

# DANTE

POR T. S. ELIOT.

— I —

## *EL "INFIERNO"*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

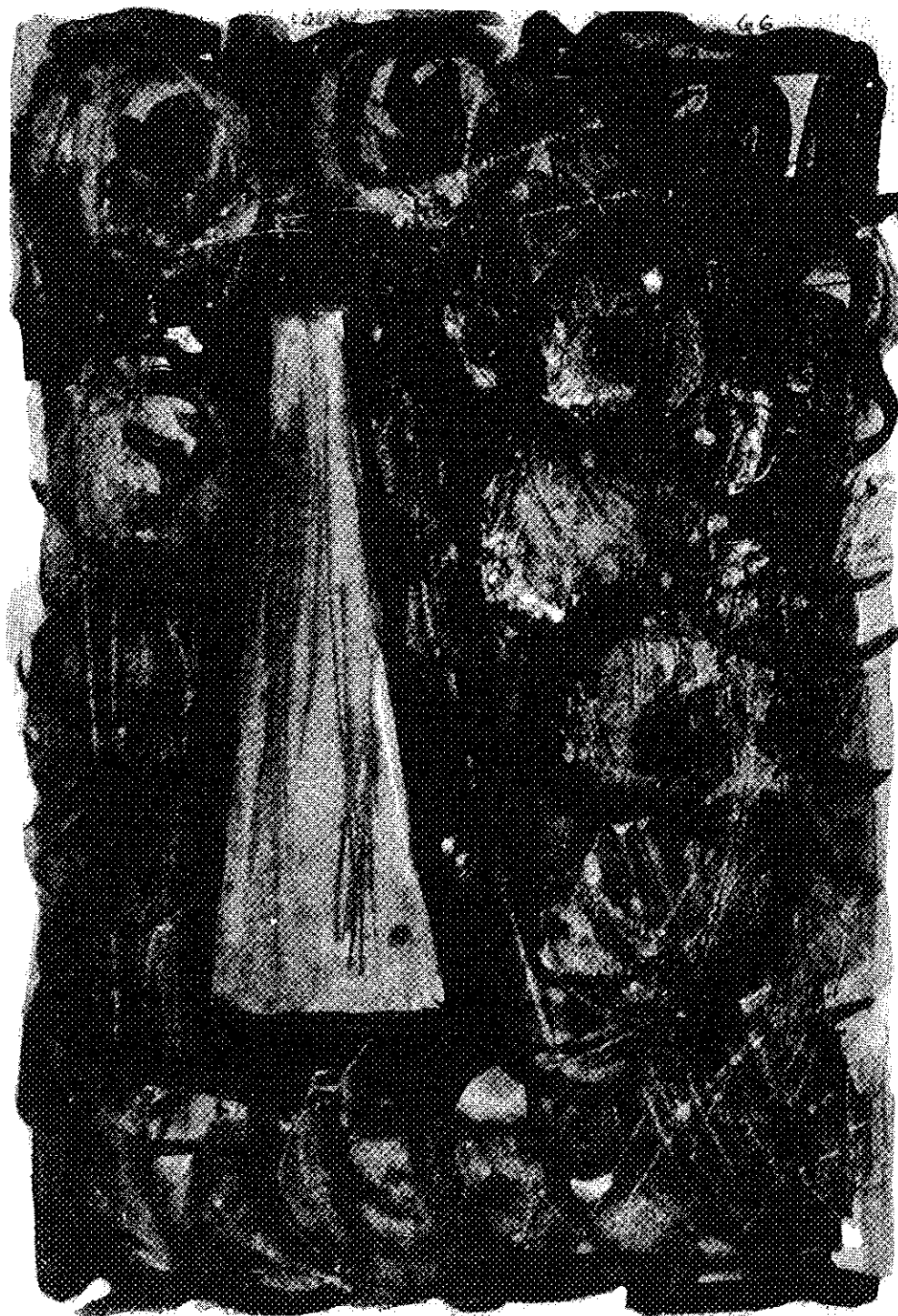
*Noi leggevamo un giorno per diletto  
di Lancillotto, come amor lo strinse;  
soli eravamo e senza alcun sospetto.  
Per più fiate gli occhi ci sospinse*

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

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

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





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



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

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

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

o de la línea

*Amor, che a nullo amato amar perdona (10)*

o ciertamente de la línea ya citada:

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

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

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

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

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

(9) Si fuese amigo del rey del universo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*moans round with many voices, (15)*

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

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

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

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

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

(15) Gime alrededor con muchas voces

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

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



© 2001, DERECHOS RESERVADOS

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

SISTEMA BIBLIOTECARIO, UNIVERSIDAD DE EL SALVADOR

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

Viajan adelante, hasta que de pronto

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

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

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

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

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

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

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

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

## — II —

## EL "PURGATORIO" Y EL "PARAISO"

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

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

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



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

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

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

Cuando Buonconte termina su historia, habla el tercer espíritu:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*La sua voluntade e nostra pace. (33)*

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

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

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

(33) Su voluntad es nuestra paz.



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

#### NOTA PARA LA SECCION II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(39) La belleza es verdad, la verdad belleza

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