: “Y dije peregrinos conforme a la amplia significación del vocablo; que lo de peregrinos lo podemos entender de dos maneras, una amplia y otra estricta: de la amplia, en cuanto es peregrino todo aquel que está fuera de su patria; de la estricta, no se entiende por peregrino sino a quien va hacia la casa de Santiago o vuelve”.

¿Cómo pues no conmoverse ante esta adhesión, más que literaria, que por vía, ya directa, ya indirecta, nuestros primeros escritores ofrendaron a Dante? La generación del Himno coincidió con él en el tema de la libertad. La generación inmediata, la romántica, anti rosista, lo hizo muy luego, con ayuda byroniana o sin ella, en el doblado motivo de la “peregrinación” y el “proscrito”.

No tan abierta la libre efusión personal del canto o a las ideologías todavía inconcretas, ya más realista y atenta a las preocupaciones comunitarias o a los problemas de la organización y el orden, la segunda pléyade romántica también ella no pudo menos, digamos, que situarse bajo la advocación y en cierto modo en el derrotero igualmente propuesto por Dante. Innumerables son las proposiciones extrapoéticas de su poema.

¹³ *Cantos del peregrino*, I y X.

¹⁴ DANTE, *Vita nuova*, LX, 6.

A la exultación de la hora de la libertad, había seguido, amargo, el tiempo en que a la sombra y en la sombra de la tiranía, o de la dictadura o del gobierno restaurador, según se quiera, aquélla, la libertad, hubo de padecer menoscabo grande. Concluido este interregno con el promediar del siglo, el caudillismo, el separatismo y la desde siempre mal sofrenada anarquía aún prolongaban su incendio y su discordia hasta más allá del pórtico augural de la Constitución de 1853. El país crecía, y su población y su riqueza, pero a vuelta de presidencias momentáneas o largamente eficaces, no el orden, no el sentido jerárquico y, por tanto, tampoco la unidad, ni la pacífica convivencia, ni el gobierno sin desacato.

Mientras el multiplicado problema de las provincias y luego la espinosa cuestión de la Capital seguían amenazando, día tras día, el orden institucional y la paz interior, cuatro, cinco y seis lustros corrieron. Para asentar sobre buenas bases el levantado ideal entrevisto todos los arbitrios hubieron de ser o por lo menos de parecer buenos: la mano férrea, los amaños y hasta las componendas políticas. El mismo gustoso afán literario no cayó en olvido. A la larga, en la puntillosa suma y resta que configura el “haber” y el “debe” en el libro de la Historia, el saldo, si bien se mira, y a despecho de las evasiones recientes, en aquel entonces no pudo ser más promisorio y, en apreciable proporción, efectivo. Harto se sabe el alcance del esfuerzo del general Mitre en esa tarea, común y personal, de crear las “circunstancias” en cuyo marco habrían de concretarse los supuestos de la Carta Magna argentina. Al margen de las restricciones, que este o aquel historiador quiera señalar en la gestión de Mitre —el Mitre militar y el Mitre estadista—, es lo cierto que el desempeño del prohombre luce con ejemplaridad no frangible. Ni siquiera es necesario hablar aquí del historiador y el biógrafo. En la densa y sustancial larga producción de su pluma, ahora, en razón de la fecha que conmemoramos, si algo nos place destacar es la traducción completa, en verso, de la *Divina Comedia*. Por nuestra parte, a riesgo de contrariar el acostumbrado y perezoso punto de vista, nos apresuramos a decir que antes que una proeza idiomática, y poética, en dicha versión creemos reconocer un signo más del desvelo mitrista, nunca interrumpido ni en la actividad gubernativa ni en el retiro patriarcal: la unidad del país y la recta familiaridad ciudadana.

Muchos se han ocupado de esta traducción del poema dantesco. Nosotros mismos algo tenemos dicho sobre el tema.¹⁵ Por encima de lo que pudo significar para el estadista el esfuerzo de llevar a término la empresa, antes de ponderar los méritos con sinceridad entera o cautamente esfumada, cual es de uso, importa destacar, y celebrar, la noble, la oportuna intención con que el General llevó a término

¹⁵ En lecciones, cursos y conferencias. (Cf. por ej., *La Nación*, del 12 de mayo de 1956, pág. 6).

su tarea. Autor, en sus mocedades, de un augural volumen de *Rimas*, no careció Mitre de reverente sentido de lo poético, pero muchos indicios señalan que su traducción —actitud sobremanera loable en aquella hora— antes obedeció a una vigilante preocupación institucional que a una alquitarada preocupación poética, sin duda menos urgente para la nación en aquellos años. Cumplida su presidencia y promovido él a concertador de la unidad de los argentinos, por fin en trance de conciliarse después de las tan largas contiendas civiles, seguramente Mitre creyó adecuado hacer conocer a muchos el gran poema de Dante, en el cual, más allá de lo propiamente poético, late una invitación a la unidad ciudadana, una proposición en favor del orden que confirma esa unidad, la afianza y la mantiene. No en vano, en el texto de la *Divina Comedia*, junto a Dante, poeta de Florencia, se yergue la figura ejemplar de Virgilio, el augusto y augusteo poeta de la idea del imperio, el poeta, precisamente, de la unidad y del orden.

Cerrada pues la memorable presidencia, y siempre en el patrio desvelo de estar atento a la alta trayectoria del país ya con rumbo propio, no parece sino que desde las vísperas de su patriarcado el mismo Mitre quiso hacer reserva de las mejores horas para evocar los fastos y los grandes perfiles de la nacionalidad; para poner en recaudo el entero tesoro, desperdigado hasta entonces, de las tradiciones nativas; para convalidar, en fin, la suma de los localismos comarcanos bajo la advocación del más universal de los poetas de la latinidad cristianizada. Así todo se explica. Por aquí todo se nos vuelve congruente: *La Nación*, “tribuna de doctrina”, el acopio metódico de la biblioteca americana, y la redacción, entonadora como una buena página de Plutarco, de los tratados mayores, la *Historia de San Martín*, cuando no la *Historia de Belgrano*. Índice de una curiosidad sin fronteras, en el vario repartimiento de las traducciones de Mitre, —Horacio, Byron, Hugo, Longfellow, Kipling . . .— la versión de la *Divina Comedia* signa el más trabajoso, supuesto que no el más triunfal de sus esfuerzos. Siquiera sea para soslayar las fluctuaciones de preferencias y criterios, el mal calibrado elogio o la apreciación reticente, ahora, a la distancia, en plenitud de sinceridad, esa traducción del “sacro poema” se nos presenta antes como un acto de gobierno que como una realización de exenta calidad literaria. Una especie de admonición ciudadana, indirecta; una nueva y pacífica “arenga”, ahora propalada por vía alegórica, desde la voz, qué importa si aquí transpuesta, o *fioca*, del vate de Occidente.¹⁶

En el momento en que para la Argentina todo cobraba la concreción de uno de sus trances auguralmente marcados —las escuelas, los caminos, el ferrocarril, la afluencia inmigratoria—, con ser él,

¹⁶ La tarea del traductor venía de más lejos, pero las primeras importantes asomadas al público datan de 1889 y 1891, con la edición, primero sólo parcial y luego completa, del “Infierno”. (Imprenta de *La Nación* y Félix Lajouane Editor, respectivamente).

Mitre, uno de los gestores de ese tan pródigo momento, no por ello —vale la pena recordarlo— dejó de hacer presente a sus compatriotas una lección que con frecuencia se nos olvida a los argentinos. La que dice, y está escrito, que “no sólo de pan vive el hombre”.

Estimamos erudición gravosa, apenas pertinente, el asentar otros señalamientos que apunten al influjo —¿o al eco?— de la *Divina Comedia* entre nosotros. Más que la latitud o que la intensidad, sin duda no excesivamente impresionante de ese eco, sí importa destacar cómo ciertos timbres del decir dantesco repercutieron y aún repercuten en estas orillas transatlánticas, adaptándose siempre, desde un comienzo, a las etapas de nuestro desarrollo, un poco según las espirituales apetencias, se diría, de nuestras generaciones en verdad representativas y no meramente cronológicas.

Más allá de la multiforme sollicitación del poeta de Beatriz, la generación del Himno acaso sólo pudo entrever en Dante, harto indirectamente, al cantor de la libertad irrenunciable. En un orden de aproximación más cierto, si bien todavía sesgado, la primera generación romántica —la de los “proscriptos”— se allegó al expatriado de Florencia en la sobredicha doble coincidencia de la peregrinación y el exilio. Todavía románticos, pero ya útilmente alertados ante las exigencias del medio y el minuto, los varones de la promoción siguiente dieron sus preferencias al apologista del orden y al visionario, lúcido, de la corroborante y nítida división de los profesores.

Conforme con su credo estético desprendido de toda contingencia pragmática, sólo la generación subsiguiente, la propiamente modernista más que la del 80, concluyó por frecuentar en Dante los puros valores poéticos, entallados como es natural en las implicaciones psicológicas, históricas, teológicas y morales de las tres Cánticas del poema.

No corresponde demorarse para hacer cuenta de los escritos de autores argentinos, cabal probanza, ahora, de nuestra fidelidad a Dante desde la declinación del siglo XIX hasta estas fechas. Que otros se afanen y se solacen en el inventario. Restadas las excepciones, la lista seguramente resultará más informativa que valiosa. Con los epígrafes tomados en préstamo del libro del poeta, las azarosas ediciones escolares, los escolios y los ensayos, tiempo habrá para mencionar, como en la estela de la traducción de Mitre, pero orientadas hacia nuevos rumbos elocutivos, las varias menciones parciales de la *Divina Comedia*, incluso, si a mano viene, el reciente traslado completo, en verso, que hemos concluido —concluido no terminado— en este preciso año del séptimo centenario.

Por vía de homenaje, cerramos la presente reseña, sí sumaria ya dilatada, con un recuerdo: la actitud que hacia el poeta italiano hubo de asumir, precisamente, un muy genuino maestro del modernismo rioplatense, don Enrique Larreta. Como los más de nuestros pocos efectivos estudiosos de Dante, nunca se mostró don Enrique

—cabe congratularse— cual un dantista en la agostada acepción profesional del vocablo. En esto, como en todo, fue un libador de mieles.

No extraña que entre sus concertadas fruiciones de artista el autor evocado, para la común opinión sólo atento a la reciedumbre española y a la sutileza francesa, tras de dar encendido interés a las letras y al arte de Italia, gustara detenerse, con ánimo conmovido, al arrimo de las páginas de la *Divina Comedia*. Se comprende. En 1961, en la hora de la desaparición de nuestro compatriota, hubimos de recordarlo. Ejemplar caballero y escritor de jerarquía notoria, fue Larreta de los que cuando desaparecen se quedan sin equivalente. En aquella dolida circunstancia lo apuntamos. Con la Argentina España llora uno de sus hijos espirituales, en verdad predilecto y ponderado; Francia, un matizado conocedor de sus mejores tradiciones, pero Italia un devoto de sus modos de vida y de su desvelo artístico. En un dilatado estudio que duerme inédito, cuando las bodas de plata de la aparición de *La gloria de Don Ramiro*, dejamos señalada, en 1933, una preciosa transposición psicológica antes no destacada por la crítica: el personaje de don Alonso Blázquez Serrano, en el libro mencionado es, cual decimos, una transposición al plano estético de no pocas virtualidades anímicas del propio Larreta en lo que hizo a su gusto por las cosas de Italia: libros, cuadros, muebles, telas, joyas, cristales. Y esto es lo cierto: tan argentino, e hispano, y de París, el mismo don Enrique ponía no poco garbo en hacer memoria de los nexos vitales que, más allá de su prosapia de señor democrático y rioplatense lo unían en lo familiar a un personaje característico y caracterizado del Renacimiento italiano, el escultor y arquitecto Andrea Contucci, llamado el Sansovino, ilustre en el deslinde de los siglos xv y xvi, y que aun gratificó con ese apelativo a su discípulo veneciano, Jacopo Tatti, asimismo ilustre como autor de la fachada de la llamada Librería, sobre la Plaza de San Marcos. En su blanca y atapizada casa de Belgrano, a la vez ascética y suntuosa, en ocasiones le hemos oído hablar a Larreta de esa obligadora ascendencia. En las páginas de *La calle de la vida y de la muerte* no olvidó de dedicar un soneto al antepasado renacentista. Bien se hace uno cargo por qué a Larreta maestro de las letras del habla hispana, tampoco las de Italia pudieron serle ajenas. Por eso, también en ciertas fechas, aplicó su munífico empeño verbal en refundir sin destemple este o aquel canto del poema. La Asociación Argentina de Estudios Dantescos se benefició con alguna muestra del resultado de ese esfuerzo.¹⁷ Pero en Larreta, el amor a Dante no fue afición de circunstancia. Emotiva, una imagen solicita ahora nuestro recuerdo. Contados amigos alcanzaron a visitar al escritor en las vísperas de su tránsito. Ellos pudieron sorpren-

¹⁷ Al fundarse esa Asociación, en 1951, el escritor se hizo presente con una traducción en verso del apasionado episodio de Paolo y Francesca, en el canto V del "Infierno". Con bien humorada modestia apuntó entonces Larreta: "Es un humilde trabajo de colegial que en cierto modo me rejuvenece...".

derle —en aquella como aquietadora placidez de ocaso— leyendo y anotando, con olvido de la enfermedad y de los altos años, dos libros esenciales de Italia y de la entera humanidad decorosa: el *Cancionero* de Petrarca y, muy luego, la *Divina Comedia* de Dante. La nostalgia de los mudables afectos humanos y el pregusto del amor divino se le hicieron así presentes en la hora, indefectible, de la soledad tremenda pero de la esperanza incircunscripta:

*Io veggio ben si come già risplende,
nell'intelletto tuo, l'Eterna Luce,
che, vista, sola e sempre amore accende.*

Bien veo yo como ya resplandece,
en tu intelecto, la alta Luz Eterna,
que una vez vista, eterno amor enciende.

(“Par.”, v, 7-9)

Con referencia a Dante y a su obra los párrafos pueden correr indefinidamente. Baste pues señalar, en los transcritos, la incuestionable proyección del poeta en el tesoro de nuestras ya añejas admiraciones profundas. Nos alcanza, sí, el compromiso de celebrar a Dante, pero nuestra celebración. que conste, no es una celebración de compromiso. Desde antiguo, el autor de la *Divina Comedia* nos es una ininterrumpida, monitora y arrobadora presencia. Lo demás es dar clase, pronunciar conferencias o escribir artículos conmemorativos...

ÁNGEL J. BATTISTESSA

Segunda parte

DANTE PROSCRIPTO

EL EXILIO DE DANTE

“...per l'aspro esilio suo”.
(Michelangelo, *Rime*)

Questo merito riportò Dante del tenero amore avuto alla sua patria! Questo merito riportò Dante dell'averre con ogni sollecitudine cercato il bene, la pace e la tranquillità de' suoi cittadini!
(Boccaccio, *La vita di Dante*, § 4)

Comienza el drama

El primer exilio de Dante fue dispuesto por sentencia dictada el 27 de enero de 1302, pero el drama se había puesto en marcha tiempo atrás, en Pistoia. Giovanni Villani dice en sus *Croniche* (L. IX, cap. 136) :

...e 'l suo esilio di Firenze fu per cagione che quando messer Carlo di Valois della casa di Francia venne in Firenze l'anno 1301 e caccionne la parte Bianca... il detto Dante era de' maggiori governatori della nostra città e di quella parte; bene che fosse guelfo, e però, senza altra colpa, con la detta parte Bianca fu scacciato e sbandito di Firenze, e andossene allo studio a Bologna, e poi a Parigi, e in più parti del mondo.

Cuando los florentinos pretendieron apaciguar a las dos facciones de Blancos y de Negros que sembraban el encono en Pistoia, no hicieron sino abrir la caja de Pandora de los intereses políticos y personales, trasladando así al Arno los males que intentaban remediar.

Y esos males serían causa, a su vez, del exilio interminable y glorioso del más grande de los hijos de Florencia, cruel e implacable.

“Después de muchas divisiones entre güelfos y gibelinos, finalmente Florencia había quedado en manos de éstos; pero, después de algún tiempo, sobrevino otra maldición”.¹ El célebre humanista aretino, que nace y vive sus primeros treinta años en el mismo siglo cuando ocurren estos dramáticos sucesos, tiene presente al narrarlos los graves males que desatarían y no vacila en considerarlos “maldición”.

Entre los mismos güelfos que regían la ciudad se produce la división que habían querido impedir en Pistoia. Así también por la bella ciudad del lirio rojo se diseminan Blancos y Negros.

¹ Leonardo Bruni, “*Vita Dantis poetae clarissimi*”.

Con el fin de acabar con la lucha que desgarraba a Pistoia, los jefes de ambas sectas fueron llevados a Florencia.

Este remedio “no tanto de bien le hizo a Pistoia, cuanto de mal le hizo a los florentinos por llevarles a ellos tal pestilencia”, observa Leonardo Bruni,² pues ambos jefes contaban con numerosos parientes y amigos en la ciudad, quienes encendieron el fuego “con maggiore incendio”.

Así se dividió la ciudad, tanto en público como en privado; tanto los nobles como los plebeyos, por uno u otro partido.

Hacia meses que duraba la pugna —y ya no sólo verbal— cuando siendo Dante uno de los Priors, los Negros se reunieron en la iglesia de Santa Trinità y decidieron pedir a Bonifacio VIII que enviase a Carlos de Valois a imponer la paz. A su vez, los Blancos, sabedores de cuanto ocurría, exigieron de los Priors el castigo de sus rivales.

Mientras tanto, ambas facciones se preparaban para la lucha y el peligro crecía sin que los priores lograsen dar con las medidas acertadas.

Manifiesta entonces Dante que la autoridad que ellos invisten debe enfrentar, aun con las armas, a las multitudes exacerbadas. Esta actitud enérgica sorprende a ambos contendientes y se adoptan drásticas medidas. Se decreta el exilio de los principales jefes: a Castel della Pieve (Perugia): messer Corso Donati, messer Geri Spini, messer Giachinotto de' Pazzi, de los Negros; a Serezana: messer Torrigiano de Cerchi, Guido Cavalcanti, Baschiera della Tosa, de los Blancos.

Esta decisión de Dante —como se verá luego— sería la causa determinante del doloroso destierro, pues se le atribuyó el tomar partido por los Blancos. El “*sommo poeta*” siempre se defendió de tal acusación y afirmaba haber actuado como “*uomo senza parte*”, aunque es innegable —y él no la oculta— su aversión por Carlos de Valois, campeón de los Negros.

Los ciudadanos confinados en Serezana regresaron inmediatamente a Florencia, no así los confinados en Castel della Pieve.

Dante rebate la acusación de parcialidad que por este motivo le formulan diciendo que cuando se permitió el regreso de los Blancos él no estaba en el priorato y que, además, tal regreso se debió a la enfermedad y muerte de Guido Cavalcanti, a quien el “*aere cattiva*” de Serezana había segado la vida.³

² Leonardo Bruni, *op. cit.*

³ El dulce poeta había presentado su fin, tal como surge de los versos escritos en su corto exilio:

*Perch'io no spero di tornar giammai,
Ballatetta, in Toscana,
Va tu, leggera e piana
Dritt'a la Donna mia...*

Y luego:

*Tu senti, Ballatetta, che la morte
mi stringe sí che vita m'abbandona.*

(*Rime*, ed. Ercole, ps. 406-8)

Esta situación influyó para que Bonifacio VIII llamara a Carlos VIII a Florencia, quien, inmediatamente, expulsó a los Blancos y llamó a los Negros. Regresaron llenos de resentimientos y cometieron toda clase de tropelías contra los bienes y las personas. Así saquearon la casa de Dante y arrasaron sus posesiones.

Mientras ocurrían estos hechos, el "*altissimo poeta*" se hallaba en Roma, a donde había sido enviado como embajador ante el Papa a fin de ofrecer concordia y paz. Es entonces cuando Florencia decreta su exilio "en contumacia", sin imputársele ningún delito en particular.

Intento fallido

Dante se entera de lo acaecido; deja Roma y llega a Siena, donde le confirman las calamidades ocurridas; de allí a Gargonza, con otros prófugos. Deciden entonces quedarse en Arezzo. Permanecen allí hasta que organizados en milicias, intentan retomar la ciudad. Tal ocurre en 1304; tres años después de la aciaga derrota. Con gente recogida en Arezzo, Bologna y Pistoia llegan hasta Florencia y logran expugnar una de sus puertas, pero son finalmente rechazados.

Se marcha Dante a Verona, donde es muy generosamente recibido por los Signori della Scala. Desde aquí intenta varias veces lograr la anulación del bando de su exilio, clama por su regreso y escribe, dolorido: "*Popule mee, quid feci tibi?*".

Nuevas esperanzas

Cuando Enrique es elegido emperador de Luxemburgo, si bien Dante lo alienta a atacar a Florencia, no participa del intento. Renace entonces su esperanza, que se desvanece una vez más a la muerte del emperador. Cargado de pobreza, empieza su peregrinación por ciudades de Lombardía, de Toscana, de la Romagna, hasta hallar un alivio físico en Ravenna.

Todos estos episodios, además de leerse en Leonardo Bruni, en Boccaccio y en la *Crónica* de Dino Compagni, se leen en las obras de Dante, especialmente en la *Divina Comedia* y en las *Epístolas*. Así, en el Canto XVII del "Paraíso", que bien podríamos llamar "del exilio", su antepasado Cacciaguida se lo vaticina:

Tú dejarás las cosas más queridas; y ésta es la primera flecha que lanza el arco del exilio; tú probarás cuán salado sabe el pan ajeno, y qué duro resulta subir y bajar las escaleras ajenas.⁴

⁴ vv. 55-60:

*Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco dell'esilio pria saetta.
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e com'è duro calle
lo scendere e il salir l'altrui scale.*

Aunque con cierta oscuridad, en el “Infierno” y en el “Purgatorio” el Poeta también había oído hablar de su exilio como consecuencia de las discordias y de las luchas ciudadanas.

En el Infierno, canto x, vv. 79-81:

*Ma non cinquanta volte fia raccessa
La faccia quella donna que qui regge,
Che tu saprai quanto quell'arte pera.*

Habla en esos versos Farinata degli Uberti, prediciéndole a Dante no sólo el exilio, sino lo difícil que es el retorno: “tú sabrás cuán gravoso es ese arte”, la posibilidad del regreso.

Y continúa, en los versos 121-135:

*Indi s'ascose; e io inver l'antico
Poeta volsi i passi ripensando
A quel parlar che mi pareo nimico.
Egli si mosse; e poi, così andando,
Mi disse, “Perchè se' tu così smarrito?”
E io gli satisfeci al suo dimando.
“La mente tua conservi quel ch'udito
Hai contra te”, mi comandò quel saggio:
“E ora attendi qui!” e drizzò il dito.
“Quando sarai dinanzi al dolce raggio
Di quella il cui bell'occhio tutto vede,
Da lei saprai di tua vita il viaggio”.*

Después de hablar, Farinata se esconde, y Dante se dirige a Virgilio —“l'antico Poeta”—, pero su turbación —“ripensando/A quel parlar che mi para nimico”— es advertida por su guía: “Perché se' tu sí smarrito?”. Dante le explica que la causa es la profecía del viejo gibelino y entonces Virgilio le pide que preste atención a su revelación: encontrará a Beatriz —“Quando sarai dinanzi al dolce raggio/Di quella”— conocerás por ella tu futuro”.

Así también aparecen los siguientes versos en el “Infierno” C. xv, 61-72:

*Ma quello ingrato popolo maligno
Che discese di Fiesole ab antico
E tiene ancor del monte e del macigno,
Ti si farà, per tuo ben far, nimico;
Ed è ragion, chè tra li lazzi sorbi
Si disconvien fruttare al dolce fico.
Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
Gente avara, invidiosa e superba:
Da' lor costumi fa' che tu ti forbi.
La tua fortuna tanto onor ti serba,
Che l'una parte, e l'altra avranno fame
Di te; ma lungi fia del becco l'erba.*

Son las palabras que a Dante dirige Brunetto Latini; él lo habría ayudado; en cambio, ese “popolo maligno” se le volverá, por su buen obrar, “nimico”, y tan grande será el honor que la suerte le depara, que se convertirá en la presa codiciada, tanto de los Negros,

sus enemigos, como de los Blancos, otrora su partido: "La tua fortuna tanto onor ti serba/Che l'una e l'altra avranno fame/Di te".

En el "Purgatorio", Canto VIII, versos 133-139:

*Ed elli: "Or va', che il Sol non si ricorca
Sette volte nel letto che il Montone
Con tutti e quattro i piè cuopre ed inforca,
Che cotesta cortese opinione
Ti fia chiaavata in mezzo della testa
Con maggior chiovi che d'altrui sermone,
Se corso di giudicio non s'arresta".*

Habla en esos versos Corrado Malaspini. El sol no volverá siete veces al signo de Aries, en el cual se encuentra ahora, es decir, no pasarán siete años, "antes de que tú mismo compruebes" . . . "con maggior chiovi che d'altrui sermone", la dignidad de mi casa, si no se detiene el curso de los divinos decretos. Entre tales decretos, claro está, se encuentra aquél que habría de condenarlo al destierro.

También se refiere a las miserias y mortificaciones del exilio en las páginas primeras del *Convivio*, las más conmovedoras que jamás se hayan escrito sobre el dolor del que pena lejos de su lar, que fácilmente evoca en nosotros los ecos adormecidos de las *Tristia* ovidianas:

¿Por qué no le plugo al Supremo Hacedor que yo no tuviese razón de qué excusarme? Que otro contra mí no hubiese errado, que yo no hubiese sufrido pena injustamente —pena, digo— de exilio y de pobreza. Puesto que fue del placer de los ciudadanos de la bellísima y famosísima hija de Roma, Florencia, el arrojarme fuera de su dulce seno —en el cual nací y fui nutrido hasta el colmo de mi vida, y en el cual, en buena paz con ella, deseo de todo corazón reposar el ánimo cansado y terminar el tiempo concedídome— por doquiera esta lengua se extiende, peregrino, casi mendigando, he andado, mostrando contra mi deseo, la llaga de la fortuna que suele, injustamente, al llagado muchas veces serle imputada. Verdaderamente yo he sido como un leño sin vela y sin gobierno llevado a diversos puertos y desembocaduras y playas por el seco viento que sopla la dolorosa pobreza; y he aparecido ante los ojos de muchos, que por la fama de alguna otra forma me imaginaron, no sólo envilecido de mi persona, sino también de mi obra que se ha tornado de menor estima, tanto la realizada como aquélla por realizar.⁵

Y esa pena y ese dolor que él siente por su propio exilio lo lleva a pensar en los demás exiliados, que sólo vuelven a sus lares en medio de los sueños que consuelan sus turbulentos días:

Pero nosotros, que tenemos por patria el mundo como los peces el mar, aunque hemos bebido del Sarno antes de echar los dientes y amamos a Florencia tanto como para sufrir injustamente por haberla amado, el exilio. . . Y si bien no existe en el mundo un lugar más ameno que Florencia para nuestro placer y satisfacción de nuestros deseos. . .⁶

⁵ Trattato Primo, III.

⁶ De vulgari eloquentia, Liber Primus, VI.

El profético Cacciaguida le señala que deberá dejar la compañía del primer momento del exilio, y formar un partido para sí:

*E quel che più ti graverà le spalle
sarà la compagnia malvagia e scempia
con la qual tu cadrai in questa valle,
Che tutta ingrata, tutta matta ed empia
si farà contro a te, ma poco appresso
ella, non tu, ne avrà rossa la tempia.
Di sua bestialità, il suo processo
farà la prova; sì che a te fia bello
averti fatta parte per te stesso.⁷*

Después de permanecer un corto tiempo en Forlì, en 1303⁸ se dirigió a Verona, donde Bartolomeo della Scala, tal como lo señala Cacciaguida, le brinda su primer refugio:

*Lo primo tuo rifugio e il primo ostello
Sarà la cortesia del gran lombardo⁹*

Luego, así lo señala en el "Purgatorio", visita los Malaspini:

*Di Val di Magra o di parte vicina
Sai, dillo a me che già grande là era.
Fui chiamato Currado Malaspina;
non son l'antico ma di lui discesi;
a' miei portai l'amor che qui raffina".
"Oh" —diss'io lui— "per li vostri paesi
Giammai non fui; ma dove si dimora
Per tutta Europa ch'ei non sien palesi?
La fama che la vostra casa onora
Grida i signori e grida la contrada
Sì che ne sa chi non vi fu ancora.
E io vi giuro, s'io di sopra vada,
Che vostra gente onorata non si sfregia
Del pregio della borsa e della spada.
Uso e natura sì la privilegia
Che, perchè il capo reo lo mondo torca,
Sola, va dritta e il mal cammin dispregia".*

Una dudosa visita

Según una carta de cuya autenticidad mucho se duda, durante su exilio Dante habría visitado el Monasterio Camaldolese de Santa Croce del Corvo en la Lunigiana.

Como si no fuera suficiente la incomprensión tantas veces manifiesta hacia Boccaccio, se lo ha acusado, además, de falsificador, pues la tal carta se le atribuyó a él, y no habría sido escrita por frate Ilario, quien la firma.

⁷ Par., XVII, 61-69.

⁸ Flavio Biondo, "Historiae ab inclinato Romano Imperio" (*Bullettino della Società Dantesca Italiana*, N° 8, 1892).

⁹ Par., XVII, 70-72.

Se trata de una carta en latín dirigida —o presuntamente dirigida— por frate Ilario al jefe gibelino Ugoccione della Faggiuola en la cual se narra la visita de Dante al Monasterio Camaldalese de Santa Croce del Corvo, en la Lunigiana, que reproduce el notable dantista inglés, Paget Toynbee.¹⁰

La discutida carta va así dirigida:

Al más ilustre y magnífico Señor, Uguccione della Faggiuola, el más eminente de los príncipes de Italia, frate Ilario, humilde monje del Monasterio de Corvo, en las bocas del Magra, le envía sus saludos en nombre de Él quien es la verdadera salvación de los hombres.

Luego de un introito retórico, le manifiesta que el autor del libro que promete enviarle ha observado desde su juventud el precepto de extraer desde el fondo de su corazón los mejores frutos “tal como se me ha dicho —y como es maravilloso oírlo— trató, desde niño, de expresar temas como jamás habían sido expresados”.

Y añade, entusiastamente:

Y mayor maravilla es aún, que usa la lengua vulgar para expresar cosas que resultaría difícil exponer a los maestros, aun en latín; y no en prosa, sino en la musicalidad del verso.

Luego nos refiere una de las anécdotas más conmovedoras del poeta. Dice el fraile que mientras “este hombre” —Dante— atravesaba la diócesis de Luni, al dirigirse a las montañas, por reverencia, o por algún otro motivo, llegó hasta el monasterio de Corvo.

Cuando yo lo vi —no lo conocíamos ni yo ni los demás monjes— le pregunté qué buscaba. Él no contestó; su mirada había quedado fija en las paredes del monasterio; le pregunté nuevamente:

—¿Qué buscáis?

Dirigió entonces la vista hacia mí y hacia mis hermanos monjes, y, pausadamente, dijo:

—Paz.

Se interesa frate Ilario por conocer a tal hombre; lo aparta del grupo y Dante, ganado por el vivo interés que le manifestaba su interlocutor, le entregó un librillo que le ofreció “con aire franco y amistoso”:

—Este es parte de un trabajo mío que tal vez jamás hayáis visto. Os lo dejo para que mejor me recordéis.

Se lo agradecí y lo contemplé fijamente. Cuando capté las palabras en vulgar y evidencí cierto asombro, él me preguntó cuál era la causa. Le contesté que me sorprendía la naturaleza del lenguaje, pues no sólo me parecía difícil, sino inconcebible tarea expresar tema tan arduo en la lengua vulgar; ni que tales materias pudiesen ser vestidas con hábitos populares.

¹⁰ Paget Toynbee, *Dante Alighieri*; New York, MacMillan, 1910. Appendix B, p. 263.

—Vuestra opinión —replicó— es según razón. Cuando comenzó a germinar en mí la semilla de este fruto (enviada por el Cielo), escogí el lenguaje más apropiado. Y no sólo lo escogí, sino que lo comencé así;

*Ultima regna canam fluvido contermina mundo,
Spiritus quae lata patent, quae praemia solvunt
Pro meritis cuicumque suis.*

Pero cuando consideré los tiempos presentes... me aventuré a usar otra forma más adecuada al público de hoy. Es vano brindar alimento sólido a los labios de los que aún se amamantan.

Termina el fraile la carta diciéndole que le envía la primera parte, que él mismo comenta, y que si le interesan las dos restantes puede requerirlas del marqués Morvello y de Federico, rey de Sicilia.

No se duda de su visita a París, como los testimonian Boccaccio y Villani, pero no puede fijarse cuándo ocurrió.

Y hasta se habló de un viaje a Inglaterra, por la mención aparente que se encuentra en un poema de Boccaccio dirigida a Petrarca.¹¹ Y aún, según Giovanni da Serravalle, escritor del siglo xvii, Dante estudió en Oxford:

*Dilexit theologiam sacram, in qua diu studuit
Tam in Oxoniis in regno Angliae...*

Con el advenimiento del emperador Enrique VIII se renuevan sus esperanzas, como lo manifiesta en la *Epístola V*:

Ha llegado el tiempo... en el que aparecen señales de consuelo y paz. Un nuevo día resplandece, mostrando desde el Oriente la aurora, que expulsa las tinieblas de tan prolongada calamidad.

Estaba ciertamente en Toscana, tal vez huésped de Guido Novello de Battifolle en el castillo de Poppi, en el Casentino, cuando escribió su vehemente carta a los florentinos, fechada “en las fuentes del Arno”, el 31 de marzo de 1311, después de enterarse de la decisión de sus conciudadanos de luchar contra el emperador.

En esta carta —número VI en la recopilación de Alberto del Monte— que arranca con un violento exordio: —“De Dante Alighieri, el florentino injustamente desterrado a los pérfidos florentinos que viven en la ciudad”¹² no vacila en amenazarlos con la venganza implacable del emperador.

Pocas semanas después, el 16 de abril —epístola VII—, le envía una carta al Emperador que está sitiando a Cremona, solicitándole que no demore su marcha hacia la “viperina” Firenze. De esta carta

¹¹ *Novisti forsán et ipse
Traxerit ut juvenem /Dante/ Phoebus per celsa nivosi
Cyrreos, mediosque sinus tacitusque recessus
Naturae, coelique vias terraeque marisque,
Aonios fontes, Parnasi culmen, et antra
Julia, Pariseos dudum serusque Britannos.*

¹² “*Dantes Alagherri florentinus et exul inmeritus scelestissimis florentinis intrinsicis*”.

se desprende que asistió a la coronación del emperador en Milán, el día de la Epifanía (6 de enero de 1311), cuando se hallaban presentes también embajadores de casi todas las ciudades italianas, excepto Florencia.

El 2 de septiembre de 1311 se lanzó en Florencia una proclama—la “Riforma de Misser Baldo d’Aguglione”— en la que se perdonaba a algunos de los exiliados, pero quedaban explícitamente excluidos otros, entre los cuales, Dante.¹³

Pero el emperador lanza desde Génova un edicto declarando a Florencia fuera del Imperio y, desde Poggibonsi, en febrero de 1313, lo completa con una nómina de 600 florentinos a quienes declara rebeldes y condena.

No se conocen bien los pasos de Dante por entonces, pero parece que no se sumó a las tropas del emperador cuando se dispuso a lanzarse al asalto de la ciudad (otoño de 1312), como lo afirma Leonardo Bruni:

Pure il tenne tanto la riverenza della patria, che venendo lo 'mperatore contra Firenze, e ponendosi a campo presso la porta, non vi volle essere, secondo esso scrive, con tutto che confortator fosse stato di sua venuta.¹⁴

Pero sus esperanzas de victoria no cumplen; el emperador es rechazado y mientras se dirige hacia Nápoles, en Buonconvento, cerca de Siena, enferma y muere el 24 de agosto de 1313.

Días después, la Signoria de Florencia envió una carta a sus aliados dándoles cuenta de las buenas nuevas: la muerte de Enrique, “el salvaje tirano, a quien los traidores enemigos de ustedes y de nosotros mismos, llamaban rey de los romanos y emperador de Alemania”; la huida de los aretinos y del conte Guidi, hacia Arezzo; la de los pisanos y alemanes hacia Pisa.¹⁵

Con estos sucesos se desvanecen para siempre las esperanzas de un retorno triunfal, y las violentas cartas escritas durante el último período, le restan toda posibilidad de amnistía.

Después de la muerte de Clemente V, el 20 de abril de 1314—quien había trasladado la sede a Aviñón— Dante escribió a los cardenales italianos —6 sobre un total de 24— en Cónclave en Carpentras, exhortándolos a dejar la envidia y abolir la corrupción, eligiendo a un Papa italiano con el fin de restablecer la Silla Papal en Roma. Comienza la epístola transcribiendo el lamento de Jeremías (I, 1):

¹³ Del Lungo, “Dell'esilio di Dante”.

¹⁴ *Vita di Dante*, ps. 103-104.

¹⁵ El texto original fue publicado por Bonaini, en *Acta Henrici VII Romanorum Imperatoris et Monumenta quaedam alia suorum temporum historiam illustrantia*, 1877, vol. II; su traducción italiana aparece en Del Lungo, *Dino Compagni e la sua Cronica*, sobre la cual vuelve el autor en *Nuova Antologia*, Fascicolo 1199, 1º-III-1922.

"Quomodo sola seder civitas plena populo! facta est quasi vidua domina gentium..."

Más adelante:

"Esto os interesa sobre todo a vosotros que desde niños habéis conocido el sagrado Tíber".¹⁶

Y finalmente:

"La culpa podrá seguramente enmendarse... si os unís todos los que habéis sido autores de tal desviación; si lucháis virilmente en pro de la Esposa de Cristo, en pro de la Sede de la Esposa que es Roma".¹⁷

Un supuesto amor en el exilio

Después del 14 de junio de ese año, cuando Lucca cayó en manos del capitán gibelino Ugucione della Faggiuola, parece que Dante estuvo en esa ciudad, y es a este momento que se atribuye su relación con una dama luquesa —Gentucca— a quien se presume alude Bona- giunta en el "Purgatorio":

*Ma, come fa chi guarda a poi fa prezza
Più d'un che d'altro, fe' io a quel de Lucca,
Che più pareva di me aver contezza.
Ei mormorava, e non so che "Gentucca"
Sentiva io là ov'ei sentìa la piaga
Della giustizia che sì li pilucca.
"O anima", diss'io, "che par sì vaga
Di parlar meco, fa sì cn'io t'intenda,
E te e me col tuo parlare appaga".
"Femmina è nata, e non porta ancor benda"
Cominciò ei, "che ti farà piacere
La mia città, come ch'uom la riprenda".¹⁸*

Alusiones que dieron origen a una polémica sobre el amor sensual o platónico, cuando nada indica que hubo uno u otro amor. Cuando Dante llega a Lucca tiene alrededor de 50 años y la mujer, identificada como Gentucca Morla, estaba en la flor de la juventud. ¿Y cómo puede suponerse que Dante, precisamente en el "Purgatorio", cayera en reminiscencias eróticas?

En agosto de 1315, los gibelinos, conducidos por Ugucione della Faggiuola, quedaron derrotados completamente por los güelfos toscanos, en Monte Catini, entre Lucca y Pistoia. Este hecho fue seguido por una nueva sentencia de Florencia contra los exiliados Blancos, el 6 de noviembre de 1315. Dante es condenado una vez más

¹⁶ "Et ad vos hec sunt maxime qui sacrum Tybrum parvuli cognivistis" (Dante, *Opere minori*, Epíst. XI, p. 289, Rizzoli, Milano, 1960).

¹⁷ "Emendabitur quidem quanquam non sit quin nota cicatrix infamis Apostolicam Sedem usque ad ignem, cui celi, qui nunc sunt, et terra sunt reservati, deturpet. Sin unanimes omnes, qui huius modi exorbitationis fuistis auctores, pro sponse Christi, pro sede sponse que Roma est... viriliter propugnetis".

¹⁸ vv. 34-45.

—así como sus hijos— por gibelinos y rebeldes, a ser “ejecutados y decapitados” en caso de ser aprehendidos.

El 2 de junio de 1316, Lando de Gubbio, magistrado florentino, decretó una amnistía pero bajo ciertas humillantes condiciones: pago de multa y penitencia en el Baptisterio. Aunque Dante no lo supo, él no estaba incluido en ese decreto, pues él como todos los desterrados por el Podestá Cante de' Gabrielli, fueron expresamente excluidos.

El suponerse incluido en ese decreto dio origen a una de las más nobles *Epístolas* civiles que jamás se hayan escrito. En su párrafo 3º leemos:

¿Es ésta la revocación graciosa con la cual se invita a Dante Alighieri a que vuelva a su patria, después de haber sufrido casi tres lustros de exilio? ¿Es esto lo que ha merecido su evidente inocencia? ¿Esto por tantos sudores y trabajos dedicados al estudio? ¡Aléjese del hombre familiarizado con la filosofía una tan inconsulta bajeza que se le ofrece como a un Ciolo cualquiera! ¡Aléjese del hombre que predica la justicia que habiendo sufrido injurias pague con su dinero a aquellos que le aportaron la injuria, como si lo mereciesen!

No es éste, padre mío, el camino de retorno a la patria; pero si primero por vos o luego por otros se encuentre otro que no denigre la fama y el honor de Dante, lo aceptaré.¹⁹

Y luego de su dolorosa resignación, recurre a él espontáneamente el consuelo de la contemplación de las bellezas del mundo, a las cuales su larga soledad lo había habituado:

¿Y qué? Acaso no veré en cualquier parte los espejos del sol y de los astros? ¿Acaso no podré bajo cualquier cielo indagar las dulcísimas verdades? ²⁰

Y termina la amarga y viril epístola con una frase tajante como un verso de su “Infierno”: “Ni ciertamente faltará el pan.”²¹

Después de refugiarse una vez más con los Scaligeri de Verona —Can Grande della Scala— Dante, invitado por Guido Novello da Polenta se traslada a Ravenna (1317 ó 1318), donde fue muy cordialmente recibido.

Finalmente, junto a sus hijos Pietro, Jacopo y Beatrice, parece haber pasado los años más serenos de su destierro, sobre todo, porque entonces consiguió dar los últimos retoques al inmortal poema:

¹⁹ *Epístola XII, al Amigo Florentino:*

“...Estne ista revocatio gratiosa qua Dante Alagherri revocatur ad patriam, per trilustrium fere perpessus exilium? Hocne meruit innocentia manifesta quibuslibet? hoc sudor et labor continuatus in studio? Absit a viro phylosophie domestico temeraria tantum cordis humilitas, ut more cuiusdam Cioli [un delincuente común condenado en 1291 e indultado en 1295] et aliorum infamium quasi vincus ipse se patiatur offerri! Absit a viro predicante iustitiam ut perpessus iniurias, iniuriam inferentibus, velut benemerentibus, pecuniam sua solvat!

Non est hec via redeundi ad patriam, pater mi; sed si alia per vos ante aut deinde per alios invenitur que fame Dantisque honor non deroget, illan non lentis passibus acceptabo; quod si per nullam talem Florentia introitur, nunquam Florentiam introibo.

²⁰ *Quidni? nonne solis astrorumque specula ubique conspiciam? nonne dulcissimas veritates potero speculari ubique sub celo...*

²¹ *Quippe nec panis deficiet.*

*Se mai continga che il poema sacro,
Al quale ha posto mano e cielo e terra,
Sì che m'ha fatto per più anni macro.*²²

Por esta época, Dante fue invitado por Giovanni del Virgilio, poeta y profesor en Boloña, en un poema latino, a trasladarse a esa ciudad donde recibiría la corona de laureles, invitación que Dante declina en otra égloga latina, cuya autenticidad se discute, aun cuando la misma idea que expresa en ella —el anhelo de ser coronado en su ciudad natal— lo expresa en el “Paraíso”, canto XXV, versos 7-9:

*Con altra voce mai, con altro vello
Ritornèrò poeta; ed in sul fronte
Del mio battesimo prenderò il cappello.*

Dice en la aludida égloga:

*“...Me vocat ad frondes versa Peneide cretas”.
“Quid facies?”. Melibeus ait: “Tu tempora lauro
Semper inornata per pascua pastor habebis?”
“O Melibee, decus, vatum quoque nomen in auras
Fluxit, et insomnem vix Mopsum Musa peregit”,
Retuleram, cum sic dedit indignatio vocem:
Quantos balatus colles et prata sonabunt,
si viridante coma fidibus peana ciebo!
Sed timeam saltus et rura ignara deorum.
Nonne triumphales melius pexare capillos
Et patrio, redeam si quando, abscondere canos
Fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?”.*²³

A fines de 1319 ó principios de 1320, parece que visitó Mantua donde se ubicaría la polémica acerca del nivel de las aguas, que dio origen a su *Quaestio de aqua et terra*, que escribió como disertación pública en Verona el 20 de enero de 1320.

Es posible que estuviese en Piacenza en 1319 ú 1320.

En el *Giornale Dantesco* (IV, 126-130) se señala la existencia de un documento incompleto, pero del cual se infiere la noticia consignada. Es el resumen del proceso incoado en la corte papal de Aviñón contra Mateo Visconti de Milán y su hijo Galeazzo por atentar contra la vida del Papa Juan XXII mediante brujería, lo cual indicaría que aun en vida Dante había adquirido reputación de hechicero.

El episodio es muy curioso.

²² Par., xxv, 1-3.

²³ Egloga I a Juan del Virgilio:

“...me invita a las frondas nacidas de la transformación de la hija de Peneo. “¿Qué harás?” —dijo Melibeo—. “¿Tendrás siempre por los campos como un pastor las sienes desprovistas de laurel?”. “¡Oh, Melibeo! La gloria, hasta el nombre de los poetas ha hecho desvanecer en los aires, y la Musa ha hecho devenir insomne al solo Mopso”, había respondido, cuando el desdén así prorrumpió: “¡Con qué aplausos resonarán las colinas y los prados, si con la guedeja verdeante extraeré de la cítara las peanas! Pero temería las selvas y los campos ignaros de los dioses. ¿No es acaso mejor peinar por el triunfo los cabellos y a orillas del Sarno nativo, si alguna vez vuelves, esconderlos encanecidos, yo frecuentemente a tenerlos allí floridos, bajo las hojas?”

En octubre de 1319, Matteo Visconti llamó a Bartolomé Canolati, famoso nigromante, a quien le mostró una figurilla de plata que representaba a un hombre y en cuya frente estaba escrito: "Jacobus Papa Johannes".

Le explica entonces al bien reputado brujo que quería aplicar a la imagen los necesarios encantamientos y "fumigaciones" que asegurarían la muerte del Papa, acérrimo enemigo suyo.²⁴

Bartolomé manifestó ser incapaz de tal cosa, pero compelido por Mateo confesó haber tenido alguna vez una droga poderosa a tal fin, pero un fraile lo había convencido de que la destruyese.

Fue despedido con el solemne juramento, y bajo pena de muerte, de no divulgar lo acaecido. No obstante, Bartolomé lo hizo saber y pronto llegó a oídos del Papa.

Mientras se inicia el juicio contra los Visconti, y como Mateo había fracasado con otro hechicero, Galeazzo envía otra vez por Bartolomé de Piacenza y le reitera su propuesta. Y en esta extraña circunstancia queda grabado el nombre de Dante en el mencionado proceso cuando Galeazzo, para lograr convencer al nigromante le dice que había enviado por el "Maestro Dante Alighieri, de Florencia para que ejecutase el trabajo, pero que, en realidad, lo prefería a él".²⁵

Al fin, Bartolomé responde que lo pensaría, pero nada más se sabe. De esto se deduce que era creencia difundida la nigromancia dantesca y que a fines de 1319 y comienzos de 1320 se halla nuestro poeta en Piacenza.

En el verano de 1321, surgió una diferencia entre Ravenna y Venecia a raíz de un incidente en el que resultaron muertos varios marineros venecianos. Guido da Polenta envió entonces una embajada de la que formaba parte Dante.

Parece ser que los venecianos no los recibieron cortésmente y que, aún más, los obligaron a regresar a través de las tierras pantanosas que bordean la costa entre Venecia y Ravenna.

Para Dante es fatal, pues a este viaje se atribuyen las causas de la fiebre que le sobrevino y de la que empeoró hasta su muerte, que termina con su exilio, el 14 de septiembre de 1321, a los 56 años y cuatro meses de vida y a los 19 años y 8 meses de haber sido condenado al destierro.

ANTONIO R. PÓLITO

²⁴ "Vide Bartholomee, ecce istam imaginem quam feci fieri ad destructionem istius pape qui me persequitur, et est necessarium quod subfumigationem in talibus, volo quod facias subfumigationes isti imagini cum solemnitatibus convenientibus".

²⁵ "Galeas dixit eidem Bartholomeo: Scias quod ego feci venire ad me magistrum Dante Alegriro de Florencia pro isto eodem negocio pro quo rogote. Cui Bartholomeo dixit: Sciatis quod multum placet michi quod ille faciat ea que petitis. Cui Bartholomeo dictus Galeas dixit: Scias Bartholomee quod pro aliqua re de mundo ego non sustinerem quod dictus Dante Alegiro in predictas poneret manum suam vel aliquid faceret nec revelarem sibi istud negotium qui daret michi mille floreni ausi, quia volo quod tu facias, quia de te multum confido".

DANTE Y LA ROMAGNA

Poco después de la reunión de San Godenzo en la cuenca del Sieve, cuando los Blancos vencidos se aliaron a los Gibelinos por la necesidad de la común defensa y por el ansia de recobrar la patria, Dante debió entrar en Romagna como delegado de los "*caporali della parte*". El hijo de Alighiero aprendía el difícil arte del retorno junto a los seguidores de Farinata degli Uberti; y fue a Forlì en demanda de ayuda para la campaña armada que se emprendería, con el comienzo de la primavera de 1303, "*in agrum Mugellanum ad Ubaldinorum terram, et inde Florentiam*".

La ciudad puesta "*sotto le branche verdi*" de la enseña de los Ordelauffi, y que guardaba todavía el recuerdo del amparo ofrecido a los Lambertazzi de Bologna, fue hospitalaria también para el poeta. El historiador Flavio Biondo asegura que las cartas escritas por el Secretario de la Señoría, Pellegrino Calvi, para comprometer nuevos socorros a los Blancos exilados, fueron dictadas por Dante quien, en consecuencia, tuvo oficios de consejero y fue escuchado y honrado en esta primera residencia forlivense. Partió pronto, sin embargo, a solicitar otras ayudas a Bartolomeo della Scala, y aunque la acogida de Verona fue tal que la pensó como su "*rifugio*" y "*ostello*" tras separarse de la "*compagnia malvagia e scempia*"¹ con la que se hallaba en destierro, la inminencia de las luchas contra Firenze, capitaneadas por Scarpetta Ordelauffi, lo hizo volver a Forlì. Tal vez tomó él mismo parte en la batalla de Castel Pulicciano, adversa a los expulsados como las anteriores y las posteriores, pero en la que la crueldad del podestá Fulcieri da' Calboli, desencadenado por los Negros contra los Blancos de fuera y de dentro de Firenze, inspiró a Dante el retrato más violento y el cuadro más lúgubre salidos de su furibundo dolor: nueve versos que amartilla y aísla como si, al escribirlos, viviese intacta la rabiosa impotencia de los primeros años del exilio:

...diventa
cacciator di quei lupi in su la riva
del fiero fiume, e tutti li sgomenta.
Vende la carne loro essendo viva;
poscia li incide come antica belva:
molti di vita e sè de pregio priva.
Sanguinoso esce de la trista selva:
lasciala tal, che di qui a mille anni
ne lo stato primaio non si rinselva.²

¹ *Paradiso*, XVII, 62.

² *Purgatorio*, XIV, 58-66.

Desde ese terrible marzo de 1303 hasta mediados de 1304, cuando decidió "*far parte per se stesso*", Dante estuvo en imprecisables lugares de Toscana y Romagna, atento a no apartarse demasiado del "*bel ovile*", pronto a ilusionarse cuando la mutación de los acontecimientos —como la elección del Papa Benedetto XI y el envío de Niccolò da Prato— dejaba esperar un cambio de la fortuna, siempre operoso y siempre, a pesar de las ásperas disensiones, contado entre los jefes de la facción, como lo demuestra que haya sido el redactor de la epístola enviada al pacificador de Toscana en nombre del *Consilium et Universitas partis Alborum de Florentia*.

Fracasada la misión del Cardenal da Prato, hubo de comenzar esa vida errabunda que lo llevó "*per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando*", a modo de "*legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade*".³ Es a menudo imposible reconstruir su itinerario, pero es seguro que en su acudir aquí y allá, a las cortes donde sospechaba que serían gratos su ingenio y su doctrina, pocas veces halló señores sagaces para adivinar la calidad del insólito peticionante; y aunque la *Commedia* cela la humillación de los forzosos ruegos, el ánimo con que Dante los hacía se intuye bien a través del verso con que describe el abajamiento de Provenzan Salvani,

*si condusse a tremar per ogni vena,*⁴

y más aún en el desolado terceto de la profecía de Cacciaguیدا:

*Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.*⁵

Sin duda entre esos poderosos no corteses algunos los hubo de Romagna: ciertos apóstrofes, ciertas torvas semblanzas del *Inferno* y del *Purgatorio* nacieron ciertamente de un resentimiento no olvidado. Es imposible discernir cuándo acudió Dante a sus cortes: en cambio, puede afirmarse que el poeta vivió en Romagna los meses de recelo y expectación coincidentes con la llegada a Italia de Arrigo VII, anunciado como el *rex pacificus* que restablecería la concordia entre las ciudades, que devolvería los desterrados a sus patrias, que acabaría con las usurpaciones de gobierno. Flavio Biondo dice que Dante eligió otra vez a Forlì como mirador de los acontecimientos; desde allí advirtió de dónde provendría la oposición a la empresa de Arrigo de Luxemburgo, y allí conoció la arrogante respuesta que los Negros, patrones de Firenze, dieron a Ludovico de Savoia y a los dos obispos que, como emisarios del Emperador, se

³ *Convivio*, lib. I, III, 5.

⁴ *Purgatorio*, XI, 138.

⁵ *Paradiso*, XVII, 58-60.

le adelantaban pidiendo el acto de homenaje y sujeción propio de los súbditos.

Esta soberbia y hostilidad de sus “perversos” conciudadanos, que insidiaban la empresa donde se resumían las esperanzas del desterrado, lo movió a escribir esa indignada denuncia que es la carta enviada desde Forlì en julio de 1310 a Can Grande della Scala, asociado poco antes por su hermano a la Señoría de Verona. Y también en Forlì escribió la epístola dirigida “a los reyes y senadores de la alma Roma, a los duques, a los marqueses, a los condes y a los pueblos todos, *universis et singulis*”, exhortando a los italianos a recibir gozosos a su rey, y con la que terciaba, aunque se declarase “*humilis italus*”, en la correspondencia que con el mismo propósito dirigieron en 1310 a Italia las dos mayores personalidades del tiempo, el Papa Clemente V y el propio Arrigo VII. El ánimo de Dante ante el inesperado acuerdo de las dos guías supremas, y su maravillada confianza, se espeja bien en el tono inspirado de ese aviso, como de quien trata materia no política sino sacra: “*Laetare iam, nunc miseranda Italia . . . , quae statim invidiosa per orbem videberis, quia sponsus tuus, mundi solatium et gloria plebis tuae . . . , ad nuptias properat. Exsicca lacrimas et moeroris vestigia dele, pulcerrima, nam prope est qui liberabit te de carcere impiorum*”.

Un explicable desaliento sucedió a tanta exaltación tras el fracaso y la imprevista muerte del Emperador: en lugar de la honrosa vuelta a la “*gran villa*” debía continuar su peregrinaje, abandonado ahora de la ilusión. Desde el Casentino, donde probablemente lo hospedaban los condes Guidi, muchos críticos piensan que pasó a la corte de Can Grande della Scala; pero Boccaccio testimonia que volvió a Romagna, y que tal vez en 1316 se acogió ya a la protección generosa de Guido Novello en Ravenna. Y esta afirmación de Boccaccio es de grande peso, porque si sus noticias de los primeros años del exilio no siempre proceden de fuentes valederas, las referentes al último período de la vida de Dante las obtuvo directamente de los amigos raveneses del autor de la *Commedia*. Por lo demás, un refuerzo a su posición vendría de la epístola que el mismo Alighieri envió a Can Grande: según Umberto Cosmo,⁶ desde el comienzo se advierte que fue escrita poco después que Dante hubo dejado Verona y bajo la impresión de la liberalidad de su señor, de la inusual deferencia con que había sido tratado. Cuando el poeta vio por primera vez a Can Grande en la corte de su hermano Alboino —dice—, era apenas un adolescente, pero ya sus dotes le habían parecido promesa de alto obrar: no se engañó, pues ahora lo reveía en el fulgor pleno de su gloria. Lo cual es como referir que estuvo en Verona entre 1317 y 1318, en un paréntesis más bien largo de su estada en Ravenna; y por ende Boccaccio transmite un dato justo

⁶ Umberto Cosmo, *Guida a Dante*, Firenze, 1962, La Nuova Italia, págs. 121-122.

cuando alude a un nuevo lapso romagnolo en seguida después de la muerte de Arrigo.

Para Dante, ir a Romagna en esos momentos de desánimo era volver a lugares donde había tejido muchas relaciones, era procurarse el alivio de paisajes familiares, tan intensamente mirados que su imagen revivió como parangón en no pocas situaciones de la *Commedia*. Así el torrente Acquaqueta, uno de los tres que forman el río Montone a cuya vera está Forlì:

*...quel fiume che ha proprio cammino
prima da monte Veso inver levante,
dalla sinistra costa d'Apennino,
che si chiama Acquaqueta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
ed a Forlì di quel nome è vacante,
rimbomba là sovra San Benedetto
dell'Alpe, per cadere ad una scesa...⁷*

así el vasto y umbrío pinar de Classe, en las afueras de Ravenna:

*tal qual di ramo in ramo si raccoglie
per la pineta in sul lito di Chiassi,
quand'Eolo Scirocco fuor discioglie.⁸*

Romagna sería entonces, con Toscana, la región donde Dante proscripto se detuvo más largamente, y si bien es peligroso basarse en las descripciones o señas de ciudades y parajes para establecer si son *de visu* o *de auditu*, porque la viveza de esa fantasía fue tal que lograba animarlo todo, es sugerente la pluralidad de recuerdos, el detalle y la hondura de conocimiento de las cosas romagnolas que atestiguan las tres cántigas. Baste aducir la pronta respuesta, segura hasta poder entramarla de juicios morales, que supo dar a la sombra de Guido de Montefeltro cuando lo interrogó sobre la situación de su tierra:

*Romagna tua non è, e non fu mai,
senza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;
ma 'n palese nessuna or vi lasciai.
Ravenna sta come stata è molt'anni:
l'aquila da Polenta là si cova,
sicchè Cervia ricuopre co' suoi vanni.
La terra che fe' già la lunga prova
e di Franceschi sanguinoso mucchio,
sotto le branche verdi si ritrova.
E 'l mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio,
che fecer di Montagna il mal governo,
là dove soglion, fan de' denti succhio.
Le città di Lamone e di Santerno
conduce il leoncel dal nido bianco,
che muta parte dalla state al verno.*

⁷ *Inferno*, XVI, 94-101.

⁸ *Purgatorio*, XXVIII, 19-21.

*E quella cui il Savio bagna il fianco,
così com'ella sie' fra 'l piano e 'l monte,
tra tirannia si vive e stato franco.*⁹

Aunque falten los documentos, conjeturar la residencia de Dante en una u otra de las poblaciones a que aquí alude, o de otras que Romagna encierra en sus límites —los límites que el poeta resumió en un endecasílabo:

*tra il Po e il monte e la marina e il Reno—,*¹⁰

no tiene nada de absurdo: al inquieto vagabundeo propio del hombre de corte se sumaba la curiosidad de su índole, que en un punto le hace confesar:

*li occhi miei ch'a mirare eran contenti
per veder novitadi ond'e' son vaghi.*¹¹

Además, viejas tradiciones hablan en algunos sitios del paso por ellos del grande florentino. En Polenta, por ejemplo, el castillo ruinoso de la familia que señoreó a Ravenna y que contó entre sus miembros a Francesca y a Guido Novello, hechos inmortales en diversos modos por el “poema sacro”¹² incita a imaginar la visita dantesca, lo mismo que el vecino cerro de Conzano donde todavía un ciprés *agile e solo* se ciñe con la leyenda de los paseos de la amante de Paolo:

*—Forse Francesca temprò qui li ardenti
occhi al sorriso?—*

y más aún la milenaria iglesia de San Donato, pequeña y solemne en la gravedad del estilo basilical, que se alza cerca, en otro contrafuerte del Apennino, y que por la fama tenaz de la plegaria elevada en ella por el exilado güelfo inspiró a Carducci una de sus odas más bellas:

*Forse qui Dante inginocchiò? L'alta
fronte che Dio mirò da presso chiusa
entro le palme, ei lacrimava il suo
bel San Giovanni;
e folgorante il sol rompea da' vasti
boschi su'l mar. Del profugo a la mente
ospiti batton lucidi fantasmi
del paradiso:
mentre, dal giro de' brevi archi l'ala
candida schiusa verso l'oriente,
giubila il salmo In exitu cantando
Israel de Aegipto.*¹³

⁹ *Inferno* XXVII, 37-54.

¹⁰ *Purgatorio*, XIV, 92.

¹¹ *Purgatorio*, 103-104.

¹² *Paradiso*, XXV, 1.

¹³ G. Carducci, *La chiesa di Polenta* (com. da L. Bianchi e P. Nediani), Bologna 1957, ed. N. Zanichelli, p. 8.

Nadie niega que en esta predilección por Romagna durante los años de exilio influyó su vecindad a Firenze, a la que a pesar de todo tendía y en la que deseaba “*con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato*”¹⁴ y de acabar la vida. Pero quizá no fueron sin peso otras razones más íntimas y afectuosas: de esa tierra era oriunda la mujer que desposó su ascendiente Cacciaguida, y el linaje de ella persistía en el nombre que se hizo gentilicio de Dante:

*mia donna venne a me di val di Pado;
e quindi il soprannome tuo si feo;*¹⁵

en Bologna, superados apenas los veinte años, había frecuentado las escuelas de retórica, y ni la eficacia de este estudio formal amenguó con el tiempo, ni se destiñó la viveza de sus recuerdos de la ciudad, como lo denota la comparación que le sugiere el gigante Anteo:

*Qual pare a riguardar la Carisenda
sotto il chinato, quando un nuvol vada
sov'essa sì, che ella incontro penda...;*¹⁶

y de Romagna, en fin, su admiradísimo César había partido para echar las bases del Imperio de Roma, y no hay para qué encarecer lo que Roma e Imperio significaban para Dante:

*Quel che fe' poi ch'elli uscì di Ravenna
e saltò Rubicon, fù di tal volo
che nol seguiteria lingua nè penna.*¹⁷

Por todo esto, cuando Guido Novello le ofreció su pequeña corte ravenesa, donde amaba rodearse de literatos y poetas y donde él mismo versificaba baladas prolongando el *dolce stil novo*, para que en ese tranquilo refugio prosiguiese y coronara su poema, Dante debió sentir, ya perdidas las esperanzas de que se rectificase el “*ingrato popolo maligno*” de las riberas del Arno, que ningún albergue podía parecerle más suyo que el de esa comarca. De entre los romagnolos había tomado muchas de las figuras más nítidas, y animadas de vida más varia, de la *Commedia*: tanto que el temperamento de esa gente, en sus luces y sombras, podría reconstruirse bien con la suma de sus trazos. Lo son “*le due colombe*” del canto v infernal, todavía vibrantes de pasión y perdidamente atormentadas por las memorias del “*tempo felice*”; lo es Guido de Montefeltro, el guerrero conocedor de todas las astucias.

*—gli accorgimenti e le coperte vie
io seppi tutte, e sì menai lor arte,
ch' al fine della terra il suono uscìe, —*¹⁸

¹⁴ *Convivio*, lib. I, III, 4.

¹⁵ *Paradiso*, XV, 137-138.

¹⁶ *Inferno*, XXI, 136-138.

¹⁷ *Paradiso*, VI, 61-63.

¹⁸ *Inferno*, XV, 61.

y que arrepentido se hizo fraile, pero, no pudiendo prever la oblicua extorsión de Bonifacio VIII, volvió a perderse en sus antiguas trampas; lo es Pietro Damiano, el santo eremita que, aun en el cielo de los contemplativos, se enciende de indignación por el lujo y la soberbia de los prelados:

—*cuopron dei manti loro i palafreni,
sì che due bestie van sott' una pelle;*—¹⁹

lo es el rencoroso y vengativo frate Alberigo de' Manfredi, el de las "*frutte del mal orto*";²⁰ lo son Riniero da Calboli y Guido dal Duca, que en el Purgatorio deploran el ocaso de las edades que supieron de virtud y esplendidez.

Precisamente a este Guido del Duca, noble señor de Bertinoro, elige Dante para convertirlo por un momento en su *alter ego*, y pronunciar por su boca las propias sentencias de *judex hominum*, las nostálgicas evocaciones del *laudator temporis acti*. No importa que esta noble actitud, nacida de la conciencia de su integridad, de la injusticia que lo hería y de la visión del presente como anarquía y corrupción, se reitera en la *Commedia* hasta ser uno de sus motivos vertebrales: lo que debe subrayarse es que, aparte este canto xiv del *Purgatorio*, el Dante que censura y el que se transfiere a dignos pasados sólo se manifiesta tan abierta y entrañablemente en el canto xv del *Paradiso*, y no sin que un vínculo interno acerque y complementa los dos pasos.

En este último, escudado tras las semblanzas de Cacciaguida, el fugitivo exalta la Firenze sobria y púdica que arrasaron los hombres nuevos, atentos a los "*subiti guadagni*"; es suyo el suspiro del terceto que cierra la minuciosa descripción de la vida tramontada, espejo de su vano sueño:

*A così riposato, a così bello
viver di cittadini...*; ²¹

es suya la delectación que reconstruye, con orden calmo, con palabras plácidas, ese mundo de colores patriarcales, la atmósfera sosegante de la casa, los ideales medidos que son la protección y el asilo de la existencia. En ese recato de las mujeres, en ese conformarse con poco, en esas ocupaciones humildes, en la ignorancia de lejanas aventuras, en los afectos domésticos, en el repaso de las viejas tradiciones, está la belleza y santidad de la vida a que Dante aspira y que el exilio le ha quitado.

Pero hay otro aspecto del vivir, además de este íntimo y tierno, de cuya pérdida debía por fuerza dolerse el Dante enamorado de la gracia, de la poesía, del saber; el que en la canción de la *leggiadria*

¹⁹ *Paradiso*, XXI, 133-134.

²⁰ *Inferno*, XXXIII, 119.

²¹ *Paradiso*, XV, 130-131.

había señalado la gentileza de las costumbres como muestra de la nobleza de los ánimos, y condenado la bastedad de sus contemporáneos con el desdeñoso verso final:

*Color che vivon fanno tutti contra.*²²

Y si la “*Fiorenza della cerchia antica*” había sido el lógico trasfondo de aquel cuadro idílico, de serena integridad, Dante quiere que para este otro cuadro brillante de las dotes caballerescas, de la cortesía y de la liberalidad, sea Romagna quien sirva de paisaje sobre el que se recorten los riesgos de la guerra y los nobles recreos de la paz:

*le donne e i cavalier, li affanni e li agi
che ne 'nvogliava amore e cortesia...,*²³

aunque en seguida de los versos magnánimos y deliciosos el terceto se cierre con la tristeza del vil presente:

là dove i cuor son fatti sì malvagi!

Buscando las trazas de ese antiguo decoro, del lustre de linajes ya acabados o decaídos, de grandes proezas y grandes corazones, la mirada del poeta recorre la región conocida y amada, y acumula imágenes de lugares e imágenes de hombres en interrogaciones doloridas, que se saben sin respuesta:

*Ov'è il buon Lizio ed Arrigo Manardi?
Pier Traversaro e Guido di Carpigna?
O Romagnoli tornati in bastardi!
Quando in Bologna un Fabbro si raligna?
Quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di piccola gramigna?*²⁴

Con toda probabilidad evocaba la esplendente teoría de personajes ilustres desde el seno mismo de Romagna, definitivamente arribado al cobijo de Ravenna; y la entonación profética y doliente de los versos, la añoranza de Dante por las edades pretéritas en las que vio el modelo para el porvenir que fantaseaba, el ímpetu generoso de que nacen sus duras imprecaciones, compensa largamente el color que el solemne friso pudo haber perdido para nuestros ojos. Ya olvidada la sucesión de ciudades más o menos potentes, Faenza, Bertinoro, Bologna, Prata, Rimini, Castrocaro, Conio, queda el viril dolor del poeta, su lamento por la extinta raza de los hombres grandes.

Se comprende que, cada día más, fincase el motivo de vivir en el propio esfuerzo de ascensión a Dios y en el de enaltecer su poesía,

²² Canción *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*.

²³ *Purgatorio*, XIV, 109-110.

²⁴ *Purgatorio*, XIV, 97-102.

para hacerla adecuada al sublime argumento de la última cántiga. Hacia de marco a esta gradual conformidad de su ser humano a su ser poético la taciturna Ravenna, tendida en el recuerdo a sus glorias bizantinas y cristianas: la “ciudad de las tumbas”, destinada a hospedarlo para siempre a la sombra del templo de San Francisco y de los laureles del vecino Quadrarco di Braccioforte.

Desde allí, el “*esule inmeritevole*” ve a los siglos que cumplen su voto:

*se 'l mondo sapesse il cor ch' egli ebbe,
mendicando sua vita a frusto a frusto,
assai lo loda, e più lo loderebbe!*²⁵

ALMA NOVELLA MARANI

²⁵ *Paradiso*, VI, 140-142.

Tercera parte

IDEAS Y ESTILO

DANTE Y LA LEY HUMANA

Una estatua contemplada en el mediodía de Francia nos recordó algunos versos y algunos conceptos políticos de Dante, nos puso ante dos príncipes medievales, contemporáneos del siglo XIII. Un siglo antes, los caballeros de Malta se establecieron en Aix-en-Provence. Orden de caballeros-monjes hospitalarios, fundaron su casa y su capilla fuera de las puertas de la ciudad, para recoger los ramalazos de peregrinos —mejor sería decir romeros— transeúntes camino a Italia. Esa capilla se convirtió en el siglo XIII en la iglesia que hoy se llama, recordando sus orígenes, de San Juan de Malta. A la izquierda, en el brazo norte del transepto, está la tumba de los condes de Provenza. Allí yace Alfonso II; a su izquierda, de pie, está su hijo Ramón Berenguer V. El siglo XIX nos legó —reconstruyendo lo muchas veces destruido— la imagen de este caballero de la rosa, de este “Ramondo Berlinghieri” de que habló Dante en su “Paraíso”. Duras son las palabras del poeta para este joven catalán que reinó en Provenza hasta 1245. ¿Quién fue en verdad el caballero que hace florecer una rosa sobre su cota de malla?

Un príncipe de corte trovadoresca, un defensor de la fe —esto le valió la rosa de oro—, pero, por sobre todo, un organizador, un hombre del Estado moderno. Este rasgo lo identifica con su contemporáneo, Federico II Hohenstaufen, de quien fue transitoriamente vasallo. Ese Federico II, emperador alemán, rey de las dos Sicilias, se dedicó con perspicacia y celo a organizar su reino siciliano. Se desprendió de los ya quiméricos sueños ecuménicos del Imperio, para lograr la coherencia de un pequeño estado. Federico II, como hombre moderno, creyó en el mundo regido por la ley humana, por la obra de los legistas. Se rodeó de claras inteligencias. El más caro, el más próximo, aquel que puso fin a sus días al perder la confianza de su señor, fue Pietro della Vigna. Lo encontramos en el canto XIII del “Infierno”:

*Io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor di Federigo, e che le volsi,
serrando e disserrando, sì soavi,
che dal secreto suo quasi ogn'uom tolsi:
fede portai al glorioso offizio,
tanta ch'i ne perde' li sonni e' polsi.*

Todo acerca a los príncipes —el catalán y el siciliano—. Alguien estuvo también al lado de Ramón Berenguer, secundando los planes

del conde organizador. Romée de Villeneuve “di cui fu l’ovra grande e bella mal gradita”.

Al lado de ambos príncipes —el catalán y el siciliano— el destino desdichado de quienes fueron brazo ejecutor; a veces, pensamiento inspirado. Si Pietro della Vigna concluyó sus días prisionero y suicida, “le parole biece” hicieron que Romée de Villeneuve “indi partissi povero e vetusto”.

Los dos príncipes —herético el siciliano, “defensor Ecclesiae” el catalán— se confunden en el arquetipo del gobernante que aparece en el siglo XIII y que Dante presenta en su *De Monarchia*. La talla del príncipe no se referirá ya sólo a una medida angélica o divina, sino también humana. Es un hombre y como tal debe “ser referido al hombre mejor, que es medida de todos los demás”. ¿Cumplieron Federico y Ramón Berenguer con esa excelencia? Según Dante, “la labor propia del género humano, considerado en su totalidad, es actuar siempre la potencia del entendimiento posible; en primer lugar, para especular, y en segundo y por extensión, para obrar en orden a la especulación”. Supieron ellos disciplinar su razón, supieron aplicarla al regimiento de sus reinos. Del hombre, de sí mismos, de la medida humana, sacaron las armas con que forjaron el *hic et nunc* de su destino de príncipes.

Ese destino individual debía revenir a esa condición más importante, supraindividual, que era su *humanitas*, su condición y calidad de Hombre. Dante se centró en el microcosmos humano para construir su teoría sobre una ecumenidad que se identificaba con un cuerpo moral y político paralelo al cuerpo místico, único que hasta entonces había constituido el mundo occidental.

Ambos príncipes, el catalán y el siciliano —herético uno, de limpia ortodoxia el otro— lograron lo que Dante preconizó como base a ese cuerpo civil. Ya que “el fundamento del Imperio es el derecho humano”.

Sin embargo, ese derecho levantó muchas resistencias. Los juristas —y en ellos incluimos a estos príncipes— gozaron de poco favor en la Edad Media, y a partir de su aparición, se impusieron con trabajo. Ellos representan la ley humana en contraposición con la ley divina. Volverá a replantearse la vieja idea griega de oposición entre *physis* (naturaleza) y *nomos* (ley). Estoicos y sofistas teorizaron largamente sobre la condición ideal de las cosas, su estado perfecto y su decadencia y transformación posterior. Imaginaron una edad áurea, mundo de orden y armonía en que los vínculos entre los hombres desconocían la coacción y el poder. Esa edad paradisiaca se quebró y la ley (*nomos*) signó un estilo de vida en que el poder y la legislación marcaban rutas a la vida de los individuos, sometidos ya a ataduras y coacción. El derecho natural se oponía, pues, al derecho estructurado por los hombres. Un derecho natural que sur-

gía de una naturaleza deificada. Sólo de la divinidad podía derivar la coherencia y la armonía. Todo el pensamiento clásico —puede servirnos de ejemplo Cicerón— se apodera de esta concepción de la Naturaleza como depositaria de una regla de orden armónico. Los Padres de la Iglesia se plantearon, en los largos siglos que van del I al VIII, el problema de la desarmonía, los conflictos, las oposiciones y las coacciones. Retomaron la idea clásica y explicaron el desorden y la desarmonía por el pecado. La esclavitud, la propiedad, las normas que sujetaban unos hombres a otros, que los sometían a poderes inicuos, derivaban de la primera falta cometida. Los hombres vivían en desarmonía gobernados por formas arbitrarias, pues el Estado había surgido, no por inspiración divina, sino por inspiración humana. A la “*civitas Dei*” ideal, meta de todo cristiano, se oponía la “*civitas diaboli*”. Los estados, “*magna latrocinia*”, sólo podían agrupar a hombres corrompidos y extraviados por el pecado. Pero Roma se había cristianizado al fin, el emperador había adoptado como suya la lucha por la religión. Su espada se santificó, él mismo fue una imagen cristológica. La “*guerra romana*”, a partir de este momento, fue guerra santa, una guerra por la religión que era también el Imperio. ¿Podía ser éste pecado y delito? Lo que había sido antes corrupción y vicio, ahora se convirtió en “*remedium peccati*”, en instrumento de salvación, en artífice de la paz y de la justicia, que tanto significaban como orden armónico del mundo. Al estado —por delegación mediata— le competía restablecer el orden. Restablecerlo y no crearlo “*ex nihilo*” según su propia medida. La ley había de ser la norma divina, dada una vez y para siempre para el regimiento del mundo. Ningún entendimiento humano había de elaborar la norma, sólo podía interpretarse la ya dada y recibida en el comienzo de los tiempos. Por ello el rey medieval no fue un legislador, sólo se arrogó tareas de juzgador. La naturaleza del poder político fue judicial, no legislativa. ¿Cómo podía aceptarse la figura y tarea del jurista? Él, con la sola fuerza de su intelecto, con su medida humana se arrogaba la capacidad de crear formas normativas que regirían la vida de los hombres en el estado. No podía haber sino traición, y el jurista es “*el mal cristiano*”, asimilado en la Edad Media a un judío, como desconocedor de la ley instaurada por Dios.

Pero la instauración de una ley humana, la nueva tarea de legislador y no ya de juzgador que se arrogaba el rey —que se arrogaba y realizaba acompañado por los juristas que lo rodeaban—, cambiaba el sentido del orden y de la armonía de la “*universitas christiana*”. Esa armonía universal se lograba por la paz de cada uno, por la paz interior de cada individuo que constituía el cuerpo de Cristo, paz que se reflejaba en el exterior, en la paz de cada reino, en la paz ecuménica de la cristiandad hasta llegar a ser la paz que se alcan-

zaba en la "civitas Dei". Del orden subjetivo al orden cósmico, escalas de una misma coherencia. Pero con la nueva actitud —la ley que emanaba del hombre—, ¿tenía éste poder para analizar, organizar, ofrecer programas al fuero íntimo de cada individuo? Evidentemente se rompía la línea antes ininterrumpida que ligaba el yo y el adentro de cada uno con el ámbito moral de la cristiandad, lograda plenamente en la ciudad celeste. Esa nueva ley, voluntad de un hombre, perdía el imperio sobre el alma de los individuos que estaban sometidos a ella sólo en la vida civil para la que se legislaba, ámbito humano también. La herejía como delito civil, crimen de lesa majestad, no podía sostenerse en ese nuevo planteo. Es interesante por ello examinar la actitud de Federico II como emperador —la idea de imperio implicaba necesariamente la ecumenidad cristiana— y como rey de Sicilia. Como titular del Sacro Imperio romano germánico le compete imponer —el Papa lo incita a ello— la vigilancia para que se logre la plena ortodoxia, la seguridad de una recta fe, único puntal de una unidad centrada en la Iglesia y que el Papa mantenía con el poder de las dos espadas, una de las cuales entregaba al poder secular, a fin de que la blandiera en su auxilio. El emperador responde al llamado papal y las constituciones de las ciudades italianas sometidas al poder imperial ven aparecer disposiciones sumamente severas contra los heréticos. Al exilio sigue la pena de hoguera, y Federico II informa al Papa en 1233 que se ha realizado el primer auto de fe. A partir de 1227, y ante la incitación de Honorio III, los *podestá* de las ciudades lombardas incorporan a las constituciones municipales las leyes de común inspiración del Papado y del Imperio que van contra los heréticos. Milán, Brescia, Bérgamo, Piacenza, Bolonia, Florencia, hasta la Marca Trevisana en que domina el terrible y herético Ezzelino da Romano, también recordado por Dante ("E quella fronte c'ha'il pel così nero / è Azzolino..." "Infierno", c. 13, v. 109-10), se muestran sumisas a la Santa Sede y al Imperio y reciben a los que se llama de manera todavía poco clara e indecisa "inquisidores", o, mejor, "commissi nobis", según la expresión de la constitución imperial de Rávena de 1232. A partir del triunfo en Cortenuova de 1237, la Italia lombarda queda en manos de Federico II. El camino está abierto para la inquisición.

Esta actitud del Staufen como emperador había, naturalmente, de contraponerse a la de su regimiento siciliano. En su reino del sur de Italia las constituciones promulgadas por inspiración del monarca —Melfi, 1231— instauran un orden racional y humano; en consecuencia, se abandona por ellas el criterio teocéntrico de la ley. El Pantocrátor desaparece como juzgador del ámbito externo, del comportamiento civil. El "cives" rescata como tal su fuero íntimo: es ciudadano de un Estado cuyas leyes humanas no necesitan de su ortodoxia para mantener la coherencia de la vida política.

Federico II propició, estimuló, buscó el logro de la obra jurídica, y si ésta contó con su aprobación, “fu dovuto non tanto a una romanità della coscienza di Federico, quanto al fatto che nelle leggi romane egli sentiva una reazione medievale di arbitri barbarici, vi sentiva la voce stessa della ragione” (G. Pepe: *Lo Stato Ghibellino di Federico II*. Bari. Laterza, 1951, p. 64), la razón que guió sus indagaciones científicas y filosóficas. Para servirla se rodeó de pensadores y científicos —musulmanes, heréticos o cristianos. Acuciado por ella, indagó y observó por sí mismo. En su *Ars venandi* expresa su admiración por las grullas diciendo: “Abbiamo trovato nelle gru tale astuzia e acutezza di ingegno che si potrebbe credere che siano fornite di ragione” (Pepe, *op. cit.*, p. 70).

Evidentemente, Federico II —con Ramón Berenguer V— fue príncipe perfecto si creemos que llegó a ser “hombre óptimo”, es decir que logró “conocer, actuar, hacer”; su razón encaminó su recto quehacer.

Federico II sería el príncipe de Dante, la medida humana en el derecho para el regimiento del reino, si no hubiera impuesto, con su abandono del Imperio en otras manos y su atención extremadamente ciudadana del reino siciliano, su claro concepto del particularismo frente a la ecumenidad. Una ecumenidad cuya primacía y dirección habían sido largamente disputadas. El poder civil y el poder religioso, luego de circunstanciales situaciones de equilibrio y de momentáneo entendimiento, se enfrentaron en una lucha por la primacía de un poder universal. Cada uno se arrogó el papel de guardián y custodio de la *universitas christiana*, cada uno quiso ser su cabeza. El emperador blandía la espada santificada; él era el “miles Christie” por antonomasia; pero su obra implicaba una delegación que juristas y escritores panfletarios a su servicio quisieron derivar directamente de Dios, mientras los escritores adheridos a la causa papel veían como delegación mediata, a través de la persona interpósita del vicario de Cristo.

Una ecumenidad disputada y rota. Su quiebra múltiple —la herejía, el desgraciado intento de las cruzadas— la había reducido a una abstracción sin fuerza ni nervio ya en el XIII. Los particularismos locales, el ámbito urbano con su nueva vida y pujanza, habían de integrarse en los particularismos nacionales. Logrados poco a poco, paulatina y difícilmente.

Avanzadas constituyeron los dos príncipes de cuyos consejeros —Pietro della Vigna y Romée de Villeneuve— se ocupa Dante. Federico II y Ramón Berenguer V fueron gobernantes de reinos pequeños y coherentes que preludiaron el despertar de otros ámbitos nacionales. Negaron con esto la aspiración de Dante: “el género humano es más uno cuando constituye una unidad total, lo cual sólo puede ocurrir cuando está sometido totalmente a un príncipe,

como es evidente". Si rompieron la unicidad, en cambio dieron fuerza a la figura del regidor que actuaba con la excelsitud humana, ya que "la suprema perfección del hombre no consiste simplemente en la existencia... sino en la facultad de conocer por medio del entendimiento posible, lo cual a nadie fuera del hombre, ni por debajo, ni por arriba, compete".

NILDA GUGLIELMI

BIBLIOGRAFÍA

- Ernst H. Kantorowicz: *The king's two bodies*. Princeton University Press, 1957.
Robert Folz: *L'idée d'Empire en Occident du Ve. au XIVe. siècle*. Paris, Aubier, 1953.
Marcel Pacaut: *La théocratie*. Paris, Aubier, 1957.
Manuel García Pelayo: *El reino de Dios, arquetipo político*. Revista de Occidente.
— Id.: *Federico II de Suabia y el nacimiento del Estado moderno*.
— Id.: *La idea medieval del Derecho*. U. de Venezuela, Caracas, Facultad de Derecho, 1962.
Gabriele Pepe: *Lo Stato ghibellino di Federico II*. Laterza, Bari, 1951.
Henri Maisonneuve: *Etudes sur les origines de l'Inquisition*. Paris, 1960.
Felice Battaglia: *Il pensiero politico medioevale*, en *Nuove questioni di Storia medioevale*, Milano, Marzorati, 1964.
Las citas de Dante se han hecho según la siguiente edición: *Obras completas de Dante Alighieri*. Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1956.

LA METAFÍSICA DE DANTE

No soy un dantólogo; quizás, apenas, un dantófilo. Mi primer contacto con la obra de Dante tuvo lugar en las aulas secundarias, cuando una inteligente profesora de lengua italiana nos hizo aprender de memoria el Canto xxxiii de la *Divina Comedia*. A pesar de los años transcurridos, aún conservo en mi mente (¿o en mi corazón?) aquellos versos aprendidos en los verdes años de la adolescencia. Hoy, al evocarlos, vuelvo a experimentar las mismas emociones que tan hondamente me conmovieron entonces, especialmente, al leer el trágico relato del Conde Ugolino. Recuerdo vivamente la decepción que me produjo el tomar conciencia de la incertidumbre confesa de los exegetas ante el enigmático verso:

*poscia, più che 'l dolor potè 'l digiuno*¹

Muchos años después, cuando mis intereses intelectuales me habían conducido por otros caminos, cayó en mis manos un pequeño libro de René Guénon titulado *L'ésoterisme de Dante* y, posteriormente, la conocida obra de Gilson *Dante et la philosophie*. Convencido de que el libro del filósofo tomista contiene afirmaciones infundadas acerca de problemas de simbolismo e interpretación, pensé en intentar una revaloración de la significación filosófica de la obra de Dante: la vida no me lo permitió.

La invitación del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación me brinda ahora la oportunidad de retomar el viejo y acariciado proyecto.

Con el objeto de no reiterar ciertas aclaraciones necesarias para desvanecer prejuicios, errores y falta de información acerca del sentido de las investigaciones hierofilosóficas y de los estudios sobre la metafísica oriental, remito al lector a anteriores trabajos donde hemos cumplido esa tarea.² Por otra parte, en nuestro ensayo sobre *Kafka y la cábala*³ y en sendos cursos profesados en la Universidad de Buenos Aires, la Sociedad Hebraica Argentina, el Colegio Libre

¹ Según los especialistas, este verso puede interpretarse de dos maneras: a) murió de hambre o, también, b) se comió a los hijos impulsado por el hambre.

² V. nuestros trabajos: a) *Ciencia e historia de las religiones*, en la Revista "Buenos Aires", año I, n° 1; b) *Metapsicología*, en la "Revista de la Universidad Nacional de La Plata", N° 14; c) *La filosofía de la religión de Whitehead*, estudio introductorio a nuestra traducción de *El devenir de la religión*, Buenos Aires, Nova, 1963; d) *Las ideas metapsíquicas del Padre Feijóo*, en el *Tomo de Homenaje a Feijóo*, publicado por la Universidad Nacional de La Plata, 1965; e) *El tiempo en la religión*, en la Revista de la Universidad Nacional de La Plata, N° 18, 1965.

³ Revista "Davar", N° 102, págs. 82-97.

de Estudios Superiores y la Universidad Provincial de Mar del Plata, hemos considerado la significación filosófica de la literatura y, en especial, el sentido de la poesía como una forma de conocimiento de la realidad trascendente.

Desde esa perspectiva, resulta comprensible el extraño hecho de que la metafísica occidental comience con el poema de Parménides⁴ y que gran parte de la metafísica de Oriente haya sido escrita en verso. Una significación análoga tiene la obra de poetas como Trakl, Rilke, Kafka, Milosz, Pessoa, Hölderlin, Rimbaud, Blake, etc., lo que hace comprensible que un metafísico de la talla de Heidegger y un filósofo de la jerarquía de Otto Bollnow hayan estudiado la significación metafísica de algunos de estos poetas.⁵ Más aún, cabe interpretar todo el arte tradicional como un medio de expresión de ideas metafísicas, como lo prueban los estudios realizados acerca de la arquitectura sagrada y, en general, del arte sacro de Oriente y Occidente.⁶

Mirate la dottrina che s'asconde

Auguste Valensin, que consagró gran parte de su vida a los estudios dantescos, ha señalado los peligros que entraña toda interpretación alegórica de la obra de Dante. Distintos intérpretes han hecho del autor de la *Divina Comedia* un precursor de Lutero, un enemigo del papado, un reformador religioso, un revolucionario, un maniqueo, un cabalista, un "ocultista". Otros, extremando la ortodoxia de la *Divina Comedia*, la reducen a una *Summa* de teología en verso, con sus tres partes: dogmática, ascética y mística, e incluso llegan a "ver" el dogma de la Eucaristía (del que nada se dice en el Poema) y una alusión directa a las tres etapas de la vida espiritual.

En su libro póstumo, *Le christianisme de Dante*⁷ refiere esta multiplicidad caótica de exégesis alegóricas a dos razones atribuidas al propio Dante. En primer lugar, el lector es invitado por el poeta a buscar un sentido oculto bajo el velo de los versos, en el tan citado pasaje del *Inferno* (Canto Nono):

*O voi ch' avete li 'intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani.*

⁴ El poema de Parménides titulado "Sobre la Naturaleza" (nombre genérico que equivale a lo que hoy llamaríamos "Cosmología") consta de un Proemio y dos partes. Aunque está escrito en exámetros, hay una notable diferencia entre el lenguaje del Proemio, de la Primera y la Segunda Parte. Véase, por ejemplo, el excelente estudio de Untersteiner.

⁵ Heidegger ha estudiado a Hölderlin, Trakl y Rilke y Bollnow es autor de un libro titulado *Rilke, poeta del hombre* (traducido al castellano por la editorial Taurus).

⁶ Este es el significado de *Ikebana* y del *Arte de los Arqueros* en el Budismo Zen. Véanse los estudios de los esposos Herrigel.

⁷ Paris, Aubier, 1954.

En segundo término, existe una carta donde Dante afirma que el poema implica, por lo menos, tres sentidos: el literal, el alegórico y el analógico, siendo los dos últimos los más importantes.

Con respecto al primer argumento, Valensin declara que debe interpretarse con referencia directa y exclusiva a los versos precedentes y no a la totalidad de la obra; en lo que concierne al segundo, impugna la autenticidad de la epístola, porque difícilmente se podría reconocer el espíritu de Dante en “esta seca y pedante disertación escolar que no tiene para nada en cuenta el elemento poético”.⁸

En realidad, en la epístola de referencia (que lleva el número XI en la edición *a cura* de Pietro Fraticelli), Dante declara que la obra “no es simple, sino que, más bien, se la puede considerar polisémica”, dado que, en primer lugar, hay que distinguir el “sentido de la letra” de “el de las cosas significadas por la letra”: el primero es el literal, el segundo, el alegórico o moral. Así, por ejemplo, la salida de los judíos de Egipto es interpretada en cuatro sentidos: 1) *literalmente*, el hecho histórico de la partida de los judíos en tiempos de Moisés; 2) *alegóricamente*, significa nuestra redención por obra de Cristo; 3) en un *sentido moral*, quiere decir la conversión del alma del pecado al estado de gracia, y 4) *anagóricamente*, simboliza el paso del alma del estado de corrupción y esclavitud a la libertad de la gloria eterna.

En lo que se refiere a la autenticidad de la carta, Witte y el Padre Giuliani han refutado las críticas de quienes han sostenido que es apócrifa.⁹

Pero hay algo mucho más importante que parece haber pasado por alto Valensin, y es la referencia explícita que figura en *Il Convito* (Trattato Secondo, Capítulo I). Allí Dante aclara que las escrituras deben exponerse y entenderse en cuatro sentidos: literal, alegórico, moral y anagógico. Como se ve, los cuatro niveles interpretativos coinciden con los enumerados en la Epístola XI. Pero hay más, al ejemplificar el sentido de cada nivel exegético, Dante echa mano de algunos textos conocidos, y, entre ellos, al referirse al sentido anagógico (que aquí también denomina “espiritual”), utiliza el mismo ejemplo de la huida del pueblo judío y lo interpreta en igual forma. ¿No cabe concluir, pues, que la reiteración del planteo y hasta de algunos ejemplos prueban suficientemente la validez de la teoría de los cuatro niveles simbólicos?¹⁰

⁸ V. *op. cit.*, pág. 16, nota 4, in fine.

⁹ V. Witte, *Dantis Aligherii Epistolae*, Patavii 1827 y *Epistola di Dante a Can grande della Scala, interpretata da Giambattista Giuliani Somasco*, Savona, 1856. El citado Pietro Fraticelli también la acepta como auténtica. V. su edición de las *Epistolas*, Firenze, G. Barbera Editore, 1908.

¹⁰ Una situación análoga se ha presentado con respecto a la autenticidad de las *Epistolas* platónicas, que fueron impugnadas en su totalidad. Hoy, se aceptan, en general, si no como escritas por el propio Platón, como reflejando su pensamiento, lo que, para el análisis filosófico, es prácticamente lo mismo.

Las palabras de Dante, en el lugar citado de *Il convito*, son de suyo harto elocuentes: “si possono intendere e debbonsi sponere massimamente per quatro sensi”. Por su parte, R. Guénon¹¹ destaca que las cuatro significaciones no se destruyen ni se oponen entre sí sino, por el contrario, se armonizan en una totalidad única. Para este autor, la interpretación literal correspondería al sentido poético; pero habría, además, una significación filosófico-teológica y otra político-social. La doctrina “che s’asconde sotto il velame de li versi strani”, constituiría el cuarto —y fundamental— sentido: el metafísico.

El esoterismo de Dante

Los discípulos de Pitágoras admitidos en los últimos estadios de la enseñanza eran denominados “esotéricos” o “matemáticos”. En griego, “esotérico” (ἔσωτερικός) significa interno, secreto. La palabra fue usada también en el *Liceo* aristotélico como sinónimo del término “acroamático”, para referirse a las obras de Aristóteles reservadas a una élite.

El esoterismo como una forma de conocimiento *interno*, sustraído a la incompreensión del *profanum vulgus*, caracterizó al neoplatonismo y se lo encuentra también en las comunidades arcaicas.¹² En tiempos más próximos a nosotros, los teósofos (Blavatsky) y los antropósofos (Steiner) han deformado el sentido de la expresión hasta convertirla en “ocultismo”.

La idea de esoterismo nace del carácter secreto de la doctrina, que se basa en que es inexpresable y, en consecuencia, incomunicable. Esto explica la existencia, entre los pitagóricos, de la disciplina del silencio.

Entre los gnósticos,¹³ los textos evangélicos son considerados como la expresión esotérica de un conocimiento trascendente, que sólo los elegidos pueden revelar. Según este criterio, las palabras y los símbolos “velan y revelan” a la vez: *velan* el sentido esotérico al profano y *se revelan* al iniciado.

Contrariamente a lo que sostienen algunos autores, el esoterismo y el exoterismo no se oponen sino se complementan: son dos puntos de vista compatibles.

Los primeros en llamar la atención sobre la existencia de un esoterismo en la obra de Dante fueron Rosetti y Aroux. Ambos autores, sin embargo, cayeron en el error de discutir el problema religioso antes que el metafísico. A Aroux, por ejemplo, le preocupaba determinar si Dante era cristiano o pagano.¹⁴ Guénon, por su parte,

¹¹ V. *L'Esoterisme de Dante* (Troisième édition). Paris. Les Editions Traditionnelles, 1949.

¹² Los antropólogos y los sociólogos han confundido, muchas veces, las ceremonias de iniciación con ritos sociales.

¹³ V. nuestro estudio, ya citado, *El tiempo en la religión*.

¹⁴ V. E. Aroux. *La Comédie de Dante, traduite en vers selon la lettre et commentée selon l'esprit; suivie de la clé du langage symbolique des Fidèles d'Amour*, Paris, Renouard, 1856, 2 volúmenes.

opina que Dante usaba indistintamente expresiones tomadas del cristianismo y de la antigüedad grecorromana porque su intención era metafísica, y la metafísica pura no es ni pagana ni cristiana, es universal.¹⁵

Etienne Gilson¹⁶ analiza la aritmética simbólica de la *Vita Nuova*, con el objeto de impugnar las teorías de P. Mandonnet,¹⁷ llegando a concluir que tales interpretaciones son fantasiosas y arbitrarias. Él mismo, en tono risueño, se entrega a lo que parece ser un pasatiempo aritmético intrascendente, con el fin de mostrar su inanidad. Sin embargo, las conclusiones anti-alegoristas y anti-simbolistas de Gilson sólo reflejan su desconocimiento de la significación esotérica de las doctrinas tradicionales de Oriente y Occidente.¹⁸

Consideramos, en cambio, útil la distinción establecida por Valensin, en la obra ya citada, entre *alegoría*, *alegórico* y *alegorizado*, principalmente en relación con la *Divina Comedia*. Las alegorías se caracterizan porque se encuentran tan subordinadas a su función representativa que no pueden ser “realizadas” sin caer en la incoherencia. Los acontecimientos alegóricos se manifiestan por tener, a la vez, caracteres reales (verdaderos o inventados) y notas irreales. Lo alegorizado es aquello que sólo puede ser interpretado tal y como aparece en los seres o en los acontecimientos de referencia.

El significado metafísico de la obra de Dante

Comencemos por esclarecer el sentido de la palabra “metafísica”. Es bien conocido el origen de su empleo según Andrónico de Rodas, uso circunstancial que, sin embargo, privó hasta nuestros días por su adecuación semántica a esa forma de conocimiento que, desde entonces, denominamos metafísica. Literalmente, “metafísica” significa lo que está más allá (después) de la física, es decir del mundo empírico (naturaleza).

Aristóteles empleó otras expresiones: “filosofía primera”, “sofía” y “teología”, y de ello se ha seguido cierta confusión. Podemos afirmar que, aunque Aristóteles vislumbró —y, quizás, enseñó a una élite en el Liceo—, la metafísica como “transphysica”, en la obra mencionada se refirió más bien a la ontología, es decir a la ciencia del ser en cuanto ser. En el texto que ha llegado hasta nosotros, coexisten dos definiciones que —a nuestro juicio— no corresponden a la misma disciplina. La filosofía primera, teología o sofía, es definida como la ciencia de las primeras causas y de los primeros principios, es decir, como metafísica. Pero, en otra parte de la misma obra, se define

¹⁵ V. R. Guénon, *op. cit.*, pág. 7.

¹⁶ V. E. Gilson, *op. cit.*, especialmente, págs. 18-23 y 289-297.

¹⁷ V. su libro *Dante le théologien. Introduction à l'intelligence de la vie, des oeuvres et de l'art de Dante Alighieri*, Paris, Desclée de Brouwer, 1935.

¹⁸ En un próximo trabajo, nos ocuparemos de la lengua secreta y la aritmética simbólica de Dante.

una ciencia que estudia el ente en cuanto ente y sus propiedades esenciales; esto es, la ontología. En síntesis, Aristóteles definió una metafísica —que no trata en su obra— y una ontología, que sí desarrolló.

La metafísica es, pues, lo supraempírico, su “objetivo” es universal y suprahumano, es decir, suprracional. Cuando Aristóteles dice que la filosofía primera (o teología) se ocupa de “lo divino” (no de Dios, que es otra cosa) le asigna un objeto sagrado, trascendente, universal y único. En realidad, la palabra “metafísica” intenta caracterizar lo que los filósofos orientales han llamado “Ciencia Sagrada” o también “Sabiduría” (“Sapiencia”) o, simplemente “Conocimiento” (Conocimiento Supremo).

Si la metafísica es un conocimiento universal y suprracional, ¿cuál es el órgano de conocimiento para su acceso? Uno solo: la intuición intelectual, único *organon* capaz de penetrar en el dominio de los principios eternos e inmutables. Ha sido René Guénon quien mejor ha caracterizado el conocimiento metafísico.¹⁹

Esta intuición intelectual no es racional ni irracional, sino espiritual o —como dice Guénon— es el Intelecto Trascendente (aproximadamente, equivalente al “Intelecto Agente” de Aristóteles). El conocimiento metafísico no es accesible a cualquiera: exige la calificación espiritual de maestro y discípulo; no es comunicable directamente (es inefable, como la experiencia mística, de la cual, sin embargo, se distingue) sino a través de símbolos que se transmiten oralmente.

El conocimiento metafísico implica un camino o vía de acceso y la conexión con una organización iniciática. La “prueba” es absoluta, porque *conocer* es lo mismo que *ser*: el que conoce *se identifica* con lo conocido (desaparece la distinción sujeto-objeto). El conocimiento teórico, intuitivo y simbólico es sólo una preparación necesaria para el *verdadero* conocimiento, que consiste en la *realización*, es decir, en la identificación con la Suprema Realidad.

Este tipo de conocimiento existe en todas las tradiciones orientales: en China, es el taoísmo; en la India, el bramánismo y el budismo; en el judaísmo, la cábala; en el islamismo, el sufismo; en el Tibet, el lamaísmo. En Occidente, parece haber existido en el cristianismo medieval, lo que nos autoriza a hablar de la coexistencia de un esoterismo cristiano junto al exoterismo religioso conocido. Guénon ha sostenido la tesis de la existencia de un cristianismo original iniciático y esotérico, es decir, metafísico.

Con motivo de la publicación de un artículo de Marco Pallis (el autor de *Peaks and Lamas*), en la revista “Etudes Traditionnelles”

¹⁹ Véanse las siguientes obras: 1) *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues* (2^e. édition, 1932); 2) *La métaphysique orientale*. Paris. Les Editions Traditionnelles, 2^e. édition, 1945; 3) *Aperçus sur l'initiation*, Paris, Gallimard, 1946; *Aperçus sur l'esoterisme chrétien*, Paris, Les Editions Traditionnelles, 1954.

les,²⁰ Michel Valsan ha escrito un documentado estudio sobre *Initiation chrétienne*, aparecido en el último número de esa revista,²¹ que aporta datos de gran interés sobre la existencia de un esoterismo cristiano, al que se refirió anteriormente Guénon en la obra citada *Aperçus sur l'ésoterisme chrétien* (y en varios artículos publicados en las revistas "Regnabit", "Le voile d'Isis" y "Etudes Traditionnelles").

San Clemente de Alejandría (que vivió entre los años 150 y 216) dice que los santos misterios de las profecías ocultas bajo las parábolas, son conservados para algunos hombres elegidos, calificados para trascender la fe y alcanzar la gnosis.²² Los depositarios de esta "gnosis perfecta" son una élite que offician "de jueces y administradores".²³ El carácter específicamente oral de este conocimiento es precisado por Clemente, cuando afirma que los secretos inefables son confiados a la palabra y no a la escritura.²⁴

En un estudio titulado "Cristianisme et initiation",²⁵ Guénon escribía:

En el hesicasmó, la iniciación propiamente dicha está constituida esencialmente por la transmisión regular de ciertas fórmulas, comparables exactamente a la comunicación de los *mantras* en la tradición hindú y a la del *wird* en los *turuq* islámicos. Existe, pues, toda una técnica de la invocación como medio propio de trabajo interior —bien distinto de los ritos cristianos exotéricos— aun cuando este trabajo no deje de apoyarse en ellos, como ya lo hemos explicado, desde que la influencia que ellos sirven ha sido transmitida por medio de las fórmulas requeridas. Esto implica, naturalmente, la existencia de una cadena iniciática ininterrumpida, desde que nadie puede transmitir sino lo que él mismo ha recibido.²⁶

Si el temor de extender excesivamente este trabajo no nos inquietara, demostraríamos la existencia de un conocimiento metafísico de esta naturaleza en Meister Eckhart y en Boehme. Y, por análogas consideraciones, sería posible afirmar que también existió entre los griegos, sobre todo en los pitagóricos, en el platonismo y el neoplatonismo.

En el Museo de Viena hay dos medallas que representan, respectivamente, al pintor Pedro de Pisa y a Dante; en el reverso de cada una de ellas se leen las letras F.S.K.I.P.F.T. Según Aroux, estas letras son las iniciales de:

Fidei Santoe Kadosch, Imperialis Principatus, Frater Templarius.

²⁰ V. *Le Voile du Temple*, publicado en la revista citada, números de julio a octubre de 1964, y las continuaciones en los números de noviembre-diciembre de 1964 y marzo-abril de 1965.

²¹ *Initiation chrétienne*, en "Etudes Traditionnelles", 66 Année, N° 389-390, págs. 148-184, 1965.

²² V. *Stromates*, VI: XV, 126.

²³ *Op. cit.*, VI: 107, 2.

²⁴ En la 7ª Epístola, Platón sostiene conceptos análogos.

²⁵ Publicado primero en *Etudes Traditionnelles*, y luego reproducido en la obra citada *Aperçus sur l'ésoterisme chrétien*.

²⁶ La orden de los monjes hesicastas —aun existente— practica un método de oración análogo a las técnicas yógicas del pranayama (V. J. Hausherr. S. J. *La Méthode d'oraison Hésychaste*, Orientalia Christiana, Vol. IX, 2, Rome, 1927).

Guénon observa que la interpretación de las tres primeras letras por Aroux no ofrece un significado inteligible, y traduce así:

Frater Sacroe Kadosch, Imperialis Principatus, Frater Templarius.

Resultaría, de este modo, que Dante pertenecía a la asociación *Fede Santa*, una Orden de filiación templaria; es probable que fuera un alto dignatario porque llevaba el título de *Kadosch*, palabra hebrea que significa “santo” o “consagrado”.

En 1928, Luigi Valli, que consagró gran parte de su vida a los estudios dantescos, publicó su libro *Il Linguaggio segreto di Dante e dei “Fideli d’Amore”* y, pocos años después, el segundo tomo.²⁷ En esa obra, Valli demuestra, apoyándose en una documentación impresionante, que las “damas” cantadas por los poetas Dante, Boccaccio y Petrarca (entre otros), no son mujeres reales sino una única “Dama” simbólica, que representa la Sabiduría Divina o la Intelligencia Trascendente, y que los mencionados poetas pertenecían sin excepción a una misteriosa organización iniciática llamada “Fideli d’Amore”.

En el segundo tomo, Valli interpreta las iniciales F.S.K.I.P.F.T. como correspondientes a las siete virtudes: *Fides, Spes, Karitas, Justitia, Prudentia, Fortitudo* y *Temperantia* y cree que estas letras encierran una significación esotérica. Ya vimos la que propuso Guénon y, si se tiene en cuenta el carácter polisémico de los símbolos metafísicos, se pueden admitir las dos, y otras más. Guénon, incluso, destaca que la ortografía anormal de *Karitas* (en lugar de *Charitas*) puede haber sido necesaria para simbolizar el sentido iniciático.

En el mismo Museo de Viena, Valli encontró una medalla original de Dante en cuyo reverso se ve una figura enigmática formada por un corazón ubicado en el centro de un sistema de círculos que parecen una esfera celeste. Hay tres círculos meridianos y cuatro paralelos, que Valli hace corresponder, respectivamente, a las tres virtudes teologales y a las cuatro cardinales. Guénon²⁸ convalida esta exégesis observando que el sentido vertical corresponde a la vida contemplativa y el horizontal a la vida activa.

Nuestro trabajo —apoyado en los estudios aquí mencionados— intenta llegar a las siguientes conclusiones:

- 1º) Cabe una interpretación esotérica de la obra de Dante.
- 2º) La exégesis simbólica revela un sentido metafísico oculto.
- 3º) Dante perteneció a una Orden Templaria, lo que no implica heterodoxia desde que esoterismo y exoterismo son compatibles.
- 4º) Su posición destacada en dicha Orden cristiana lo revela como un metafísico, en el sentido tradicional del término.

ARMANDO ASTI VERA

²⁷ Roma, Biblioteca di Filosofia e Scienza, Casa Editrice “Optima”, 1928, I; y Tomo II (Discussione e note aggiunte), la misma editorial, 1931.

²⁸ V. R. Guénon. *Aperçus sur l’ésotérisme chrétien*, op. cit., pags. 40-81.

CONTINUIDAD DEL TRABAJO ESTILÍSTICO DE DANTE*

Para llegar a un examen relativamente coherente sobre la poesía de Dante, es decir para no considerar la poesía de la *Divina Commedia* como una inexplicable suma de intuiciones abstractas, sería prudente no olvidarse nunca de la continuidad de los experimentos poéticos que Dante concretó en sí, en sus obras, en las críticas a las obras suyas, contemporáneas a él o anteriores. Esa continuidad significa, ante todo, que en Dante el aprendizaje de poesía es continuo, desde sus primeras tentativas poéticas (reunidas, en parte, en la *Vita nuova*) hasta la *Divina Commedia*, pasando por el libro de las *Rime*, por las cartas y las obras críticas, esto es los tratados en latín (*De vulgari eloquentia*, *Monarchia*) o en italiano (*Convivio*). El continuo experimentar significa, en el caso de Dante, un incesante planteo de los distintos puntos de vista desde los cuales el poeta debe moverse para poder hacer poesía. En definitiva, Dante llega a entender el mundo *sub specie* de la poesía, como indica Apollonio cuando escribe que la *Commedia* es testimonio, resumen y superación de la vida de Dante. Superación no a la manera de Rimbaud o de los postrománticos, por supuesto, sino en el sentido medieval, que, por otro lado, se acerca bastante a las exhortaciones teóricas de un Valéry, p.ej. Ni siquiera a la manera renacentista, en la cual el entendimiento de lo verdadero coincide (¿platónicamente?) con el de lo bello.

Es claro que en Dante el espíritu de crítica, la independencia con respecto al principio de autoridad constituyen las más serias características de toda su obra. En cuanto a la utilización de lo "clásico" (cuestión relativamente menos importante que la del espíritu crítico, según las más modernas y rigurosas teorías sobre el concepto de Humanismo y Renacimiento) es también evidente que Dante revitaliza una tradición medieval de acercamiento al mundo antiguo, en un sentido que (si bien diferente del gusto del *art pour l'art* de los humanistas) dista bastante de la concepción de S. Agustín que tendía a una superior síntesis en una dirección esencialmente espiritual-teológica. También se diferencia Dante de la sumisa aceptación medieval de los continuadores del pensamiento agustiniano.

* En este trabajo reproduzco, ampliado y modificado, el contenido del artículo que bajo el título de "Homenaje a Dante - Continuidad estilística" publiqué en *La Gaceta*, de Tucumán, el 12 de setiembre de 1965.

Para probar lo que decimos bastaría considerar la función de Virgilio en la *Commedia*, en que evidentemente el poeta antiguo no es sólo guía hacia la poesía; pero aún en los numerosos ejemplos de personajes del mundo antiguo sería evidente el cambio de enfoque, la transformación que Dante les impone para sujetarlos a una precisa funcionalidad: cf. el caso de los monstruos del *Inferno*, Carón, Minos, Pluto, los Centauros, Gerión. Véase también el episodio de los ladrones (cantos XXIV y XXV del *Inferno*) en que las metamorfosis contadas por Ovidio adquieren una función de superior ejemplaridad frente a la sencilla anecdótica del poeta latino. La terribilidad del castigo, en Dante, hace evidente la intencionada deshumanización: las serpientes muerden a los hombres, quienes se vuelven ceniza y luego se transforman en serpientes. Véase además ese ejemplo de deshumanización ejemplar, constituido por el castigo asignado por Dante a los suicidas: por la ley del *contrapasso* (padecer lo contrario o algo relacionado con la culpa) los violentos (círculo VII) contra sí mismos, es decir los suicidas, que han despreciado su naturaleza humana, pierden para siempre su naturaleza y se transforman *in aeternum* en plantas. El ejemplo que ofrece Dante, el de Pier della Vigna (c. XIII del *Inferno*), supera en intensidad, en tragicidad, el fragmentario y elegíaco episodio de Virgilio, el de Polidoro (Virg., *Aen.*, III, 22 ss.): cf. comentario de Sapegno, especialmente en *Inf.* XIII, 33.

En Dante (aunque desde otros puntos de vista puedan registrarse en él rasgos del futuro espíritu renacentista) el problema poético es todavía uno de los varios que se presentan a la actividad racional del hombre, de acuerdo, en esto, con las grandes síntesis filosóficas del Medioevo. Sin embargo, también es evidente que Dante, por ser esencialmente poeta y no un filósofo o un espíritu religioso o un político o un hombre de ciencia, llega a otorgar a lo poético un lugar preferencial dentro de las ciencias que constituyen la cultura: precisamente porque Dante (en esto ya prehumanista) cree que el poeta puede desarrollar y elevar el alma del hombre, o sea, finalmente, al hombre *tout court*. Naturalmente en Dante el juicio poético o estético debe afirmarse a través de un contenido: este es el juicio ético, esto a su vez no existe sin la valoración política. En la *Commedia*, como dice Momigliano, el principio por el cual Dante condena a un personaje político puede tomar apariencias políticas, pero, ante todo, es un juicio moral. Por eso Dante concibe el estudio de la poesía anterior a él como un itinerario mental que supera lo mero estético; y por eso, podría agregarse, en la Divina Comedia nos interesan las figuras poéticas que él creó, dado que en ellas palpita una amplísima diagramación de los más variados estados psicológicos, en ellas vive la real manifestación de las posibles formas de pensar y de actuar del hombre.

Dante Alighieri, nacido en Firenze en 1265 de familia de pequeña nobleza ciudadana (su padre se había dedicado al comercio), vio todo el universo y a todos los hombres desde su punto de vista de víctima política. Después de su infancia y adolescencia dedicadas a los estudios (sobre todo retóricos y filosóficos), ya en 1289 combatió en la batalla de Campaldino (Firencia güelfa, guiada por Vieri dei Cerchi y Corso Donati, con la ayuda de Charles II d'Anjou vence a Arezzo gibelina; recuérdese de paso que Dante se casará en 1295 con Gemma Donati, que pertenecía a una rama menos importante de la familia Donati, hecho que explica una de las razones por que Dante podrá mantenerse en una posición política independiente con respecto a los güelfos negros reunidos alrededor de la familia de Corso Donati). Combatió luego o participó en el sitio de Caprona (Firencia y Lucca, güelfas, vencen a Pisa gibelina y vengán así la muerte que tan cruelmente Pisa dio al güelfo pisano Ugolino della Gherardesca: cf. el famoso episodio en *Inf.* XXXIII).

Fue exilado en 1302 por los güelfos Negros, es decir por aquellos secuaces de la familia de los Donati que, junto con la mayoría de los nobles (o "magnati") y del "popolo grasso", no vacilaron en recurrir al apoyo del papa Bonifacio VIII para que interviniera en la vida política de Firencia e hiciera entrar en la ciudad a un extranjero como Charles de Valois, aparentemente como pacificador, en realidad para entregarla a los Negros. Todos estos datos no constituyen sino la sólida base concreta de los análisis que Dante hace de la historia contemporánea, quitando a sus palabras la inútil imparcialidad de los meros teóricos. Es así como podemos explicarnos la diferencia de tono entre el Dante de las primeras experiencias poéticas (p. ej., las del "stil nuovo") y el de la Divina Comedia. El cambio se debe a la mayor madurez intelectual adquirida por Dante y a la meditación de las experiencias sufridas. Y si, en la *Commedia*, el tono es a veces terriblemente violento y popularmente unilateral, esto no indica que Dante está violando reglas morales, políticas, estéticas (extraña que Georges Mounin pueda todavía hablar de "la morale elle-même si souvent oubliée, voire violée"), sino sencillamente que Dante está creando esas normas, de acuerdo con su educación y con una tradición, o contra ellas. Y tampoco es cierto —como deploraba Croce— que la estructura supere muchas veces la poesía. De todos modos nadie puede negar que las impresionantes invectivas de Dante revelan una personalidad que puede o no aprobarse o justificarse en sus excesos, pero que se manifiesta de manera clarísima en el orden artístico y que está perfectamente de acuerdo con los grandes principios teóricos ya sistematizados por él (idea utópica de un imperio como ideal unificador del mundo, en la paz; idea de la traición de los papas a su misión de colaboradores en la tarea temporal confiada al imperio universal; idea de la grandeza de la Firenze de sus antepasados; etc.). Esa fuerte persona-

lidad empieza a revelarse ya desde las primeras líricas, recogidas en el libro de las *Rime* (que consta sólo de 54 poemas de segura atribución; y esto, como se verá, extraña por la diversidad y riqueza de tono, que podía hacer pensar en un número mucho mayor). Ante todo Dante empieza a destacarse por la seriedad con que se dedica a sus ejercicios provenzalizantes y guittonianos. Los llamo así, “guittonianos” (ital. “guittoniani”) porque son poemas en que Dante, como todos, en esa época, imita el estilo de aquel que era considerado el maestro de todos en poesía, Guittone del Viva d’Arezzo (m. 1294), cuyos poemas, amorosos o morales, mientras, por un lado, prosiguen la tradición provenzalizante, por otro, aún porque Guittone innova al escribir en toscano (que muy pronto será sólo italiano), renueva los viejos motivos y esquemas, o acercándose a una realística expresión del amor o a un discurso construido mediante una nueva y rigurosa lógica (sobre motivos amorosos o morales o políticos). Por supuesto la verdadera poesía, que Guittone logra sólo en ocasiones no frecuentes, será, en cambio, lograda por Dante. Sin embargo, conviene citar, en este momento, por lo menos algunos versos de Guittone (que crea poemas políticos abriendo el camino a Dante y a Petrarca) para demostrar la fuerza que Guittone posee en los momentos mejores. Citaré sólo el final (o sea la estrofa final, el “congedo” —despedida— de la famosa canción que Guittone dedica a Florencia después de la derrota (de la parte güelfa de Florencia contra los gibelinos: los imperiales de Manfredi y los exilados de Florencia y los gibelinos de Siena) de Montaperti (1260). Dice Guittone:

*Baron lombardi e romani e pugliesi
e toschì e romagnoli e marchigiani,
Fiorenza, fior che sempre rinnovella,
a sua corte v'appella;
chè fare vol de sè re dei Toscani,
da poi che li Alamani
have conquiso per forza, e i Sanesi.*

Traduzco:

Oh barones lombardos y romanos y de Puglia
y toscanos y de Romagna y de las Marcas,
Florencia, flor que siempre se renueva,
os llama a su corte;
porque quiere hacer de sí la reina de los Toscanos,
desde que ha conquistado con la fuerza
a los Alemanes y a los Sieneses.

En cuanto a Montaperti, cabe agregar (aunque esto, para un lector de Dante sea harto conocido) que Dante, en la *Commedia*, escribirá una de las más emocionantes páginas del poema, al evocar esa batalla y a uno de los protagonistas de la misma, el florentino gibelino Farinata degli Uberti (m. 1264), quien fue el único a ope-

nerse a la destrucción de Florencia, decidida en la asamblea de Empoli: cf. *Inf.* X.

Agregaré, además, que el verso “Fiorenza, fior che sempre rinnovella” ha quedado justamente célebre, no obstante la evidente ironía de Guittone.

En cuanto a un ejemplo de esas rimas “guittonianas” de Dante, véase la “tenzone” con Dante da Maiano (un homónimo de Dante Alighieri), y como ejemplo significativo de esa manera de poetizar, pesada y prosaicamente razonativa y un poco pedante, véanse estos versos iniciales del primero de los cuatro sonetos de la dicha “tenzone”. Dante da Maiano había propuesto a Dante y a otros poetas que le explicaran una visión que tuvo, en la cual se le aparecían una guirnalda, don de su amada; una camisa de la amada que el poeta se pone; abrazos; la presencia de la madre muerta de su amada. Este tipo de casuística sobre el amor ya existía en Provenza y en el norte de Francia, y volverá por lo menos en el primer soneto de la *Vita Nuova* (“A ciascun’alma presa e gentil core”) en que Dante propone a su vez la explicación de un sueño: Amor hace comer a una mujer el corazón de Dante y luego la lleva al cielo: alegóricamente esto significa, evidentemente, que Beatrice corresponderá al amor de Dante, morirá y subirá al cielo.

Escribe Dante en la “tenzone” mencionada:

*Savete giudicar vostra ragione,
o om che pregio di saver portate;
per che, vitando aver con voi quistione,
com so rispondo a le parole ornate.*

Traduzco:

Sabéis juzgar vuestro tema,
oh hombre que tenéis el mérito de sabio;
por eso, evitando entrar en discusión con vos,
contesto como sé a vuestras palabras.

Donde resulta clara cuán grande es la distancia que todavía queda para llegar a la verdadera poesía. Sin embargo estas experiencias guittonianas y provenzalizantes adquieren mucha importancia si pensamos que son los primeros antecedentes de la “lirica-ensayo” de la *Commedia*. Luego Dante crea (inspirándose en Guido Guinizelli, quien es el verdadero fundador del nuevo movimiento poético, y en su amigo Guido Cavalcanti) aquellos poemas frágiles y juvenilmente entusiastas (hacia el amor, la belleza, la filosofía, la seriedad del trabajo técnico-poético), escritos según la manera aristocrática, irreal, evasiva, estática, contemplativa de la escuela que Dante mismo bautizó con el nombre de “dolce stil novo” (en el *Purgatorio*, canto XXIV, verso 57). De estos poemas no citaré sino la balada “Deh, Violetta” que figura en las *Rime*, y sólo recordaré que algunos de los poemas de la *Vita Nuova* son quizá los más conocidos de

Dante y del *Stil Nuovo* (cf. son. "Tanto gentile e tanto onesta pare", son. "Vede perfettamente onne salute", canc. "Donna pietosa e di novella etate", son. "Amore e'l cor gentil sono una cosa", son. "Ne li occhi porta la mia donna Amore", canc. "Donne che avete intelletto d'amore"). Veamos el comienzo (la primera estrofa de las dos que forman la balada):

*Deh, Violetta che in ombra d'Amore
negli occhi miei sì subito apparisti,
aggi pietà del cor che tu feristi,
che spera in te e disiando more.*

Traduzco:

Oh Violetta, que bajo forma de Amor
apareciste a mis ojos tan repentinamente,
ten piedad de mi corazón que heriste
y que espera en ti y deseoso muere.

Es evidente aún para el lector más desprevenido que Dante se ha alejado aquí del tono analítico y pesado de los provenzalizantes de Sicilia y de Toscana: en eso, esencialmente, consiste la novedad del "dolce stil novo".

Pero ya en las *Rime* aparecen violentos poemas al estilo realístico: por ejemplo, la "tenzone" con Forese Donati, de la cual Contini ha sabido demostrar con mucha razón la fuerza estilística que relaciona este grupo de poemas a los guittonianos; pero habría que señalar también su relación con los poetas jocosos de la época: Angioleri, Rustico, etc.

Aparecen también naturalísticas fantasías a la manera de los juglares y de Guinizelli, como en los sonetos "Guido i' vorrei" y "Sonar brachetti". Considero al primero, como por otro lado lo hace la mayoría de los críticos y de los lectores, una de las muestras más brillantes de la altitud de nivel poético alcanzado por Dante. Los primeros versos son:

*Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io
fossimo presi per incantamento
e messi in un vasel, ch' ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio.*

Traduzco:

Oh, Guido, quisiera que tú, Lapo y yo
fuésemos aprisionados por encantamiento
y puestos en una nave, que al soplo de todos los vientos
navegase por el mar según la voluntad vuestra y mía.

Ya desde aquí se ven claramente la abertura de perspectiva y el valor de la fantasía (más que arturiana, ariostesca o burguesa), indicados por aquel mar en que la nave va empujada por el soplo de

cualquier viento. El motivo naturalístico, que ya existía, como he apuntado, en los juglares y en Guinizelli, se une a una alegría paganizante, a un entusiasmo (guinizelliano), que se fusionará con los elementos todavía ligeramente místicos y herméticos del tema “stilnovista” de la amistad y de la cordialidad (reflejada aún en el estilo sencillo de la conversación), en el último terceto:

*e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi.*

Traduzco:

y allí (quisiera) siempre razonar de amor
y que cada una de ellas estuviese tan contenta
como creo que estaríamos nosotros.

Con respecto al soneto “Sonar bracchetti”, debemos tener presente la pericia técnica con que Dante usa un motivo ya existente en Guinizelli y en Cavalcanti (como oportuna y agudamente vio Continini), anticipando la “especialización” del tema de la caza en Folgore da San Gimignano y en los humanistas. Logra Dante, así, un movimiento y un ritmo poéticos que animan el cuadro narrativo:

*Sonar bracchetti, e cacciator aizzare,
lepri levare, ed isgridar le genti,
e di guinzagli uscir veltri correnti,
per belle piagge volgere e imboccare
assai credo che deggia dilettere
libero core e van d'intedimenti.*

Traduzco:

El ladrar de los perros, el excitar de los cazadores,
el perseguir a las liebres y el griterío de la gente,
y los lebreles que salen corriendo de los bozales,
el dar vueltas y elegir lindos caminos
creo que tienen que deleitar mucho
a un corazón libre y vacío de pensamientos.

El motivo, aquí sólo enunciado, recibirá su profundización en los versos siguientes (p. ej. estos: 11-12):

*per una sì selvaggia diletanza
lasciar le donne e lor gaia sembianza.*

Traduzco:

por tan salvaje deleite
dejar a las mujeres y su alegre aspecto.

En ese fundamental libro de las *Rime* (del cual hoy hay que seguir preferentemente el comentario excelente de Gianfranco Continini: Dante Alighieri, *Rime*, Torino, Einaudi, 1946) encontramos

también ejemplos de poemas que podríamos definir “de anecdótica burguesa”. Aparte de los sonetos “Guido, i’ vorrei” y “Sonar bracchetti” (que también poseen este tipo de caracterización al estilo “borghese-conviviale” de algunos poetas de la época de Folgore da San Gimignano), aquí conviene citar especialmente el gusto mundano y cortesano que anima los juegos madrigalescos de las baladas “Deh, Violetta” y “Per una ghirlandetta” (que por esta razón se acercan al tono típico de los “stilnovisti” y al mismo tiempo se alejan de ese tono por una adhesión más libre a lo mundano, cortesano, burgués o simplemente fantástico) y, por otro lado, conviene tener en cuenta composiciones como las del “soggiorno bolognese”, el soneto “Messer Brunetto”, el soneto sobre Lisetta, etc.

Al lado de estos poemas deslumbrantes por la fresca vena de anecdótica burguesa y de mundana alegría, aparece ya, en las *Rime*, la violencia sensual y estilística de las “petrose”. En estas líricas, llamadas así porque Dante canta a una mujer cruel como piedra, la clara procedencia de Arnaut Daniel muestra la seguridad de Dante como crítico de la poesía anterior, en este caso, crítico de la poesía de los trovadores y émulo de ellos.

Será conveniente dar aquí un ensayo de esta manera violenta y sensual de las “petrose”. Leemos, en la canción “Così nel mio parlar voglio esser aspro”, que es considerada como uno de las más significativas del grupo, estos versos (45-47):

*e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.*

Traduzco:

y la sangre, desparramada por las venas,
huyendo corre hacia
el corazón que la llama; y quedo pálido.

El vigor expresivo y la concitación cromática y psicológica son aún más evidentes en estos otros versos (59-65):

*Omé, perchè non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?
Chè tosto griderei: “Io vi soccorso”;
e fare 'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.*

Traduzco:

Ay, ¿por qué no ladra
por mí, como yo por ella, en el abismo hirviente?
En seguida yo gritaría: “Os ayudo”;
y lo haría con gusto, porque
a los cabellos rubios
que Amor eriza y dora para consumirme
pondría mano, y yo le gustaría, entonces.

Y ya de lo que he citado puede desprenderse una clara imagen de la dramaticidad y la fuerza con que Dante ha sabido aprovechar, vivificándolas, las anteriores experiencias, en especial las del *trobar clus* (poesía cerrada) de Arnaut Daniel y de otros. Es evidente, también, que Dante llega aquí a una libertad y modernidad de expresión que explican la ductilidad y riqueza de la *Commedia*, sin perder, sin embargo, el encanto y la frescura populares y primitivas de los poetas anteriores (sobre todo Iacopone y Guinizelli) y de los pintores bizantinos, románicos y góticos (Cavallini, Cimabue, Giotto).

Con todas esas experiencias técnicas anteriores a la *Commedia* Dante estaba fabricando el instrumento capaz de permitirle escribir el "poema sacro"; y hace muy bien Sapegno en subrayar que en ningún poeta contemporáneo de Dante era tan fuerte la atención hacia la poesía, antigua o moderna. Esa actitud de respeto hacia la "técnica" se mantiene en la escritura de la *Commedia*; y, por otro lado, la continuidad del esfuerzo de Dante se revela aún en la positiva realización de los poemas de la *Vita Nuova* y de algunos poemas de las *Rime*, que no deberían considerarse sólo en función de la *Commedia* (como hace Contini, al hablar de su "fragmentariedad"), sino como perfectas realizaciones que valen por sí mismas. Uno de los mejores medios de aproximación al arte de la *Divina Comedia* consiste en el estudio y la valoración puntual de las *Rime*, y sobre todo de las "petrose" y de las alegórico-morales, como aconsejaban Carli y Sainati. Así entenderemos por qué en la *Commedia* Dante llega a poseer una técnica tan segura que le permite afrontar cualquier problema expresivo con soltura y elegancia (como subraya Cosmo). La lectura de las líricas puede explicar la fluidez del estilo y la orquestación compleja del *Paradiso*, cantiga en que la abstracción misma del tema hubiera desanimado a cualquier poeta que —a diferencia de Dante— no hubiese tenido la conciencia (no orgullosa, sino sólo sincera, como apunta agudamente Contini) de haber superado a todo poeta anterior a él, a través de un constante ejercicio técnico, especializado. Este continuo esfuerzo científico, que (como señala Bertoni) tiende a esa "reina de las ciencias" que es la moral, al revelar en Dante la primacía de lo contemplativo, nos indica el camino de la ciencia y el camino que debe seguir nuestra vida (el camino al cual se refiere en el primer verso del poema). El camino llevará (debe llevar, afirma Fubini; como al lugar del nacimiento de la verdadera vida, precisa Casella) a Dante al último canto de la *Commedia*, es decir a la perfecta contemplación.

ORESTE FRATTONI

TRES LÍNEAS DE LA INFLUENCIA VIRGILIANA EN DANTE

En un día imprecisado de mayo de 1265, nacía en Florencia, en un modesto hogar de la pequeña nobleza florentina, Durante Alighieri, llamado Dante en virtud de una abreviación común en la época. Descendía de un guerrero de las Cruzadas, Cacciaguida Eliseo, casado con una joven de la familia ferraresa de los Aldighieri, cuyo apellido y armas adoptaron los descendientes. Así lo manifiesta el propio Cacciaguida en su encuentro con el poeta en el canto XV del "Paraíso":

*...nell'antico vostro Batisteo
insieme fui cristiano e Cacciaguida.
.....
mia donna venne a me di val di Pado;
e quindi il soprannome tuo si feo.*

(134/5; 137/8)

"...en vuestro antiguo Baptisterio fui a la vez cristiano y Cacciaguida... mi mujer vino a mí desde el valle Paduano y de ella procede tu apellido."

Dante, orgulloso de este origen, se preciaba de vincularse por la estirpe de los Elisei con las legiones de la colonia romana de Fiesole, "quel colle sotto" 'l qual tu nascesti", y se consideraba, por tanto, de antigua raigambre latina.

Las más alejadas menciones que el poeta nos hace de su vida, se vinculan casi con su nacimiento. En los versos iniciales del canto XXV del "Paraíso", donde confiesa su esperanza de que el gran poema le valga el perdón de Florencia y le permita recibir en "il natio loco" —en la tierra natal— los laureles de la gloria, Dante enlaza este anhelo supremo en el que su vida culminaría —vana aspiración que jamás habría de cumplirse— con el acto inicial de su existencia, el bautismo recibido en la fuente de "il mio bel San Giovanni". He aquí los conmovedores tercetos y la bella imagen de la patria comparada a un redil donde descansa el tierno cordero:

*Se mai continga che il poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per più anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormii agnello,
nimico a' lupi che gli danno guerra;*

*con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, ed in sul fonte
del mio battesimo prenderò il cappello;*

(“Par.”, xxv, 1/9)

“Si alguna vez ocurriera que el sagrado poema, en el que intervinieron tanto el cielo como la tierra, de modo que me hizo enflaquecer por muchos años, venciese la crueldad que me destierra del hermoso redil donde dormí cuando cordero, contrario a los lobos que en él hacían guerra, regresaré poeta con otra voz, con otro vellón y recibiré la corona de laurel en la misma fuente de mi bautismo.”

Contrasta con el vivo recuerdo de la ciudad ingrata —“la nostra terra prava”— un gran silencio respecto a las personas de sus progenitores. Hállase una sola mención indirecta de la madre, cuando relata en el canto VIII del “Infierno”:

*Lo collo poi con le braccia mi cinse,
baciommi il volto, e disse: “Alma sdegnosa,
benedetta colei che in te s’incinse!”*

(43/5)

“Bendita aquella que de ti estuvo encinta!” — En cuanto al padre, no es posible registrar ni siquiera una lejana referencia en toda la obra del poeta.

Muy otro es el ser a quien Dante tributa con afecto filial los cálidos nombres de “*lo dolce padre*”; “*quel padre verace*” y, más allá, el término expresivo de “*lo più che padre*”, el que es más que padre; ése es Virgilio. Nos encontramos así con la figura tan humanizada del buen maestro, del gran consejero y del dulce pedagogo — todos títulos que Dante le confiere, llamándolo también con uno de los contados superlativos de la *Divina Comedia* “*l’altissimo poeta*”— quien habría de explicar al asombrado discípulo los grandes misterios del más allá y guiarlo con paternal solicitud por los senderos del mundo pagano, comunicándolo a la vez con los hombres célebres de la antigüedad romana.

El autor de la *Eneida* es —bien se sabe— el segundo protagonista de la *Divina Comedia*, el personaje que Dante más frecuentemente cita, con expresiones de admiración y veneración profundas. Además de las ya señaladas, recordemos las más significativas: Virgilio es para Dante “*lo mio maestro e il mio autore*”, “*il maestro cortese*”, “*la scorta mia*”, “*la virtù somma*”, “*la fida compagna*”, “*il mio conforto*”, “*le fimate spalle*”, “*il mio consiglio saggio*”, “*la luce mia*”, “*la maggior Musa*”, “*quel savio gentil che tutto seppe*”, “*colui da qui io tolsi lo bello stile che m’ha fatto onore*” —aquel de quien extraje el bello estilo que me dio gloria. Un comentarista descubre en este respeto de Dante por Virgilio uno de los rasgos más hermosos y nobles de la Edad Media: la sumisión del aprendiz y su devoción al maestro en un vínculo cuya necesidad el propio Dante señala en

las palabras del Convivio “*colui è morto che non si fè discepolo, che non segue il maestro*”.

Pero, ¿cuáles son las razones que movieron a Dante a convertirse en discípulo del poeta latino y que lo llevaron a elegirlo como maestro de la poesía y del saber y, junto a Beatriz, como guía en su viaje por los mundos desconocidos? Podemos decir que estas razones se alinean en tres órdenes: el literario, el religioso y el patriótico. Los tres, sin embargo, se influyen mutuamente, están ligados entre sí y no pueden dissociarse el uno de los otros. Mil trescientos años separaban a Dante de Virgilio. Fueron trece siglos durante los cuales el poeta latino conservó en Italia un lugar de privilegio, sin haber dejado de ser en momento alguno el autor más estudiado ni el poeta imitado con mayor empeño. No obstante, el valor de aquellos estudios no mantuvo siempre un mismo grado de calidad y seriedad en los únicos centros humanísticos que subsistieron en la alta Edad Media, a saber los conventos, los seminarios y las escuelas clericales. Domenico Comparetti en su erudita obra *Virgilio nel Medio Evo* analiza el transcurrir de los estudios virgilianos en la tradición literaria de la Edad Media, su progresiva decadencia y empobrecimiento, la subalternización a la que se vieron sometidos en virtud de una didáctica que anteponía una simple imitación y mecanización de las formas a la espiritualidad del contenido y, finalmente, el pronto resurgir del verdadero concepto literario virgiliano por obra de Dante que, mil años después, supo devolver al gran poeta latino la justa apreciación de sus valores, la que no había ya que declinar en lo sucesivo. Y es interesante anotar al respecto que esta revaloración, esta exacta medida y justa concepción de las auténticas dimensiones virgilianas, que son las del espíritu, sin las cuales de nada valen las formales por preciosistas y eruditas que sean, se opera en el siglo XIII por obra de un poeta que aspira a dar a su país una nueva expresión idiomática porque sabe y siente que el viejo lenguaje latino, otrora tan viviente y expresivo, está moribundo y se halla exangüe tras el largo desgaste que ha sufrido en manos de los retóricos y de los gramáticos medievales y por las vanas y pretenciosas creaciones en las que éstos se complacieron.

Los estudios de las letras en la Edad Media —anota Comparetti— se caracterizaron por un extraordinario empobrecimiento de las ideas; consistieron principalmente en meras imitaciones de obras de poetas latinos, ante todo de Virgilio, en memorizaciones de libros enteros de la *Eneida*, o de las *Bucólicas*, en recopilaciones de comentarios virgilianos y en los famosos *Centones*. Eran éstos una especie de entretenimientos literarios, muy celebrados, que procuraban reunir e hilvanar versos y hemistiquios virgilianos de modo tal de formar con ellos nuevas obras. Un gramático, de nombre Osidio Geta, estructuró con versos virgilianos una tragedia *Medea*; otro, llamado Mavorzio, que por su habilidad en improvisar centones virgilianos

se tituló a sí mismo “el Virgilio moderno”, fue autor de un poema sobre el juicio de Paris compuesto, como el anterior, con retazos de Virgilio. Asimismo se formaron centones sobre temas religiosos —puesto que las letras eran practicadas casi exclusivamente por clérigos— y se escribieron, con versos paganos, una *Historia del Antiguo Testamento*, un poema en alabanza de Jesús y un *Himno de las Pascuas*. Entre los comentaristas virgilianos se destacó Elio Donato, el maestro de San Gerónimo, que fue célebre por su *Vida de Virgilio*. Dante lo cita respetuosamente en el canto XII del “Paraiso”, al referir el encuentro con este gramático en el Ciclo Cuarto, el de los espíritus sabios, con las siguientes palabras:

...quel Donato
che alla prim'arte degnò porre mano.

(137/8)

“... ese Donato que se dignó poner mano al estudio de la gramática”.

De Elio Donato es la curiosa teoría de que Virgilio habría compuesto sucesivamente las *Bucólicas*, las *Geórgicas* y la *Eneida* según una supuesta evolución de la especie humana, cuyo estado habría pasado del pastoral al agrícola y finalmente al guerrero. A juicio de otro comentarista, las obras de Virgilio representan otros tantos aspectos de la vida de los hombres: las *Bucólicas* reflejan la vida contemplativa, las *Geórgicas* la sensual y la *Eneida* la vida activa. Al respecto, en un códice de comentarios virgilianos del siglo XIII se lee:

Et sciendum est quod Vergilius considerans trinam vitam scilicet, contemplativam voluptuosam et activam, opera tria conscripsit, scilicet Bucolicam per quam vitam contemplativam demonstrat, et Georgicam per quam vita voluptuosa intelligitur..., et Aeneidos per quam datur intelligi vita activa.

(Comment. in Verg. Aeneid.)

Por su parte, Servio, comentarista del siglo IV cuyas obras estuvieron muy difundidas durante toda la Edad Media, clasifica en diferente enfoque los poemas de Virgilio, de acuerdo con una extraña escala de estilos. Servio establece tres estilos: el sublime, el mediocre y el ínfimo o bajo. El primero, que trata de reyes, príncipes y barones, es el que aparece empleado en la *Eneida*; el segundo, que trata de personas mediocres, es propio de las *Geórgicas*; y el tercero, que se refiere a gente de condición baja, como son los pastores, es el estilo de las *Bucólicas*. El comentarista dice textualmente:

Stilus in hoc opere (se refiere a la Eneida) est sublimis... nam est monendum quod triplex est stilus, scilicet sublimis mediocris et infimus. Sublimis stilus est qui tractat de sublimibus sive maximis personis et regibus, principibus et baronis, et hic stilus in Aeneida servatur; mediocris stilus est qui de mediocribus personis tractat, et servatur in libro Georgicorum; infimus stilus vel humilis... est qui tractat de infimis personis, et quia pastores sunt inferiores personae hic stilus in libro Bucolicorum servatur.

(Comment. in Verg. Aeneid.)

Todas estas interpretaciones de los poemas de Virgilio por parte de los retóricos, filólogos y gramáticos medievales nos dan el testimonio del grado de la especulación literaria de aquellos siglos. Dante, que no se vio totalmente libre de tales teorías, establece en el *De vulgari eloquentia* una división de géneros en la que emplea, como veremos, términos bastante similares. En muchos casos es posible advertir cómo la educación de Dante en las letras se vio impregnada de aquel fárrago de falsa ciencia de los maestros medievales. En el verso 7 del canto VIII del “Infierno”, se lee:

*E io, rivolto al mar di tutto 'l senno,
dissi...*

“El mar de toda la sabiduría”, otro de los nombres con que Dante designa a Virgilio, se presenta a nuestro oído como una bella figura poética. Aparte de este valor, que es innegable, vemos en esta expresión otro error de los comentaristas, el que atribuía a Virgilio, en mérito a una gracia divina, la suma de todo el saber. Más aún, es muy probable que Dante haya leído en la Vida de Virgilio por Elio Donato una caprichosa etimología del nombre Marón, que éste explica como derivado aumentativo del término “mar”, pues —según dice el comentarista— como el mar abunda en aguas, así abundaba él en sabiduría, más que cualquier otro.

Pero si los estudios literarios de la Edad Media adolecieron de tantos defectos, tuvieron en cambio un mérito considerable: el de haber mantenido vivas —aunque distorsionadas— las figuras de los principales autores latinos y el de haber conservado sus obras en numerosos y preciosos manuscritos.

Al tiempo que los estudios literarios en idioma latino, en que se empeñaban los eruditos, llevaban —como se ha visto— una precaria vida y evidenciaban signos de definitivo agotamiento, aparecieron en Europa, por obra de los poetas laicos, nuevas corrientes literarias de creciente vitalidad. Fueron las corrientes literarias vulgares que no se cultivaron artificialmente en claustros y monasterios, sino que surgieron espontáneamente en el seno del pueblo, empleando como instrumento las nuevas lenguas de extracción latina, formadas por natural evolución idiomática de la lengua que les dio origen. Fue en Italia donde el idioma vulgar —el más próximo de todos a la raíz materna— se reveló con mayor prontitud maduro para superar la temática netamente popular que había practicado hasta entonces y para transponer los umbrales de la literatura culta, que había sido patrimonio exclusivo de la ya muerta lengua latina. Esa difícil transposición, que significó la aparición de una nueva literatura, debía operarse por inteligencia y obra de Dante, quien tuvo el valor de confiar su gran poema, en el que se condensaba como en una vasta enciclopedia todo el saber de la época, a un instrumento de expresión que los cultos estimaban despreciable. Así se fusionaron, en

Dante y por él, las dos corrientes literarias que entonces coexistían con mutuo detrimento, la culta declinante (de cuño clerical) y la vulgar naciente (de cuño laico). El poeta advirtió la necesidad de que ambas se asimilaran, de que la primera, empobrecida y debilitada, hallara en la segunda una nueva forma que la revitalizara y de que la segunda recibiera de la primera un nuevo cometido que la ennobleciera. En el *Convivio*, refiriéndose a la nueva lengua que él quiere elevar a rango de idioma culto y nacional, el de un “vulgar ilustre”, Dante expresa:

Questo sarà quello pane orzato del quale si satolleranno migliaia, e a me ne soverchieranno le sporte piene. Questo sarà luce nuova, sole nuovo, lo quale surgerà là dove l'usato tramontarà, e darà lume a coloro che sono in tenebre e in oscuritate, per lo usato sole che a loro non luce”.

(I, 13)

“Este (el vulgar) será el nuevo pan de cebada con el que millares se saciarán, y del que me sobrarán las alforjas llenas. Este será la luz nueva, el sol nuevo, que surgirá allí donde el gastado declinará, y que alumbrará a los que se hallan en tinieblas y en oscuridad a causa del sol gastado que ya no resplandece para ellos”.

En otro capítulo del mismo *Convivio*, Dante sostiene que la recuperación de las letras sólo habrá de lograrse cuando éstas salgan de los limitados círculos de los literatos que cultivan la lengua latina, que la bastardean y la corrompen, y cuando lleguen al vasto ámbito del vulgar:

...dico che manifestamente si può vedere come lo latino averebbe a pochi dato lo suo beneficio, ma lo volgare servirà veramente a molti. Chè la bontà de l'animo, la quale questo servizio attende, è in coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciata la litteratura a coloro che l'hanno fatta di donna, meretrice.

(I, IX, 4)

Así como el amor lleva naturalmente al que ama a engrandecer, celar y defender al objeto amado, del mismo modo ama Dante la lengua vulgar:

Dico che lo naturale amore principalmente muove l'amatore a tre cose: l'una si è a magnificare l'amato; l'altra è a essere geloso di quello; l'altra è a difendere lui, sì come ciascuno può vedere continuamente avvenire. E queste tre cose mi fecero prendere lui, cioè lo nostro volgare, lo qual naturalmente e accidentalmente amo e ho amato.

(I, X, 6)

Pero aún hay más: en el orden de las lenguas vulgares, son muchos los que en Italia estiman que el provenzal ofrece mayores posibilidades literarias que los vulgares italianos. Contra aquellos detractores del propio idioma estalla una vez más en el *Convivio* la cólera del poeta:

A perpetuale infamia e depressione de li malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano, dico che la loro mossa viene da cinque abominevoli cagioni. La prima è cecitade di discrezione; la seconda, maliziata escusazione; la terza, cupidità di vanagloria; la quarta, argomento d'invidia; la quinta e ultima, viltà d'animo, cioè pusillanimità. Es ciascuna di queste retadi ha si grande setta che pochi sono quelli che siano da esse liberi.

(I, XI, 1/2)

“Para perpetua infamia y humillación de los malvados hombres de Italia que elogian el vulgar ajeno y desprecian el propio, digo que su actitud proviene de cinco razones abominables: ceguera de discernimiento, maliciosa excusa, deseo de vanagloria, argumento de envidia y vileza de alma. Son pocos los que están libres de estas culpas”.

Más allá recuerda Dante cómo Cicerón en su obra *De Finibus Bonorum et Malorum*, se lanzó contra los que —en su tiempo y por razones semejantes— menospreciaban el latín y elogiaban el griego.

Contra questi cotali grida Tullio nel principio d'un suo libro, che si chiama Libro di Fine de' Beni, però che al suo tempo biasimavano lo latino romano e commendavano la gramatica greca, per simiglianti cagioni che questi fanno vile lo parlare italico a prezioso quello di Provenza.

(I, XI, 14)

Así como para juzgar la belleza de una mujer, debe vérsela despojada de todo adorno accidental, del mismo modo el vulgar italiano debe ser considerado en su forma pura, desprovisto de los adornos de la rima y del ritmo; podrá entonces apreciarse la facilidad de sus sílabas, la exactitud de sus construcciones y la suavidad de sus oraciones, llenas de dulcísima y amabilísima belleza.

...sì come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti de l'azzimare e de le vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima. Onde chi vuole ben giudicare d'una donna, guardi quella quando solo sua naturale bellezza si sta con lei, da tutto accidentale adornamento discompagnata: sì come sarà questo comento, nel quale si vedrà l'agevolezza de le sue sillabe, le propietadi de le sue costruzioni e le soavi orazioni che di lui si fanno; le quali chi bene agguarderà, vedrà essere piene di dolcissima e d'amabilissima bellezza.

(I, X, 12/13)

La preocupación de Dante por la consagración de un vulgar italiano —la que se manifiesta en nueve capítulos del primer libro del *Convivio*, del que hemos extraído algunos párrafos— encuentra un más vasto desarrollo en otro tratado, el *De vulgari eloquentia*, totalmente dedicado —aunque quedara inconcluso— al problema de la lengua vulgar. Dante escribió esta obra destinada a establecer cuál sería la nueva lengua literaria italiana en latín, sin duda para que los eruditos y doctos de su época la tomaran en consideración. En ella

analiza los catorce vulgares regionales italianos, a su vez subdivididos en innumerables variedades locales. Ninguna de ellas, afirma, reúne por sí sola las condiciones excelentes que permitan elegirla como “vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale” y proclamarla en consecuencia “vulgare latinum” o sea lengua nacional de Italia. Este vulgar ilustre deberá formarse con los mejores y más generales rasgos de las diversas hablas regionales. Es un vulgar que aún no existe y que deberá crearse tomando como modelo la lengua de los grandes poetas latinos, los “poetae regulati”, los que “*sermone et arte regulari poetati sunt*”, vale decir los que poematizaron según un discurso y un arte reglamentados, estableciendo las reglas de la gramática. Y Dante agrega:

Idcirco accidit ut, quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur. Unde nos, doctrine operi impendentes, doctrinatas eorum potrias emulari oportet.

(V.E. II, IV, 3)

“Por lo cual ocurre que, cuanto más de cerca los imitemos, tanto más correctamente escribiremos. Por lo tanto, cuando nos aprestamos a escribir una obra con arte, nos conviene emular las obras poéticas de aquellos, las que fueron escritas de acuerdo con las reglas del arte.”

El primero de los “poetae regulati” que los nuevos poetas deben imitar es Virgilio. No sólo en el ensayo, sino también en la ficción del poema, Dante lo señala como el gran maestro de la poesía:

*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandì di parlar sì largo fiume?
rispos'io lui con vergognosa fronte.
O degli altri poeti onore e lume,
vagliami il lungo studio e il grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e il mio autore:
tu se' solo colui da cui io tolsi
lo bello stile che m'ha fatto onore.*

(“Inf.”, I, 79/87)

“Tú eres pues aquel Virgilio y aquella fuente que expande tan ancho río de oratoria? —le contesté con frente ruborosa— Oh gloria y lumbre de otros poetas, válgame el largo estudio y el gran amor que me llevaron a buscar tu obra. Tú eres mi maestro y mi autor; sólo tú eres aquel de quien yo extraje el bello estilo que me ha dado gloria.”

Después de Virgilio, Dante cita en su tratado de la lengua vulgar a Ovidio, Estacio y Lucano. Son casi los mismos nombres que habrán de aparecer en el relato del Canto IV del “Infierno”, cuando Virgilio y Dante penetran en el primer círculo, el Limbo, donde, aunque no pecaron moran los espíritus de quienes no fueron bautizados. Oigamos cómo Virgilio lo explica:

*Lo buon maestro a me: "Tu mi dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perchè nos ebber battesimo,
ch'è la porta della fede che tu credi.
E se furon dinnanzi al Cristianesimo,
non adoràr debitamente Dio;
e di questi cotai son io medesimo.
Per tai difetti, e non per altro rio,
semo perduti, e sol di tanto offesi,
che, senza speme, vivemo in disio".*

(31/42)

"Tú me preguntas qué espíritus son aquellos que ves. Quiero pues que sepas, antes de proseguir, que ellos no pecaron y que, aunque tuvieron méritos, eso no basta porque no recibieron el bautismo, que es la puerta de la fe, en la que tú crees. Y puesto que vivieron antes de Cristo, no adoraron debidamente a Dios. Uno de ellos soy yo mismo. Por estas faltas y por ningún otro pecado, estamos perdidos y nuestro solo padecer es que, sin esperanza, vivamos en el deseo". Es éste el deseo, nunca satisfecho, de contemplar a Dios y estar junto a El.

En el Limbo, separados de los otros espíritus y en un lugar de privilegio, se encuentran Homero, Horacio, Ovidio y Lucano. No está con ellos Estacio, que Dante encontrará más tarde en el "Purgatorio", porque —según la leyenda medieval que Dante recoge y que no responde a la verdad histórica— Estacio habría sido cristiano, más aún santo, y su conversión se habría producido por obra de la Égloga IV de Virgilio. Pero es éste un tema al que me referiré más adelante, a propósito del aspecto religioso de la influencia virgiliana en nuestro poeta. En cambio, Dante suma aquí al grupo a Homero, al que no había incluido entre los "poetae regulati" —es sabido que Dante ignoraba el griego— pero al que no podía olvidar aquí, pues había sido el gran inspirador de Virgilio. Los cuatro poetas reciben al maestro, a Virgilio, con estas palabras:

*Onorate l'altissimo poeta:
l'ombra sua torna, ch'era dipartita.*

(80/81)

"Honrad al altísimo poeta; su sombra, que se había alejado, ya regresa". En seguida Virgilio los presenta a su discípulo:

*Mira colui, con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire.
Quegli è Omero, poeta sovrano,
l'altro è Orazio, satiro che viene,
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.
Però che ciascun meco si conviene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene.*

(86/93)

“Mira a aquél que con la espada en mano avanza como un rey delante de los tres. Ése es Homero, poeta soberano; el que sigue es Horacio, el satírico, el tercero es Ovidio y el último Lucano. Puesto que todos se identifican conmigo en el nombre de poeta, que pronunciaron a una sola voz, me rinden homenaje y con ello proceden bien.”

Dante agrega:

*Così vidi adunar la bella scuola
di quel signor dell'altissimo canto
che sopra gli altri com'aquila vola.
Da ch'ebber ragionato insieme alquanto,
volsersi a me con solutevol cenno;
e 'l mio maestro sorrise di tanto.
E più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'ei sí mi fecer della loro schiera,
sí ch'io fui sesto tra cotanto senno.*

(94/102)

“Así pude ver reunida la bella escuela de ese señor del altísimo canto —se refiere a Homero— que vuela como águila por encima de los otros. Después que hubieron dialogado juntos un momento, se volvieron hacia mí en actitud de saludo, y mi maestro sonrió complacido por el alto honor que me conferían. Y me honraron aún más, tanto que me incorporaron a su grupo, de modo que fui el sexto entre tanta sabiduría.”

Si resumimos las ideas fundamentales de cuanto precede, queda establecido que —según Dante— la imitación de los grandes clásicos y la adopción de una lengua vulgar que pueda ser adecuado instrumento de expresión, son las condiciones necesarias para el nacimiento de una nueva literatura, que sea digna continuadora de la latina. A pesar de que estimara —como ya vimos— que ningún vulgar itálico era merecedor de ser adoptado como lengua nacional, por lo cual debía crearse un nuevo vulgar con los mejores elementos de los ya existentes, Dante no vaciló en confiar su poema, que debía exigirle tantos años de fatigas —che m'ha fatto per più anni macro— a uno de esos vulgares, el florentino. La extraordinaria calidad de la obra, su inmediata difusión por toda Italia y su unánime aceptación hicieron el milagro lingüístico: por la *Divina Comedia*; escrita conforme al alto modelo virgiliano, el florentino se convirtió en el vulgar culto de Italia, aquel “vulgare illustre, cardinale, aulicum et curiale” que Dante, en su utópico proyecto quería crear artificialmente.

Si al margen de la afinidad poética de Dante con Virgilio, consideramos ahora sus respectivas obras maestras, observamos entre ambas una diferencia fundamental de géneros que el propio Dante señala. Sabemos que el poeta tituló su gran obra *Comedia*. Nos informa al respecto la *Epístola XIII*, dirigida a Can Grande della Scala, Vicario General del Imperio en Verona y Vicenza, en la cual Dante expresa: “Libri titulus est: Incipit *Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus*”. El título del libro es: Da comienzo la *Comedia* de

Dante Alighieri, florentino por el nacimiento, no por las costumbres. Posteriormente la obra fue titulada "La Comedia del divino Dante" y finalmente, ya en el siglo xvi, *La Divina Comedia*. Dante pues califica su poema de comedia y aclara:

La Comedia es una especie de relato poético diferente de todos los otros. Difiere de la Tragedia en cuanto que ésta es admirable y serena en el comienzo y fétida y horrible en el final, como ocurre en las tragedias de Séneca. La Comedia comienza ásperamente, pero su argumento tiene un fin próspero, como vemos en Terencio. Ambos géneros difieren también por el lenguaje: el de la tragedia es elevado y sublime, el de la comedia remiso y humilde. Resulta así claro por qué la presente obra es llamada Comedia: su argumento es horrible y fétido en el comienzo porque es el Infierno y en cambio es próspero, deseable y grato en el final porque es el Paraíso.

Paul Renucci en su libro *Dante, disciple et juge du monde greco-latin* impugna la autenticidad de esta *Epístola*, partiendo del argumento de que Dante conocía sólo por referencia las obras de Séneca y Terencio. Soslayemos este problema y limitémosnos a complementar estas definiciones sobre estilística con las que figuran en el *De Vulgari Eloquentia*, donde el poeta establece una distinción bastante caprichosa, derivada en parte de las absurdas teorías medievales, entre los géneros trágico, cómico y elegíaco. Tras recordar los versos del Arte Poética de Horacio:

*Sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus et uersate diu quid ferre recusent,
quid ualeant umeri...*

("De Arte Poetica", 38/40)

"Tomad, vosotros que escribís, un tema apropiado a vuestras fuerzas y pesad largamente lo que vuestros hombros se niegan a sostener y lo que son aptos para llevar", tras recordar esta prudente fórmula, agrega:

*Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri,
utrum tragice, vel comice, sive elegiace sint canenda.*

"Luego, en las cosas que se nos ocurren para decir, debemos distinguir si corresponde que las cantemos al modo trágico, cómico o elegíaco." Y prosigue: "Por tragedia entendemos el estilo superior, por comedia el inferior y, por elegía, el estilo de los míseros (per elegiam stilum intelligimus miserorum). Si las cosas que se nos ocurren parecen merecer el modo trágico, debemos emplear el vulgar ilustre: pero si deben cantarse al modo cómico, empléese el vulgar mediocre y algunas veces el bajo; la distinción entre ambos, nos proponemos demostrarla en el cuarto libro de esta obra" (que Dante no llegó a escribir, pues el *De vulgari eloquentia* quedó trunco en el libro segundo. Y concluye: "Si finalmente debemos emplear el modo elegíaco, solamente adoptaremos el vulgar bajo".

A pesar de la oscuridad de estas definiciones, queda establecido que Dante estima la tragedia superior a la comedia. Tragedia es el género que reserva para la *Eneida* —lo hace decir por el propio Virgilio:

...così 'l canta
l'alta mia tragedia in alcun loco:
ben lo sai tu che la sai tutta quanta.

(“Inf.”, xx, 112/114)

y comedia es el género inferior que atribuye a su poema, escrito —conforme a su teoría— en “*vulgare mediocre quandoque humile*”, lenguaje mediocre y a veces bajo, que, a pesar de la subestimación de su autor, se convertirá, por la perfección de su forma, en la lengua italiana.

De cuanto dijimos quedan, según creo, suficientemente expuestas, sino todos, los más importantes vínculos de carácter estético y literario que no sólo unen dos poemas y a dos poetas, sino que enlazan dos literaturas, dos culturas y, en el campo de las letras, dos civilizaciones.

Pero, junto a estas razones que explican el pupilaje intelectual de Dante, hay otras que las complementan y que —como anticipé— son de carácter religioso y de carácter patriótico. Veamos las primeras:

Es sabido que el culto de los autores latinos, entre los cuales sobresalía Virgilio, llegó a Dante a través de la tradición medieval y también sabemos que, en esta tradición, los valores puramente literarios pasaron a ocupar, en el medio y alto Medio Evo, un segundo lugar. La atención de los estudiosos y de los doctos se dedicó a cultivar especialmente en aquellos cuanto podía relacionarse con la primordial preocupación de la época, con la religión. Todo estaba dirigido en la Edad Media “ad maiorem Dei gloriam”. Ese anhelo fue tan absorbente, ya lo vimos, que junto a él palideció toda otra inquietud intelectual o literaria. El interés por la obra virgiliana halló un extraordinario incremento frente al enigma que planteaba la *Egloga IV*, enigma que fue debatido durante casi veinte siglos y a cuya discusión puso finalmente término, con clara erudición, Jerome Carcopino en su obra *Virgile et le mystère de la IV Eglogue*, publicada en 1930. En esta *Bucólica* de 63 versos, que lleva por título el nombre de Polión, cónsul romano en el año 40 antes de Cristo, Virgilio exalta el nacimiento de un niño, cuya llegada anuncia el comienzo de una nueva era gloriosa de paz, de abundancia y de amor al mismo tiempo que una renovación en el mundo. Desde el siglo III, los escritores y comentaristas cristianos vieron en esta égloga una predicción, una premonición del nacimiento de Jesús y de la iniciación de la era de Cristo. Virgilio fue elevado, en virtud de esta interpretación mesiánica, al rango de profeta de la nueva y verdadera fe. El tema era y es apasionante. La Edad Media lo planteó y exaltó, Dante lo vertió sin objeciones y con maravillosa poesía en la *Divina Comedia*, los estudiosos de todos los siglos, teistas y ateos, lo analizaron y discutieron,

el romanticismo lo recogió —y esto era inevitable— como lo prueban las palabras de Victor Hugo en sus *Voix Interieures*:

*Dans Virgile, parfois, dieu tout près d'être un ange,
Le vers porte à sa cime une lueur étrange.*

(XVIII, 1)

Transcribo algunos versos, los más significativos, de esta hermosa égloga:

*Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna;
iam noua progenies caelo demittitur alto.*

(4/7)

“Ya ha llegado la última edad de la profecía de Cuma. He aquí que renace, en su integridad, el gran orden de los siglos. He aquí que vuelve la Virgen, que vuelve el reino de Saturno y que una nueva generación desciende de las alturas del Cielo.” Y el canto prosigue: “Dígnate tan sólo, o casta diosa lunar, favorecer el nacimiento del niño, nacimiento con el que cesará por fin la raza de hierro y surgirá en el mundo entero la raza de oro... Y es justamente durante tu consulado, durante el tuyo, Polión, que se iniciará esta edad gloriosa, y los meses del Gran Año comenzarán su curso bajo tu gobierno. Si algunos rastros de nuestra maldad aún persisten, serán ineficaces, y la tierra se verá libre de su perpetuo terror. Est niño recibirá una vida divina y verá a los héroes mezclados con los dioses y lo veremos a él mismo entre las divinidades; y regirá el orbe pacificado por las virtudes del padre. Pero, para comenzar, niño, la tierra, sin precisar cultivo, te prodigará sus frutos... Las cabras traerán espontáneamente a las casas sus ubres henchidas de leche y las manadas no temerán a los grandes leones. Espontáneamente, tu cuna derramará para ti dulces flores. Perecerá la serpiente y las engañosas hierbas venenosas perecerán... Mira el mundo que gravita bajo el peso de la bóveda celeste, y las tierras y la extensión de los mares, mira cómo todo se regocija por el siglo que se acerca! Oh, pudiera yo entonces prolongar los últimos días de mi vida y guardar bastante aliento para celebrar tus empresas! Nadie me superaría por sus cantos, ni Orfeo de Tracia, ni Lino, por más que los asistieran al uno la madre, al otro el padre, a Orfeo Calíope, a Lino el bello Apolo. Pan mismo, si quisiera medirse conmigo frente a la Arcadia por juez, Pan mismo, frente a la Arcadia por juez, se declararía vencido...”

La belleza de esta égloga, que he abreviado en la traducción, era demasiado seductora, y demasiado tentadora era la interpretación que de ella podía sacarse, para que la Edad Media no considerara casi unánimemente a Virgilio como el precursor de la nueva fe, el iluminado profeta del Mesías y el primer poeta cristiano. Para muchos, la profecía revestía un carácter aún más misterioso y divino por

cuanto Virgilio la habría formulado inconscientemente, creyendo referirse a un hijo del cónsul Polión, cuando en realidad anunciaba, sin saberlo, el nacimiento de Jesús. Sostuvieron la interpretación divina de la *Égloga* IV, absolutamente general en la Edad Media, Lactancio, San Agustín y el emperador Constantino. Hubo sin embargo quien no creyera en ella, tal el caso de San Gerónimo, quien, en su Epístola 53, declara rotundamente: "Puerilia haec sunt", éstas son puerilidades. Jérôme Carcopino, al establecer en su obra citada la verdad histórica y conceptual de la égloga, se ubica en un justo medio entre las teorías que le confieren un carácter cristiano y las que le niegan todo espíritu religioso, considerándola una mera composición de circunstancia.

Según Carcopino, la égloga no tiene, desde luego, un simbolismo cristiano —no podría tenerlo a la luz de la fría crítica científica—, pero sí tiene un sentido místico que debe ubicarse en la época que le corresponde y atribuirse a la religión que entonces se había propagado en Roma, el neopitagorismo. Esta doctrina, derivada de la filosofía de Pitágoras, establecía, basándose en leyes astronómicas y matemáticas, que el cosmos, movido por el incesante soplo divino, estaba sujeto a evoluciones cíclicas iguales y sucesivas, cada una de las cuales señalaba, al iniciarse, una renovación y un resurgimiento de la humanidad.

Esta teoría se veía confirmada por su coincidencia con la profecía de la Sibila de Cuma, que había establecido para la historia del universo una serie de períodos o "saecula", representados por los nombres de los metales. A este oráculo se refiere Virgilio cuando dice: "Ya ha llegado la última edad de la profecía de Cuma. He aquí que renace en su integridad el gran orden de los siglos" y cuando agrega: "Cesará por fin la raza de hierro y surgirá en el mundo entero la raza de oro".

El momento histórico y político del año 40 antes de Cristo justificaba la esperanza y el optimismo de Virgilio. La paz, concertada en Brindis a principio de octubre de ese año entre Octavio y Antonio, ponía fin en ese momento a un largo período de guerra y conflictos civiles, y los romanos confiaban en que de ella derivaran el bienestar y la tranquilidad. En los preparativos de esa paz había tenido un importante papel de mediador el cónsul Caius Asinius Pollio, cuya mujer daba a luz pocos días después a un niño de nombre Saloninus. Éste es el niño cuyo nacimiento exalta Virgilio en el poema. La tesis de Carcopino queda pues expuesta: la *Égloga IV* es inseparable del neopitagorismo y de la paz de Brindis; no es un anuncio profético de la era cristiana, pero sí es, según una hermosa expresión de este latinista, "un mensaje inmortal de la esperanza humana".

Ha llegado el momento de que veamos la referencia a esta égloga en la *Divina Comedia*. La encontramos en el canto XXII del "Purgatorio", ya en la segunda parte del poema total, circunstancia que

ha llevado a algunos estudiosos a suponer que Dante no habría conocido antes de ese momento las églogas de Virgilio, puesto que no existen anteriores menciones a tan importante asunto. Ambos caminantes, el poeta y su guía y maestro, están transitando por el círculo v del "Purgatorio", cuando de pronto surge ante ellos la sombra de Estacio, quien se da a conocer en los siguientes términos:

*Nel tempo che 'l buon Tito, con l'aiuto
del sommo Rege, vedicó le fóra
ond'usci 'l sangue per Giuda venduto,
col nome che piú dura e piú onora
er' io di là, rispose quello spirto,
famoso assai, ma non con fede ancora.
Tanto fu dolce mio vocale spirto,
che, tolosano, a sé mi trasse Roma,
dove mertai le tempie ornar di mirto.
Stazio la gente ancor di là mi noma.*

("Purg.", xxi, 82/91)

"En el tiempo en que el buen Tito, con ayuda del Rey supremo, vengó las llagas por donde manara la sangre por Judas vendida, yo, en la tierra, con el nombre que más honra y perdura (el de poeta) era famoso, pero aún sin fe. Tan dulce fue mi espíritu de poeta que, siendo tolosano, fui llamado a Roma, donde mi sien mereció ser coronada. La gente de allá aún me llama Estacio". Hay aquí un error que señalaron los comentaristas y también nuestro José León Pagano en una reciente publicación de la Academia Argentina de Letras. Estacio, el poeta, había nacido en Nápoles. Dante lo confunde, en cuanto a su origen, con el retórico Lucio Estacio Úrsolo, nativo de Tolosa y contemporáneo de Nerón. Es ésta una de las frecuentes confusiones de la erudición medieval. Estacio, que aún ignora quiénes son sus interlocutores, prosigue:

*Al mio ardor fur seme le faville,
che mi scaldar, della divina fiamma
onde sono allumati piú di mille;
dell'Eneida dico, la qual mamma
fummi e fummi nutrice poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.*

(94/99)

"Mi ardor sembraron los destellos de la llama divina, con la que muchos son iluminados, me refiero a la *Eneida*, que me fue en poesía madre y nodriza. Sin ella no habría escrito nada que valiere". Después de algunas vacilaciones, Dante la descubre la identidad de Virgilio:

*Questi che guida in alto gli occhi miei,
è quel Virgilio dal qual togliesti
forza a cantar degli uomini e de' Dei.*

(124/126)

Ya en el canto xxii llegamos a la parte más importante del encuentro, cuando Estacio relata su conversión al cristianismo por obra de la *Égloga* iv, conversión que, como sabemos, fue inventada por la leyenda medieval.

*Ed egli a lui: "Tu prima m'invisti
verso Parnaso a ber nelle sue grotte,
e prima appresso Dio m'illuminasti.
Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,
quando dicesti: Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende dal ciel nova.
Per te poeta fui, per te cristiano!"*

(64/73)

Mitre traduce:

Y él dijo: "Tú el primero me llevaste
al Parnaso, a beber en fuente pura,
y con amor divino me alumbraste.
Fuiste como quien anda en noche oscura,
con luz radiante que a la espalda lleva,
que a otros alumbra, y que de sí no cura.
Tú anunciaste: El siglo se renueva;
retorna la justicia al mundo humano,
y del cielo descende raza nueva.
Por ti yo fui poeta y fui cristiano!"

En estos versos se encuentra una de las más poéticas y famosas figuras de la *Divina Comedia*, la que compara a Virgilio, profeta inconsciente de la fe cristiana, con aquel que marcha en la noche llevando tras de sí un candil que ilumina el camino a los que siguen y deja el propio a oscuras:

*Facesti come quei che va di notte,
che porta il lume dietro e sé non giova,
ma dopo sé fa le persone dotte,*

Es la imagen de Virgilio profeta, nacida de la credulidad medieval y que tan bien se presta al tratamiento poético. Y para que no quede en duda la referencia, Dante repite textualmente los versos primeros de la *égloga*:

*quando dicesti: Secol si rinnova;
torna giustizia e primo tempo umano,
e progenie scende dal ciel nova.*

Virgilio conoce y mide la desventura de haber nacido antes de Cristo. Por él otros se han salvado, pero él está condenado a sufrir un eterno castigo por una culpa de la que no es culpable. En el canto vii del "Purgatorio", dice a Sordello:

*Anzi che a questo monte fosser volte
l'anime degne di salire a Dio,*

*fur l'ossa mie per Ottavian sepolte:
io son Virgilio; e per null'altro rio
lo ciel perdei, che per non aver fe'.*

(4/8)

“Antes de que las almas dignas de subir hasta Dios fueran enviadas a esta montaña, mis huesos fueron sepultados por Octavio (es decir, antes de que naciera Cristo). Yo soy Virgilio, y perdí el cielo por ninguna otra falta que por no tener fe”. Y más adelante agrega:

*Non per far, ma per non fare ho perduto
di veder l'alto Sol que tu disiri,
e che fu tardi per me conosciuto.*

(25/27)

El tercero y último aspecto de la influencia virgiliana en Dante, el de Virgilio poeta latino y por ende italiano y nacional, responde a una concepción original del propio Dante, que la Edad Media, orientada hacia otros intereses, no había tenido en cuenta. El hecho de que Dante considerara a Virgilio como el poeta nacional por excelencia, el que cantó en la Eneida los orígenes gloriosos y divinos del pueblo romano y predijo para éste un futuro rector e imperecedero, fue una de las principales razones por las cuales Dante, que tanto amó a su patria y tanto sufrió por ella, lo adoptara como maestro, guía y padre. Recordemos la famosa exhortación de Anquises a Eneas en el libro vi de la *Eneida*.

*Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), uiuos ducent de marmore uoltus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent:
tu regere imperio populos, Romane, memento
(hae tibi erunt artes), pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.*

(847/853)

“Otros (lo creo ciertamente) serán hábiles en dar al bronce el soplo de la vida y en extraer del mármol rostros vivientes; otros serán mejores oradores y medirán mejor con el compás los movimientos del cielo y preverán los cursos de los astros. Pero tú, Romano, acuérdate de regir a los pueblos con tu imperio (éstas serán tus artes) y de imponer la ley de la paz, de perdonar a los vencidos y de doblegar a los soberbios.”

Estas palabras también Dante las recuerda y las transcribe en el capítulo vi del libro ii de su tratado político *De Monarchia*. A continuación de la cita virgiliana, escribe:

*Propterea satis persuasum est quod Romanus populus a natura
ordinatus fuit ad imperandum; ergo Romanus populus subiciendo
sibi orbem de iure ad Imperium venit.*

“Por lo cual resulta suficientemente convincente que el pueblo romano fue ordenado por la naturaleza para gobernar. Por lo tanto, sometiendo a sí el orbe, alcanzó el Imperio por propio derecho.”

Este concepto de Dante debe ser considerado, naturalmente, en relación con la política de su tiempo. Las luchas entre Imperio y Papado por el ejercicio del poder temporal, provocaban conflictos que destrozaban las ciudades italianas, divididas en güelfas y gibelinas. Dante, que —aunque profundamente cristiano— era de espíritu laico, partidario del Imperio y enemigo del Papado, al que condenaba por los abusos, debió sufrir, a raíz de aquel antagonismo, el destierro a vida. El único sistema político que, según él, podía asegurar la grandeza de Italia era el Imperio y en el precedente romano, al que atribuía origen divino, hallaba la justificación de su principio. Así lo sostiene en el libro iv del *Convivio*, argumentando que el imperio sobre el mundo no corresponde a Roma y a Italia por razones de fuerza, sino de justicia y, especialmente, por razones divinas, porque así lo ha dispuesto la Providencia:

Onde non da forza fu principalmente preso per la romana gente, ma da divina provedenza, che è sopra ogni ragione. E in ciò s'accorda Virgilio nel primo de lo Eneida, quando dice in persona di Dio parlando: A costoro —cioè a li Romani— nè termine di cose nè di tempo pongo; a loro ho dato imperio senza fine.

(iv, 4/11)

“En esto también concuerda Virgilio en el primer libro de la *Eneida*, cuando hablando en nombre de Dios, dice: “Para ellos, para los romanos, no dispongo límite de cosas ni de tiempo; les he acordado un imperio sin fin”. El poeta cita textualmente y traduce los versos 278/9 del libro primero de la *Eneida*, donde Júpiter expresa:

*His ego nec metas rerum nec tempora pono;
imperium sine fine dedi.*

Esta asombrosa declaración de Dante (*in persona di Dio parlando*) es de enorme significado para nosotros aquí. No puede considerarse una figura, ni una invención poética, puesto que pertenece al *Convivio*, un ensayo filosófico en el que no tiene cabida la imaginación. Dante manifiesta, pues, su propio pensamiento y su hondo convencimiento y, en su afán demostrativo, no vacila en incurrir casi en una blasfemia al identificar la divinidad pagana con el Dios cristiano, para sustentar su tesis. Es aquí donde atribuye a Virgilio un carácter divino y profético y donde se diferencia de toda la Edad Media. El anuncio de la *Égloga* iv, de tanta difusión medieval, reviste para Dante un valor más bien anecdótico. El poeta se refiere a él una sola vez, en el párrafo del “Purgatorio” que anteriormente comentamos. El verdadero sentido religioso y profético de Virgilio —según Dante— está en el anuncio que formula en representación de Dios, asegurando para Italia poder y gloria sin fin.

He aquí el punto de conjunción de las tres líneas —la literaria, la religiosa y la patriótica— que he procurado destacar en este paralelo entre Virgilio y Dante.

VIVIANO PARRAVICINI

Cuarta parte

ECOS DANTESCOS

DANTE EN INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS

La historia de la literatura inglesa ofrece, aun al observador menos atento al proceso de las relaciones literarias internacionales, pruebas repetidas y convincentes de su contacto con la literatura italiana.

La relación queda bien documentada a partir del momento en que Geoffrey Chaucer se libera de la excluyente tutela de Francia al entrar en contacto con los grandes escritores italianos de su época. Inglaterra había vivido desde el siglo XI hasta el XIV bajo la influencia cultural de Francia, y en este último siglo inició su emancipación. El proceso tiene su mejor ejemplo en Chaucer. El poeta hizo su aprendizaje en las letras traduciendo el *Roman de la Rose* y sus primeras poesías están decididamente adheridas a la tradición literaria francesa. A partir de sus viajes a Italia,¹ donde —gracias al conocimiento del idioma— se descuenta que leyó en el original a los autores del momento (Dante, desaparecido antes de su visita, Petrarca y Boccaccio) se observa el resultado de la superposición de esta lectura a las que tenía hechas en el campo de la literatura francesa: algunas de sus mejores obras inclusive la que marca la culminación de su actividad creadora, los *Canterbury Tales*. Consecuencia más general de esta desviación de Chaucer de la tradición francesa fue el despertar de Inglaterra a probabilidades mucho más amplias que las que Francia le ofrecía.

La vinculación se ha mantenido con mayor o menor intensidad hasta hoy, y si bien llegó a establecerse cierto equilibrio en ella,² no cabe duda que es Italia la mayor dadora e Inglaterra la gran beneficiada en este intercambio. Chaucer, Shakespeare, Milton, los grandes románticos del siglo XIX, y en nuestro siglo T. S. Eliot entre otros, conocieron con provecho la literatura de aquel país. Temas, géneros, estilos, tipos, ideas y sentimientos fueron llevados del sur al norte, y aunque los escritores italianos no siempre gozaron de igual fortuna en Inglaterra, su influencia, acentuada en Chaucer, los isabelinos y los románticos, puede rastrearse a través de los siglos. Sus obras constituyeron fuente donde se nutrió la literatura inglesa, a veces direc-

¹ Geoffrey Chaucer (1340-1400) vivió en Italia once meses, a partir de diciembre de 1372. Volvió en 1378, desde mayo a setiembre.

² No debe olvidarse la fama de algunos escritores ingleses en Italia, tales como William Shakespeare, Alexander Pope, Edward Young, Walter Scott, Percy B. Shelley, Lord Byron y Charles Dickens. Pero si bien la difusión de estos autores parece haber sido grande (se habla de Byronismo en Italia, por ejemplo), su influencia no llegó a tener el carácter decisivo que podemos atribuir a la de algunos escritores italianos en Inglaterra.

tamente, otras a través de intermediarios que las tradujeron y difundieron.³

Entre los intermediarios —viajeros ingleses en Italia, italianos en Inglaterra, traductores y comentaristas— muchos alcanzaron gran fama por derecho propio. Es el caso de Chaucer, Wyatt, Milton, Addison, Shelley, Keats, Byron, Eliot y tantos más. Otros en cambio se incorporaron a la historia literaria en virtud de la difusión alcanzada por su obra de traducción como ocurrió con Cary, a quien se recuerda por su versión de la *Divina Comedia*.⁴

Y si algún viajero inglés llegó hasta Italia para criticarla luego, como lo hizo Roger Ascham en *The Schoolmaster*,⁵ la mayoría se entusiasmó con lo que allá encontró y llevó a Inglaterra nuevos temas o novedades en versificación como ocurrió, para no citar sino un ejemplo, con los sonetistas del siglo xvi.

También los italianos que como Florio, Baretti y Foscolo⁶ vivieron en Inglaterra contribuyeron al mejor conocimiento literario mutuo de ambos países. Lo mismo hicieron los traductores ingleses que trabajaron con eficacia en este sentido desde el siglo xvi en adelante.⁷

Viajeros y traductores crearon un ambiente propicio a Italia. Muchos hombres de letras vivieron en ella largas temporadas⁸ y eligieron hechos acaecidos en dicho país como argumento de sus obras y a su paisaje y ciudades como escenario. Así ya Chaucer en su *Monk's Tale* cuenta la caída de los Visconti, y más tarde Shakespeare, Ben Jonson, Massinger, Webster, Nathaniel Lee, Otway, Horace Walpole, Byron,

³ Sobre la influencia italiana en la literatura inglesa se han escrito ensayos y libros, pero falta la obra que la estudie de manera integral. Son útiles: *Italy in English Literature, 1755-1815*, de R. Marshall, *Italian Influence on English Poetry*, de A. Lytton Sell y los ensayos de Mario Praz, entre otros.

⁴ Reverendo Henry Francis Cary (1772-1844). Hombre de gran cultura que se dedicó a la traducción. Su obra mayor fue la versión de la *Divina Commedia* (1805-1814).

⁵ Roger Ascham (1515-1568) fue profesor de griego en Cambridge. Su obra más importante es *The Schoolmaster* (1570) publicada después de su muerte. Ascham dedica las últimas páginas del Libro Primero a lamentar las consecuencias desastrosas que acarrea la costumbre del viaje a Italia, muy difundido en su época. El "*Englishman Italianate*" es para él un monstruo que los mismos italianos desprecian pues "*Inglese Italianato è un diavolo incarnato*" según se decía en Italia. Y llega a agradecer a Dios el no haber pasado sino nueve días en Italia donde Circe atrae y corrompe a los ingleses.

⁶ John Florio (1553-1625) nació en Londres hijo de italianos que habían debido emigrar. Contribuyó a que se conocieran Italia y su cultura en Inglaterra a través de sus clases de Italiano (la reina Ana, mujer de Jacobo I fue su discípula), su serie de *Diálogos* ingleses e italianos y su *Diccionario*. Su mayor obra fue sin embargo la traducción de los *Essais* de Montaigne.

Giuseppe Baretti (1719-1789). Durante su primer estadía en Inglaterra (1751-1760) publicó su *Dissertation upon Italian Poetry* (1753) y la *History of the Italian Tongue* (1757). En su segundo viaje escribió el *Discours sur Shakespeare* (1777), en francés, en el que hace una defensa de Shakespeare y del teatro inglés. Ugo Foscolo (1773-1827) escribió sobre literatura italiana bajo el nombre de su amigo Hobhouse, durante su estadía en Inglaterra. El tema de los italianos en Inglaterra ha sido tratado en: "Gli italiani in Inghilterra durante i secoli xv e xvi" de F. Nunziante (1906), *I girovaggi italiani in Inghilterra* de B. Paolucci di Calboli (1893), *The Italian Exiles in London, 1816-48* de M. C. M. Wicks (1937), y otros.

⁷ A. F. Clements, *Tudor Translations* (1929), F. O. Matthiessen, *Translation, an Elizabethan Art* (1921), Raleigh, *Tudor Translations* (1895).

⁸ Byron vivió en Italia desde 1816 hasta 1823 y Shelley en 1814-15 y desde 1818 hasta su muerte en el año 1822. Keats fue a Italia en 1821 y allí murió ese mismo año. Robert Browning la visitó primero en 1834 y luego, ya casado con Elizabeth Barret vivió en Italia hasta la muerte de su mujer en 1861. Retornó a Inglaterra pero volvió varias veces. Otros, como Ruskin, pasaron temporadas más breves.

Shelley, Browning, Swinburne, Ezra Pound y otros, encontraron en Italia argumentos, localización y personajes.

De esta productiva relación entre Inglaterra e Italia es ejemplo notable el interés que mostraron los hombres de letras ingleses por Dante Alighieri y en especial por la *Divina Comedia*.

La influencia de Dante en la literatura inglesa arranca de Chaucer, de quien un contemporáneo, Lydgate, dijo, con exageración por cierto, que había escrito a Dante en inglés. La crítica erudita ha encontrado numerosos rastros de esta influencia, unos obvios, otros ocultos. Ya en el siglo XIX este aspecto de la obra de Chaucer fue bastante estudiado y, más cerca nuestro, E. Köppel, J. L. Lowes, J. S. P. Tatlock, T. Spencer, P. Toynbee, Mario Praz y otros le han dedicado serios trabajos.⁹

En su excelente ensayo sobre Chaucer y los escritores italianos del *trecento* Mario Praz clasifica las formas en que dicha influencia se manifestó en Chaucer.¹⁰ Una de las claves para encontrarla estaría en el uso que hace el poeta de vocablos formados sobre el modelo de palabras italianas encontradas en el texto de Dante. Chaucer altera la ortografía lo necesario para que el término parezca inglés. Así, para dar un solo ejemplo, la palabra "tras" en la línea "of wemen such a tras" en su *Legend of Good Women* nos debe llevar a "si lunga tratta" en Dante.¹¹ La influencia constante del poeta italiano se pone de relieve también en la manera en que Chaucer se inclina a utilizar la fuente dantesca tan pronto como el tema que trata le sugiere una relación, por mínima que sea, con el texto de Dante, aunque esté trabajando sobre un argumento tomado de otro autor. Que el uso que hace Chaucer de Dante es conciente, deliberado y en base a una constante consulta de textos y no a través de recuerdos lo prueba la forma en que distribuye el material. Así es que encontramos versos del *Paradiso* xxxiii, 1-9 distribuidos entre la *Invocatio ad Mariam* del cuento que narra la monja y *Troilus*.¹² En este caso como en

⁹ En la *Bibliography of Comparative Literature* de Fernand Baldensperger y Werner P. Friedrich (1960), encontramos los siguientes títulos: C. Chiarini, *Di una imitazione inglese della Divina Commedia, La casa della fama di G. Chaucer*; H. Clarke, *Dante and Chaucer*; Dorothy A. Dilts, *Observations on Dante and the Hous of Fame*; C. H. Herford, *Chaucer's Hous of Fame and Prof. Ten Brink*; E. Köppel, *Chauceriana:III, Dante*; C. Loonten, *Chaucer et Dante*; J. R. Lounsbury, *Studies in Chaucer*; F. T. Palgrave, *Chaucer and the Italian Renaissance y Chaucer's Hous of Fame and Prof. Ten Brink*; A. Rabeau, *Chaucer's Hous of Fame in seinem Verhältnis zu Dantes Divina Commedia*; J. L. Lowes, *Chaucer and Dante's Convivio: The Use of Dante in Chaucer's Parliament of Fowles y Chaucer and Dante*; F. N. Robinson, *Chaucer and Dante*; T. Spencer, *The Story of Ugolino in Dante and Chaucer*; W. C. Shepherd, *The Hous of Fame and Dante's Divina Commedia en Studies in Chaucer's Hous of Fame*; J. S. P. Tatlock, *Chaucer and Dante y Dante and Guinizelli in Chaucer's Troilus*.

¹⁰ Mario Praz, "Chaucer and the Great Italian Writers of the Trecento", en *The Flaming Heart*, 1958.

¹¹ G. Chaucer, *The Legend of Good Women* en la edición de W. W. Skeat, Texto A, "Prólogo" 188, "And after hem com of wemen swich a tras"; Dante Alighieri, *Inferno*, III, 55, "E dietro le veni si lunga tratta / di gente".

¹² Dice Mario Praz, *op. cit.*, con la autoridad de E. Köppel, que en la *Invocatio ad Mariam* Chaucer utilizó los versos 1-9, pero no los siguientes pues ya había recurrido a ello en *Troilus*. Cuando usa la misma línea en los dos poemas de versiones distintas: "La tua benignità non pur socorre" se convierte en "For, noldestow of bountee hem socouren" en *Troilus* y en "Ful frely, er that men thyn help biseche / Thou goost biforn...".

otros la ubicación del material prestado está realizada hábilmente y sin caer en repeticiones.

Se da también con Dante el mismo problema que se plantea cada vez que se estudian las influencias de otros autores sobre Chaucer. Una vez aceptada la influencia en cuanto a líneas, argumento y métrica surge la pregunta ¿existe afinidad espiritual entre los dos autores? En realidad, Dante y Chaucer parecen ser tan enteramente diferentes que en ciertos poemas del poeta inglés los críticos se inclinan a ver más bien una parodia de la poesía de Dante. Ni el aspecto ultraterreno ni el político, tan presentes en Dante, se encuentran en Chaucer. Éste parece responder mejor a los pasajes en que en la *Divina Comedia* se dan sentimientos de piedad y simpatía hacia el ser humano. Para Mario Praz el tratamiento que ambos dan al episodio del conde Ugolino los separa espiritualmente de manera terminante.¹³

G. K. Chesterton¹⁴ encuentra que la gran diferencia entre los dos poetas es que Chaucer no podía odiar como Dante y aun en la sátira se inclinaba a la simpatía. Pero señala que debemos tener presente que un místico como William Blake realizó las ilustraciones para su obra, como hizo para la de Dante, de manera que, dice Chesterton, algo en él debe haberle resultado simbólico. Destaca también que existe igual actitud frente al amor en la *Vita Nuova* y en la *Legend of Good Women*. Para Chesterton, Chaucer debió verse llevado a Dante por el gran sentido de individualidad que en él encontró.

De cualquier manera la deuda de Chaucer para con Dante es innegable. Esquema en algún caso, tema en otro, líneas enteras, imágenes y el verso. Y si nos detenemos a pensar en la ubicación que la crítica y la historia literaria asignan a Chaucer, en su posición de maestro de las generaciones que le siguieron, y en su condición de inspirador y fuente para tantos poetas posteriores, apreciamos aún más el valor y las consecuencias de su elección de Dante como guía en ciertos aspectos, pues la influencia del italiano no quedó en él, sino que junto con la obra de Chaucer Dante se internó en la literatura inglesa.

No es de extrañar, dada la intensidad de la influencia italiana en Inglaterra durante el siglo XVI, que se hayan realizado estudios sobre la posible influencia de Dante sobre los autores más salientes de la época, por ejemplo el sonetista Wyatt,¹⁵ el dramaturgo Greene¹⁶ y el gran poeta isabelino Spenser¹⁷ Y hubiera sido muy atractivo poder

¹³ *The Monk's Tale*. Chaucer no llega al máximo horror de "più che il dolor, potè il digiuno" y remite a Dante en los versos: "Who so wol here it in a lenger wyse, / Redeth the grete poete of Itaille. / That highte Dante, for he can al devyse / Fro point to point, nat o word wol he faille".

¹⁴ G. K. Chesterton, *Chaucer* (1932).

¹⁵ K. C. M. Sills, "Wyatt and Dante" en *Journal of Comparative Literature*, 1903.

¹⁶ Paget Toynbee, "Two Alleged Quotations from Dante by Robert Greene", en *Athenaeum*, 1902.

¹⁷ T. Bayne, "Spenser's Possible Knowledge of Dante", en *Notes and Queries* (1892). F. T. Palgrave, *Spenser and Dante* (1888).

establecer que Shakespeare conoció la obra de Dante y se sometió a su influencia. Debemos admitir, sin embargo, que si bien se ha escrito mucho bajo el título común de *Dante y Shakespeare*,¹⁸ el estudio más interesante en este caso es el de comparación y no el de influencias. Así el estudio del concepto de fortuna o el de monarquía en ambos poetas sería seguramente de gran interés, como también el de personajes que, como Bruto, aparezcan en la obra de los dos.

Cuando abordamos la obra de John Milton buscando la posible influencia de Dante, creemos pisar terreno firme. Si en el caso de Chaucer encontramos la presencia material de argumentos, imágenes y verso, en el de Milton, por su situación personal y por las circunstancias de orden religioso y político que atravesaba su país,¹⁹ esperamos enfrentarnos con las preocupaciones de carácter trascendental y político que dominan en la *Divina Comedia* y están conspicuamente ausentes en Chaucer. Sin embargo, y pese a estudios como *The Influence of Dante's Paradiso upon Milton* de Sister Margaret T. Kelly, *Dante's Influence on Milton* de L. O. Kuhns, *Echoes of Dante in Milton's Lycidas* de K. McKenzie y *Milton's Debt to Dante* de Jeannette G. Byington, que sugieren una decidida influencia del poeta italiano sobre el inglés, y pese también a que indudablemente Milton conocía muy bien la literatura italiana resulta más propio en su caso, como en el de Shakespeare, el estudio de paralelismos que el de influencias. Podemos comparar en los dos poetas el tratamiento del orgullo (en los ángeles caídos de Milton y en los que *no* han caído en Dante) y de la castidad (ennoblecedora en Beatriz y quizás egoísta en la Dama de *Comus* que la esgrime para su defensa y parece señalar el camino hacia *Pamela, or Virtue Rewarded* de Samuel Richardson), la relación Paraíso-Infierno, las figuras arquetípicas de Beatriz y Eva y la explicación de doctrinas. Pero Milton no podía aprender de Dante lo que su temperamento no le permitiría aceptar y muestra profusión verbal, amplitud y demora frente a la precisión, economía y rapidez de quien pudo ser su maestro.

Aunque el siglo XVIII nos da la primera traducción de la *Divina Commedia*²⁰ y el *Ugolino* de Joshua Reynolds y que no cabe la menor duda que poetas eruditos como Thomas Gray no pudieron ignorar a Dante, es sólo en pleno romanticismo que se vuelve a sentir su influencia en Inglaterra con la intensidad de la época de Chaucer.²¹

¹⁸ Bajo este título existen ensayos de G. Bigoni (1895), K. Borinski (1896), J. Bouchier (1890), G. Carcano (1869), E. Gardner (1902), W. Koenig (1872), V. Piccoli (1933), Mary W. Smyth (1908).

¹⁹ Dante y Milton participaron en el gobierno, se interesaron por la política, vieron a su país en guerra civil, sufrieron la derrota y el exilio, efectivo en un caso, moral en el otro y fueron profundamente religiosos.

²⁰ H. Boyd (1785).

²¹ Mario Praz dice en su ensayo "*Petrarch in England*", *op. cit.*, que la fama de Dante en Inglaterra sufrió un largo eclipse casi desde la muerte de Chaucer hasta el principio de la era moderna aunque hoy día es el autor extranjero más popular entre los poetas que escriben en inglés. Menciona en el mismo párrafo a Chaucer, Byron, Shelley, Rossetti y T. S. Eliot como los principales exponentes de la tradición dantesca en Inglaterra.

S. T. Coleridge, de importancia capital en la historia de la crítica moderna inglesa, habló sobre Dante y Milton. Después de ubicar a Dante en su época le atribuye el haber sabido unir poesía y filosofía y poesía y sentimiento, la posesión de un estilo excelente que trasunta enorme interés por la lengua misma, profundidad de pensamiento y el sentimiento de la naturaleza. Al comparar a los dos poetas se interesa sobre todo por la figura de Lucifer que ambos crearon. En otra oportunidad Coleridge contribuyó, con su elogio, a la difusión de la *Divina Commedia* traducida por Cary. También Leigh Hunt²² estudió a Dante, en especial a su obra máxima, en *Dante's Divine Comedy, The Book and Its Story* y escribió además su poema *Story of Rimini*. Notamos que se acentúa en esa época el interés por este relato (oscurecido hasta entonces por la fama del episodio del conde Ugolino), que Lord Byron tradujo dedicando su versión a Leigh Hunt.²³

Shelley admiró a Dante y tan abiertamente se interesó por su obra que ya en 1815 tradujo el "Soneto a Guido Cavalcanti" y más adelante la primera *Canzone* del *Convivio*, el Canto xxviii, 1-51 del *Purgatorio*, el relato del conde Ugolino, *Infierno*, xxxiii, 22-75 y escribió un fragmento de tres líneas adaptado de la *Vita Nuova*. Entre sus poemas originales los que más delatan la influencia de Dante son *The Triumph of Life*, en terza rima, y *Epipsychidion*.

Byron escribió su *Prophecy of Dante*²⁴ en terza rima llevado no solamente por la sugestión que se le hiciera sobre la posibilidad de escribir sobre el exilio de Dante como lo había hecho sobre la prisión de Tasso, sino también muy posiblemente por la similitud que encontró entre su destino como desterrado y el de Dante, cosa que se pone bastante de manifiesto en el Canto i del poema.

John Keats llegó a Dante a través de la traducción de Cary. En sus notas y cartas encontramos numerosas alusiones que revelan su entusiasmo, pero en cuanto a influencia en su poesía Federico Olivero que estudia el tema en su ensayo sobre Keats²⁵ puntualiza posibles analogías. Para Herbert Read (*The True Voice of John Keats*) en *Hyperion* la influencia de Dante está realmente presente no sólo en la expresión sino también en el pensamiento a veces decididamente dantesco.

Ya en plena era victoriana Tennyson dice de su *In Memoriam* que debe ser leído "como una suerte de *Divina Commedia* con final feliz", y Dante Gabriel Rossetti tradujo la *Vita Nuova*, varios sonetos y otras poesías. También cabe recordar a Browning cuyos *Sordello* y

²² James Henry Leigh Hunt (1784-1859) tradujo *Inferno* III, 1-15; v. 70-142; xxii, 124; xxxiii, 90; *Purgatorio*, I, 13-27; II, 10-29; VIII, 1-6; y *Paradiso*, xv, 97-129.

²³ Más adelante Francis Marion Crawford (1854-1909) y Stephen Phillips (1868-1915) escribieron obras de teatro sobre el tema, *Francesca da Rimini* y *Paolo y Francesca* respectivamente.

²⁴ Ravena, 1820.

²⁵ "Keats y la literatura inglesa", en *Estudios de Literatura inglesa e italiana*. Trad. A. A. Vasseur, Madrid.

"*One Word More*" prueban su afinidad con Dante y a Ruskin que comparó a Milton con Dante y describió el paisaje en la obra del último.

También los escritores estadounidenses del siglo XIX y del XX contribuyeron a la difusión de la obra de Dante en inglés. Washington Irving, Bryant, Poe, Emerson, Hawthorne, Melville, Whitman, Lowell, Longfellow, Holmes, Pollock, Charles Eliot Norton, Santayana y Charles Grandgent tradujeron o comentaron a Dante o han sido objeto de estudios que los relacionan con él, en la mayoría de los casos en el intento de indagar en la mayor o menor profundidad de su conocimiento del poeta italiano, y en otros, como en el de Melville y su obra *Pierre*, para encontrar alusiones y establecer comparaciones.²⁶

Ezra Pound y T. S. Eliot tanto en su obra de crítica como en su poesía se muestran ardientes admiradores y discípulos de Dante, a quien citan profusamente. Para T. S. Eliot la *Divina Commedia* es la obra clásica de las lenguas modernas europeas.²⁷ En los ensayos que ha publicado sobre Dante (en 1920 y en 1929) Eliot pone de relieve la perfecta integración de filosofía y poesía en su obra e insiste en que el poeta ha logrado presentar su filosofía no como una teoría, comentario o reflexión personal, sino en términos de algo *percibido*. Este rasgo, esencial para un poeta como Eliot justifica su declarada preferencia por Dante, que le sirve de apoyo y ejemplo para sostener no sólo su propia concepción de poesía sino la misma poesía filosófica. Según Mario Praz dos puntos esenciales de su teoría crítica, el tan mentado "*objective correlative*" y la impersonalidad del poeta, se relacionan con su conocimiento de Dante.²⁸

Por otra parte, en su obra poética es fácil descubrir la influencia dantesca en citas, alusiones, imágenes y simbolismo. Pero con Eliot más que la influencia sobre el mismo importa la trascendencia que ésta tuvo a través de la generación de poetas que lo reconoció como inspirador de un nuevo rumbo poético. Estamos ante un caso semejante al de Chaucer: un gran poeta abre un nuevo camino y reconoce a Dante como uno de sus guías. Y así la preocupación de la poesía contemporánea inglesa por la imagen, el símbolo, el lenguaje, puede siempre vincularse con la obra de Dante.

Capítulo aparte merecería un examen de los estudios sobre Dante realizados en Gran Bretaña (ya en 1896 E. Moore escribió una obra clásica, *Studies on Dante*, que cita más de una bibliografía sobre Dante), sobre influencia dantesca y de las traducciones completas o parciales de su obra publicadas en Inglaterra o Estados Unidos. En una lista que posiblemente sea ya incompleta la *Bibliography of*

²⁶ G. Giovannini, "*Melville's Pierre and Dante's Inferno*", PMLA, 1949 y "*Melville and Dante*", PMLA, 1950; J. Chesley Matthews, "*Melville and Dante*", PMLA, 1949; Nathalie Wright, "*Herman Melville's Inferno*", *American Literature*, 1960.

²⁷ T. S. Eliot, *What is a Classic?*, 1944.

²⁸ Mario Praz, "*T. S. Eliot and Dante*", *op. cit.*

Comparative Literature ofrece no menos de cien títulos sobre la influencia de Dante en Inglaterra y Estados Unidos.

Dante fue muy explícito a propósito de la inconveniencia de traducir poesía, pues dice en el *Convivio*: "Mas sepan todos que ninguna cosa organizada por musaico enlace se puede traducir de su habla a otra, sin romper toda su dulzura y armonía. Y ésta es la razón por la cual Homero no se tradujo del griego al latín, como los demás escritos que de ellos tenemos; y ésta es la razón por la cual los versos del *Salterio* no tienen dulzura de música ni de armonía; porque fueron traducidos del hebreo al griego y del griego al latín, y en la primera traducción vino a menos toda aquella dulzura".²⁹ A pesar de opinión tan terminante, Dante es uno de los autores más traducidos en el mundo. Allan Gilbert afirma que en lo que va del siglo se han hecho ya más de setenta traducciones al inglés de la *Divina Commedia*.³⁰

La primera traducción al inglés que se conoce es la del reverendo Henry Boyd (1802), pero la que tuvo mayor difusión fue la de H. Cary.³¹ A ésta la siguieron la de J. C. Wright (1833-40) y la de Henry W. Longfellow (1865) de gran éxito en su momento, calificada por Alfred Noyes, en su "Introducción" a los *Poemas* como la obra de un erudito. Escrita en verso blanco, su verbosidad no refleja el estilo típico de Dante.²³ En 1877 Tomlinson tradujo el *Infierno*, en 1886-87 se publicó la versión de E. H. Plumptree y en 1880-92 la de A. J. Butler. Charles Eliot Norton, uno de los representantes de la tradición dantesca en Estados Unidos, publicó la suya en 1891-92, y podemos continuar la enumeración citando algunas otras como las de T. W. Parsons (1893), F. K. H. Haselfort (1887) y Warren Vernon (1894-97). Paget Toynbee³³ y otros se han ocupado de descubrir y enumerar las diversas traducciones y se han publicado extensos repertorios.

Pese al gran número de traducciones y a los elogios recibidos por algunas, la opinión general coincide con la de Dante sobre la dificultad de traducir poesía con éxito. Arthur Symons dice que: "Es imposible traducir a Dante, pues hacerlo exigiría como primera condición un estilo conciso y luminoso similar al de Wordsworth en sus mejores momentos". John Cowper Powys, por su parte, en su ensayo "Dante"³⁴ afirma que encuentra intolerables todas las versiones poé-

²⁹ Traducción de C. Rivas Cherif, Madrid.

³⁰ Allan H. Gilbert, "Translator or Betrayer? Some Translators of Dante", en *Comparative Literature*, Vol. 1, ed. Werner P. Friedrich, 1959.

³¹ 1814 en Inglaterra y 1822 en Estados Unidos. La traducción de Cary fue reeditada varias veces y ha sido objeto de estudios tales como el de R. W. King, *The Translator of Dante: The Life, Work and Friendships of H. F. Cary, 1772-1884* (1925). En A. *Critical History of English Poetry* de Herbert Grierson y J. C. Smith leemos que: "El Dante de Cary, como el Homero de Chapman, es un poema por derecho propio. No se había escrito un verso blanco tan bueno desde Milton aunque al elegir dicho verso Cary sacrificó el movimiento de la terza rima. Su dicción, por otra parte, por su sencilla severidad debe más a Dante que a Milton".

³² Longfellow también escribió un "Soneto a Dante".

³³ Paget Toynbee, autor de *Dante in English Literature from Dante to Cary* (1909).

³⁴ John Cowper Powys, *The Pleasures of Literature* (1938).

ticas de la *Divina Commedia* y aconseja únicamente la edición bilingüe de los *Temple Classics* por su excelente traducción en prosa.

A pesar de tanta opinión adversa a la traducción de poesía sabemos que en nuestro siglo Laurence Binyon, Dorothy L. Sayers, John Ciardi y muchos otros acometieron la obra con relativo éxito. Y tanto las imitaciones, como las traducciones y los comentarios eruditos que se suceden en Gran Bretaña y Estados Unidos no hacen sino atestiguar la perdurabilidad de una obra cuya influencia ha sido decisiva y determinante en momentos significativos para la literatura inglesa: el siglo XIV, el período romántico y nuestro siglo.

M. C. REZZANO DE MARTINI

DANTE EN LAS LETRAS ALEMANAS

1) *Primeras aproximaciones a Dante en la edad de Goethe*

A veces las grandes amistades se inician con malentendidos. Así parece haber sucedido con los primeros contactos que se establecieron entre Dante y su obra por un lado, y por otro, las letras alemanas. Estas letras alemanas que por su inherente tendencia filosófica estaban predestinadas para dar un aporte fructífero a la comprensión del magno poeta, tal como efectivamente lo habrían de ofrecer en momentos posteriores con resultados vistos elogiosamente por la moderna crítica dantesca.

Al igual que en otros países europeos un conocimiento más íntimo del gran florentino y de su obra, se dio tardíamente. Había sobrados motivos para ello. En primer término, no hubo durante la Edad Media intercambio alemán-italiano en el campo de las letras sino sólo en el de la erudición y de la teología. Luego, cuando habría sido imaginable un acercamiento literario, ya no existió terreno propicio para acoger la cosmovisión dantesca concebida sobre la base de una bien definida seguridad religiosa y doctrinaria. Incluso algunos entusiastas de las enseñanzas luteranas ensalzaron a Dante como precursor de la Reforma, con alusión a sus conocidas críticas a uno que otro Papa.¹ Fue un malentendido al cual se agregarían otros más, entre ellos la insistencia en detalles en vez de una concepción de la *Divina Comedia* apta para verla como obra orgánica, magníficamente cerrada en sí misma. Durante largo tiempo, aun en la edad de Goethe y posteriormente por parte de algunos autores del siglo XIX, Dante fue visto como autor de apasionantes episodios, a su vez característicos del temperamento italiano. Nos han llegado noticias de una representación que en el año 1675 realizó en Neuburg del Danubio el teatro de los jesuitas. Tuvo por argumento el episodio de Ugolino della Gherardesca,² a quien encontramos en el canto XXXIII del "Infierno" de Dante. Ahí está descrito en horrible duelo con su adversario, el arzobispo Ruggieri por cuya culpa murió de hambre luego de haber sido encerrado en la torre de Pisa junto con sus hijos. Ese

¹ Cfr. H. Petriconi y W. Pabst, "Einwirkung der italienischen auf die deutsche Literatur", en *Deutsche Philologie im Aufriß*, Berlin, Bieltfeld, München, Erich Schmidt, 2ª ed., tomo III, cols. 107-146. Por otro lado, aun cuando no se puede hablar de contactos directos ni de influencias demostrables, existe una vinculación íntima en las vivencias y concepciones de los grandes espíritus, tal como la destaca la interpretación de Herbert Grundmann, "Dante und Meister Eckhart" en *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, tomo XVIII, págs. 166-188.

² A ésta y otras versiones poéticas de los temas de Ugolino y de Francesca, se refiere Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner (1963²).

drama escrito en latín habría conservado sólo los rasgos exteriores de los sucesos. Fue un espectáculo monstruoso con 154 actores que se puso en escena para hacer ver el castigo divino de la soberbia, tiranía y violencia. ¡Por cierto, una interpretación poco sutil si la comparamos con la visión tan breve como compleja de Dante!

En 1741, Bodmer, el meritorio crítico suizo, cuyo entusiasmo lo movió a desenterrar los tesoros olvidados del pasado, ofreció una traducción en prosa de una parte del episodio de Ugolino. Años más tarde escribió una nota destinada a llamar la atención sobre Dante y su "poema triple" y por fin compuso una historia dramatizada: *La torre del hambre de Pisa*. Ahí, Ugolino, luego de haberse alimentado de la carne de sus hijos muertos, es liberado por su yerno. No cabe duda de que el argumento tremendo apelaba a la fantasía de los poetas por más que Lessing en su *Laocoonte* criticara incluso su formulación en Dante, señalando que tanto por la postura de Ugolino en el infierno, como por su muerte por el hambre nos sentimos presa de una fuerte repugnancia, la cual se apodera de nosotros especialmente "allí, donde los hijos se ofrecen al padre para servirle de alimento".³

Evidentemente, no había llegado aún el momento de superar el impacto causado por una descripción realista que con lógica insuperable ofrece hechos concretos, haciendo vislumbrar al mismo tiempo el hondo simbolismo de causa y efecto en las acciones y los destinos del ser humano. Por lo tanto, la obra más atractiva y más lograda de esa época —dijera Lessing lo que dijere— transformó al personaje dantesco de acuerdo con las aspiraciones del momento. En 1767, Gerstenberg escribió su *Ugolino* (impreso en el año siguiente) y lo hizo con el espíritu titánico que caracterizó a los adeptos del "Sturm und Drang", este movimiento prerromántico del siglo XVIII en que los jóvenes genios o seudogenios se rebelaron contra el dominio unilateral y férreo de la razón omnipotente. En cinco actos, no carentes de cierto suspenso dramático, presenciamos la muerte de Ugolino y de sus hijos. Pero ¡cuán cambiado está el personaje! Se va realzando cada vez más la grandeza de su alma hasta que al final se acerca a Dios como varón invicto. Así lo insinúan las palabras del protagonista que se halla solo en escena luego de haber muerto todos sus hijos.

(Llora amargamente y se emboza la cabeza. La música se torna más lastimera). ¡Una lágrima poco varonil! (En postura noble) ¿Puedes juntar los lazos de las siete estrellas? ¿O deshacer el vínculo de Orión? ¿Puedes hacer salir en el momento debido a la estrella matutinal?... ¿Sabes cómo debe gobernarse el cielo? ¿O puedes somértelo en la tierra? (La música termina en forma sublime). Quiero estar preparado como un hombre. Levanto mis miradas hacia Dios.

³ *Laokoon*, párrafo 25, en: *Lessings Werke*, ed. por G. Witkowski, Leipzig, Wien, Bibliographisches Institut, s. a., tomo IV, págs. 186 s.

Está curada mi alma destrozada. Voy mano en mano contigo, hijo transfigurado (*abrazo a Anselmo*). Y entonces, ¡sed loados vosotros que arrojasteis mi cuerpo a la putrefacción! Estoy muy cerca de la meta.⁴

Pese a sus visibles fallas, la obra de Gerstenberg tiene fuerza y aliento, lo cual al parecer no pudo afirmarse del *Ugolino*, perdido hoy, de un tal Böhlendorff. De ese drama del año 1801 tenemos noticias por una reseña de Goethe,⁵ quien opinó: "Los pocos tercetos en que encierra Dante la muerte por el hambre de Ugolino y de sus hijos, pertenecen a lo más sublime que ha producido la poesía". Y luego, con referencia a Gerstenberg: "Tuvo la ocurrencia de hacer de este germen una tragedia, y aun cuando la grandeza de la inspiración dantesca debía perder con cualquier forma de ampliación, Gerstenberg captó el sentido adecuado e hizo que su acción permaneciera dentro de la torre". En esta afirmación de Goethe se vislumbra claramente el carácter de sus contactos más bien esporádicos con Dante. El poeta de Weimar que vaticinaba el advenimiento de una época de la literatura universal, no pudo pasar por alto la magna obra de Dante, en especial la *Divina Comedia*, que manejaba en versión original de Venecia del año 1739. Pero se le acercó en primer término como poeta que, de acuerdo con su idiosincrasia, rechazaba instintivamente todo cuanto fuera pintura realista de padecimientos físicos mientras no condecía con su mentalidad hurgar en los misterios inefables de un orden universal concebido en el sentido tomista. En su obra juvenil *La misión teatral de Guillermo Meister* se lee la significativa referencia a su personaje gravemente enfermo por una desilusión amorosa:

Se le llenó la imaginación de negras e inquietas visiones, con las que componía un drama continuo que habría tenido el infierno de Dante por condigno escenario y que él se complacía en representarse.⁶

Luego de la época del Viaje por Italia data la afirmación de que "nunca pudo comprender cómo alguien podía ocuparse de esa clase de poemas". Goethe confesaba que el "Infierno" le resultaba «abominable, el "Purgatorio" ambiguo y el "Paraíso" aburrido». Paulatinamente, este juicio condenatorio fue cediendo su lugar a otro más propicio, pero aún en el año 1823 Goethe incluyó en el tercer libro de sus *Xenias Pacatas* un epigrama que decía:

⁴ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen*, en: *Sturm und Drang. Dramatische Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1958, tomo I, pág. 61.

⁵ "Ugolino Gherardeska, Trauerspiel von Böhlendorff". Pertenece a las reseñas hechas por Goethe para la *Jenaische allgemeine Literaturzeitung*.

Sobre el tema: "Goethe y Dante" existe una amplia bibliografía. Remitimos en especial a Arturo Farinelli, *Dante in Spagna - Francia - Inghilterra - Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Fratelli Bocca, 1922 y Alfred Zastrau, artículo "Dante" en: *Goethe-Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 1955 ss. Entrega XI, cols. 1749-1751.

⁶ Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Stuttgart, Berlin, Cotta, 1911, pág. 71 (libro II, cap. 1).

El verde herrumbroso del infierno dantesco
¡desterradlo lejos de vuestro círculo!
¡Invitad a concurrir a claro venero
un feliz y aplicado temperamento! ⁷

Es un consejo dado a los jóvenes y del contexto en que se halla la breve estrofa, se desprende que para Goethe había en la visión dantesca un elemento enfermizo de efectos nocivos. De ahí también que en 1824⁸ le prohíba a Eckermann, su leal amanuense, leer a Dante, pero en la misma conversación considera insuficiente para caracterizar al poeta italiano la palabra “talento” y afirma que es una “naturaleza”. Hay que conocer la honda veneración que Goethe profesaba a la naturaleza para comprender que esta definición suya encerraba un alto y espontáneo aprecio como no lo había sentido en sus años mozos. Incluso sería dable pensar que el autor del *Fausto* en su fuero íntimo tenía una comprensión mayor de Dante de la que ventilaba exteriormente. A todas luces lo atraían la fuerza configuradora plástica de Dante, y la manifestación de su energía vital. Por ello habrá preferido también un medallón con su efigie hecho en vida, a un busto que, según Goethe, lo muestra cuando “ya está viejo, encorvado, amargado, sus facciones están flojas y caídas como si acabara de venir del infierno”. El cambio que se fue insinuando en su actitud frente al gran florentino, afloró en una nota del año 1826. La envió primero a su amigo berlinés, el músico Zelter, instándole que leyera con atención aquello que le acompañaba pues sería necesario tener en cuenta “no sólo cuanto supo hacer ese hombre extraordinario sino también lo que se le oponía y que trataba de alejar de su camino”.⁹ En la nota misma, tras una referencia al carácter eminentemente plástico de su época, que fue también la del Giotto, Goethe caracteriza el arte dantesco diciendo que “aprehendió los objetos tan claramente con los ojos de su imaginación que pudo reproducirlos con contornos nítidos: por lo cual vemos lo más abstruso y extraño como si estuviera dibujado en imitación de la naturaleza”. Esto no impide, empero, que Goethe tras elogiar el uso adecuado de la tercera rima, critique la disposición del infierno por tener “algo desconcertante para los sentidos”. Opina que resulta difícil si no imposible formarse una imagen realista del infierno en todas sus partes y como un todo orgánico para la percepción. “Pero —continúa diciendo Goethe— mientras no queremos alabar el todo, nos quedamos sorprendidos ante la extraña riqueza de las diversas localidades, estamos confundidos y nos vemos obligados a sentir veneración”. Luego, el poeta trae una versión suya de un trozo del canto XII del “Infierno”, allí donde la bajada por las piedras inhóspitas es comparada a un hundimiento de monte cerca de Trento. Transcriptos estos versos, Goethe exclama: “¡Ahora bien, que cada

⁷ *Zahme Xenien* III.

⁸ 3 de diciembre de 1824.

⁹ 9 de septiembre de 1826. La nota “Dante” se halla en *Schriften zur Literatur*.

uno consulte a su imaginación si este enorme hundimiento de monte y piedras no se nos ha hecho perfectamente presente en el espíritu!" El poeta Goethe rindió su tributo de admiración al poeta Dante. Fue a su vez exponente de una tendencia prolongada aún a través de los siglos XIX y XX: la que hace hincapié en las bellezas poéticas del "Infierno". Pero lo que Goethe no destacó fue la unidad de la *Divina Comedia*. Sin embargo, en esos momentos ya se había verificado un acercamiento distinto a Dante. Sus pregoneros fueron los románticos, pioneros de una interpretación original e íntegra.

2) *La nueva interpretación de Dante por el Romanticismo*

Visto con mirada retrospectiva, el año 1791 constituye una fecha clave para la comprensión de Dante en Alemania, pues se hace oír, por primera vez, la voz de uno de esos románticos que, según ha observado Auerbach¹⁰ "fundaron desde un comienzo un verdadero culto a Dante". Augusto Guillermo Schlegel, el insuperable traductor de Shakespeare y uno de los primeros teóricos del Romanticismo alemán publicó en ese año su nota sobre Dante que comienza con las palabras significativas:

Uno de los originales más peculiares que alguna vez hayan deambulado bajo el firmamento de Dios, y uno de los hombres más magnánimos, profundos, ingenuos y verdaderos, fue Dante.¹¹

Pero, explica Schlegel, justamente la originalidad de Dante impide que el público se acerque a su magna obra. Se da el espectáculo lamentable de que "en nuestra edad, Dante es poco conocido incluso para sus compatriotas... Me dan pena los italianos porque elogian más de lo que leen al venerable padre de su lengua y poesía". En verdad "la mayoría de las gentes abandonan a Dante antes de haberlo encontrado" ya que "sólo mediante la paciencia y el esfuerzo uno se familiariza con este poeta".¹² Para Schlegel, muchos malentendidos surgen porque se ve a Dante bajo disfraz monacal. A fin de superar esa valla, él se propone —ya que falta una buena biografía— abrir el acceso hacia el hombre y poeta mediante su obra autobiográfica, la *Vida Nueva*. De este modo, Schlegel logra pintar un retrato vivo, atractivo también para los sentimientos, lo cual es doblemente necesario en el caso de un poeta del cual afirma luego que "la tendencia predominante de su espíritu era la honda contemplación de los temas más difíciles y menos sensibles".¹³ Así, lleva de la mano al lector, ha-

¹⁰ Erich Auerbach, "Entdeckung Dantes in der Romantik" en: *Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, tomo VII, págs. 682-692. Cita de pág. 687.

¹¹ La nota de Schlegel fue publicada en: *Akademie der schönen Redekünste*, ed. por Bürger, tomo III.

A. W. Schlegel, "Dante. Über die Göttliche Komödie (1791)" en: *Kritische Schriften und Briefe*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962, tomo I, págs. 67-87. Cita de pág. 67.

¹² *Ibidem*, pág. 68.

¹³ *Ibidem*, pág. 83.

ciéndole ver que “en todas partes pisamos tierra firme, hallándonos rodeados de un mundo de la realidad y del ser individual”.¹⁴ Augusto Guillermo Schlegel pudo de este modo romper con los prejuicios imperantes y estimular al lector a entrar en contacto directo con el poeta florentino. Pues ¿quién no se sentiría enternecido ante los acontecimientos vinculados al gran amor de Dante hacia Beatrice? Y guiado de tal manera ¿quién desconocería las bellezas de los trozos selectos de la *Divina Comedia* que fueron traducidos por Schlegel para dar un ejemplo vivo del poder poético de Dante? Muchos traductores, algunos doctos, algunos de fina sensibilidad poética, habrían de traducir luego la *Divina Comedia* en su totalidad.¹⁵ A Schlegel le corresponde el mérito de haber usado su pluma versátil con la penetración simpática que lo caracterizaba, para dar a conocer muchos tercetos dantescos, si bien es cierto que aún no logró conservar la rima de los renglones centrales. Con el andar de los años llegó a verter al alemán gran parte del “Infierno”, y algo del “Purgatorio” mientras faltaba casi todo el “Paraíso”. A Schiller, en cuya Revista *Las Horas* se publicaron muchos de estos trozos, le escribió en carta memorable del año 1795 que los últimos cantos del “Purgatorio” contenían “acaso los pasajes más bellos y graciosos de todo el poema . . . sólo importa saber hasta qué punto lo pueden imitar mis traducciones. El “Paraíso” es la parte más difícil, profunda, excelsa y brillante de la *Divina Comedia*. ¡Ojalá estuviera yo a la altura del objeto!”¹⁶ La desproporción de las partes traducidas se debía, pues, a dificultades idiomático-estéticas, pero no al menosprecio frente a pasajes que apelan menos a la imaginación concreta y más a la intuición de lo prácticamente inefable. Por más que, también en época posterior, se haya insistido en el valor poético de determinados episodios, Dante es visto por primera vez en Alemania como autor de una obra no fraccionable, entera, donde todas las partes tienen su razón de ser. Federico Schlegel, el perspicaz hermano de Augusto Guillermo insistió, a su vez, en el carácter integral de “la obra colosal de Dante, este fenómeno insigne en la noche turbia de esa edad de hierro”.¹⁷ Según Federico Schlegel “documentaría de nuevo el carácter artístico de la más antigua poesía moderna”.¹⁸ El autor concluye muy significativamente que “la dis-

¹⁴ *Ibidem*, pág. 85.

¹⁵ Véase Walter Goetz, “Übersetzungen von Dantes Göttlicher Komödie ins Deutsche”, en: *Dante. Gesammelte Aufsätze*, München, Max Hueber, 1958, págs. 84 ss.

La primera versión en prosa “bastante seca” (Goetz, pág. 87) la hizo Lebrecht Bachenschwanz (1767).

Los continuos esfuerzos hechos por los traductores alemanes para aprehender en sus versiones las bellezas de la “Divina Comedia” se reflejan también en el hecho de que —según Goetz— hasta 1924 se habían hecho más de cincuenta traducciones de la “Divina Comedia” y cien versiones parciales en comparación con unas veinte en Francia, ocho aproximadamente en los países de habla inglesa y menor aún en España (pág. 84).

¹⁶ Carta del 4 de junio de 1795. Transcrita en *Schiller und die Romantiker. Briefe und Dokumente*, ed. y pról. por H. H. Borchardt, Stuttgart, Cotta (1948), págs. 344 ss.

¹⁷ “Über das Studium der griechischen Poesie”, en: Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, München, Hanser, s. a., pág. 126. Friedrich Schlegel se refirió especialmente a Dante en la novena de sus clases de Viena *Zur Geschichte der alten und neuen Litteratur*.

¹⁸ “Über das Studium der griechischen Poesie”, o. c., pág. 126.

posición voluntariosa de la masa, la articulación muy extraña de toda la obra gigantesca, se las agradeceremos ni al bardo divino, ni al artista sabio, sino a las concepciones góticas del bárbaro".¹⁹ El racionalismo, según es sabido, consideró como sinónimos "arte gótico" y "barbarie"; pero ya el joven Goethe había destacado los derechos propios, el carácter orgánico del arte gótico. Schlegel, por cierto, no estaba menos convencido del valor intrínseco de lo gótico y su mención del "bárbaro" no parece exenta de un dejo de ironía. En adelante, la comparación de la *Divina Comedia* con una catedral gótica, aparecerá en frecuentes menciones de los críticos y admiradores alemanes de Dante.²⁰ Pero Federico Schlegel asienta otro hecho importante. Para él "el poema profético de Dante, es el único sistema de la poesía trascendental, y hasta el momento sigue siendo el máximo de su género. La universalidad de Shakespeare es el centro del arte romántico. La poesía poética pura de Goethe es la poesía más perfecta de la poesía (*sic*). He aquí el gran trítono de la poesía moderna".²¹ Federico Schlegel es el primero en destacar este gran trítono de la poesía moderna, o sea romántica. Ludwig Tieck, otro autor romántico aumenta el número en su pieza dramática *El príncipe Zerbino* (1799): ahí habla de los "cuatro santos"; el cuarto es Cervantes. Pero mucho más tarde, en 1832, en un poema conmemorativo para Goethe, el mismo Tieck menciona sólo a dos gigantes que deberían hermanarse a Goethe. Uno de ellos es "el santo Dante cuya arpa milagrosa susurra al unísono con los coros celestiales".²²

Sin embargo, por más importante que haya sido el trabajo de los poetas y críticos románticos para desbrozar el camino conducente a Dante, y el cual realmente se había vuelto intransitable debido a prejuicios y malentendidos, el mérito de haber impuesto un giro trascendental a la interpretación dantesca corresponde a dos filósofos, Schelling y Hegel. Este último, a su vez, recibió fuertes estímulos de la concepción schellingiana. Otro momento decisivo para la crítica dantesca en Alemania, lo marcó la publicación en 1803 de la nota de Schelling "Dante considerado filosóficamente". Tanto es así que se ha señalado esta fecha como punto de partida para la crítica moderna.²³ ¿A qué se debe esta alta valoración, compartida entre otros, por De Sanctis, Farinelli y Vossler? Schelling insistió —según Farinelli—²⁴

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ "...ed un gotico duomo avevano eguagliato la «Commedia» gli Schlegel, il von der Hagen, il Rosenkranz, il Philaletes, il Witte, ed altri ed altri ancora", Farinelli, o. c., pág. 455.

²¹ "Athenäums Fragmente", o. c., pág. 52.

²² Citado en alemán por Farinelli, o. c., pág. 386.

²³ Cfr. entre otros, Petriconi y Pabst, o. c., col. 136: "La concepción de Schelling y Hegel no sólo fundamenta la moderna crítica dantesca en Alemania, sino que influye en el pensamiento italiano por intermedio de De Sanctis hasta llegar al círculo de Croce". Debe destacarse, empero, que Benedetto Croce en: *La poesia di Dante*, Bari, Laterza e Figli, 1921, señala (pág. 185) en especial los méritos de Bouterwek, otro romántico alemán.

²⁴ Farinelli, o. c., pág. 395. En pág. 329, nota, Farinelli trae también una cita de Vossler ("Zur Beachtung von Dantes Paradiso", 1921) quien considera que al trabajo de Schelling se debería "la dirección... en que se mueve todavía hoy la crítica de Dante por cuanto está orientada filosóficamente".

“en el complejo de la obra en su unidad orgánica, la fusión orgánica del todo y su absoluta originalidad”. ¡Su absoluta originalidad! ¡Cuántos problemas había creado a los críticos educados para respetar los preceptos! Schelling enseña que nada se hace con preceptos frente a un poema que no puede encerrarse detrás de los barrotes de la concepción de género, ya que se trata de una “mezcla orgánica de todos los elementos de los diversos géneros”.²⁵ Constituye algo mucho más importante: una protoimagen para toda la poesía moderna. Su forma única se explica por el hecho de que el argumento de Dante es “la identidad de toda la época del poeta, la compenetración de las ideas de esa edad con las ideas de la religión, la ciencia y la poesía”.²⁶ Al comprender de este modo el enorme alcance de la *Divina Comedia* y el significado de la caminata hecha por el poeta desde el infierno hasta el paraíso, Schelling es también el primero en notar y destacar la íntima relación entre la *Divina Comedia* y el *Fausto* de Goethe, vinculación que luego, en forma positiva y negativa, ha sido estudiada muchas veces.

Mas sigamos escuchando a Schelling cuando expone que: “A través del corazón de la tierra, el poeta [Dante] ha penetrado hacia la luz: en la oscuridad del averno sólo fue posible distinguir figuras, en el Purgatorio la luz se enciende, por decirlo así, con la materia terrestre y se torna color. En el Paraíso perdura sólo la música pura de la luz, se acaba el reflejo, y el poeta se eleva progresivamente a la contemplación de la sustancia incolora y pura de la divinidad”.²⁷ Estas son, por cierto, valiosas explicaciones para comprender los recursos y procedimientos distintos con los que Dante necesariamente tuvo que tratar de decir aún lo inefable. Pero Schelling no piensa ofrecer con estas explicaciones nada más que definiciones de momento para hacer ver las tres partes de la *Comedia* a la luz que les corresponde. Pues con respecto al todo señala que “esta obra divina no es ni plástica, ni pintoresca ni musical, sino todo ello a la vez y en armonía concorde”.²⁸ Luego de la muerte de Schelling se conoció un poema suyo “Para Dante” que estaba anotado al final del manuscrito del artículo sobre Dante. Está escrito en tercetos perfectos y termina con las palabras: “No por el portón de los divinos juicios / que es eterno e invicto para todos / sino por el corazón de la tierra penetraste hacia la luz eterna”.²⁹

Continuando las ideas de Schelling, Hegel hizo numerosas referencias a Dante y la *Divina Comedia* en su *Estética*. El recorrido del poeta se le revela como recurso estético de enorme alcance, ya que

²⁵ Ueber Dante in philosophischer Beziehung”, en Friedrich Wilh. Jos. v. Schelling's *Sämmtliche Werke*, Stuttgart, Augsburg, 1859 ss. 1. Abthlg. tomo v, pág. 153.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, pág. 162.

²⁸ *Ibidem*, pág. 163.

²⁹ Citado en Clara Charlotte Fuchs, “Dante in der deutschen Romantik”, en: *Jahrbuch der dtsh. Dante-Gesellschaft*, tomo xv, págs. 61-131. Cita de pág. 96 (El trabajo trae abundantes citas).

“todas las cosas sin excepción se vinculan a su caminata a través del Infierno, del Purgatorio y del Paraíso” de modo que “puede narrar las configuraciones de su fantasía como experiencias propias lo cual le da también el derecho de entrelazar en la obra objetiva . . . sus sentimientos y reflexiones propios”.³⁰ Si condena al infierno a ciertos personajes notorios de su edad, lo hace con gran “realismo”, dándoles incluso eternidad lo cual es explicado por Hegel de esta manera: “Dante, guiado a través del Infierno y del Purgatorio por su maestro Virgilio, ve lo más horrible y estremecedor; teme, a menudo se deshace en lágrimas, pero avanza confiado y tranquilo, sin terror ni miedo, sin sentir con enojo y amargura que las cosas no deberían ser así. Incluso sus condenados en el infierno poseen aún la bienaventuranza de la eternidad . . . son lo que son, sin arrepentimiento ni ansias . . .”.³¹

En otro contexto, Hegel vuelve sobre esta idea, explicando que “así como los individuos fueron en su hacer y padecer, en sus intenciones y acciones, así están colocados aquí por siempre, petrificados como éneas efigies”.³² Semejante situación se explica por la concepción total. “Aquí —dice Hegel— desaparece todo lo individual y particular de los fines e intereses humanos frente a la grandeza absoluta de la meta ulterior y el fin de todas las cosas; mas al mismo tiempo se yergue en forma perfectamente épica lo más perecedero y fugaz del mundo vivo que, en su esencia íntima, ha sido examinado a fondo y con objetividad, y juzgado en su valor o falta de valor por el concepto más elevado, por Dios”.³³ En esta y otras contribuciones de Hegel al tema “Dante” se entrelazan la comprensión del fondo con la apreciación estética de la forma, y ambas se explican mutuamente, en su inseparabilidad.

Pueden considerarse pues, como considerables en todo sentido, los aportes románticos a la interpretación dantesca dentro y fuera de Alemania. Si bien es cierto que a los románticos a veces se les amplió el mundo hasta perder la necesaria consistencia, no lo es menos que lograron una nueva comprensión de la magnitud del cosmos exterior e interior. Su forma de descubrir a Dante, como estrella máxima, supone una amplitud de miras que constituye para ellos una gloria y un mérito innegables dentro de la historia del espíritu humano.

3) *Dante visto por los modernos: George y Rilke*

No conoces de Dante el infierno,
esos horribles tercetos?
A quien el poeta ahí encarceló,
no existe Dios que lo salve.

³⁰ Hegel, *Ästhetik*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1955, págs. 959 s.

³¹ *Ibidem*, pág. 793.

³² *Ibidem*, pág. 992.

³³ *Ibidem*.

Estos renglones jocosos aparecen en “Alemania, un cuento de invierno”³⁴ de Enrique Heine. El famoso poeta lírico revela en son de burla una actitud frente a Dante que es típica no sólo de él, sino de otros escritores alemanes del siglo XIX. Una vez más se impone el criterio estético aplicado a detalles. En el caso de Heine se insinúa un cierto malestar, compartido por otros poetas alemanes, frente a la forma poco germánica del terceto. Por otra parte, los autores vuelven a hablar del “Infierno” de sus episodios y los aprovechan más bien como materia cruda para la creación de composiciones pronunciadamente subjetivas. Así, por ejemplo, el poeta suabo Uhland, escribe un drama fragmentario: *Francesca da Rimini (sic)* en que los amantes antes que culpables, son víctimas de los celos. Al comienzo de la obra, el propio Dante anuncia el advenimiento de la fatalidad. Uhland ofrece una interpretación muy romántica del célebre amor entre Paolo y Francesca. Mucho menos romántica fue, por cierto, la concepción de Schopenhauer, cuando exclamó: “¿De dónde habrá tomado Dante el argumento de su infierno si no desde este nuestro mundo real?”³⁵ La verdad es que durante el siglo XIX abundan las referencias a Dante y las reminiscencias de su obra, pero no agregannada fundamental en el campo estético literario.³⁶

En cambio, el estudio científico de Dante, que se inició alrededor de 1820, experimentó un auge grande y fructífero mientras una tras otra fueron apareciendo las versiones alemanas de la *Divina Comedia*. Merecen especial mención los nombres de los traductores Kannegiesser, Streckfuss, Philaletes, seudónimo bajo el cual escribió el príncipe, y posterior rey, Juan de Sajonia, y Karl Witte, quien fue, a su vez, el primer presidente de la Sociedad-Dante³⁷ (fundada en 1865, como primera Sociedad dantesca en el mundo), la que —si bien con interrupciones— hasta hoy día sigue siendo punto de encuentro para los esfuerzos de interpretación y divulgación de la obra dantesca en Alemania. La filología contrajo, además, una deuda especial con Witte y Philaletes. A Witte se debe la primera edición de la *Divina Comedia* en italiano, realizada con método crítico-histórico (1862). En 1876 el profesor Witte publicó el texto italiano de la *Vida Nueva*, de acuerdo con los mismos criterios científicos. Philaletes, a su vez, ofreció, el primero, una amplia interpretación filológico-histórica de la *Divina Comedia*. “No es exageración alguna afirmar que Witte y Philaletes con sus obras han iniciado la ciencia dantesca universal . . .

³⁴ *Deutschland. Ein Wintermärchen*. En: *Heines Werke*, Berlin. Leipzig, Wien, Stuttgart, Bong, IV, pág. 153.

³⁵ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1923, tomo I, pág. 383.

³⁶ Los datos respectivos pueden encontrarse en Werner Friedrich, “Dante’s Fame among the Poets and Philosophers of Germany, 1800-1865” en: *Philological Quarterly*, University of Iowa, April 1946, vol. XXV, págs. 173-189.

³⁷ Fuera del trabajo ya mencionado véase “Deutsche Dante Verleger” y “Geschichte der Deutschen Dante-Gesellschaft”, en Walter Goetz, o. c.

[Gracias a sus esfuerzos] estaba determinado el texto original de Dante y había comenzado su interpretación en manera fundamental”.³⁸

Sin embargo, la elevada concepción de un Schelling, de un Hegel, no sobrevivió con la fuerza que hubiera sido deseable. Fue necesario todo un cambio de enfoque, tal como se observa en la crítica moderna. Igualmente, aparecen planteos distintos en dos poetas que han dado su cuño inconfundible a la poesía lírica de comienzos del siglo xx: George y Rilke.

En George las relaciones con Dante-hombre y Dante-poeta tienen carácter de una atracción casi mágica. Conservamos una foto de George que lo muestra disfrazado como Dante en una de las mascaradas de artistas en que participó en sus tempranos años de Munich. Evidentemente, él mismo tuvo interés en cultivar la semejanza física con el gran florentino, la que luego habría de sorprender a quienes contemplaron su mascarilla. Este rasgo exterior, acaso no exento de un cierto amaneramiento, corresponde, sin embargo, a un hondo interés de George por la poesía de Dante. Cuando joven, el poeta alemán se sintió embelesado por el arte de los simbolistas franceses. Inspirándose en sus logros, encontró nuevas formas expresivas para el verso alemán que a la sazón había perdido su fuerza y lozanía en poemas formalmente pulidos y vacíos en su esencia. Mientras se dedicaba a su propia labor creadora, George insistía al mismo tiempo en la necesidad de redescubrir los auténticos valores de antaño, y de verlos en su vinculación con la problemática moderna. Entre él y sus discípulos volvieron a mencionarse con veneración los nombres de Shakespeare, Goethe, Hölderlin y Dante, cuyas obras editaron, reeditaron y tradujeron. El propio George, que dominaba el italiano desde su niñez, se enfrascó en la tarea de traducir a Dante, tal como lo documentan los dos tomos de sus versiones poéticas de la *Divina Comedia*, publicados en 1909 y 1912.³⁹ Es cierto que no logró verter al alemán la obra íntegra. En sus recuerdos de Stefan George, nos relata Edgar Salin⁴⁰ que el poeta en 1912 habría considerado concluido su trabajo de traducción, pero un amigo, el músico holandés. Willem de Haan, le habría objetado que faltaba por lo menos el episodio de Ugolino. Días más tarde, George habría presentado una primera versión de “la torre del hambre”. Es significativo que George durante años no haya considerado necesario traducir justamente uno de los episodios más famosos del “Infierno”. Él deseaba presentar a

³⁸ o. c., pág. 87.

³⁹ Una segunda edición ampliada de la de 1912 se publicó en 1921. En 1925 apareció la cuarta edición ampliada. Para las versiones de George véase en especial Erich Berger, “Eine Vermutung, Stefan Georges Übertragungen aus der Göttlichen Komödie betreffend”, en: *Randbemerkungen zu Nietzsche, George und Dante*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1958, págs. 27-50.

Entre las versiones de nuestra certuria merecen especial mención las de Gildemeister y Vossler y la del poeta Rudolf Borchardt quien intentó en su traducción de la *Divina Comedia* encontrar una expresión adecuada mediante el uso de un alemán arcaico, recreado con tal finalidad.

⁴⁰ Edgar Salin, *Um Stefan George. Erinnerung und Zeugnis*, Küpper, 1954, pág. 337, nota 2 para pág. 203.

sus compatriotas a un Dante distinto del que se había hablado hasta el cansancio, con romántica desfiguración de los contornos nítidos de su obra. Esta su visión se vislumbra también en la poesía: “Dante y el poema de actualidad”, que publicó en su libro del año 1907: *El séptimo anillo*.⁴¹ Allí, los versos dedicados a Dante se hermanan con otros dedicados a Goethe, a León XIII, en fin, a personajes que —como observa un crítico— “agitaron los ánimos y despertaron de nuevo la veneración”.⁴² El poema describe, en manera típicamente georgiana, la trayectoria de Dante-hombre y Dante-poeta e insiste al final en el valor supremo, no del “Infierno” sino del “Paraíso”, para cuya composición habría sido necesario un esfuerzo incomparablemente mayor: “llamaradas” en vez de un “leño” encendido.

Cuando yo caía en el portón, temblando
al ver a la agraciada, cuando rumiaba
abrasándome durante aciagas noches,
compasivo me miraba el leal amigo.
cuando apenas respiraba yo alentado
por los favores de ella y el canto en su honor,
me convertí en blanco de la sorna humana,
esas gentes nunca jamás perturbadas
por esos lamentos de amor que ideamos
como si nos quedáramos en eterno,
nosotros, estos seres percederos.
Me hice hombre, agobiado al vivir la deshonra
de Imperio y ciudad, ambos devastados
por sus falsos y pérfidos conductores;
donde vislumbré la salvación di auxilio
con mi mente y con mis bienes; combatí
a los corruptores; mi recompensa eran
el despojo y el destierro; desde hace años
golpeo, mendigo errante, en puertas ajenas
por arbitraria orden de ilusos... que pronto
serán polvo ignoto mientras yo pervivo.
Luego, mi curso turbio y entrelazado.
mi dolor por penas que nos infligimos,
mi ira hacia indulgentes, mezquinos, malvados,
se fundieron en molde de bronce; apenas
desaparecido el estremecimiento
muchos escucharon el clamor salvaje.
Si bien nadie sintiera su corazón
desgarrado o abrasado por el fuego:
desde el Adigio al Tíber creció mi fama
hasta llegar allí donde residía
el hombre de paz y hogar despojado.
Mas cuando luego me evadía del mundo,
percibía las vegas de los bienhadados,
escuchaba de los ángeles el coro,
y así lo cantaba, opinaron ¡oh necios!

⁴¹ “Dante und das Zeitgedicht”, en: Stefan George, *Der siebente Ring*, Berlin, Bondi, 1922, págs. 8 s.

Para este poema cfr. también lo dicho por Ernst Morwitz, en: *Die Dichtung Stefan Georges*, Berlin, Bondi, 1934, pág. 91: “La vida de Dante se convierte en símbolo de la vida de todo poeta dentro de su época”.

⁴² Johannes Klein, “Stefan George” en: *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, ed. Friedmann y Mann, Heidelberg, Rothe, 1956, pág. 201.

que mi arpa debilitada producía
sonidos pueriles y envejecidos.
Tomé un leño de mi hogar, luego soplé:
se creó el infierno, mas necesitaba
llamaradas para iluminar el sumo
amor y anunciar al sol y las estrellas.

Los contactos entre Rainer María Rilke y Dante son mucho menos estrechos, pero atestiguan una postura personal de matices atractivos. Es cierto que Rilke no nos ha dejado traducciones dignas de mención ni referencias poéticas realmente importantes. En cambio, se han podido observar —tal como lo ha hecho Eva Siebels—⁴³ hechos concretos en diferentes épocas de la vida de Rilke, que denotan un verdadero entusiasmo por algunos aspectos de la obra de Dante. En primer término, hay que mencionar —y ¿a quién le extrañaría?— el tema del amor no satisfecho en esta tierra. El mismo Rilke, quien en varios poemas y en especial en *Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge* ensalzaría a las grandes amantes cuyo amor se torna del todo altruista, se conmovió profundamente ante la relación entre Dante y Beatrice. Ya en años tempranos habla en una carta de “la infinita dulzura de ese libro más moderno y más cariñoso del Renacimiento, la *Vita Nuova* de Dante”. En la *Divina Comedia* lo atraerá posteriormente ante todo el “Infierno”, esa “justicia grande e inolvidable que hace un poeta a su época”, según afirma en el libro sobre Rodin.⁴⁴ Otro punto de contacto habría sido el amor que ambos poetas profesaban a San Francisco. La verdad es que siempre de nuevo aparecen referencias a lecturas de Dante, pero en su fugacidad nunca logran ofrecer una visión de conjunto. Una aproximación más directa a Dante se habría dado durante las visitas que Rilke en los años de preguerra hizo al castillo de Duino, la propiedad de los príncipes Thurn y Taxis. En esos momentos siente otra vez la gran atracción que ya mucho antes había ejercido sobre él la *Vida Nueva*. En una carta del año 1911 le propone a la princesa Thurn y Taxis, gran conocedora de Dante en el original, el trabajo común en una versión alemana de esta obra. En ese entonces había traducido ya las cartas de amor de la monja portuguesa María Alcoforada y los sonetos de Elizabeth Barrett-Browning y más tarde iba a verter las epístolas de Louïze Labé. Para él, la *Vida Nueva* habrá tenido íntima afinidad con esos otros trabajos. “¿No sería magnífico, magnífico?”, exclama Rilke en su carta a la princesa. Ella, a su vez, en sus memorias se refiere a reuniones preparatorias, y recuerda haber escuchado de labios de Rilke versos de incomparable belleza. Sin embargo, no conservamos nada más que estos recuerdos fugaces. Nada concreto nos ha quedado del proyecto concebido con verdadero entusiasmo. Posterior-

⁴³ “Dante im Erleben Rainer Maria Rilkes”, en: *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, tomo XXIII, págs. 182-201.

⁴⁴ *Auguste Rodin*, en: *Gesammelte Werke*, Leipzig, Insel-Verlag, 1927, tomo IV, pág. 313. Para Rodin, la primera lectura de la *Divina Comedia* fue “una revelación”, pág. 312.

mente, la cosmovisión del poeta de *Las Elegías de Duino* tomó un rumbo tan distinto del de la concepción dantesca, que ya no hubo posibles puntos de contacto. Pero la reminiscencia del dulce y doloroso amor de Dante y Beatrice flota cual suave aroma alrededor de numerosos poemas de Rilke que celebran el amor de niñas y mujeres con un tono inconfundible.

4) *Dante en El Gran Sueño de Gerhart Hauptmann*

A primera vista podría parecer extraña la existencia de relaciones poético-espirituales entre Dante y Hauptmann, en especial para aquellos que piensan en el autor de *Los tejedores* como gran maestro del teatro realista. Sin embargo, hay en Hauptmann una pronunciada preocupación por lo metafísico, la cual se vislumbra tempranamente en algunos de sus escritos para descollar por fin en su obra inconclusa: *El Gran Sueño*. La congénita tendencia de Hauptmann hacia lo místico es característica no sólo de él sino de su terruño, Silesia. Baste con mencionar los nombres de dos místicos del barroco: Angelus Silesius, el autor de famosos epigramas en que encierra su discusión sobre el Creador y la criatura y la unión mística de ambos; y Jakob Böhme, el zapatero de Görlitz, cuyas especulaciones religiosas tratan, entre otros, el problema del mal. Hauptmann manejó durante toda su vida las obras de Böhme y son innegables ciertos puntos de contacto en la cosmovisión de ambos. Los sueños del poeta moderno giran alrededor de los misterios del sufrimiento, las enigmáticas causas de este sufrimiento y la insuperable oposición entre el bien y el mal. Para Hauptmann en este mundo todo es sufrimiento,⁴⁵ consecuencia de un mal que parece inextirpable. Sin embargo, hay en él una fe ulterior en lo divino. Justamente en este aspecto se hace notar su relación con Dante y su diferencia del poeta italiano, la que es al mismo tiempo manifestación de dos poetas pertenecientes a épocas diametralmente distintas en su concepción del mundo.

Una vez, en una novela suya que se intitula *En el torbellino de la vocación* y que tiene por tema una nueva interpretación de *Hamlet*, Hauptmann observa por boca de uno de sus personajes, que en el arte hay muchas cosas pasadas de moda:

“¿O es que se opina —pregunta el bibliotecario Ollantag— que Dante ejerce hoy día un efecto tan terríficamente inmediato como en ese entonces cuando se propagó la noticia de que había descendido al Infierno, a semejanza de Jesucristo, y que luego había resucitado?... Es cierto que las obras de arte mueren de una manera especial; se momifican ellas mismas...”.

Pero, dice el personaje: “estoy convencido de que sobreviven en un sentido distinto” y posteriormente hace una referencia a hombres

⁴⁵ Así lo ha señalado la investigación moderna. Cfr. Karl S. Guthke y Hans M. Wolff, *Das Leid im Werke Gerhart Hauptmanns*, Bern, Francke, 1958.

que serían capaces de revivificar a los muertos.⁴⁶ Esta observación puede explicarnos la forma en que Hauptmann conjura a Dante en su *Gran Sueño*. Este largo poema épico está escrito en tercetos, recurso poético mediante el cual se establece de antemano una vinculación con la *Divina Comedia*. La obra nos ofrece un grandioso lienzo de imágenes poéticas destinadas a introducirnos en el mundo del *Gran Sueño*, un mundo que se compone de visiones muchas veces inconexas, pero nunca carentes de sentido, pues para Hauptmann, como afirmó en su tetralogía de los Atridas, el sueño no era sino “la realidad del otro reino”. El poeta recorre ese reino guiado por un extraño personaje: Satanael, que, con evidente referencia a doctrinas neoplatónicas y gnósticas, es representado como demiurgo o sea creador del mundo terrestre, esta tierra siempre atractiva y siempre desilusionante donde acaso la única seguridad la ofrece el hondo sufrimiento. Satanael, quien en gran parte de la obra sustituye al Virgilio dantesco, tiene también rasgos de Dionisos y él mismo se considera como el hermano mayor de Cristo. En su compañía, el poeta vuelve al pasado y vive también sucesos de candente actualidad con miras al futuro. Están en discusión su destino personal, como exponente de lo esencialmente humano, y la situación de Alemania. Además, Hauptmann configura con visión que a veces parece profética, imágenes de un apocalíptico acontecer. A semejanza de la *Divina Comedia*, el *Gran Sueño* trae sinfín de observaciones históricas y políticas, fácilmente explicables si recordamos que la obra fue concebida y escrita entre los años 1914 y 1942. Exterioriza el clamor, a veces desesperado, de un poeta atraído por los embelesos del mundo y al mismo tiempo horrorizado ante los vestigios imborrables del mal en esta caótica tierra. A primera vista parece una visión imposible de vincular con la concepción dantesca. Sin embargo, en determinado momento se presenta Dante en persona, tal como ya lo había hecho en otras obras alemanas. Dante hizo sus primeras apariciones como personaje hablante en *El Príncipe Zerbino* de Tieck. Luego, para ofrecer un solo ejemplo más, Conrad Ferdinand Meyer lo introdujo en su novela corta *Las Bodas del Monje*,⁴⁷ en una forma típica del cuento psicológico del siglo XIX.

Meyer pone el relato, referido a fuertes pasiones humanas, en boca de Dante, quien vive como fugitivo en la corte de Cangrande en Verona. Llama la atención cómo Meyer convierte en personaje de su fantasía al gran poeta. En determinado pasaje afirma incluso el valor relativo y condicionado por el tiempo de los juicios expresados por Dante en su “Infierno”. Vale decir, Meyer explica la obra dantesca a partir de la presunta psicología de su autor y del momento histórico, otorgándole de esta manera un dejo de subjetividad y relati-

⁴⁶ *Im Wirbel der Berufung*, en: *Ausgewählte Werke*, Gütersloh, Bertelsmann, 1953, tomo IV, pág. 823.

⁴⁷ *Die Hochzeit des Mönchs*.

vismo que son típicos del siglo pasado. El poeta que narra el cuento *puede* ser Dante en lo que se refiere a la similitud de situaciones exteriores, pero en su esencia *no lo es*. El Dante evocado por Hauptmann, en cambio, aparece como el insigne poeta de la *Divina Comedia*; tiene la función de ser portador de las convicciones expresadas en su magna obra. Temporarily ha de ser para el poeta del *Gran Sueño* lo que fue para él Virgilio.

Ahora vino a nuestro encuentro, leyendo
en un libro, un hombre de delgado tronco,
la cara imberbe y noble, seria y severa,
de pronto elevó la vista triunfante:
"Alighieri" dije yo y él nos miró
cual si nos quemara con un rayo oscuro.
Un poder —lo sentí— me hizo arrodillarme
y caí de hinojos como uno que reza.
Levantóme cual si fuera un conocido
si bien sólo de oídas: con las miradas
fijas en mí, al fin me llamó en voz baja:
Teofronte, nombre por cierto que ardiente
con su fuego me abrasaba el corazón.
Un bautismo como el padre lo da al hijo...⁴⁸

Con honda veneración el poeta del *Sueño* se da cuenta de que tiene un nuevo guía "que conoce el infierno y el paraíso... y su mano me está tocando". Luego, camina lleno de confianza al lado de Dante:

Yo pensé: quien es regente como tú,
cuya alma no se parte ni petrifica
al marchar por el infierno con su horror
sin secársele las venas con el llanto,
éste es paladín ante el trono divino...⁴⁹

Junto con su ilustre acompañante entra en una iglesia; se detienen delante de un crucifijo donde el poeta florentino le hace recordar que "cada catedral es un "rezo hecho de piedras" ⁵⁰ donde brota misteriosamente la fuente de la vida misma. Pero el poeta del *Gran Sueño* lo conduce a la cripta de la catedral donde la intolerancia y la inquisición celebran sus orgías. Allí, uno de los monjes que aplican los tormentos, señala a Dante: "Tú pudiste escribir tu «visión del infierno», nosotros hemos logrado hacer lo que ves y sabes: poner en movimiento un nuevo infierno".⁵¹ Las escenas siguientes son de insuperable brutalidad y fealdad, y las conclusiones sacadas de los acontecimientos evocan la famosa *Leyenda del Inquisidor* que insertó Dostoievski en sus *Hermanos Karamázov*. Es de aclarar, empero, que Hauptmann se refiere a la intolerancia de todos los tiempos y en todos sus aspectos. Cuando los dos caminantes vuelven a la luz del día, el

⁴⁸ Gerhart Hauptmann, *Der grosse Traum*, ed. por Hans Reisiger mit einem Vorwort von Rudolf Alexander Schröder, Gütersloh, Bertelsmann, 1956, pág. 83.

⁴⁹ *Ibidem*, págs. 84 s.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 87.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 92.

mundo se les presenta otra vez simple y humano. Ante sus miradas se yergue la catedral gótica que “hambrienta se tiende hacia regiones más claras” mientras las figuras de santos y animales que la adornan, hablan de la “batalla aún indecisa”.⁵² En realidad, es “indecisa” para el poeta del *Sueño*, mas no para Dante. Hauptmann señala esta diferencia con toda claridad. Hay episodios cuyos aspectos puramente negativos no son percibidos por el poeta florentino. Él los pasa por alto y acaso no por descuido ni por estrechez de miras, sino porque pertenecen a una realidad superada ya por él. Su fe positiva le ofrece una protección que al mismo tiempo le permite indicar su misión en aras de Alemania al poeta del *Sueño*:

Eres cual yo siervo de la verdad suma,
y cual yo da testimonio —es sacro deber—. . .
Mi lápiz de fuego escribió el juicio final,
mi misión es indicarte lo más tuyo
y encender para ti tu luz peculiar.
¡Escribe tú también! ¡Ea, sigue a mis huellas!
Más vivo yo en ti que tú lo haces en mí. . .⁵³

Es cierto, hay regiones en el alma del poeta moderno que no existen para la visión purificada de Dante. El poeta del *Sueño* lo reconoce y al mismo tiempo lo asaltan imágenes siniestras que al fin lo mueven a proferir una horrible blasfemia: “En el comienzo era el crimen”.⁵⁴ Un poco más tarde, Dante se despide de él con las palabras significativas:

Cuida de no elevarte a mayor altura
de la que te está asignada en nuestro plano,
empujándote así a un punto más bajo.
Con la senda del dolor ponte contento,
por cierto eludirás las penas terrestres,
una vez purificado en este mundo.⁵⁵

Cae el atardecer y

más desierto volvíasen el campo,
el sol se desangraba en el horizonte.
“Caro maestro —dije— hoy ¿dónde dormiremos?”
Él, asoleado por siniestra lumbre,
en vez de contestar me dijo sólo: “Adiós.
Cuanto yo podía darte recibiste”.
La noche susurraba fría y doliente,
lloraba en los pliegues de su vestimenta. . .⁵⁶

En realidad, el *Gran Sueño* de Gerhart Hauptmann requiere una interpretación detallada que hasta el momento, a nuestro saber, no

⁵² *Ibidem*, págs. 102 s.

⁵³ *Ibidem*, pág. 103.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 107.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 109.

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 110.

existe.⁵⁷ Mas entre sus méritos poéticos puede destacarse desde ya la forma como introdujo en un mundo caótico la figura señera de Dante con su seguridad imperturbable e indicadora de una victoria ulterior del bien en que el poeta alemán confiaba sin saber indicar cómo surgiría de la multitud de imágenes contrastantes que pueblan el *Gran Sueño*.

Lógicamente, se han podido ofrecer en estas páginas sólo algunos de los aspectos más importantes que caracterizan las relaciones entre Dante y las letras alemanas. Por otra parte, no cabe duda de que la lectura del poeta florentino ha tenido un significado grande y perdurable para los alemanes, filólogos, críticos, filósofos, poetas e innumerables personas más cuyos nombres desconocemos. Alemania ha recibido a Dante con un entrañable cariño, con profunda veneración y muchas veces con una simpatía como surge sólo entre quienes abrigan inquietudes parecidas. Las letras alemanas se han enriquecido con los estímulos ofrecidos por el insigne poeta y pensador, pero también han tratado de demostrarle su gratitud con su incansable afán de divulgar e interpretar su obra y aprovechar el inmensa caudal de sugerencias que ésta brinda.

ILSE M. DE BRUGGER

APÉNDICE

Textos alemanes correspondientes a las notas que se indican en cada caso
GOETHE

- 7) Modergrün aus Dantes Hölle
Bannet fern von eurem Kreis,
Ladet zu der klaren Quelle
Glücklich Naturell und Heine Fleiss.
34) Kennst du die Hölle des Dante nicht,
Die schrecklichen Terzetten?
Wen da der Dichter hineingesperrt,
Den kann kein Gott mehr retten-

STEFAN GEORGE

Dante und das Zeitgedicht

- 41) Als ich am torgang zitternd niedersank
Beim anblick der Holdseligsten, von gluten
Verzehrt die bittren nächte sann, der freund
Mitleidig nach mir sah, ich nur noch hauchte
Durch ihre huld und durch mein lied an sie:
War ich den menschen spott die nie erschütteret
Dass wir so planen minnen klagen - wir
Vergängliche als ob wir immer blieben.

Ich wuchs zum mann und mich ergriff die schmach
Von stadt und reich verheert durch falsche führer...
Wo mir das heil erschien kam ich zu hilfe
Mit geist und gut und focht mit den verderbern.
Zum lohn ward ich beraubt verfehmt und irre
Ein bettler jahrelang an fremde türen
Aufs machtgebot von tollen - sie gar bald
Nur namenloser staub indess ich lebe.

⁵⁷ Fuera de las indicaciones que dan Schröder y Reisiger en la edición citada, hay una serie de referencias a la obra en Joseph Gregor, *Gerhart Hauptmann*, Wien, Diana Verlag, s. a., en especial págs. 567 ss.

Als dann mein trüber vielverschlagner lauf,
Mein schmerz ob unsrer selbstgenährten qualen,
Mein zorn auf lasse niedre und verruchte
In form von erz gerann: da horchten viele
Sobald ihr grauen schwand dem wilden schall
Und ob auch keiner glut und klaue fühlte
Durchs eigne herz: es schwoll von Etsch b's Tiber
Der Ruhm zum sitz des fried- und heimatlosen.

Doch als ich drauf der Welt entfloh, die auen
Der Seligen sah, den chor der engel hörte
Und solches gab: da zieh man meine harfe
Geschwächten knab- und greisentons... o toren!
Ich nahm aus meinem herd ein scheid und blies -
So ward die hölle, doch des vollen feuers
Bedurft ich zur bestrahlung höchster liebe
Und zur verkündigung von sonn und stern.

GERHART HAUPTMANN
Der grosse Traum

- 48) Jetzt schritt entgegen uns, in einem Buche
lesend, ein Mann mit einem schlanken Rumpf,
das bartlos edle Antlitz ernst, ja strengel.
Und plötzlich sah er auf wie im Triumph.
- “Alighieri!” sprach ich. Und als senge
ein dunkler Blitz uns, traf sein Blick uns nun.
Mir war, als ob Gewalt mich niederzwänge,
Und also stürzt’ ich hin, wie Beter tun.
- Er hob mich auf wie einer, der mich kannte
wenn auch von Hörensagen nur: und ruhn
- liess er sein Aug auf mir, und endlich nannte
er mich mit leiser Stimme Theophron:
ein Name, der mir heiss im Herzen brannte.
- Als taufte so ein Vater seinen Sohn.
Danach ward ich von sanfter Hand berührt.
Verhiess mir je das Leben solchen Lohn?
- 49) Ich dachte, wer wie du ein Herrscher ist,
dem nicht das Herz zerbrochen noch versteinet,
wenn es der Höllen letztes Graun durchmisst,
- wer dort nicht alle Adern ausgeweinet,
der ist ein Paladin an Gottes Thron...
- 53) Du bist wie ich der höchsten Wahrheit Diener,
so zeuge nun, wie ich, nach heilger Pflicht...
- Mein Feuergriffel schrieb das Weltgericht.
Mein Auftrag ist, dir Eigenstes zu weisen
und anzuzünden dir dein eignes Licht.
- So schreib auch du! Wohlan, folg meinen Gleisen!
Ich lebe mehr in dir, als du in mir...
- 55) “Gib acht, dass du dich höher nicht erhöhst,
als dir auf unsrer Ebne hier beschieden
und so dich selber in die tiefe stösst.
- Gib mit dem Leidenswege dich zufrieden,
entringen wirst du dann dem Erdenweh,
wenn du erst ganz durchläutert bist hienieden.”
- 56) Da wurde öder um uns das Gereut.
Die Sonne blutete am Horizonte.
“Wo, lieber Meister”, sprach ich, “ruhn wir heut?”
- Er stand in düstrer Glut, die ihn besonnte
und sprach statt aller Antwort nur: “Ade!
Du hast empfangen, was ich geben konnte.”
- Der Abend rauschte um uns kalt und weh
und weinte in des Dichterkleides Falten...

ESCOLIOS Y VERSIONES DE ALGUNOS SONETOS DE LA "VITA NUOVA"

1) *Alabanza de la "angelicata" y lírica pura*

Estoy frente a la casa, reconstruida, de Dante, hoy sede de una sociedad de artistas. Leo la lápida, alta, que dice:

TRA LA CHIESA DI SAN MARTINO DEL VESCOVO
E LE ABITAZIONI DEI DONATI E DEI MARDOLI
SORGEVANO CONTIGUE LE CASE DI BELLO E BELLINCIONE ALIGHIERI
E NELL'AVITA DIMORA NACQUE DANTE.
IL COMUNE DI FIRENZE SI ASSICURÒ IL POSSESSO DEL LUOGO
E SULLE VESTIGLIA DELLE ANTICHE CASE
COSTRUI QUESTO EDIFICIO PER NUOVA PUBBLICA ONORANZA AL DIVINO
POETA.

La tarde abriga una Florencia otoñal. Unas nubes yerran, como cinzeladas, por el cielo. La esquina de la calle incide en el recuadro, algo desigual, desierto, de una casi inadvertida placita. Cerca, la iglesia de San Martino del Vescovo. Muros agrietados. La "Torre della Castagna", de un terroso color varias veces centenario, eleva su mole severa, opaca. No pasa nadie. Evoco la adolescencia violenta y concentrada de Dante, su avidez de ternura, su trémula e incierta pasión por la que "da la beatitud", su Beatriz vecina y lejanísima. Con *delectatio morosa* retrocedo en los siglos e imagino por estos lugares el nervioso paso del desolado lírico joven, ya genial. Me detengo ante un altarcillo callejero. Desmayan, junto a una imagen de la Virgen, entre hojas y helechos, unas flores que quieren morir. Paredes despelejadas. Un arco sombrío. Silencio. Con suavidad, en voz baja, voy diciéndome los melodiosos primeros versos de los sonetos que ahora vienen a mi memoria, repositorios del elogio de la *angelicata*:

...*Ne li occhi porta la mia donna Amore...*
...*Color d'Amore e di pietà sembianti...*

Sabido es que en la *Vita Nuova* el gran plástico de la palabra que será Dante, por tensa introspección juvenil e inviolable intimidad de enamorado, sume todo en desmaterializada y atmosférica presencia de cosas y seres. Lo externo, sin duda, existe, y es amado en su punzante cotidianidad; pero es preferido esencialmente el mundo de los símbolos, de los gestos que se hacen signos e indicios de la bullidora realidad interior, sin limitadoras referencias, traspuestos, sí, a una plenitud ideal, a una infinitud de evasión catártica. La firme conciencia sentimental permite la aparente dispersión y aun la imprecisa

vaguedad, y la permanencia de sentimientos, con altibajos del mismo, honduras, abismos y tensiones, cobra al fin su apetecida armonía estética liberadora. Dante, gran poeta, es gran artista; Dante, gran enamorado, es hombre cabal. Luego de su pasión humana, toda vicisitudes y zozobras, por Beatriz, sólo se halla con ella en imagen recreada, límpida, poseída en espíritu y en soledad. Beatriz está en la tierra, pero en cierto modo pertenece ya al cielo. *Apparuit jam beatitudo mea*. Su rostro, su rostro fantasmal, es un poco el rostro de todas y de ella, suprema adorada. La crítica busca identificar mujeres en la *Vita Nuova*; pero Beatriz es la Mujer, revelación e iluminación, amor, amor que lleva a empresa grande. La criatura vista a los nueve años, reencontrada en el umbral de la juventud, bella, fina, púdica, desdeñosa y hasta cruel, lo ha colmado de Dios. El intenso sensual que es Dante conoce, quizá por eso, la fuerza de ser puro, el triunfo de la austeridad. Se observa, además, la evolución de su alma. Es un constructor, con palabras, de perfecciones.

Entre los distintos sonetos, cuyas versiones aquí incorporadas intentan sumarse a la conmemoración dantesca en este séptimo centenario de su nacimiento, ofrezco en primer lugar las dos bellísimas joyas poéticas que podrían ser de la alabanza de un ángel: *Ne li occhi porta la mia donna Amore* y *Color d'Amore e di pietà sembianti*. En la primera el poeta ruega a otros seres celebrar y honrar la presencia dilecta. Dante parece aquí alejarse de alguna reminiscencia provenzal que lo alcanza aún en el soneto *Amor e 'l cor gentil sono una cosa*, tan impregnado del aire del *dolce stil nuovo*, y de Guinizelli, y sólo escucha su corazón arduamente dominado en la contemplación gozosa del don de amor en los ojos de Beatriz, que pasa y da la dulzura y la humildad. Lo "gentil" ya se ha hecho deslumbramiento sobrenatural. El amor, porque es grande, mejora a los seres. Y el lírico expresa su dicha en este soneto que es como un cadencioso *andante*.

En la segunda de las composiciones antedichas, como en un mundo de inenarrable encanto, rehuidos los elementos materiales, alude al semblante amado, y sin admitir nada ponderable y terrestre, sólo busca, en la más pura ráfaga poética, la ingravidez de la emoción misma. Todo es acá misterio. De Beatriz sólo había dicho Dante que la vio vestida por primera vez de rojo; luego, en el reencuentro, de una veste blanquísima. Cierta saludo, una sonrisa, algún mohín de disgusto, alguna burla entre amigas, nada más agrega de ella. De pronto la sueña, la imagina como una nubecilla acompañada de ángeles, y la sabe muerta, por fin suya. De veras se trata de "la historia de una sombra". En sus versos de alabanza de amor Dante ni tolera ya un toque de color. El rostro que tenía "color de perla", ahora es de "color de amor", milagro del alma, visualización que se ha hecho estado de ánimo, pureza. El asedio y la conquista de la Beatriz, huésped del cielo, es el más glorioso triunfo de la lírica pura (raíz de un

destino terriblemente pródigo de Belleza) de Dante, criatura frágil y gigantesca, nacida en un rincón de la “*cerchia antica*” de Florencia.

He aquí, pues, los sonetos y la aventura de sus versiones:

NE LI OCCHI PORTA LA MIA DONNA AMORE

*Ne li occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om vèr lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,*

*si che, bassando il viso, tutto amore,
e d'ogne suo difetto allor sospira;
fugge d'nanzi a lei superbia ed ira.
Aiutatemi, donne, farle onore*

*Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente
and'e laudato chi prima la vide.*

*Quel ch'ella par quando un poco sorride
no si po' dicer nè tenere a mente,
si è novo miracolo e gentile.*

AMOR LLEVA EN SUS OJOS LA ADORADA

Amor lleva en sus ojos la adorada,
y hace gentil por él lo que ella mira;
pasa, y se vuelve a verla quien la admira,
y al que saluda da un temblor, nimbada

baja la vista y todo se anonada,
y de imperfecto bien al fin suspira:
huyen a su presencia orgullo e ira.
¡Honrad, oh damas, como yo, la Amada!

Toda dulzura y pensamiento, arguyo,
nacen del corazón si su voz siente
aquel loado que la vio primero.

Y si sonríe un poco, no es certero
lo que se va a decir o está en la mente,
tanto es nuevo y gentil milagro el suyo.

(*Vita nuova*, XXI)

COLOR D'AMORE E DI PIETÀ SEMBIANTI

*Color d'amore e di pietà sembianti
non preser mai così mirabilmente
viso di donna, per veder sovente
occhi gentili o dolorosi pianti,*

*come lo vostro, qualora davanti
vedetevi la mia labbra dolente;
si che per voi mi ven cosa a la mente,
ch'io temo forte non lo cor si schianti.*

*Eo non posso tener li occhi distrutti
che non reguardin voi spesse fiato
per desiderio di pianger ch'elli hanno;*

*e voi crescete si lor volontate
che da la voglia si consuman tutti:
ma lagrimar dinanzi a voi non sanno.*

COLOR DE AMOR, SEMBLANTE MÁS PIADOSO

Color de amor, semblante más piadoso
jamás tomó y así, todo belleza,
imagen de mujer, dulce nobleza
a ojos gentiles y a sutil sollozo,

como el vuestro, y siempre que amoroso
vío de mis labios la habitual terneza,
tanto que ya por vos nada es certeza
en mi pensar, y el corazón destrozo.

Yo no puedo impedir que ojos transidos
no os contemplen con trémula frecuencia;
siempre desean la evasión del llanto,

y este deseo vos lo hacéis demencia;
ellos saben quemarse entre gemidos,
pero ante vos llorar no saben tanto.

(*Vita nuova*, XXXVI)

2) El “*Codice Strozzi*” y el soneto “*Tanto gentile . . .*”

Me he detenido junto a un rincón del *Lungarno* que flanquea el Ponte Vecchio. El sol, opaco, filtra su luz tamizada. Un fotógrafo, todo sosiego, aguarda. Pasan algunos automóviles. Observo puestos de *ricordinos*. A unos pasos, el magnífico *Palazzo degli Uffizi*, macizo, severo, todo simetría columnaria. Al fondo, como asomado, pulcro y pétreo, de brillante color terroso, un ángulo del *Palazzo Vecchio*. El Arno, esta vez un poco más delgado, con algún pedazo de orilla arenosa al aire, hace fluir su verde ocre con relumbres. Camino, ahora, junto a él, hacia la *Biblioteca Nazionale Centrale*. Las colinas se hacen

leves en la tarde transparente. Casitas emboscadas, frondas. Mi ocio bueno por la placidez de Florencia. Ya estoy frente a la Biblioteca. Frescura y soledad. Alguien me lleva hacia el director, Cav. Dott. Benvenuto Righini, quien deja todo y, personalmente, me acompaña a la sala de manuscritos, cordialísimo, solícito. Cotejo catálogos junto a un viejo empleado de sacón de lustrina negra, lento y gentil. Sobre mi mesa, luego de alguna espera, ¡todo el licor del tiempo hecho pergaminos, filigranas, colores, palabras melodiosas! Absorto, voy doblando folios, folios que crujen, húmedos, dorados, vivos... ¡Maravilloso! He aquí el famoso *Codice membranaceo* del siglo XIV, de la *Vita Nuova*. Es el llamado *Strozzi*, la joya de las exposiciones italianas con reliquias dantescas. Está ante mí, abierto blandamente, con sus folios como alas desmayadas. El pergamino es purísimo, inefable. La inicial que abre el Proemio —*In quella parte...*— es roja, con filigranas temblorosas de color violeta. El texto, a dos columnas. La letra, gruesa, de un negro claro, tiene leve semejanza con la gótica, pero es muy legible. Las poesías tienen, a veces, distribución estrófica. Esto es lo primero que existe en punto a manuscritos, luego del original perdido o destruido. En el folio once el copista ha olvidado una palabra y la ha agregado fuera de línea. En el cinco hay dibujada una manecilla. Después del *Explicit*, siguen quince canciones de Dante. Los versos están separados por guiones oblicuos. Los dedos, acariciando, dan con la perla del *libello* precioso: el *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Los versos del inmortal soneto están distribuidos curiosamente. ¡Qué extraño es todo! La luz de la lámpara me va dorando más el folio en que leo los endecasílabos perfectos. Los ojos van al comentario dantesco, amoroso, demorados. ¡Qué sugestión tienen las frases sueltas, espigadas acá y allá! *Ella coronata e vestita d'umiltà s'andava; o: e quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestà giugea nel core di quello, che non ardia di levare gli occhi; o: questo soneto è sì piano ad intendere...* ¡Suavidad, elogio del ángel! ¡Solo en la biblioteca, qué milagroso me parece todo! ¡Oh bien de la poesía, gracias! El *Tanto gentile e tanto onesta pare* canta en mi corazón como una cuerda de viola. ¡Todo parece animarse a la música de los versos que a media voz me digo inclinado sobre el *Codice Strozzi*! Detrás del ventanal de la *Biblioteca Nazionale Centrale*, bajo el sol amical de la media tarde, el Arno sonríe con pereza...

TANTO GENTILE E TANTO ONESTA PARE

*Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogni lingua divien tremando muta,
e gli occhi non ardiscono il guardare.*

*Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.*

TANTO ES GENTIL Y PÚDICA MI AMADA

Tanto es gentil y púdica mi amada
cuando saluda, que en temblor se muda
la lengua, y la mirada lenta, duda
de si debe mirarla embelesada.

Ella se va, sintiéndose alabada,
como en un nimbo de humildad, y ayuda
con su pureza, a señalar en ruda
tierra el milagro, desde el cielo enviada.

Mostrasi si piacenti a chi la mira
che dà per li occhi una dolcezza al core
che intender non la può chi non la prova;
e par che della sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: —Sospira!

Se muestra tan amable a quien la mira
y da al mirar, al pecho, una dulzura,
que entender no la puede quien no pruebe;
y se diría que en sus labios, leve,
un aliento de amor, pleno, murmura,
mientras le dice al corazón: —¡Suspira!

(*Vita nuova*, xxvi)

3) Dolor de amor en la “*cerchia antica*”

Por la “*cerchia antica*” de Florencia el paso se demora necesariamente. El *Corso* y *Borgo degli Albizi*, la primera calle de desniveles y anchas piedras y la segunda en verdad estrecha calleja flanqueada por venerables palacios de macerados verdes, con la cordial *Piazza della Reppublica* al fondo, y en el otro extremo la deliciosa *Porta San Piero*, representan, entre lápidas, inscripciones y airosas torres, algo de la *gran villa* dantesca. Todavía subsiste la ocre *Torre della Castagna*, donde Dante fue prior de la República, allá en sus años de juventud; está casi intacto el *Bargello*, severo museo lleno de aroma medieval; escondidas, a veces cerradas, parecen custodiar el pasado en espesas penumbras las pequeñas iglesias de San Martino Vescovo y Santa Margherita dei Ricci, apenas distantes una de otra algo más de un centenar de metros. Allí oraron, adolescentes, el poeta y su ideal Beatriz. Algo se conserva del *Palazzo Portinari*, donde él la conoció durante un “*calendimaggio*”, una de esas infantiles “fiestas de primavera”. La *Badia*, la antiquísima Abadía, aún hace oír sus agobiadas campanas y deja ver, por la puerta entornada, su clarísimo claustro. Desde este muro, una lápida recuerda los versos plásticos de la aparición de la “*angelicata*” en las inmortales líneas del “*Purgatorio*”. Los releo, conmovido, en soledad y silencio, detenido frente a lo que hoy es la Banca Commerciale Toscana, en el *Corso*. ¡Cuánta presencia dantesca acá, a mi lado! Desde este rincón, presumiblemente, dio el poeta su famosa lamentación a los peregrinos que iban a Roma, anunciándoles la muerte de la amada, muerte que consideró, al mismo tiempo, un duro golpe para la ciudad. La cita bíblica, la desazón que impregna palabras y razonamientos, pero secreto y puro su gran dolor de amor, todo se resume en los sonetos XL y XLI de la *Vita Nuova*, cuya versión, sólo muestra de la lírica total del *libello* precioso, entrego a la cordial acogida de los lectores a través de los endecasílabos que quieren apresar, con su cantante dulzura, algo del inefable canto italiano. Un largo ejercicio en este metro y el “*lungo amore*” me permitieron el amoroso asedio. Y una necesidad esencial: celebrar desde la misma “*cerchia antica*” florentina, la circunstancia de estar presente allí mismo, con mis pasos y mi devoción de una vida, junto al “*fiunicel*” lento que se llama Arno y al lado de tanta maravilla universalmente aludida.

Los siguientes sonetos, luego de los de la alta alabanza que irradian en la *Vita Nuova*, con fulgencias y penumbras vivas —las del apasionado y contradictorio corazón de Dante— son los del dolor de amor con que se purifica el desolado lírico, perdida Beatriz. La poesía quita historia a la tierra y da lo inefable, lo incontaminado. Ya no es descripta la amada, sólo sentida, apetecida. Ahora está como trasfundida al empíreo, al “primer móvil”. Todo el cielo le dará la purísima belleza. El llanto se ha hecho éxtasis, contemplación, adoración. En *Deh! peregrini che pensosi andate*, Dante necesita comunicar su pena; todos deben compartirla con él: las personas, la ciudad, el Estado. Efusión y egoísmo humano quieren compañía. En *Oltre la sfera che piu alta gira* nada terreno distrae al poeta. Ya su propio inesquivable genio le hace entrever una misión superior: crear la *Commedia*: “*Apresso questo soneto apparve a me una mirabile visione*”. Después de esto, Dante aspira a una sola cosa: glorificar a la amada. “*Io spero dire di lei quello che mai non fu detto d’alcuna*”.

Declina el día otoñal. La tarde resbala desde las colinas —una tarde roja y verde— y se inmoviliza en el Arno. Pienso en el milagro de las palabras hermosas y siento que Florencia, en todo tiempo, será, por obra del divino poeta, dolor de amor y transfiguración de alta poesía.

DEH, PEREGRINI CHE PENSOSI ANDATE

*Deh, peregrini, che pensosi andate,
forse di cosa che non v'è presente,
venite voi da sì lontana gente,
com' a la vista voi ne dimostrate*

*che non piangete, quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate?*

*Se voi restate por volerlo audire,
certo lo cor de' sospiri mi dice
che lagrimando n'uscireste pui.*

*Ell'ha perduta la sua Beatrice;
e le parole ch'om di lei pò dire,
hanno virtù di far piangere altrui.*

AH, PEREGRINOS QUE MARCHÁIS, CAÍDAS

!Ah!, peregrinos, que marcháis, caídas
las cabezas por cosa no presente,
¿venís acaso de lejana gente,
como mostráis con plantas tan perdidas?

¿Cómo no os dais en lágrimas ardidias,
al ir cruzando la ciudad doliente,
como personas en las que el luto ausente
nada dice de bellas cosas idas?

Si os demoráis para escuchar mi historia,
os asegura el corazón que acaso
ya no os mováis en lágrimas transidos.

Perdió Florencia a su Beatriz. y al paso
que alguien palabras dice a su memoria,
lloran por ella otros conmovidos.

(*Vita nuova*, XL)

OLTRE LA SFERA CHE PIÙ LARGA GIRA

*Oltre la sfera che più larga gira,
passa 'l sospiro ch'esce dal mio core,
intelligenza nova, che l'Amore
piangendo mette in lui, pur su lo tira.*

EN TORNO DE LA ESFERA QUE ALTA GIRA

En torno de la esfera que alta gira.
pasa el suspiro que mi pecho exhala;
llorando Amor en él, pone cual ala,
nueva razón, y más allá lo inspira.

*Quand'elli è giunto là dove disira,
vede una donna che riceve onore,
e luce sì, che, per lo suo splendore,
lo peregrino spirito la mira.*

*Vedela tal, che quando 'l mi ridice,
io no lo intendo, si parla sottile
al cor dolente, che lo fa parlare.*

*So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice:
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.*

Y cuando ya está allá donde él suspira
ve una mujer que en loa se regala,
y luce tanto que en su luz escala
el alma peregrina que la mira.

Y tal la ve, que cuando me lo expresa
yo no lo entiendo, tan sutil razona
al corazón doliente que lo advierte.

Pero yo sé que a mi Beatriz regresa,
puesto que a la gentil nunca abandona;
y esto lo sé, ¡oh damas!, bien, por
mi suerte.

(Vita nuova, xli)

MARIO BINETTI

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. Roberto Ciafardo

Vicepresidente

Ing. Conrado Ernesto Bauer

Secretario General

Dr. Osvaldo Balbín

Guardasellos

Dr. Herberto Prieto Díaz

CONSEJO SUPERIOR

Decanos: Ing. Conrado Bauer, Cont. Pedro Delfino, Dr. Héctor L. Fassano, Dr. Bartolomé Fiorini, Dr. Joaquín Pérez, Dr. Guillermo G. Gallo, Dr. Simón Gershanik, Arq. Jorge S. Chute, Dr. Luis E. Pianzola, Ing. Agr. Héctor C. Santa María, Dr. Mario E. Teruggi.

Delegados de los profesores: Dr. Gregorio A. Caro, Dr. Manuel G. Escalante, Dr. Alejo M. Fournier, Dr. Jorge Lascano, Ing. Agr. Alfredo Leguizamón, Prof. Ricardo Nassif, Dr. Ricardo R. Rodríguez, Dr. Enrique M. Sívori, Ing. P. Villarreal, Cont. Natalio V. Vittone.

Delegados de los graduados: Dr. Cecilio Alberdi, Ing. Agr. Alfredo N. Bettendorff, Ing. Raúl R. De Luca, Dr. Néstor O. Dron, Arq. Enrique Fernández, Cont. Miguel Ángel García Lombardi, Lic. Ricardo Pedro Ochoa, Geól. Jorge Rafael, Dr. Leopoldo J. Russo, Prof. Lázaro Seigelschifer.

Delegados de los estudiantes: Reynaldo Arrarás, José María Barrena, Oscar Colombo, Uriel Jáuregui, Alejandro C. Jmelnitzky, Carlos Llerena, Leonardo Malacalza, Víctor Andrés Nethol, Saúl Jorge Nusblat, Aldo Hugo Rossi.

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

Decano

Dr. Joaquín Pérez

Vicedecano

Prof. David Oteiza

Secretario

Prof. Macario U. García

CONSEJO ACADÉMICO

Consejeros de los profesores: Dr. Enrique M. Barba, Prof. Angélica N. de Guillouais, Prof. Zulema Quiroga, Prof. Alejandro J. Amavet, Prof. Erwin F. Rubens, Prof. David Oteiza.

Consejeros de los graduados: Prof. Rafael Carasatorre, Psicóloga Beatriz Scáziga.

Consejeros de los estudiantes: Luis Venzano, Maritza Marino, Lidia Papaleo, Ricardo Soler.

DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino
Secretaria Técnica: Prof. Delia A. M. de Zaccardi

Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana: Director: Prof. Juan Carlos Ghiano.

Instituto de Literaturas Extranjeras: Directora: Dra. Ilse M. de Brugger.

Instituto de Literatura Alemana: Directora ad-honorem: Dra. Ilse M. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Demetrio Gazdaru
Secretario Técnico: Prof. Miguel V. Olivera Giménez

Instituto de Filología: Director: Prof. Demetrio Gazdaru.

Instituto de Lenguas Clásicas: Director: Prof. Carmen Verde Castro.

Instituto de Lenguas Modernas: Director: Prof. Elsa T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Rodolfo Mario Agoglia
Secretario Técnico: Prof. Armando Delucchi

Instituto de Filosofía: Director: Prof. Emilio A. Estiú.

Instituto de Estudios Sociales y del Pensamiento Argentino: Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif

Secretaria Técnica: Prof. Martha Algañaraz

Instituto de Pedagogía: Director: Prof. Ricardo Nassif.

Instituto de Educación Física: Prof. Alejandro J. Amavet.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

Instituto de Historia Americana: Director: Dr. Enrique M. Barba.

Instituto de Historia Argentina: Prof. Carlos Heras.

Instituto de Historia Antigua (Clásica y Oriental): Director: ...

Instituto de Geografía: Director: Prof. Juan Sidoti.

Instituto de Historia Económica y Social Argentina y Americana: Director ad-honorem: Dr. Enrique M. Barba.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dr. Juan Carlos Pizarro

Secretario técnico: Psicólogo Juan Carlos Buratti.

Instituto de Psicología: Director: Prof. Mauricio Knobel.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

- Boletín de Investigaciones Literarias* (N^{os}. 1 a 7).
Boletín Informativo "Departamento de Letras" (N^{os}. 1 a 3).
Muestra de autores y libros platenses.
La temática fáustica en la literatura universal. (Instituto de Literaturas Extranjeras).

SERIE "MONOGRAFÍAS Y TESIS"

- Tomo I: Alma N. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli.*
Tomo II: Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo.*
Tomo III: Julio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch.*
Tomo IV: Ángel H. Azeves: *La elaboración literaria de Martín Fierro.*
Tomo V: Alma N. Marani: *Jacopone Da Todi.*
Tomo VI: Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt.*
Tomo VII: Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento.*
Tomo VIII: María Esther Mangariello: *Tradición y expresión poética en Los Romances de Río Seco de Leopoldo Lugones.* Con estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano. (Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana).

SERIE "TRABAJOS, COMUNICACIONES, Y CONFERENCIAS"

- Tomo I: *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*
Tomo II: *Friedrich Hebbel.* Homenaje del Instituto de Literatura Alemana.
Tomo III: *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*
Tomo IV: *Lope de Vega.*
Tomo V: *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro.*
Tomo VI: *Shakespeare en la Argentina.* Homenaje del Instituto de Literaturas Extranjeras.
Tomo VII: *Dante Alighieri.*
Tomo VIII: *Andrés Bello.* Homenaje del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana.

SERIE "TEXTOS BILINGÜES"

- Tomo I: Franz Grillparzer: *Medea* (versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

SERIE "TRABAJOS DE ALUMNOS"

- Tomo I: *Estudios Literarios,*

ESTA OBRA SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN BUENOS AIRES,
EN FRIGERIO *Artes Gráficas*,
PERÚ 1257,
EN EL MES DE AGOSTO DE 1966.

