

regresar a su hogar en la tierra de Florencia, a la que jamás pudo volver a ver en vida. No nos lo diría nunca expresamente en sus versos, porque Dante, en la *Commedia*, se podrá mostrar fraternal, hasta franco en cierto modo con nosotros, pero en otro, como todos, conservará la distancia que al pudor y a la vulnerabilidad personal le proporcionan la alusión velada, la brevedad apenas sugestiva, la referencia indirecta. Así, ciertamente, jamás sabremos si quiso expresar aquí estos anhelos nunca saciados. Nada nos impide, sin embargo, conjeturar que sí; que esos breves tercetos buscan condensar, en toda su apretada intensidad, el vasto mundo de referencias y experiencias que hemos hallado en ellos al raspar trabajosamente la patina gastada del cuadro donde fueron escritos; al encontrar que debajo de esos versos existían antiguas pinturas que, aunque veladas con distintos colores, dibujadas con diferentes formas, resonaban con nostalgias similares.

Algo antes hemos mencionado el encuentro de Aquiles con la sombra de Patroclo como el primer modelo homérico del intento de abrazar al fantasma de un ser querido. No podemos dejar de citar los versos de la *Iliada* que lo han dejado inscripto como un legado precioso, como semilla y manantial para todos los siglos venideros, según lo prueba toda la rica herencia literaria que ahora estamos recordando. Sabemos que este primer cuadro funde en uno sólo el tema del encuentro con la sombra y el del encuentro en un sueño, motivo éste que, desprendiéndose muy lentamente, como de un abrazo querido, dará por sí mismo, también, nuevos frutos: en los mismos versos del *Paradiso*, cuando el poeta pueda ver nuevamente los ojos de su amada Beatrice, o más tarde, en el *Quijote*, cuando el entrañable hidalgo de la Mancha descienda a la cueva de Montesinos e inicie el arduo camino de su desengaño.

Más aún, ya en estos versos se encuentran ciertas asunciones fundamentales en Dante: la creencia en una vida de ultratumba, la posibilidad de reparación de las faltas de los vivos —quizás podamos pensar que Aquiles hubiera deseado que Patroclo, a quien no protegió en la batalla, le dirigiera estas palabras, y a pesar de todo lo siguiera amando en

la nueva vida— así como de redención de los muertos, la confianza en el valor de la amistad; la convicción de la posibilidad de llevar adelante un destino heroico, como es reivindicar una causa perdida aun a costa de la propia vida, y aun cuando uno no vea realizados en vida los sueños por los que emprendió la lucha (cf. nota 53).

Así nos dicen los versos de Homero sobre Aquiles y Patroclo:

Cuando le fue venciendo el sueño, liberador de las preocupaciones, difundiéndose con dulzura, pues sus esclarecidos miembros estaban muy cansados de acosar a Héctor hasta la ventosa Ilio, llegó el alma del misero Patroclo, en todo parecida a él, en la talla, en los bellos ojos, en la voz y en las ropas que vestía en torno de su cuerpo.

Se detuvo sobre su cabeza y le dirigió estas palabras:

«Estás durmiendo y ya te has olvidado de mí, Aquiles.

En vida nunca me descuidaste, pero sí ahora que estoy muerto.

Entiérrame cuanto antes, que quiero cruzar las puertas del Hades.

Lejos de sí me retienen las almas, las sombras de los difuntos,

que no me permiten unirme a ellas al otro lado del río,

y en vano vago por la mansión de Hades, de vastas puertas.

Dame también la mano, lo pido por piedad. Pues ya no volveré

a regresar del Hades cuando me hagáis partícipe del fuego.

En vida ya no conversaremos juntos sobre ningún proyecto, sentados

lejos de nuestros compañeros; pues me ha engullido

la parca abominable que me tocó en el momento de nacer.

También tu propio destino, Aquiles, semejante a los dioses,

es perecer al pie de la muralla de los acaudalados troyanos.

Otra cosa te voy a decir, ya encarecer si me haces caso;

no deposites mis huesos aparte de los tuyos, Aquiles,

sino juntos, igual que nos criamos en vuestra morada,
[...]

¡Que también un mismo ataúd encierre nuestros huesos
y que sea la aurea urna que te procuró tu augusta madre!»

En respuesta le dijo Aquiles, el de los pies ligeros:
«[...] yo voy a acatar y cumplir puntualmente todo lo que me ordenas.

Pero acércate más a mí. Abrazados, aunque sea un momento,
uno a otro, demos plena satisfacción al funesto llanto.

Así habló, y tendió los brazos hacia él,
pero no lo pudo tocar: el alma, como el humo,
bajo tierra

se desvaneció entre leves susurros. Aquiles se levantó atónito,
dio una palmada y dijo estas lastimeras palabras:

«¡Ay! También en las transiciones de lodos es algo el alma y la sombra, aunque el principio vital no se conserve:

pues ha sido el alma del mísero Patroclo la que toda la noche
ha estado presente ante mí llorando y gimiendo,
y me ha dado detallados encargos: prodigioso era el parecido».

Así habló, y en todos ellos suscitó el deseo de llorar. (*Iliada*, xxii, 62-108)



Es innecesario mencionar que, además de la figura del amigo amado en Casella, también la figura del padre amoroso y sabio, antes aludida al hablar de Anquises y Eneas, cobrará en Dante una nueva dimensión en la del Padre divino en el *Paradiso*, así como la de la mujer anhelada, señalada en Anticlea, muerta por el amor de su hijo, volverá a la vida, transformada, en los ojos amantes de Beatrice, dispensadores de verdadera vida. Pero sí, tal vez, sea necesario apuntar que Dante refundirá estas figuras amadas de un modo aún más inalcanzable que sus ilustres antecesores: el nuevo poeta será incapaz de hacerlas objeto de un intento entrañable de abrazo, preso al fin de las limitaciones que el decoro estético impone a quien es, ineludiblemente, el protagonista de su propio poema.

Debemos imaginar, o queremos hacerlo, que el poeta florentino, quizá consciente de esas fuertes restricciones —y acaso también de la acotada intensidad afectiva o de la limitada novedad formal que estos tercetos del canto II de su *Purgatorio* suponen respecto a las figuras inolvidables de Patroclo, de Anquises, o de Anticlea— sintió la necesidad de reelaborar el motivo una vez más, de forma más intensa, en la *Commedia*. Y lo hizo, significativamente, en el mismo *Purgatorio*. Y entonces sí, la *imitatio antiqui*, (ya la vez, la transformación creadora) adquiere una delicadeza y genialidad sin límites, y se convierte en un rendido y original homenaje a sus antecesores, realizado con absoluta fineza por un poeta consciente de su dignidad, de su propia y poderosa fuerza expresiva, y de su lugar en la historia de las letras.

En el canto XXI del *Purgatorio*, Virgilio y Dante se encuentran con el poeta Estacio, quien no sabe que uno de sus interlocutores es el poeta de Mantua que tanto amó en vida. Entonces Estacio expresa su devoción y su gratitud a la influencia del poeta latino con estas hermosas palabras:

*Al mio ardor fur seme le faville
che mi scaldar, de la divina fiamma
onde sono allumati più di mille;*

*dell'Eneida dico, la cual mamma
fummi e fummi nutrice poetando:
senz'essa non fermai peso di dramma.*

E per esser vivuto di là quando

visse Virgilio, assentirei un sole
più che non deggio al mio uccir di bando.

[Semilla de mi ardor fueron las ascuas.
que me quemaron, de la llama santa
en que más de mil se han encendido.

De la Eneida te hablo, la cual madre
me fue, y me fue nodriza en la poesía:
sin ella no valdría ni un adarme.

Y por haber vivido cuando allí
vivió Virgilio, un sol consentiría
más del debido, aún, antes de marcharme.]
(*Purgatorio*, XXI, 94-102)

Virgilio, con humildad consciente de su grandeza, tratará de hacer callar a Dante su identidad. Pero la sonrisa de éste, al oír las palabras de Estacio, hará inevitable que aquél pregunte el motivo de tal sonrisa, y llegue así a reconocer que está hablando con el propio Virgilio, guía también, y maestro, del Alighieri. Ante ello, el poeta para el que Dante eligió el *Purgatorio* por morada querrá inclinarse y abrazar las rodillas del autor de la *Eneida*, en una escena que cierra el canto con los versos siguientes, acaso unos de los más bellos de la *Commedia* y de toda la literatura:

Già s'inclinava ad abbracciar li piedi
al mio dottor, ma el li disse: «Frate,
non far, ch'è tu se' ombra e ombra vedi».

Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate
comprender dell' amor ch'a te mi scaldà,
quand'io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda».

[Para abrazar los pies ya se inclinaba
a mi doctor, mas él le dijo: «Hermano,
no lo hagas, porque somos los dos sombras».

Y él alzando: «Ahora puedes comprender
la cantidad de amor en que me enciendes,
cuando desmiento que somos cosas vanas,
y trato como sólidas las sombras.»]
(*Purgatorio*, XXI, 130-136)

Resuena nuevamente el motivo del abrazo, ahora aún más imposible, porque se trata de dos sombras. Dante devuelve además el sutil homenaje que le había hecho hacer a Virgilio en *Purgatorio*, II —respecto de sus propios versos cantados por la voz amada de Casella—, mediante la más clara, completa y rendida devoción a su maestro, puesta ahora en labios

de Estacio, quien amplifica aún más la irrevocable deuda de gratitud expresada ya, por la propia voz de Dante, en su primer encuentro con Virgilio, en *Inferno*, I. Los tres poetas, como antes los cinco aedos antiguos y el propio Dante en el Limbo del *Inferno* (o como Aquiles y Patroclo en vida, conversando alejados de sus compañeros) se distinguen y apartan —como dice Lucía en *Inferno* II, 105— de la *volgare schiera*; y lo saben. Se manifiestan unos a otros su admiración, su gratitud, su respeto, y aunque hay entre ellos maestros y discípulos, mayores y menores, existe también la conciencia de superioridad que todos ellos comparten frente al resto de los hombres; aquella que los une más allá del tiempo, en virtud de su devota consagración al arte poético. Pero junto a esto, como un contrapunto de bellísima evanescencia, de reconocimiento de la vanidad y del carácter fugitivo de la existencia humana mortal, pero a la vez, de absoluta convicción acerca del valor, la verdad y la inmortalidad de lo bello, de aquello que puede amarse pero no puede asirse, cierran el canto las maravillosas palabras de Estacio: «Ahora puedes comprender la cantidad de amor en que me enciendes, cuando desmiento que seamos cosas vanas, y trato como sólidas las sombras».

Finale

¡Cuánto deseáramos ahora hollar con Dante el umbral del *Paradiso*! ¡Cuánto deseáramos volar con él a través de la dicha de los cielos eternos; al lado de Beatrice, al lado de San Bernardo!

Pero sabemos bien que no es aún nuestro tiempo. Nos faltan fuerzas, todavía, para empresas tan altas.

Como aquél que en el sueño ha visto algo, y en quien, tras el sueño, sólo la pasión impresa permanece, y el resto no recuerda, así estamos ahora nosotros, pues casi se ha extinguido nuestra visión; mas destila todavía en el pecho el dulzor que nace de ella.⁵⁹

Hemos hecho cuanto fue posible por ver, atado con amor en un único volumen, aquello que, según nos dice Dante, en la profundidad de Dios se ahonda, y en el mundo se desencuaderna.⁶⁰ Suspendingos, miramos fijamente, atentos, inmóviles,⁶¹ y siempre de mirar más sentimos anhelo,⁶² porque sabemos bien que quien ve esa luz de tal modo se vuelve, que por ver otra cosa es imposible que de ella quie-

ra separarse.⁶³

Pero nuestras alas no son todavía para este vuelo.⁶⁴ ¡Cuán corto es el hablar, cuán mezquino a los conceptos, y éstos, respecto a lo que podríamos ver aún en el *Paradiso*, o en los versos de la *Commedia*, lo son tanto que no basta decir poco!⁶⁵

Pero faltan fuerzas a la alta fantasía. Ojalá que nuestra voluntad, nuestro deseo, giraran como ruedas impulsadas por el Amor, que mueve el sol y las estrellas.⁶⁶

Notas

¹ Tomo II, p. 571.

² Op. cit., p. 570.

³ Silvio Rodríguez, «Hoy mi deber», en *Unicornio*.

⁴ Virgilio, *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 318-319.

⁵ Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*.

⁶ Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, p. 67.

⁷ Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, p. 33.

⁸ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, p. 730.

⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 318.

¹⁰ «Conozco el signo de la antigua llama» es el verso con el que Dido, en *Eneida*, IV, 23, confiesa a su hermana que reconoce en los signos de su amor por Eneas el antiguo fuego que antes inflamó su sangre por Siqueo, su esposo muerto. En el uso de este verso por Dante hay, además de un último homenaje a Virgilio, una referencia al hado desdichado de su propio amor por Beatrice.

¹¹ Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, p. 69.

¹² Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, p. 324.

¹³ El término griego designa el descenso de un héroe a los infiernos.

¹⁴ Se trata de un tipo de lectura lenta de los textos religiosos, en la cual no se busca necesariamente terminar un determinado párrafo o capítulo, sino que se lee sin prisa, sin una noción utilitaria del tiempo, hasta que una palabra o una frase en particular llaman la atención del lector. Éste entonces puede cerrar los ojos y quedarse meditando sobre todos sus sentidos y connotaciones, sin necesidad de continuar leyendo hasta haber agotado todo aquello que ese

fragmento le sugiere.

¹⁵ Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, pp. 110-111.

¹⁶ La Sibila se dirige a Eneas sin mencionar su nombre, definiéndolo por su lugar de origen, su ascendencia, su linaje divino. Las dos últimas perífrasis quedan excluidas de cualquier posible referencia a Dante en la *Commedia*, por razones de humildad, y por no ser nuestro autor de sangre noble. Su nombre, por motivos también de decoro, es mencionado una sola vez en la obra, como quedó dicho antes, en labios de Beatrice. Esto sucede en el momento en que Dante, ya privado de Virgilio, sabe —acaso por primera vez, como diría Borges— quién es verdaderamente. Hasta allí, el poeta es apelado mediante el vocativo *tú* —empleado por Virgilio y otros personajes— y, sobre todo, mediante las referencias a su lugar de nacimiento: florentino, de la ciudad del odio, o el famoso llamado de Farinata:

«O Tosco, che per la città del foco
vivo ten vai, così parlando onesto,
piacciatti di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la qual, forse, fui troppo molesto.

[«Oh, toscano, que en la ciudad de fuego
caminas vivo, hablando tan humilde,
te plaza detenerte en este sitio.

Porque tu acento demuestra que eres
natural de la noble patria aquella
a la que fui, tal vez, harto dañado.»]
(*Inferno*, X, 22-27)

¹⁷ Es patente el elemento doctrinario de este pasaje, que Dante resignifica en clave cristiana. Es muy fácil perder la senda correcta (*chè la diritta via era smarrita*, en *Inferno*, I, 3); las puertas del infierno, siempre abiertas, representan el camino del mal, ancho y fácil, como dice el Evangelio: el camino del cual, una vez que uno se ha perdido, es difícil salir sin guía. Por eso en la *Commedia*, el encuentro con la onza hace decir a Dante estas palabras:

e non mi si partia dinanzi al volto
anzi impediva tanto il mio cammino
ch'ì' fui per ritornar più volte vòlto.

ly de adelante no se me apartaba
mas de tal modo me corraba el paso,
que muchas veces quise dar la vuelta.]
(*Inferno*, I, 34-36)

Se destacan las dos palabras finales del último verso original en italiano, porque reflejan de modo fónico la infructuosa acción de volver y volver a intentar escapar de la pavora. Y después, con más intensidad ante el encuentro con la loba, Dante nos sugiere, en especial en el verso 54 y en el bellísimo 60, el desánimo que lo agobia ante la imposibilidad de abandonar la oscura selva. Lo hace en estos tercetos, justo antes de que le sea ofrecida la guía de Virgilio:

*Questa mi porse tanto di gravetza
con la paura ch'uscia di sua vista
ch'io perdi la speranza de l'altetza.*

*E qual è quel che volentieri acquista,
e giugne'l tempo que perder lo face,
che'n tutt'i suoi pensier piange e s'attrista;*

*tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi incontro, poco a poco
mi ripigneva là dove'l sol tace.*

[Tantos pesares ésta me produjo,
con el pavor que verla me causaba
que perdí la esperanza de la cumbre.

Y como aquel que alegre se hace rico
y llega luego un tiempo en que se arruina,
y en todo pensamiento sufre y llora:

*tal la bestia me hacia sin dar tregua,
pues, viniendo hacia mí muy lentamente,
me empujaba hacia allí donde el sol calla.]
(*Inferno*, I, 52-60)*

¹⁸ En toda la *Commedia*, pero en especial en el *Inferno*, Dios es llamado por su nombre latino, Júpiter o Jove, sin hacer distinciones, y casi diríamos homologando a éste con el Dios cristiano; como si los antiguos se hubieran referido a Él sin saberlo (una nueva trasposición de sentido, más allá de la *imitatio*). Nunca se usa, sin embargo, el nombre griego, Zeus. Así Tideo, feroz y blasfemo héroe de la guerra contra Tebas, que debió conocerlo con este nombre, lo sigue desafiando en *Inferno*, XIV, 51-60, aunque con el apelativo de Jove. Pero lo importante en este verso es que, siendo la *Eneida* modelo de la *Commedia*, y Eneas de Dante, imaginamos por las palabras de la Sibila lo que el

canto II de la *Commedia* nos confirma: que Dante podrá realizar esta misión porque ha sido elegido por el cielo para retornar de los reinos de ultratumba, y para contar a otros lo que en ellos ha visto. Y se nos dice también que su propia valentía para arrostrar el camino, así como la guía de quien ya lo conoce bien, tendrán un importante papel en este duro ascenso. El problema de la gracia y las obras, resignificado desde Virgilio, está adelantado aquí en más de dos siglos —dentro del marco doctrinario del tomismo— a las controversias de la Reforma, o a la de los jesuitas con el jansenismo.

¹⁹ Aparecen aquí varias palabras que son retomadas, textual o conceptualmente, en la descripción dantesca de la misteriosa selva oscura de *Inferno*, I, el negro vestibulo del Averno: fronda espesa, bosque, sombras, valle, tinieblas.

²⁰ De hecho, Dante no podrá atravesar indemne las regiones infernales antes de que la gracia de Dios, el *ramus aureus* ofrecido en la figura de Virgilio, le permita iniciar el camino a la cima soleada, de la cual la loba hambrienta lo aleja «hacia allí donde el sol calla», una hermosa imagen que condensa la oscuridad y el silencio que imperan en la entrada del *Inferno*, y que prelude asimismo la muda aparición de Virgilio en los versos inmediatamente siguientes.

²¹ Se profetiza aquí el sacrificio del propio Virgilio al llegar al paraíso terrenal, a la cima del *Purgatorio* en la *Commedia*, lugar desde el cual conjeturamos que debió volver al Limbo, como ofrenda a Proserpina. Pero nos da que pensar que en la *Commedia* se ofrenda a Virgilio a una figura tan penosa como la del Diabolo dantesco. Las incongruencias señalan siempre el camino de las preguntas. Cabe preguntarse, entonces, por la identidad de la hermosa reina del *Inferno*. Aquella que acaso Dante, como símbolo, eligió poner en el *Paradiso*, aun cuando como mujer pudo ser su infierno en la tierra: la fuente del amor, pero también de la soledad, el silencio y la amargura, nacidos del desdén de unos claros ojos que serían, en el *dolce stil novo* y en Petrarca, imagen inefable de la gracia de Dios. Me atrevo a pensar que así como Dante imaginó, en su reencuentro con ella, a una Beatrice severa, que lo trata de modo casi desdeñoso aun en el umbral del Paraíso, y así como en *Inferno*, II, conjeturó que ella se había dignado pensar en él,



para salvarlo de la selva oscura, sólo por la insistencia de María la Virgen y de Santa Lucía, quizá también la misteriosa duplicidad del corazón humano lo llevó, como a Petrarca, a sentirla en cierto modo como la enemiga. Y así, junto al más amoroso homenaje a su figura en los cielos del *Paradiso*, la hizo también, en una alusión elidida, la misma Proserpina. No menos hermosa y reinante que aquella, pero condenada al doloroso abismo de las sombras, desde las cuales, según la mitología antigua, sólo un héroe, como Teseo, descendiendo al Infierno, habría de intentar rescatarla.²² Como quedó sugerido antes, se nos señala aquí la continuidad del linaje de los héroes, elegidos para el viaje imposible, y por extensión, de la estirpe de los grandes poetas, reunidos por el florentino en el Limbo del *Inferno*. Pero Dante sabía muy bien que el orgullo era su defecto: sólo él entrará en el Paraíso. Sin embargo, con esta imagen virgiliana, y con la elección de Virgilio como maestro y de Dante como discípulo, se alude a la cuantiosa deuda de gratitud del florentino con toda una tradición literaria, a la consoladora idea de la permanente renovación de la belleza: renaciendo otra vez a partir de sus eternas fuentes, y tomando cada vez, y siempre, formas nuevas.

²² Virgilio nunca apela al lector en forma directa: es la Sibila quien aquí lo hace, instando a Eneas, de acuerdo con la visión estoica, a estar muy atento a los signos que puedan señalarle el camino de su misión. Una de las mayores revoluciones estilísticas de la poética dantesca es transformar la apelación clásica en un vocativo urgente, imperativo, generalmente pedagógico, dirigido directamente al propio lector. A veces su apelación es más fraternal; en estos casos no se presenta tan manifiesta esa intención de enseñar, sino la más íntima de retro-

traer al lector al presente de la escritura —como si fuera el de la lectura— y por ende, de hacerlo solidario con sus recuerdos del horror, el asombro o la dicha. Hay en esto, no obstante, una alusión, un señalamiento doctrinario, y asimismo, por lo menos para el lector atento, una clara lección de nuevos recursos literarios. El trabajo de Erich Auerbach sobre estas apelaciones (Auerbach, Erich, «Las apelaciones de Dante al lector», en *Diario de Poesía*, 63, 2003, pp. 15-17) es muy detallado al respecto, pero aquí conviene citar extensamente sus palabras: «Hay cerca de veinte pasajes en la *Commedia* en los que Dante interrumpe el relato para dirigirse al lector, y pedirle que participe en las experiencias y sentimientos del poeta, o para que note algunas particularidades de contenido o estilo, o para que aguce su atención a fin de comprender con exactitud un suceso; o también, para que no prosiga con la lectura si no se siente debidamente preparado para ello. Muchos de estos pasajes poseen un tono altamente dramático y expresan la fraternal intimidad de Dante con su lector [...]. Las apelaciones al lector [...] se encuentran entre los modelos estilísticos dantescos más significativos, marcando una nueva relación entre el lector y el poeta. Es difícil encontrar algo similar en la literatura europea preclásica, o en los poetas épicos clásicos, en Virgilio o en Lucano, quienes nunca apelan formalmente al lector. Este tipo de invocación, sin ser completamente desconocida en la Antigüedad, nunca alcanza un nivel de dignidad e intensidad comparable al de Dante [...]; la apelación de Dante al lector es una creación nueva [...]. Dante, en la urgencia de su apelación, está mucho más cerca del lector, es mucho más fraternal en su esfuerzo por inducirlo a hacer de todo para compartir espontáneamente la experiencia del poeta y sacar fruto de su enseñanza. Los versos *O voi ch'avete li 'ntelletti sani/mirate la dottrina che s'asconde/sotto il velame de li versi strani* (*Inferno*, ix, 61-63) tienen la solemnidad de los apóstrofes clásicos, aunque con una función más activa; incisiva, directa, casi violenta, pero inspirada en la caridad; parece movilizar todas las fuerzas del lector [y nos preguntamos si, como en el caso de algunos escritores contemporáneos —Umberto Eco, por ejemplo—, este esfuerzo apelativo al otro no se debía a la conciencia de Dante de estar dirigiéndose a

una generación de lectores más pasivos que los antiguos. El *mirad* dantesco presupone el *vigilad* cristiano [y el *atended* a los signos de los estoicos], es decir, una doctrina centrada en la memoria y la espera de los acontecimientos; es pronunciado en un momento de peligro inminente, antes de la intervención de la Gracia, como sucede en otro pasaje: [Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero/chè'l velo è ora ben tanto sottile/certo che'l trapassar dentro è leggero (Purgatorio, VIII, 19-22)]. Otras apelaciones son menos dramáticas, pero casi todas contienen un llamado a la actividad del lector; a menudo el imperativo es *piensa* (*piensa por ti mismo; piensa por ti, si es que eres ingenioso*), en otros pasajes es *recuerda, lee, imagine quien bien entender puede*, etc. La urgencia pedagógica a veces es muy fuerte [Se Dio ti lasci, lector, prender frutto/di tua lezione, or pensa per te stesso/com'io potea tener lo viso asciutto (Inferno, XX, 19-21)]. Las distintas formas de la apelación al lector a menudo son similares a las del apóstrofe clásico; pero cada vez que Dante, al dirigirse al lector, se remitió a una forma clásica, le dio estructura y contenido cristiano.

²⁴ En más de una ocasión en la *Commedia* será Virgilio quien tome de la mano a Dante para guiarlo, y sobre todo, para ayudarlo a elevarse. Es este el sentido que Curtius le da al apartarse de la fila de los vulgares: el hecho de escribir en vulgar italiano, pero con la dignidad y la sublimidad de los clásicos. ²⁵ En la *Commedia* se invierte quién es el dócil seguidor, para dejarnos claro quién es el modelo y maestro, y quién el discípulo. Así dice el poeta florentino, al final de su primer canto: *Allor si mosse, e io li tenni retro* (Inferno, I, 136). Y más adelante, después de superar sus dudas iniciales, completa su intención de seguirlo dócilmente con palabras que casi podrían ser de un apóstol a Jesús, o de éste a su Padre:

*Or vi, ch'un sol volere è d'ambidue:
tu dica, tu signore, e tu maestro.
Casi li dissi: e poi che mosso fue,
Intra per lo cammino alto e silvestre.*

[Vamos que mi deseo es como el tuyo.
Sé mi guía, mi señor, y mi maestro.
Así le dije, y luego que echó a andar,
entré por el camino arduo y silvestre.]
(Inferno, II, 139-142)

²⁶ La presencia de Virgilio en *Inferno*, I, supone un movimiento previo en el cielo para enviarlo, pre-

parado por la Divina Providencia; el poeta de Mantua se lo explica a Dante en *Inferno*, II (veáanse notas siguientes).

²⁷ También Dante, en *Inferno*, II, duda de su misión, como todo héroe que comienza su camino:

*È qual è quei che disvuol ciò che volle
e per novi pensier cangia proposta,
si che dal cominciar tutto si tolle,*

*tal mi fec'io in quella oscura costa:
per che, pensando, consumai l'impresa
che fu nel cominciar cotanto costa.*

[Y cual quien ya no quiere lo que quiso
cambiando el parecer por otro nuevo,
y deja a un lado aquello que ha empezado,

así hice yo en aquella cuesta oscura:
porque, al pensarlo, abandoné la empresa
que tan aprisa había empezado.]
(Inferno, II, 37-42)

Sin embargo, el orgullo de Dante es proverbial: su duda surge al preguntarle a Virgilio por qué se lo ha elegido a él, que no es Eneas (ancestro de la Roma imperial) ni Pablo (suelo fundacional de la Roma cristiana), implícitamente sugiriendo que su misión debiera ser tan alta como la de ellos. Y de hecho sabemos bien que el sueño de Dante fue restaurar el imperio universal romano-cristiano, sueño que animó a muchas almas anteriores a él, desde el propio Carlomagno, y que se extinguió para siempre con Carlos V. Las preguntas con las que el poeta suplica a Virgilio que le diga cuál es su misión, por qué ha sido elegido, pronunciadas antes de los tercetos que acabamos de transcribir, aluden a esto y terminan con un verso inolvidable:

*Ma io, perchè venirti? o chi'l concede?
Io non Enea, io non Paolo sono:
me degno a ciò nè io nè altri crede.*

*Per che, se del venire io m'abbandono
temo che la venuta nono sia folle:
se savio, intendi mei ch'non ragiono.*

[Mas yo, ¿por qué he de ir? ¿Quién me lo otorga?
Yo no soy Pablo ni tampoco Eneas:
y ni yo ni los otros me creen digno.

Pues temo, si me entrego a ese viaje,
que ese camino sea una locura;
eres sabio; ya entiendes lo que callo.]
(Inferno, II, 36)

De esto derivará la explicación de Virgilio, que nos dará ocasión para otras notas.

²⁸ Recordemos de nuevo los versos que señalan la primera aparición de Virgilio: *dinanzi a li occhi mi si fu offerto* (*Inferno*, I, 62).

²⁹ Las palomas eran las aves simbólicas de Venus, madre de Eneas, símbolo ella misma del amor. El motivo de las dos palomas dará a Dante sugerencias para dos nuevas resonancias en la estructura de la *Commedia*. Por una parte, las palomas que vuelan desde el cielo para señalar el ramo son aludidas en las figuras de Lucía y Beatrice, quienes por ruego de María, la madre del cielo, sacarán a su hijo Dante de la selva oscura (Lucía indirectamente, recordándole a Beatrice el deber que tiene para con *ch'isci per te de la volgare schiera* —*Inferno*, II, 105—, y Beatrice directamente, descendiendo del cielo al Limbo y rogando a Virgilio que sea el ramo prometido, la salvación necesaria para Dante). Es María, es Dios en última instancia, quien lo ordena. Pero para Dante, seguramente, fue más bello imaginar a Beatrice descendiendo por él desde el cielo al Limbo de los infiernos, sólo para decirle a Virgilio esas palabras que, aun dentro de su sentido teológico del amor, entendido como la fuerza de Dios que mueve el mundo, permiten a Dante escuchar de sus labios amados, aunque sea mediadas por Virgilio (nueva distancia que remarca el decoro), lo que quizás en vida tanto soñó que le dijera ella: *amor mi mosse, che mi fa parlare* (*Inferno*, II, 72). Por otra parte, la referencia de Virgilio a las dos palomas, y el simbolismo de Venus como diosa del amor y de los amantes, dará motivo a Dante para un canto entero de su *Commedia*: el justamente famoso canto V del *Inferno*. Aquel hermoso canto de los eternos amantes, Paolo y Francesca; emblemas oscuros, según Borges, de esa dicha que no logró en vida con Beatrice (*Obras Completas* III, p. 369). A ellos vemos aparecer en ese canto, por vez primera, precisamente, como dos palomas unidas para siempre:

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

[Tal palomas llamadas del deseo,
al dulce nido con el ala alzada,
van por el viento del querer llevadas.]
(*Inferno*, V, 82-84)

³⁰ Será el amor, sin duda, el guía de Dante en la composición de la *Commedia*, tanto en lo que ésta pueda simbolizar respecto de los anhelos amorosos más íntimos del poeta florentino, como en cuanto a sus sueños políticos, sociales, morales y religiosos. Será este mismo amor, igualmente fiel y sin vacilaciones, el que lo guiará hacia la fuente imperecedera de los poetas antiguos. Él mismo lo dirá a Buonagiunta de Lucca:

*E io a lui: «l'mi son un, che quando
Amor mi spira, noto e a quel modo
ch'e' ditto dentro vo significando».*

[Y yo le dije: «soy uno que cuando
Amor me inspira, escribo, y de esa forma
voy expresando aquello que me dicta.»]
(*Purgatorio*, XXIV, 52-54)

³¹ Es esta una súplica que bien pudo dirigir Dante a María, y que le hará decir a Virgilio, para animar a Dante en su camino:

perchè ardire e franchezza non hai,

*poscia che tai tre donne benedette
curan di te ne la corte del cielo,
e'l mio parlar tanto ben t'impromette?*

[¿por qué no tienes audacia ni arrojo?

Si en la corte del cielo te apodrinan
tres mujeres tan bienaventuradas,
y mis palabras tanto bien prometen.»]
(*Inferno*, II, 123-126)

³² Cf. nota 23, sobre el estoicismo en la obra de Dante. El paso refrenado será tomado también por el poeta en la *Commedia*, donde, en más de una ocasión, pedirá al guía demorar un poco, como aquí nosotros, para poder hablar con la sombra de un alma en pena, en expiación, o en la gloria.

³³ Cf. nota 29, versos finales.

³⁴ Quizás haya en Petrarca una referencia velada al *ramus aureus*, al áureo laurel, en el primer soneto del *Cancionero*, verso 5: *del vario stile in ch'io piango e ragiono...*

³⁵ El motivo del ramo como símbolo de la tradición literaria, del eterno juego de *imitatio* y transformación creadora que anima este mismo ensayo, está aquí muy claramente trazado, y no requiere más que señalarlo.

³⁶ No podríamos encontrar más condensado ejemplo del modelo que la *Eneida* representa para la *Commedia*, incluso a nivel lingüístico. En los dos primeros tercetos del *Inferno* aparecen ya las palabras *pavura* y *aspra*, que remiten a estos versos de Virgilio que describen la entrada al Orco en la *Eneida*. La *selva oscura* de Dante, asimismo, nos remite a este «tenebroso bosque», ya que no debemos olvidar que en latín la palabra para bosque era *silva*. No obstante, el poeta de Florencia resignifica todas estas palabras según valores alegóricos nuevos, inherentes a la doctrina cristiana.

³⁷ En este mismo momento del día se inicia el viaje de Dante por el *Inferno*, pero en la *Commedia* el poeta florentino aprovecha el motivo para aludir al día primero de la creación; aquél en que el amor de Dios hizo la luz, y toda cosa bella:

*Temp'era dal principio del mattino
e 'l sol montava 'n su con quelle stelle
ch'eran con lui, quando l'amor divino*

mosse di prima quelle cose belle.

[Entonces comenzaba un nuevo día,
y el sol se alzaba al par que las estrellas
que estaban con él cuando el amor divino

movió por vez primera todas las cosas bellas.]
(*Inferno*, I, 37-40)

³⁸ Dante nos dice (en una de aquellas apelaciones a homologar el presente de Dante escritor al presente del lector, como antes comentamos en la nota 23):

*Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.*

[y dicho esto, la región oscura
tembló con fuerza tal, que del espanto
la frente de sudor aún se me baña.]
(*Inferno* III, 130-132)

Pero Dante resuelve este terror mediante un oportuno desmayo, parecido al sueño, en el último verso, el 136. Este recurso le permitirá no tener que imitar servilmente el motivo del efecto que el peso de un cuerpo vivo, el de Eneas, produce en la barca de Caronte, trasladando el tópico a la barca de Flegias, en el canto VIII (quinto círculo del *Inferno*, donde sitta Dante la Estigia), lugar en el cual aludirá a este efecto de un modo aún

más poético que su maestro (cf. más adelante en este mismo trabajo, «La barca de los vivos»). Además, el último verso de este canto III se repite de modo casi idéntico al término del canto V, quebrando bruscamente el encadenado final de los tercetos. Con ello se nos deja con la imagen de los amantes unidos y condenados al infierno por adulterio, pero también con el sabor de la primera tarde de su aciago e inevitable amor, aludido de modo infinitamente delicado (un motivo retomado luego por Boccaccio):

*La bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.*

[La boca me besó, todo él temblando.
Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
no seguimos leyendo ya ese día.]
(*Inferno*, V, 136-138)

Cerrado el canto por este nuevo desmayo de Dante (esta vez, se nos dice, parecido a la muerte, más que al placer del sueño) se nos evita a nosotros, lectores (y podemos imaginar que también al poeta mismo), tener que contemplar a Paolo y Francesca —acaso Dante y Beatrice, si ella hubiera consentido el adulterio— regresar juntos al frío castigo del negro vendaval eterno; sin esperanza alguna de reposo, sin consuelo; sin un cauce de amor para el deseo.

³⁹ Nada nos cuesta encontrar en estos versos el origen de las tres bestias que acosan a Dante en *Inferno*, I, una vez más, con un sentido enteramente diverso y, cabe decir, polisémico.

⁴⁰ Hay en la *Commedia* una doble alusión a este verso. Ciertamente, Dante en cuanto personaje acomoda el ritmo de sus pasos al de su guía latino, a través de todo su camino por el *Inferno* y el *Purgatorio*. En otro nivel, el de la *imitatio* recreadora que estamos analizando, estas mismas glosas que anotamos buscan demostrar hasta qué punto Dante, como autor, acomoda sus pasos a los del poeta mantuano.

⁴¹ Dante lo dice de dos modos: ambos revelan una traslación del sentido antiguo de la *katábasis* al cristiano, y ambos marcan asimismo la pérdida de preponderancia de las musas, a pesar de ser invocadas, frente a la del ingenio creador de la mente (que tanto valorará Boccaccio): frente a la perso-

nalidad individual del poeta en la construcción de la ficción verosímil, frente al nacimiento del concepto prerrenacentista de lo que significa la nobleza:

*ma per trattar del ben ch'io vi trovai
diò de l'altre cose ch'io v'io scote*

[Mas por tratar del bien que allí encontré,
de otras cosas diré que me ocurrieron]
(*Inferno*, I, 8-9)

*O Muse, o alto ingegno, or m'auitate,
o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
qui si parà la tua nobilitate.*

[¡Oh musas! ¡Oh alto ingenio, sostenedme!
¡Memoria que escribiste lo que ví,
aquí se advertirá tu gran nobleza!]
(*Inferno*, II, 7-9)

⁴² Además del amor por Virgilio, Eneas —calificado siempre en la *Encida* como *pious Aeneas*— resulta sin duda un modelo más adecuado al cristianismo de Dante que los héroes homéricos.

⁴¹ Parece oírse, en las palabras del conde Ugolino a Dante en *Inferno*, XXXIII, un eco lejano de estos versos. En ellas, apela el conde no sólo a la compasión por la piedad filial —que le demostrarán sus hijos más aún que el mismo Eneas— sino a la de Dante por el amor paternal del propio conde Ugolino, en el momento en que éste comprende, con horror, lo que sobrevendría para sí mismo y para sus hijos:

*Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che l' mio cor s'annunziava:
e se non piangi, di che pianger suoli?*

[Muy cruel serás si no te dueles de esto,
pensando lo que en mi alma se anunciaba:
y si no lloras, ¿de qué llorar sueles?]
(*Inferno*, XXXIII, 40-42)

⁴⁴ Se confirma aquí el paralelismo que hemos señalado entre el ramo, capaz de apaciguar a los monstruos del Hades y hacerlos colaborar con el viajero, y Virgilio, que logra lo mismo para Dante en el *Inferno* (excepto ante las puertas de Dite, en una nueva transmutación dantesca del símbolo, para destacar la superioridad del cristianismo), y lo hace con palabras que casi siempre siguen una fórmula parecida a ésta:

*Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare.*

[No le entorpezcas su fatal camino;
así se quiso allí donde se puede
lo que se quiere, y más no me preguntes.]
(*Inferno*, V, 22-24)

Es aventurado, quizás, señalar en este punto que el ramo viene oculto por un manto, como quizás el propio paralelismo dantesco: el ramo velado tras el poeta de Mantua. Lo cierto es que, más allá de lo que dice Virgilio en la *Commedia* sobre la fundación de su ciudad natal, se creía que Mantua había sido fundada por una sacerdotisa con poderes mágicos y de profecía, Manto, la hija de Tiresias, que había sido un tiempo Sibila de Apolo, el dios de las artes. Tanto Virgilio como Dante fueron considerados por el vulgo como profetas, y acaso como seres que realmente habían estado en el infierno. Por lo tanto, superstición popular, verdad histórica, tradición literaria y recreación poética pueden dar lugar al juego de Sibila, profeta, Mantua, Manto, manto, ramo, Virgilio y Dante, profetas, con el que quizás el poeta florentino introduce un malabarismo de humor entre sus versos y los de la *Eneida*. Aunque también con el debido cuidado y velo que requiere un tópico —el de la adivinación— que él mismo condena con intensa conmoción personal en la cuarta fosa de Malebolge.

⁴⁵ Quizás estas palabras sirvieran a Virgilio para señalar los, tal vez, ochocientos o más años entre él mismo y Homero, porque las *katabasis* de Ulises y Eneas no pudieron ser muy distantes en el tiempo. Pero sin duda, sirven a Dante para marcar que por más de mil trescientos años no ha habido otro héroe capaz de bajar a los infiernos: otro creador capaz de continuar a Homero y a Virgilio.

⁴⁶ A esto queda reducido el espacio intermedio en la *Eneida*; desde esta exigua mención Dante construirá su maravilloso *Purgatorio*, no destinado a la reencarnación, sino a la gloria eterna. Y sólo al final de la montaña, a las puertas del paraíso terrenal, habrá de entregar la ofrenda, su amado guía Virgilio, para continuar su viaje con Beatrice; o en otro sentido, para dejar tras de sí, con la máxima nostalgia y respeto, la tradición homérica y latina que lo nutría, y cambiar definitivamente el rumbo de la historia literaria.

⁴⁷ Versos como éstos, o los de la égloga IV, han granjeado para Virgilio la fama de profeta del cristianismo,

aunque son perfectamente comprensibles dentro de la tradición romana. No obstante, justifican aún más la elección del modelo dantesco. Esta misma purificación es reproducida en la *Commedia* (*Purgatorio*, xxxiii), aunque en ella cobran nueva significación cristiana las aguas del Leteo, río que en la literatura antigua se encontraba en el infierno.

⁴⁸ Recordamos aquí la pregunta de Virgilio al temeroso y confundido Dante:

*Ma tu, perchè ritorni a tanta noia?
perchè non sali al diletto monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?*

[¿Por qué retornas a tan grande pesar,
y no subes al monte deleitoso
que es principio y razón de toda dicha?]
(*Inferno*, I, 76-78)

⁴⁹ Encontramos aquí, para terminar con ello nuestras glosas a este fragmento de la *Eneida*, la raíz de la palabra con la que el propio Dante termina su viaje por el *Inferno*, su ascenso a la montaña del *Purgatorio*, y su infinito vuelo por los cielos del *Paradiso*: *stelle*, estrellas. Pero antes de rememorar los tres versos de Dante que terminan con esa palabra, estructurados en una gradación de intensidad significativa, quizás no sea ocioso remarcar que *sol* y *estrellas* serán palabras clave en la poesía del *dolce stil novo*, en Petrarca, y en el petrarquismo. Dante las toma del Eliseo virgiliano, y las llena de nuevas resonancias, de connotaciones que allí no tenían, para luego legarlas, como herencia transformada, al vasto mundo de la poesía.

e quindi uscimmo a riveder le stelle
[a contemplar de nuevo las estrellas]
(*Inferno*, xxxiv, 139)

puro e disposto a salire a le stelle.
[puro y dispuesto a alzarme a las estrellas.]
(*Purgatorio*, xxxiii, 145)

l'Amor che move il sole e l'altre stelle.
[el amor que mueve el sol y las estrellas.]
(*Paradiso*, xxxiii, 145)

⁵⁰ La palabra proviene del latín *considerare*, «observar las estrellas cuidadosamente», de donde tomará el sentido actual de reflexión, de meditación, de examen detenido de cosas dignas de atención. En latín,

la palabra conlleva también el sentido implícito de adivinación (Guido Gómez de Silva, *Breve Diccionario etimológico de la lengua española*, p. 184), de contemplación detenida de una carta astral u horóscopo. Esta idea de contemplación está aludida en la propia acción de observar las estrellas, un ámbito que además nos remite al de la noche, como las sombras del *Inferno*; la noche de la posible confusión, en la que uno levanta su mirada hacia el cielo, hacia lo más elevado, con todas las connotaciones morales y espirituales que en esto resuenan. Del mismo modo que la observación de las constelaciones por parte de los marinos, la palabra también sugiere la idea de búsqueda de una orientación, de un destino para el viaje. Todos estos sentidos y alusiones —algunas insistentes en la simbología dantesca— están imbricados en la palabra *considerar*, que a veces usamos irreflexivamente o en su sentido actual más bien abstracto, y que aquí hemos querido rescatar en su sentido poético. Por ese motivo la palabra es aquí irremplazable, y muchas de estas consideraciones etimológicas que hacemos son también un homenaje a un modo de pensamiento, a un modo de entender la riqueza del lenguaje, que fue fundamental para la literatura del Medioevo —desde las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla—, y por ello sin duda para el mismo Dante. Acierta Lugones cuando dice que toda palabra es una metáfora muerta: se trata entonces de devolverles algo de su vida y de su riqueza.

⁵¹ Es importante destacar que, además de la reelaboración que vamos a analizar, Dante también realiza una *amplificatio* del motivo. Así, lo que en Virgilio tiene una o dos referencias, en el florentino se transforma en numerosos señalamientos del contraste vivo-muerto: Dante es reconocido como un ser vivo por la respiración, por el temblor, por la voz, por la sombra que produce su cuerpo en la playa del *Purgatorio*, etc.

⁵² Virgilio nos dice que son muchos los muertos que esperan cruzar en la barca de Caronte:

[...] tantos como las hojas que en el bosque a los primeros fríos otoñales se desprenden y caen, o las bandadas de aves en vuelo sobre el mar, que se apilan en tierra cuando el helado invierno las aluventa

a través del océano en busca de países soleados.
En pie pedían todas ser las primeras en posar el río
y tendían las manos en ansia viva de la orilla
opuesta. (*Encida*, vi, 309-314)

Versos muy similares nos cantará más de mil años
después Alighieri:

*Come d'autunno si levan le foglie
l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo
vede a la terra tutte le sue spoglie,*

*similmente il mal seme d'Adamo:
gittansi di quel lito ad una ad una,
per cenni, come augel per suo richiamo.*

[Como en otoño se vuelan las hojas
unas tras otras, hasta que la rama
ve ya en la tierra todos sus despojos,

de este modo de Adán las malas siembras
se arrojan de la orilla de una en una,
a la señal, cual pájaro al reclamo.]
(*Inferno*, iii, 112-117)

También estas almas están ansiosas de cruzar el río,
hacia el reino de la muerte definitiva. Lo comprendíamos
de las antiguas sombras, para las que había dos lugares
posibles más allá del lago: el Eliseo de los justos, y el
Tártaro de los condenados. Además, sabemos que
anhelaban atravesar ese ancho mar del no retorno para
no tener que quedarse vagando para siempre, sin gloria,
en el mundo, como miserables ánimas en pena. Pero
no comprendemos el deseo de cruzar de estas otras
almas dantescas, que marchan al castigo. Una vez más,
el poeta resuelve la contradicción de este deseo en clave
cristiana. Así Virgilio le dice, poco más tarde:

*e pronti sono a trapassar lo rio,
chè la divina giustizia li sprona
sì che la tema si volve in disio.*

[y están ansiosos de cruzar el río,
pues la justicia santa les empuja;
así el temor se transforma en deseo.]
(*Inferno*, iii, 124-125)

⁵⁵ Acaso parte de la admiración, del respeto, de la gloria que envuelve a héroes como Aquiles, como Patroclo, como Héctor y las huestes troyanas, como Beowulf, como Eneas, como Don Quijote, como el mismo Dante, radique en este compromiso absoluto, en esta entrega a una lucha que se sabe de antemano perdida. En esta voluntad inquebranta-

ble de emprender una gesta que no verán coronada en vida, pero que dejará recoger, tras la estela de sí, y aún más allá de la derrota, el hábito de una idea eterna; el destilado aroma de un valor permanente. Algo que va más allá de esa gesta particular, y aun de ese tiempo; algo que nos habla siempre y a todos, y nos dice sobre cosas que valen para siempre. Parte de la fuerza de estos héroes radica, quizás, en la esperanza de que alguien comprenda y recoja este legado, porque los muertos viven en la memoria de los vivos. Una vez más parece bien recordar aquí unas palabras de Auerbach (op. cit): «Políticamente, la idea dantesca de restauración del imperio romano, entendido como la forma providencial de una sociedad humana y cristiana unida en la Tierra, se había mostrado un fracaso, una causa perdida, mucho antes de que la *Commedia* se hiciese conocida. La inmortalidad que alcanza el gran poema "entre aquellos que a este tiempo llamarán antiguo" (*Paradiso*, xvii, 119-120) no se debe a la doctrina política, sino a la fuerza de la poesía. Sin embargo, la fuerza poética de Dante no hubiese alcanzado tan alto nivel de perfección si cada significado inmediato y actual no se hubiera inspirado en una visión trascendente. La renovación cristiana del imperio romano es el primer concepto de unidad política en la Tierra, y la interpretación cristiana de la vida humana como caída y redención está en la raíz de la comprensión dialéctica de la historia. Dante, en su visión, ha unido la redención y la caída, alcanzando así concepciones que van mucho más allá del horizonte de la democracia ateniense de Demóstenes. Es por eso que probablemente, con toda legitimidad, se puede afirmar que él habló a los lectores de su tiempo, como a todos nosotros, con la autoridad y la urgencia de un profeta».

⁵⁴ Heracles desciende al infierno para rescatar a Teseo, condenado junto a su amigo Piritoo por intentar raptar a Prosépiña. Heracles logrará rescatar al héroe, pero no a su amigo, que quedará para siempre en la Silla del Olvido. Encontramos aquí el motivo de la víctima propiciatoria que reclama el infierno para dejar salir a un ser vivo, tema que veremos con mayor detalle más adelante, en el apartado «Abrazar al fantasma». Dante es en cierto modo un Heracles por volver del *Inferno* y por rescatar de él a otro héroe poético, Virgilio. Pero éste

deberá quedar como ofrenda propiciatoria por Dante, que ocupa entonces, simbólicamente, el lugar de Teseo, también héroe fundador de una nación, la ateniense.

⁵⁵ Cf. *Inferno*, xxxiv, 139.

⁵⁶ El motivo, que Dante hereda de Virgilio —y que luego reelaborará Tasso en la *Jerusaléme Liberata*—, es profundamente transformado en la *Commedia*, y toma raíz también en las *Metamorfosis* de Ovidio. Aunque tampoco podremos comentarlo, Dante sobrepuja al mismo autor latino, así como a un pasaje de la *Farsalia* de Lucano, en su impresionante descripción de la metamorfosis invertida entre un hombre y una serpiente en la hondura del *Inferno*.

⁵⁷ Dante nos los cuenta con inimitable elegancia y cándido orgullo:

*Da ch'elber ragionato insieme alquanto,
volersi a me con salutevol cenno:
e 'l mio maestro sorrise di tanto.*

*E più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'ei si mi fecer de la loro schiera,
si ch'io fui sexto tra cotanto senno.*

*Così andammo infino a la lumera,
parlando cose che 'l tacere è bello,
si com'era il parlar colà dov'era.*

[Después de haber hablado un rato entre ellos,
con gesto favorable me miraron:
y mi maestro, en tanto, sonreía.

Y todavía aún más honor me lucieron
porque me condujeron en su hilera,
siendo yo el sexto entre tan grandes sabios.

Así anduvimos hasta aquella luz,
hablando cosas que callar es bueno,
tal como era el hablarlas allí mismo.]
(*Inferno*, iv, 97-105)

Antes ha puesto en boca de estos poetas una palabra dirigida a Virgilio, que bien puedo soñar que un día le fueran dirigidas por Florencia:

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

[«Honremos al altísimo poeta;
Vuelve su sombra, que marchado había».]
(*Inferno*, iv, 80-81)

⁵⁸ Aún hoy sus aguas se derraman, por ejemplo, en Pessoa, como en este fragmento de «Ante la tumba de Christian Rosenkreutz», en Pessoa, Fernando, *Poesía*, p. 67): «Manos de sombras, Sombras, ¿qué

tocamos?/ Palpamos, en esta ausencia, vacuidad».

⁵⁹ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 58-63.

⁶⁰ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 85-87.

⁶¹ «¡Voces, voces! Escucha, corazón mío, como sólo/ escucharon los santos: tanto que la gigantesca llamada/los alzaba del suelo; pero ellos quedaron/impasibles, de rodillas, y no atendían:/así de entregados estaban a la escucha» (Rilke, Rainer, *Elegías de Duino*, 1ª elegía)

⁶² Cf. *Paradiso*, xxxiii, 97-99.

⁶³ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 100-102.

⁶⁴ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 139.

⁶⁵ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 121-123.

⁶⁶ Cf. *Paradiso*, xxxiii, 141-144.

Bibliografía

- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, Madrid, Cátedra, 1993
Alighieri, Dante, *Opus Completas*, Madrid, B.A.C., 1994
Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, Barcelona, Ediciones 29, 1996
Apolonio de Rodas, *Argonauticas*, Madrid, Cátedra, 1996
Auerbach, Erich, «Las apelaciones de Dante al lector», en *Diario de Poesía*, 63, 2003, pp. 15-17
Borges, Jorge Luis, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001
Borges, Jorge Luis, *Opus Completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1996
Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1996
Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000
Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1998
Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998
Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998
Gadamer, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Herder, 2002
Gómez de Silva, Guido, *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995
Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981
Homero, *Odisea*, Barcelona, RBA Ediciones, 1995
Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos
Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1996
Pessoa, Fernando, *Poesía*, Buenos Aires, Alianza Literatura, 1995
Petrarca, Francesco, *Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1989
Petrocchi, Giorgio, *Dante, vida y obra*, Barcelona, Crítica, 1990
Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, Caracas, Monte Avila Editores, 1991
Virgilio, *Eneida*, Madrid, Cátedra, 1998
Virgilio, *Eneida*, Madrid, Gredos, 1997