

La poesía del Paraíso y la metáfora de la nave

La III “cántica” es, de las tres, la menos leída y comentada, y es casi lugar común su menor intensidad poética frente a las otras dos; la comparación que hace De Sanctis entre Francesca, mujer y nada más ni nada menos que mujer, y por eso creatura de poesía, y Beatriz, arquetipo de perfección y, por lo tanto, personificación abstracta de un concepto, símbolo intelectualista, puede extenderse hasta transformarla en una comparación entre Infierno y Purgatorio, moradas de almas eternamente terrenales, o aún por un tiempo apegadas a la tierra, por un lado, y el Paraíso, reino de la perfección eterna e inmóvil, por otro. Esa contraposición es característica de la poética romántica, que valoriza únicamente al sentimiento, y aún más a la pasión, como fuente de poesía. Hay que decir que De Sanctis, cuando se acerca directamente al Paraíso —como lo hace en su “Historia de la literatura italiana”— siente su carácter poético, pero, para esto, se ve obligado a recoger y a aislar del conjunto, acumulándolas, las maravillosas imágenes, que son otros tantos reflejos de la tierra en el cielo. Esa “terrestridad” de la más alta poesía de Dante es un juicio que de De Sanctis pasa a Croce y de Croce a Momigliano. Ahora bien: el Paraíso es, sin duda, la menos terrenal de las tres “cánticas”. Sería lógico que fuera considerada como la de poesía más intermitente y menos elevada. Pero este juicio no está claramente formulado ni en De Sanctis ni en Croce, ni aun en Momigliano, que es quien más se le acerca. ¿En qué consiste, pues, la poesía del Paraíso, que no tiene más pasión que el amor que se identifica con la caridad, que se identifica, intelectual y místicamente a la vez, con la tercera persona de la Trinidad? ¿En qué consiste la poesía de una “cántica” en que cantos y cantos están dedicados a detallar la solución de complicados problemas teológico-filosóficos o a buscar con esfuerzo, aproximándose a ella por medio de imágenes, la expresión siempre huidiza del éxtasis místico, que por definición es inefable?

Contra cierta tendencia de la crítica menor a encontrar fría, pesada, sólo a ratos poética, la forma expresiva del Paraíso por insuficiencia de carga humana, reaccionó Benedetto Croce en los límites del cuadro general de su crítica dantesca, que ve en toda la Divina Comedia una poesía discontinua, interrumpida a menudo por la opacidad de la estructura teológica. Ahora, sin embargo, asistimos a una

revalorización más entusiasta y global. Eliot, poeta ante todo y, en segundo término, crítico que se inspira en el pensamiento católico actual, define a Dante como poeta metafísico. Y poesía metafísica es la del Paraíso, mucho más que la del Infierno y del Purgatorio. En Italia, el fervor actual de estudios sobre el Paraíso obedece, sin duda, al predominio de la orientación católica en la vida cultural italiana. A pesar de ese fervor, no se ha dado aún una definición satisfactoria de la poesía del Paraíso (ya que "poesía metafísica" no es evidentemente una definición, ni precisa, ni completa, ni es, en realidad, una definición de poesía, sino de contenido). Por otra parte, el que a esta definición se ha aproximado más es un no-católico, el marxista Sapegno, autor del más reciente comentario de la Divina Comedia.

Es indudable que en el Paraíso faltan algunos de los aspectos más vitales de las otras dos "cánticas": la dramaticidad del diálogo, la humanidad de los personajes (la perfección no es humana), el carácter concreto del paisaje, los contrastes de colores: la tierra y el hombre, en una palabra. Hay de vez en cuando cierta aridez escolástica.

Pero, aun en estos casos, el ardor del conocimiento se siente a través del razonamiento lógico; el sentido épico de la batalla del pensamiento y de la batalla por salvar la pureza moral (que "tenne Lorenzo in su la grada") está como "calor de llama lejana" en cada uno de los trozos llamados didascálicos, que nunca tienen el carácter de la prosa versificada, diluida e incolora, de los rimadores didácticos de la época, como Brunetto Latini. El ascetismo de la técnica difícil que —como aspiración— Alfieri heredó de Dante en los umbrales de la literatura italiana moderna, es la "grada" (parrilla) de San Lorenzo, trasladada al terreno poético-moral (que es, para Dante, un terreno único) ¹. Hay una manera burda y empírica de comprobar esta exigencia que Dante tiene consigo mismo: tradúzcase en prosa el Tesoretto y se verá que el número de palabras disminuye, porque en los versos las hay que obedecen a las necesidades de la rima. En una traducción similar realizada sobre un terceto didascálico de la Divina Comedia, en general, ese número aumenta, por la densidad expresiva del original, que es a veces dura, pero siempre eficaz.

No es necesario desechar la definición crociana de poesía (intuición-expresión de un sentimiento, de un estado anímico irrepetiblemente individual, universalizado por la fantasía), para alcanzar la explicación de lo que hay de poético en esta exposición eminentemente teológica, es decir, intelectualista, que es el Paraíso.

Creo que la expresión crítica más exacta para definir, subordinadamente al significado general del poema que todos conocen, la poesía del Paraíso es *poesía del entusiasmo intelectual*. La gran aventura del espíritu, que culmina en el éxtasis, es relatada con el tono y la intensidad épica del canto infernal de Ulises: es la aventura de

¹ Para este aspecto del arte de Dante, véase el prefacio de E. Contini a su edición de "Le rime" - Torino. Einaudi. 1946.

la razón más allá de sí misma, que fracasa para Ulises prisionero de su humanidad, y triunfa en Dante, en el Dante personaje central de su poema, quien se siente acompañado por la gracia. Pero, en un caso y en el otro, se trata de *la épica del conocimiento y de la expresión*. Dentro de estos límites, que son límites racionales, hay que definir el misticismo de Dante, quien, como San Agustín, y probablemente siguiendo sus huellas, trata de entender y explicar racionalmente hasta el amor de las creaturas hacia Dios y el amor de Dios hacia todas las cosas creadas (La teoría agustiniana de la Trinidad es todo un esfuerzo de racionalización).

Epica del conocimiento, dijimos. Leamos, como ejemplo de comprobación, la metáfora de la nave al principio del canto II del Paraíso, en la que asoma una de las constantes de la poesía dantesca:

“O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d’ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago: ché forse,
perdendo me rimarreste smarriti.

L’acqua ch’io prendo già mai non si corse:
Minerva spira, e conducemi Apollo,
e nuove Muse mi dimostraran l’Orse.

Voi altri pochi che drizzaste il collo
per tempo al pan degli angeli, del quale
vivesi qui, ma non sen vien satollo,

metter potete ben per l’alto sale
vostro navigio, servando mio solco
dinanzi a l’acqua che ritorna eguale.

Que’ gloriosi che passaro al Colco,
non s’ammiraron come voi farete,
quando Giason vider fatto bifolco.

La concreata e perpetua sete
del deiforme regno cen portava
veloci, quasi come il ciel vedete”.²

² “Vosotros, que en pequeñita embarcación, deseosos de escuchar, habéis seguido mi nave que cantando avanza, regresad hasta volver a ver vuestras orillas, no os metáis en la mar abierta, ya que acaso, perdiéndome a mí, quedéis extrañados. El agua en que entro jamás se recorrió. Minerva sopla y me guía Apolo, y nuevas Musas me indican el Norte. Vosotros pocos que dirigistéis desde temprano vuestros esfuerzos hacia el pan de los ángeles, del cual vivimos aquí, pero sin saciarnos de él, podéis bien impulsar hacia la alta mar vuestro navío, conservando mi huella, antes que el agua se alise borrándola. Los gloriosos que llegaron a la Cólquida, al ver que Jasón se había vuelto agricultor, no quedaron tan maravillados como quedaréis vosotros. La “concreada” y perpetua sed del deiforme reino nos llevaba con la rapidez con que véis el cielo”.

E monna Vanna e monna Lagia poi
con quella ch'è sul numer de le trenta
con noi ponesse il buono incantatore,

e quivi ragionar sempre d'amore,
e ciascuna di lor fosse contenta,
sí com'ì' credo che saremmo noi! ⁴

Se suelen citar fuentes y antecedentes: ese "quisiera" denuncia —dicen— la imitación del *plazer* provenzal, género literario entonces en boga, en que el versificador, con el pretexto de expresar deseos, enumera amablemente cosas hermosas y refinadas. Hay un soneto de Cavalcanti que es en su primera parte una imitación de este tipo:

Beltá di donna di piagente core
e cavalieri armati che sian genti,
cantar d'augelli e ragionar d'amore,
adorni legni in mar forte correnti,

aria serena quando appar l'albore,
e bianca neve scender senza venti,
rivera d'acqua e prato d'ogni fiore,
oro, argento, azzurro'n ornamenti;

Passa la gran beltade e la piagenza
de la mia donna... ⁵

La colección de los sonetos de los meses de Folgóre de San Gemignano es otro ejemplo.

También se ha reconocido en el hechicero al mago Merlín del ciclo de leyendas del rey Arturo y se ha citado como fuente del soneto una larga composición versificada (aunque sin fuerza poética) del siglo XIII, titulada "Il mare amoroso". Todo eso, y mucho más, puede formar parte de la prehistoria de este soneto que, por ser juvenil, está todavía muy cerca del período formativo de la poesía dantesca globalmente considerada. Pero, ¿en qué consiste este deseo, este *plazer*? En el "encantamiento" de la amistad, del amor y de la poesía (y quien

⁴ "Guido, quisiera que tú y Lapo y yo fuésemos cogidos por encantamiento y llevados a un navío, que, impulsado por todos los vientos, por mar bogase según vuestro antojo y el mío, sin que nos pudieran dificultar el viaje mal tiempo y tormentas; antes bien, que siempre animados por un mismo pensamiento, nos creciera el deseo de estar juntos. Y que el buen hechicero pusiese con nosotros a doña Vanna y a doña Lagia, con la que ocupa el número treinta; y allí hablaríamos siempre de amor y cada una de ellas estuviese contenta, así como yo creo que estaríamos nosotros".

⁵ "Belleza de mujer de placentero corazón y caballeros armados que sean nobles, cantos de pájaros y palabras de amor, engalanados navíos, veloces por el mar, aire sereno cuando asoma el alba y blanca nieve que baje sin vientos, río y pradera con todas las flores, oro, plata y azul para adorno, son sobrepasados por la gran belleza y el atractivo de mi amada...".

ha estudiado el Dulce Estilo y su culminación en la Vita Nova de Dante, sabe hasta qué punto estas tres palabras se identifican, en aquella época y en aquel medio de "fieles de Amor". "Ragionar d'amore" era su lema ideal, que, por su misma naturaleza, justificaba el empleo del romance en las rimas).

Pero el sueño estilnovista queda atrás en la vida cultural de Dante, aparentemente superado por severos estudios de carácter filosófico, por la altiva participación en las luchas políticas, por los amores terrenales y la poesía áspera de las rimas petrosas.

El destierro divide en dos partes casi inconmensurablemente distintas la vida de Dante. Con la alegorización de la "Donna gentile" en el Convivio, él trata de mantener en cambio la unidad de su obra, sin poder evitar que los aspectos materiales de su existencia pesen mucho más que antes en todo lo que escribe, ayudándolo a pasar penosamente del ensueño estilnovista al realismo de la Comedia. El destierro es una especie de naufragio, de esos en que uno no se muere, pero se queda desamparado en playas desconocidas.

Y, si no como naufragio, como navegación penosa aparece en efecto el destierro en la imaginación de Dante, en la principal de sus obras escritas entre la "*Vita nova*" y la "*Divina Comedia*", es decir el "*Convivio*", que, como el "*De Vulgari Eloquentia*" en cierta forma paralelo a él, ha quedado trunco. Vuelve esta vez la nave en un primer momento como símbolo de vida material azarosa, consecuencia del destierro.

"Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertá". (Convivio 1-3) ⁶

El Convivio es obra en prosa, que tiene un carácter filosófico y una compleja justificación autobiográfica, de la que participa también la alegorización de las dos primeras canciones en él contenidas y comentadas. Esto explica el significado autobiográfico externo con que está empleada la imagen, dado que la poesía, la verdadera poesía de Dante nunca es autobiográfica en ese sentido. Pero ya en el segundo libro del "*Convivio*" (C. 1) la nave es otra.

"Lo tempo chiama e domanda la mia nave uscire di porto: per che dirizzato l'artimone (la vela) della ragione all'óra (aura) del mio desiderio, entri in pelago con isperanza di dolce cammino..." ⁷.

Este segundo trozo es más prosaico que el primero y está además ensombrecido por la complicación de la alegoría medieval que vuelve

⁶ "Verdaderamente he sido un navío sin vela ni timón, llevado a distintos puertos y estuarios y orillas por el viento seco que emana de la dolorosa pobreza".

⁷ "El tiempo llama y requiere que mi navío salga del puerto; para que, enderezando la vela de la razón según la brisa de mi deseo, entre yo a la mar abierta con esperanza de un dulce viaje..."

opaca una parte considerable del “*Convivio*”; pero en él la nave de Dante, por referirse a una realidad espiritual, es antecedente más claro de la otra nave “che cantando varca” del II del Paraíso.

A partir de este trozo del *Convivio*, de todos modos, la imagen, cuando es referida a Dante ⁸, se hace unitaria, variando sólo por la progresiva intensidad de tono.

Encuentra aquí su lugar, a pesar de la dificultad de ubicarlo cronológicamente, un soneto de Dante a Cino da Pistoia, en que la superación del clima y de los cánones estilnovistas por parte de Dante y la conciencia que éste tiene de su madurez poética están claramente enunciadas, y enunciadas en términos de navegación.

“Io mi credea del tutto esser partito
da queste nostre rime, messer Cino,
ché si conviene ormai altro cammino
a la mia nave, piú lungi dal lito;

ma perch’i’ ho di voi piú volte udito
che pigliar vi lasciate a ogni uncino,
piacemi di prestare un pocolino
a questa penna lo stancato dito ⁹.

Esa distancia de la orilla es la distancia del Dulce Estilo a la “*Comedia*”, que, para Carlo Bonnes (“*Il Dolce Stil Novo*”), se mide en términos de una dialéctica literaria, que se formularía más o menos así: Dulce Estilo fragmentario y decadentista con su culminación en la “*Vita Nova*”, tesis; “*Infierno*” y “*Purgatorio*”, poderosamente estructurados y antimísticos, antítesis; “*Paraíso*”, retorno a la contemplación, síntesis.

Para mí se trata de una distancia larga, pero no antitética, sino más o menos continuativa, incesantemente integradora, en una misma línea lírica. Esta línea Dante mismo la reconoce en la continuidad de esta imagen de la nave, ausente —veremos más adelante que en apariencia— sólo en el *Infierno*, que es —y aquí todos están de acuerdo— la más antiestilnovista de las tres “cánticas”.

Después del dolor, de la atrocidad, de la desesperación infernales, Dante ha salido de las entrañas de la tierra “a riveder le stelle”. Y el relato del “*Purgatorio*” empieza así:

⁸ En efecto asoma la imagen de la nave con otros motivos, no autobiográficos, y entonces su carácter es distinto: “O serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta” (*Purgatorio* VI vv. 76-77) — o bien en la vida de Guido da Montefeltro por él mismo relatada: “Quando mi vidi giunto in quella parte/ di mia etade, ove ciascun dovrebbe/ calar le vele a raccogliere le sarte...” (*Inferno* - XXVII - vv. 79-81).

⁹ “Yo creía haberme alejado del todo de estas rimas nuestras, mi señor Cino, puesto que ahora ya le conviene seguir otro camino a mi nave, más lejos de la orilla; pero, como varias veces he oído, acerca de vos, que os dejáis atrapar por todos los ganchos, quiero prestarle un poquitito a esta pluma el cansado dedo”.

“Per correr miglior acque alza le vele
ormai la navicella del mio ingegno
che lascia ditro sé mar sí crudele”¹⁰.

La metáfora tiene su explicación en el mismo verso, con un complemento de especificación que es un verdadero término de comparación disimulado: “la navicella del mio ingegno”.

En la nave del Paraíso la comparación ha desaparecido; no subsiste ni sobrentendida, ya que Dante siente dentro de sí, con un carácter de evidencia más que de analogía, la aventura mística que se identifica con el incesante esfuerzo de la inteligencia, como un viaje difícil por un mar ignorado hacia una meta segura. Y hay en este epos de la aventura intelectual un entusiasmo casi físico, que se expresa naturalmente en términos de navegación.

Pocos años antes de que Dante escribiera la Comedia, los hermanos Vivaldi, genoveses, que habían querido “ir a ver” qué había del otro lado del Océano, más allá de las columnas de Hércules, se habían perdido en aguas desconocidas. Dante no se perderá; está seguro de sí mismo, de su estatura de poeta (“conducemi Apollo”) y de pensador (“Minerva spira”); y, sobretodo, está seguro de la gracia. Pero Dante mismo había estado a punto de perderse; de perderse como Francisca, por su amor a la hermosura terrenal, amor que empieza en la “gentileza” estilnovista y puede conducir al pecado; de perderse como Farinata o Hugolino por el orgullo político y los rencores municipales; de perder su salvación eterna como Ulises perdió la vida del cuerpo, por intentar la hazaña del conocimiento absoluto que sólo con la ayuda de la gracia puede llevarse a buen término y no en la tierra sino en el Paraíso (según Dante y según la doctrina católica). Y es así que el canto de Ulises (Infierno XXVI) entra en la línea lírica que estamos estudiando y su tono contribuye a demostrar el particularísimo carácter épico del Paraíso, en que la imagen de la nave culmina y termina.

Entre otras cosas, el hecho de que el canto de Ulises entre naturalmente en esta continuidad de la metáfora contribuye a probar el carácter humanístico o —si queremos— prehumanístico de esta épica del conocimiento. En efecto, la apasionada aventura de Ulises cantada en el canto XXVI del Infierno constituye la expresión heroica del humanismo dantesco, mientras la melancolía viril de los grandes del Limbo en el canto IV y la dulzura pensativa y acongojada de la figura de Virgilio a lo largo de las dos primeras “cánticas”, constituyen su expresión elegíaca. Dante queda ajeno al espíritu belicoso medieval como se expresa poéticamente, pongamos, en la *Chanson de Roland*: su épica es burguesa (en el sentido de antifeudal, de no aristocrática) y de tipo prehumanístico. Cuando, terminada la época de los precursores, el humanismo dominará en el mundo de la cultura, del arte y hasta de la vida política, su aspecto heroico será dado no por las guerras de Italia,

¹⁰ “Para recorrer mejores aguas levanta ya las velas el pequeño navío de mi ingenio, que deja tras de sí un mar tan cruel”.

sino por los descubrimientos geográficos por un lado y las hogueras de Miguel Servet y Giordano Bruno por otro.

Esta *épica de la investigación y del pensamiento*, es decir, del esfuerzo cognoscitivo y creador a la vez, se confunde a veces en Dante con el sentimiento épico de la poesía, que es también esfuerzo cognoscitivo y creador. “E di vederli in me stesso m’esalto”, dice Dante en el IV del Infierno, encontrándose frente a los grandes poetas de la antigüedad. Y es, en este canto elegíaco, un verso de tensión épica, la misma que da una recia cohesión interna al relato de Ulises.

Veamos la parte que nos interesa del canto XXVI del Infierno, que nos muestra el castigo de los engañadores, ocultos cada uno en su llama:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio
quando drizzo la mente a ciò ch’io vidi,
e piú lo ingegno affreno ch’i non soglio,
perché non corra che virtù nol guidi; (vv. 19-22)

Lo maggior corno della fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando,
pur come quella cui vento affatica;

indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,
gittó voce di fuori, e disse: “Quando

mi diparti’ da Circe, che sotrasse
me piú d’un anno là presso a Gaeta,
prima che sí Enea la nomasse,

né dolcezza di figlio, né la pieta
del vecchio padre, né il debito amore
lo qual dovea Penélope far lieta,

vincer poter dentro da me l’ardore
ch’i’ebbi a divenir del mondo esperto,
e delli vizi umani e del valore;

ma misi me per l’alto mare aperto
sol con un legno, e con quella compagna
picciola dalla qual non fui disertò.

L’un lito e l’altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l’isola de’ Sardi,
e l’altre che quel mare intorno bagna.

Io e’ compagni eravam vecchi e tardi,
quando venimmo a quella foce stretta
dov’Ercole segnó li suoi riguardi,

acció che l'uom piú oltre non si metta:
dalla man destra mi lasciai Sibilia,
dall'altra già m'avea lasciata Setta.

“O frati”, dissi, “che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia

de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
dietro al sol, del mondo senza gente.

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

Li miei compagni fec'io sí aguti,
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;

e volta nostra poppa nel mattino,
dei remi facemmo ali al folle volo,
sempre acquistando dal lato mancino.

Tutte le stelle già dell'altro polo
vedea la notte, e'l nostro tanto basso,
che non surgea fuor del marin suolo.

Cinque volte raccesso e tante casso
lo lume era di sotto dalla luna,
poi ch'entrati eravam nell'alto passo,

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto,
quanto veduta non avea alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornó in pianto;
ché della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.

Tre volte il fe' girar con tutte l'acque;
alla quarta levar la poppa in suso,
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,

infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso”¹¹

(vv. 85-142)

¹¹ “Entonces sentí dolor y ahora vuelvo a sentirlo cuando dirijo la memoria a lo que ví, y freno mi ingenio más que de costumbre para que no corra sin la guía de la virtud... El mayor cuerno de la llama antigua comenzó a sacudirse murmurando bien como llama que el viento agita; luego moviendo su punta como si fuese la lengua al hablar, logró emitir la voz y dijo: “Cuando me despedí de Circe, que me mantuvo apartado más de un año allá cerca de Gaeta, antes que Eneas le pusiese ese nombre, ni la dulzura del hijo, ni la piedad por el

Creo que no hay duda de que en terreno poético, la nave de Ulises es la misma que, con Dante, “cantando varca” en el II del Paraíso.

En terreno especulativo, o, mejor, teológico —se trata de teología apasionada, casi pasional— el impulso de Ulises hacia lo ignorado es el impulso de Dante, pero se pierde porque le falta la ayuda de la gracia. En el fondo, la melancolía de Virgilio (“che sanza speme vivemo in disio”. Inf. IV-42) y la tragedia de Ulises (“infin che il mar fu sopra noi richiuso” Inf. XXVI-142) tienen las mismas raíces; y la participación afectiva de Dante es la misma.

Hay, a propósito del canto de Ulises, una discusión que llega a abarcar casi todos los puntos contravertidos del pensamiento de Dante. Según Nardi¹², Croce¹³, Momigliano¹⁴ y Terracini¹⁵, el viaje de Ulises es, para Dante, un pecado de orgullo, casi una continuación del pecado original, que acarrea la justa punición; para Fubini¹⁶, Sapegno¹⁷ e Yvonne Batard¹⁸, es, siempre según el mismo criterio dantesco, una gesta heroica de tipo prometeico, en la que culmina lo humano. La catástrofe es fatal por la misma razón por la que a los héroes y sabios

viejo padre, ni el debido amor que debía hacer feliz a Penélope, vencer pudieron dentro de mí el ardor que yo sentí por adquirir experiencia del mundo y de los vicios del hombre y de su valor; sino que me interné en el alto mar abierto, sólo con un navío y con aquel pequeño grupo de compañeros que no me abandonó. Una orilla y otra ví hasta España, hasta Marruecos y la isla de los Sardos, y las demás que aquel mar alrededor baña. Yo y los compañeros éramos viejos y tardos, cuando llegamos a aquella desembocadura estrecha donde Hércules marcó sus resguardos para que el hombre más lejos no se atreva: a la derecha dejó Sevilla, del otro lado ya había dejado Ceuta. “O hermanos —dije— que a través de cien mil peligros habéis llegado al occidente, a esta tan breve vigilia de nuestros sentidos que nos queda, no queráis negar, siguiendo al sol, la experiencia del mundo sin gente. Pensad en vuestro origen: hechos no fuistéis para vivir como brutos, sino para ir en pos de la virtud y del conocimiento”.

A mis compañeros los hice yo tan ardentemente decididos, con esta exhortación pequeña, al viaje, que a duras penas, luego, los habría retenido; y, vuelta nuestra popa hacia la mañana, de los remos hicimos alas para el alocado vuelo, siempre torciendo del lado izquierdo.

Todas las estrellas ya del opuesto polo veía de noche, y el nuestro tan bajo que no asomaba ya de la superficie marina. Cinco veces se había prendido y otras tantas se había borrado la luz debajo de la luna, después que habíamos entrado en la fatal aventura, cuando se nos apareció una montaña oscura por la distancia y me pareció tan alta como no había visto ninguna otra. Nosotros nos alegramos y al punto nuestra alegría se trocó en llanto; ya que de la nueva tierra nació un torbellino y golpeó la primera arista del navío. Tres veces lo hizo dar vuelta con todas las aguas; la cuarta, le hizo levantar la popa hacia arriba, y hundir la proa hacia abajo, como Alguien quiso, hasta que el mar sobre nosotros se hubo vuelto a cerrar”.

¹² Bruno Nardi. “Dante e la cultura medioevale”. Bari, Laterza 1949, p. 153 sgg.

¹³ Benedetto Croce - “La poesia di Dante”, Bari, Laterza 1948, pp. 91-92.

¹⁴ Dante Alighieri, “La Divina Commedia” commentata da Attilio Momigliano - Firenze - Sansoni, 1950. Vol. I “Inferno”, p. 187 sgg.

¹⁵ Opinión expresada oralmente.

¹⁶ Mario Fubini, “Due studi danteschi”, Firenze, Sansoni, 1951, p. 5 sgg.

¹⁷ Dante Alighieri, “La D. Commedia”, a cura di N. Sapegno, Firenze. La nuova Italia, 1955, Vol. I “Inferno”, p. 290 sgg.

¹⁸ Yvonne Batard, “Dante: Minerve - Apollon”, Paris, Les belles lettres, 1952, p. 40 y p. 187 sgg.

antiguos les está vedado el Paraíso (de ahí su carácter intensamente trágico), pero de ninguna manera es un castigo, ni amengua la admiración que todo acto heroico suscita en nosotros. Ahora bien: esta última tesis se ve muy reforzada si vinculamos el canto de Ulises con la metáfora de la nave por un lado y por otro con el problema de la responsabilidad y punibilidad de los justos anteriores a Cristo por el hecho de no haber tenido la fe, problema cuyo carácter dramático en Dante, en el prehumanismo de Dante, ha sido llevado a la luz plena de la discusión por Yvonne Batard en el libro citado. En este caso adquiere un valor particularmente sugestivo (y acaso haya que desecharla justamente por eso) la variante: “e *nuove* Muse mi dimostrar l’Orse” en cambio de *nove*. (Par. II v. 9).

El orgullo de ser, no superhombres, sino hombres (tan pequeñas cosas con una potencia interior tan grande), encarnado en Ulises, y la conciencia del valor creativo de la inteligencia humana y de la poesía (“*Minerva spira e conducemì Apollo*”) —que va de la íntima exaltación del canto IV del Infierno hasta el Paraíso donde se traduce en la nave “che cantando varca”— llegan a identificarse en el plano lógico, pero mucho más en el plano lírico. La metáfora de la nave es uno de los ejemplos principales de la unidad tonal de la Divina Comedia y aun de toda la obra poética de Dante. Hay en ella un carácter constante (el épico) y una progresiva intensificación, una cada vez más amplia solemnidad, una cada vez mayor y más altiva autoconciencia. Aun este “crescendo” es autoconsciente (“*Io mi credea del tutto esser partito...*”) ¿Dónde quedan, frente a esta cálida seguridad del camino recorrido y de la meta, el placer provenzal como punto de partida formal (Contini), y el “Mar Amoroso” como punto de partida temático (Figurelli), para el primer soneto dedicado a la nave?

El vuelo de Ulises es locura, porque Ulises no posee la gracia (y Dante, al principio del canto, se da a sí mismo un aviso de prudencia para no incurrir en el mismo riesgo: “e piú l’ingegno affreno ch’io non soglio, perché non corra che virtù nol guidi”, donde la virtud es sin duda la virtud natural y humana, que Ulises no tuvo en cuenta al engañar a los troyanos — y por eso, por mal uso de su inteligencia, está en el bajo infierno y no por su hazaña oceánica — pero, referida a Dante, abarca también las virtudes teologales que no se tienen sin la gracia); es objetivamente locura, pero no pecado; es heroísmo en que inteligencia y virtud humana convergen. El deseo de saciar “la perpetua e concreata sete” de saber es el mismo en Ulises y en Dante; pero en el primero lleva a la tragedia, porque es sed puramente humana; en Dante, con la ayuda de la gracia, la sed de saber se identifica con la sed de Paraíso, y veremos pronto que el Paraíso es para Dante el reposo — inalcanzable en la tierra — dado por el conocimiento de lo absoluto.

Como la locura del Quijote, la locura de Ulises (“*il folle volo*”) es estéticamente poesía, moralmente libertad, ese libre albedrío humano cuyo valor Dante sentía en sí como soberanía de sí mismo (“*perch’io te sopra te corono e mitrio*”, Purg. XXVII - v. 142) y que, para él, es, con la ayuda desde lo alto, el encaminamiento a la

salvación. Por eso la nave del II del Paraíso puede ser definida como la nave de Ulises ayudada por la gracia. Este agregado, sin embargo, pertenece a la estructura lógica — o, mejor, teológica — del poema y no a su poesía. En el terreno poético de la imagen, es bien la misma nave, nave del conocimiento, nave de la poesía, nave del alma en su esfuerzo por penetrar en lo desconocido. Hay pequeñas correspondencias tonales, probablemente involuntarias, que denuncian la identidad de inspiración. Compárese el trágico “*infin che il mar fu sopra noi richiuso*” (Inf. XXVI - v. 142) con el plácido —pero algo amenazador— “*dinanzi all’acqua che ritorna eguale*” (Par. II - 15). La superficie marina que se cierra borrando las huellas de la audacia sobrehumana del hombre, llena el recuerdo de Ulises y la imaginación de Dante, que se siente y se crea a sí mismo como personaje de su poema. Ambos son puntos en la inmensidad y en la eternidad; ambos han intentado quebrar el límite (y Dante ha tenido un instante de vacilación antes de hacerlo: véase el canto II del Infierno); sólo el desenlace es distinto. Compárese también “*e misi me per l’alto mare aperto*” (Inf. XXVI - v. 100) con “*non vi mettete in pelago...*” (Par. II - v. 5) y, más adelante, “*metter potete ben per l’alto sale vostro navigio...*” (Par. II - vv. 13 - 14).

La montaña del Paraíso Terrenal era una región vedada a los mortales desde el pecado de Adán y Eva; de ahí la inevitabilidad de la catástrofe en que termina el viaje de Ulises, consecuencia, pues, del pecado original y no, como quisiera Nardi, castigo por haberlo renovado con el viaje más allá del límite. Dante conocía la prohibición y Ulises no. El naufragio no es más que el fruto de una audacia admirable y de una ignorancia inocente. Es esta ignorancia que le da a aquella inevitabilidad la misma fuerza solemne y misteriosa que tiene el Hado en la tragedia griega. Es esta ignorancia inocente la que le permite a Dante exaltar aquella audaz sed de conocimiento, aquel esfuerzo por aumentar la potencia del hombre frente a las fuerzas oscuras de la naturaleza, detrás de las cuales el hombre Ulises no veía la mano de Dios, sino a lo sumo la de “*gli dei falsi e bugiardi*”. No hay en esta exaltación del heroísmo de Ulises por Dante ninguna herejía; queda sí en Dante el conflicto —no resuelto y atormentador— entre la aceptación de la condena eterna para los justos del mundo pagano y la admiración apasionada que sentía por ellos, agudizado no sólo por su sentido natural de la justicia, sino también por su personal tentación humanística, que lo llevaba irresistiblemente a ir más allá del *quia*, a pesar de las autoadvertencias: “*State contente, umane genti, al quia*” (Purg. III - v. 36) “*E piú l’ingegno affreno...*” (Inf. XXVI - v. 21). Aquí la interpretación de la poesía toca un terreno ajeno a ella, el de la filosofía, ya que surge el problema del averroísmo de Dante. A este terreno no podemos entrar ahora sino para decir que el averroísmo en Dante es “*motivo inspirador*” de poesía justamente como tentación y conflicto.

La metáfora de la nave toca en el II del Paraíso su expresión más alta, pero está sobreentendida (si una metáfora puede sobreentenderse) en todo el Paraíso y, de vez en cuando, aflora: “*Non é*

pileggio da piccola barca quel che fendendo va l'ardita prora..." (Par. XXIII - vv. 67 - 68).

La navegación triunfal por el agua que "giammai non si corse" es la imagen sintética de esta épica del conocimiento y de la exploración, cuyo motor es la sed de la verdad absoluta, es decir, para Dante, la sed de Paraíso. Pero este impulso épico está difundido en toda la "cántica" y en él consiste la definición de su especialísima poesía.

Impulso épico implica combate; y el combate del intelecto es la duda. Hay, pues, en el Paraíso, una épica de la duda, sentida como tormento y como gloria del hombre en cuanto hombre:

"Yo veggio ben che giammai non si sazia
nostro intelletto, se'l ver non lo illustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.

Posasi in esso come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha; e giugner pòllo:
se non, ciascun disio sarebbe frustra.

Nasce per quello, a guisa di rampollo,
a pié del vero il dubbio; ed é natura
ch' al sommo pinge noi di collo in collo"¹⁹.

(Par. IV - vv. 124 - 132)

Esa sed de verdad, que jamás se sacia en la tierra, hace que a toda solución parcial conquistada le siga una duda ulterior que exige nuevos esfuerzos y nuevas conquistas. También esta vez el férvido trabajo del pensamiento es sentido en términos de esfuerzo físico, pero ahora se trata del esfuerzo ascensional del alpinista que, alcanzada una cumbre, ve siempre delante de sí una cumbre más alta, que se convierte en su nueva meta. Esa tensión constante del hombre hacia la verdad absoluta es la sustancia misma de la épica dantesca, que canta una batalla cuya victoria para el poeta está en la muerte corpórea y en la vida eterna del espíritu fuera del tiempo. En la tierra, todas las victorias del pensamiento son parciales, pero unas tras otras marcan un camino en ascenso que conoce angustias e iluminaciones y lleva a la victoria definitiva y al descanso en el Paraíso con el conocimiento de la única verdad —la verdad absoluta— fuente de las verdades particulares. El hombre puede alcanzar lo absoluto (parece que Dante lo afirmara para tranquilizarse a sí mismo, para

¹⁹ "Yo veo bien que jamás se sacia nuestro intelecto, si no lo ilumina aquella verdad, fuera de cuyos límites ninguna verdad se extiende. En ella descansa como una fiera en su cueva, una vez que la ha alcanzado; y puede alcanzarla, ya que, de otro modo, todo deseo sería inútil. Nace por ese deseo, como nuevo brote, al pie de la verdad la duda; y es nuestra naturaleza misma la que así nos impulsa, de colina en colina, hacia lo más alto".

aplacar una angustia secreta); de otro modo sería inútil el deseo que tiene de él, esa "concreata e perpetua sete". Este descanso final en la verdad se presenta a la mente de Dante como el sueño abandonado de la fiera en su cueva, después de la caza sangrienta y angustiosa que la mantuvo en tensión todo el día. El hombre tiende a concebir su descanso y su seguridad como el descanso y la seguridad en una cueva ("El hombre es animal de cueva y no de pecera", dijo hace un tiempo un arquitecto norteamericano en una conferencia en que discutió, aquí en Montevideo, ciertos aspectos de la arquitectura moderna, especialmente en lo que se refiere al excesivo empleo de los vidrios externos; y esas palabras coinciden extrañamente con estos versos de Dante). Esa paz, ese descanso, es la naturaleza misma del Paraíso: la quietud en que termina la afanosa cadena de las dudas, el apaciguamiento de la codiciosa voluntad en la voluntad de Dios ("e la sua volontate é nostra pace" dice Picarda en el canto III - v. 85), el sueño en la cueva. La angustia del destierro no es sólo material, y aquel vagabundear forzado fuera de Florencia es paralelo al trabajo febril del pensamiento que pasa de una duda a la otra sin aplazarse nunca. Dante es un luchador y un alma fuerte (Véase: Paraíso, canto IV - vv. 82 - 87; su ideal está, pues, representado por M. Scevola que voluntariamente mantiene la mano en el fuego o por S. Lorenzo que no huyó del suplicio) y concibe el proceso del pensamiento agonísticamente. La "vis" épica de estos nueve versos está pues en el último terceto, que glorifica la lucha más que la victoria, el esfuerzo más que el descanso. Por eso el orden natural se invierte y aparece el descanso antes que el esfuerzo, el relajamiento feliz antes que la tensión heroica.

El aspecto épico de la Comedia, que culmina en la tercera "cántica" y es mucho más evidente y profundo que su aspecto místico, cambia de contenido a medida que Beatriz y Dante ascienden hacia el Empíreo, sin dejar de ser poesía del esfuerzo intelectual²⁰.

Ese esfuerzo intelectual, pues, en la segunda parte del Paraíso, no se aplica ya a la búsqueda de la verdad (a la que el razonamiento y la cadena de las dudas pueden hacernos acercar, según Dante, pero que, al final, requiere sólo la contemplación directa, que es un estado místico), sino a la expresión adecuada de este estado místico.

La fuerza expresiva del hombre es limitada y Dante se confiesa impotente para lograr la transmisión de lo inefable; pero afronta la dificultad una y otra vez y este no resignarse a la derrota tiene en sí algo de épico: ya no es la batalla de Dante como símbolo de la humanidad en su esfuerzo de redención por un lado, de acercamiento

²⁰ Sería casi innecesario observar que hay, aisladamente, otros motivos épicos en el Paraíso; por ejemplo, la santidad (cantada como lucha del hombre consigo mismo y contra las convenciones sociales. Véase el canto XI) y el destierro agonísticamente considerado (canto XVII). Pero aquí se trata de encontrar una dominante que permita una definición global en función de los aspectos más discutidos.

a la verdad por el otro; es la batalla de Dante poeta, incesantemente perdida por su propia confesión e incesantemente renovada: es la batalla contra la limitación de la palabra humana que sólo puede aludir o acercarse por imágenes a lo sobrehumano, es la batalla contra las limitaciones de la inteligencia humana que pierde su claridad cuando quiere penetrar en el misterio. Y las dos batallas son en realidad una sola. También hay una épica de las batallas perdidas cuando han sido valientemente combatidas (la de Rolando en Roncesvalles fue derrota); podemos, pues, decir que estas innumerables derrotas expresivas del Paraíso, seguida cada una de ellas por una nueva tentativa, forman parte de esta épica del esfuerzo espiritual, orientado esta vez hacia una finalidad que es para nosotros esencialmente literaria, en el sentido más noble que tiene ese adjetivo. Con este motivo se abre y se cierra el Paraíso: con la confesión de una impotencia expresiva consciente de sí misma, pero no resignada, cuya amplitud se reduce progresivamente por la obstinación intelectual del hombre, ayudado por Minerva y Apolo, sin esperanza de que sea nunca vencida en la tierra. Así, al principio del primer canto: "... e vidi cose che ridire / né sa, né puó chi di lá su discende" ²¹. (vv. 45). Y, algo más adelante:

"Beatrice tutta ne l'eterne rote
fissa con li occhi stava; ed io in lei
le luci fissi, di lá su rimote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fe' Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fe' consorte in mar de li altri Dei.

Trasumanar significar per verba
non si poría; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba" ²².

(Par. I - vv. 64 - 72)

De aquí a los últimos versos del Paraíso el drama íntimo de la inefabilidad de lo sobrehumano se hace más hondo y se multiplica sin llegar a un desenlace. Dante no es Jacobone y no balbucea, ni in-

²¹ "... y ví cosas que repetir no sabe ni puede quien de allá arriba descende".

²² "Beatriz estaba absorbida, con la mirada fija en las eternas ruedas; y yo en ella fijé la mía apartándola de allá arriba. Contemplándola me volví por dentro como se volvió Glauco al paladear la hierba, que, en el mar, lo hizo igual a los demás Dioses. "Trashumanar" no se podría expresar con palabras: por esto, baste el ejemplo a quien la gracia le reserva la experiencia (directa)". Puede ser interesante señalar —de paso— la repetida exaltación de la experiencia por encima del razonamiento deductivo, en el Paraíso. Tal valorización corresponde, como en la corriente, contemporánea a Dante, de los franciscanos de Oxford, a una exigencia mística, pero es a la vez el punto de partida de la ciencia moderna.

voca desesperadamente la anulación de la personalidad (“abissami in amore”), manera primaria, pero mucho más auténtica, de expresar el misticismo. Comparemos con los versos dantescos citados, algunos de Jacopone:

“O jubilo del core, – che fai cantar d’amore!
Quando jubilo se scalda, – sí fa l’omo cantare;
e la lengua barbaglia – e non sa que parlare,
dentro non pó celare, – tanto é grande el dolzore!”²³.

(Jacopone. Del jubilo del core che esce in voce. Versos 1 - 4).

“Amor, amor, Iesú desideroso,
amor, voglio morire te abbracciando;
amor, amor, Iesú, dolce mio sposo,
amor, amor, la morte t’ademando;
amor, amor, Iesú sí diletto,
tu me t’arendi en te transformando,
pensa ch’io vo pasmando, – Amor, non so ’o me sia,
Iesú, speranza mia, – abissame en amore”²⁴.

(Jacopone. Come l’anima se lamenta con Dio della carità superardente in lei infusa. Versos 122 - final).

Frente a esta pasión violenta y elemental, el lenguaje místico del Paraíso nos revela un proceso intelectualístico.

De la misma forma, en los últimos versos de la “cántica”, para expresar indirectamente la inadecuación de la palabra y de la memoria humanas, a la visión suprema de la Trinidad, Dante recurre a una comparación de carácter marcadamente intelectual:

Qual é il geométra che tutto s’affige
per misurar lo cerchio, e non ritrova,
pensando, quel principio ond’ elli indige,
tal era io a quella vista nova:
veder volea come si convenne
l’imago al cerchio e come vi s’indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

²³ “O júbilo del corazón, que haces cantar por amor! Cuando el júbilo se enciende, hace al hombre cantar; y la lengua se traba y no sabe qué decir, no puede ocultar lo que hay adentro, tan grande es la dulzura!”.

²⁴ “Amor, amor, Jesús deseado, amor, amor, quiero morir abrazándote; amor, amor, la muerte te pido; amor, amor, Jesús fuente de gozo, tú te me rindes transformándome en ti, piensa que yo voy perdiendo el sentido. Amor, no sé dónde estoy, Jesús, esperanza mía, abismame en amor”.

A l'alta fantasia qui mancó possa;
ma già volgeva il mio disio e il velle,
sí come rota ch'igualmente é mossa,

l'amor che move il sole e l'altre stelle²⁵.

La visión termina: la fantasía no puede volverla a crear para transmitirla. Esta falta de fuerzas es el límite humano y es el descanso en Dios. La nave ha llegado. Su ímpetu triunfal ha quedado trunco en la culminación mística. Ya no hay épica: lo épico está en el esfuerzo de entender, que en este caso se identifica con el esfuerzo de ver y de enunciar la visión con palabras. La similitud con el geómetra que busca el principio que necesita y que creía tener ('non ritrova') para vencer la incommensurabilidad de la circunferencia con su diámetro, nos da la medida de esa tensión espiritual del hombre hacia algo que está más allá de sus límites de alcance, de comprensión, de expresión. Así la épica del Paraíso termina como debía terminar: con una derrota gloriosa.

²⁵ "Como el Geómetra que concentra toda su atención en medir el círculo y no vuelve a encontrar, pensando, aquella norma que necesita, tal era yo en aquella visión nueva: quería ver cómo se adaptó la imagen al círculo y cómo en él se encuentra perfectamente ubicada; pero mis alas no eran capaces de tanto: y he aquí que mi mente fue herida por una fulguración en la que su deseo fue satisfecho.

A la alta fantasía aquí le faltó fuerza; pero ya guiaba mi deseo y mi voluntad, como una rueda que se mueve uniformemente, el amor que mueve el sol y las demás estrellas".