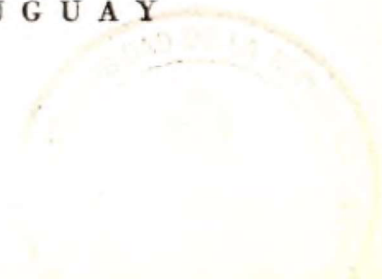


REVISTA DE LA
FACULTAD
DE
HUMANIDADES
Y
CIENCIAS

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
MONTEVIDEO URUGUAY



Copyright by FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Impresora Uruguaya Colombino S. A.

Montevideo

SUMARIO

	<u>Pág.</u>
LUCE FABBRI DE CRESSATTI	Dante en la poesía comprometida del siglo XIV 7
LUCE FABBRI DE CRESSATTI	Dante, poeta del conocimiento 25
Lic. LUISA DE URTUBEY ..	Encuesta sobre elección vocacional de los estudiantes de primer año de Facultad 37
PEDRO LUIS HELLER	Los historiadores griegos como dramaturgos ... 85
RODOLFO V. TÁLICE y JOSÉ P. RONA	Sobre algunas expresiones del vocabulario científico 99
CARLOS A. INFANTOZZI ...	Axiomáticas para los números de Cayley 125
JORGE CHEBATAROFF	Estepas, praderas y sabanas de Sud América ... 127
J. C. FRANCIS y A. MONES	Nota adicional al estudio de las formaciones Kiyú y San José, Dto. de San José, R. O. del Uruguay 147
J. C. FRANCIS y A. MONES	La presencia de Vizcachas [<i>Lagostomus (Lagostomosis) spicatus (Amegh.)</i>] en la Formación Kiyú, Dto. de San José, R. O. del Uruguay ... 155
RODOLFO V. TÁLICE y SUSANA L. DE MOSERA	Instinto de reiteradas construcciones de nido en <i>Furnarius rufus rufus</i> (Gmelin) 169
RODOLFO V. TÁLICE y SUSANA L. DE MOSERA	Notas biológicas sobre <i>Furnarius rufus rufus</i> (Gmelin) 179
RAÚL VAZ-FERREIRA, JORGE PAULETE & SUSANA SCAGLIA DE PAULETE	Ecoetología alimentaria de <i>Rostrhamus sociabilis sociabilis</i> (Vieill.) 191
RAÚL VAZ-FERREIRA	Comportamiento antisocial en machos sub-adultos de <i>Otaria byronia</i> (de Blainville). (Lobo marino de un pelo) 203
BLANCA SIERRA DE SORIANO	Algunas estructuras externas relacionadas con la vida en dos especies del género <i>Holochilus</i> Brandt, 1835 (Muridae, Cricetinae) 209
R. KOLSKI, C. LÁZARO y L. OLAIZOLA	Número de deltas en impresiones digitales. Comparaciones por sexo 221
R. R. ANDREIS	Análisis de una muestra de la sedimentita de las Barrancas de San Gregorio (R. O. del Uruguay) en la que se hallaron incluidos los restos de <i>Cardiatherium talicei</i> Francis y Mones, 1965 227
MIGUEL A. KLAPPENBACH y JOSÉ OLAZARRI	Notas sobre Strophocheilidae (Moll. Gastr.) II. Aclaración del Status de <i>Strophocheilus charruanus</i> (Frenguelli, 1930) 233
RAÚL VAZ-FERREIRA y BLANCA SIERRA DE SORIANO ..	Cola congénita, autotomía y cola regenerada, en <i>Wallsaurus uruguayensis</i> Vaz-Ferreira & Sierra de Soriano (Lacertilia, Gekkonidae) 239

LUCE FABBRI DE CRESSATTI

Dante en la poesía comprometida del siglo XIV

El siglo XIV es el siglo de la literatura militante. Y el nombre que resume en sí los distintos matices de esa militancia es el de Dante.

El choque de las grandes fuerzas históricas que se produce a fines del siglo XIII y al principio del XIV se refleja entero en la obra dantesca. Hay más: nosotros no sabemos ver la historia de aquel período más que con la mirada de Dante, que la hizo viva y tangible, contemporánea nuestra y eterna; y no sabemos ver a Dante más que como personaje de aquella historia.

Por otra parte, todos los grandes dramas de la vida política, de la conciencia religiosa y del pensamiento del siglo XIV tienen su anuncio y a veces su punto crítico en el primer cuarto de ese siglo, es decir en la época de Dante, y constituyen el mundo conflictual de éste, en primer lugar la crisis del partido güelfo, el partido en el que, se puede decir, Dante había nacido. Los güelfos son en la Edad Media los partidarios del papa y los gibelinos los del emperador: es noción corriente. Pero, en Italia, en el güelfismo se apoyaban, contra las ambiciones gibelinas de los Hohenstaufen, emperadores romano-germánicos y, con Federico II, reyes de la Italia del Sur y Sicilia, los partidarios de la independencia municipal. La caída del hijo de Federico II, Manfredi, en la batalla de Benevento y la substitución del dominio suevo en la Italia del Sur por el de los Angevinos, franceses, devotos a la Iglesia y jefes del güelfismo, no hace cesar la amenaza que pesa sobre las comunas. Pero el que aspira a la hegemonía sobre la Península es ahora Carlos de Anjou, apoyado por el papa Bonifacio VIII. De ahí que el güelfismo que podríamos llamar papal, adquiriera ese cariz oficialista y cortesano que ostentaban antes los aristócratas gibelinos. De ahí que surja un güelfismo no papal; en Florencia serán los Blancos, de los que Dante forma parte, y que se opondrán a los güelfos Negros, partidarios del Papa y llevados al poder por la intervención de Carlos de Valois, agente de la política angevino-papal. Entonces Dante emprenderá el camino del destierro.

Esta crisis del güelfismo, por un lado abre una nueva fase en las relaciones entre el papado, las comunas y los grandes estados

nacionales en proceso de consolidación (que, para Florencia, están reflejadas en la *Crónica* de Dino Compagni), y por otro da un nuevo color al conflicto entre el papado y el imperio. Casi todas las fuerzas políticas e intelectuales que son activas en este período se ven involucradas. Dante y Cino da Pistoia cantan al emperador Enrique VII de Luxemburgo; el *De Monarchia* de Dante, el *Defensor pacis* de Marsilio de Padua y la literatura de los franciscanos inconformistas no son ajenos a la preparación de aquella atmósfera en que construirá su república romana Cola di Rienzo, que fue tan prehumanística como para suscitar los entusiasmos literarios de Petrarca y a la vez tan vital que inducía a un anónimo escritor a darnos en el dialecto de Roma una narración de los hechos que es una de las más vivaces representaciones de la vida popular del Trecentos.

En terreno sólo aparentemente distinto hay que tener en cuenta el conflicto ideológico, nacido en el siglo XIII en la Universidad de París entre las dos órdenes mendicantes: agustiniano-platónica y mística la franciscana, aristotélica y semirracionalista, en la estela de Santo Tomás, la dominicana. Hay que tener en cuenta la rivalidad latente entre las artes del Trivio y Cuadrivio, es decir las ciencias laicas, por un lado, y la Teología por otro, en casi todas las Universidades. Por fin, hay que tener en cuenta la crisis interna de la orden franciscana.

Todos estos conflictos tienen sus raíces en el siglo XIII, pero llegan a su desenlace en el XIV, afectando profundamente la literatura: el canto XI del *Paraíso* de Dante, las *Sátiras* de Yacopone, *Las Florecillas de S. Francisco* de autor anónimo, la también anónima *Historia de Fray Miguel* son obras que se inspiran todas en aquella epopeya franciscana de la pobreza que fue en esos dos siglos algo así como la revuelta moral de una parte de la burguesía contra los valores puramente terrenales del rápido ascenso burgués y representa, al mismo tiempo, el asomar, al horizonte de la historia, de la lucha de clases que tuvo luego su momento de autoconciencia en el tumulto florentino de los Ciompi.

Desde la Pataria milanesa del siglo XI, movimiento popular que acompañó la lucha por las investiduras, la religiosidad laica y su manifestación extrema, la herejía, siempre habían tenido implicancias sociales; y mucho más la tiene este movimiento franciscano de la pobreza que da origen, en el siglo XIV, a la herejía de los "fraticelli".

Considerada desde un punto de vista especulativo, la herejía, en ese siglo XIV en que la ortodoxia está dominada por el tomismo, se polariza hacia los dos extremos de la filosofía escolástica. Uno de esos extremos es dado por el misticismo de los "fraticelli", que recogen la herencia evangélica de San Francisco y, a la vez, la ascético-apocalíptica de Gioacchino da Fiore, llevando al límite la doctrina agustiniana de la iluminación y valorizando sobre todas las cosas la pobreza. Al otro extremo encontramos un racionalismo de raíz averroísta, negador de la inmortalidad del alma individual, ya vivo

en el siglo XIII florentino, antes de Dante, en Farinata degli Uberti, en Cavalcante de' Cavalcanti, acaso en el hijo de éste, Guido, el primer amigo de Dante, acaso, fuera de Florencia, en Federico II, todos "epicúreos", según el lenguaje de la época.

Esta última posición que, separando netamente la razón de la fe, llevaba a propugnar la independencia recíproca del Imperio y de la Iglesia, estaba más o menos encubiertamente aceptada por juristas y pensadores políticos como Jean de Jandun, y también por muchos "maestros de las Artes" (ciencias del Trivio y Cuadrivio), que salvaban las apariencias de la ortodoxia con la doctrina de la coexistencia de las dos verdades, una verdad de fe y una verdad de razón.

Sin llegar a estos dos extremos heréticos, aun en el seno de la filosofía oficial de la Iglesia existía esta polarización entre el semirracionalismo deductivo y basado en la autoridad de Aristóteles, que constituye la substancia del tomismo y la doctrina de la conjunción con Dios, de tradición neoplatónico-agustiniana, que valoriza el hecho contra la razón y es, paradójicamente, mística y experimental. Esta tensión tiende a identificarse, como hemos visto, con la rivalidad entre dominicanos y franciscanos; y entre los franciscanos de Oxford nacerá, con el experimentalismo, la ciencia moderna. Justamente, en el *Paraíso* de Dante encontramos a la vez la valorización del conocimiento inmediato del mundo terrenal por medio de los sentidos y la de la experiencia mística del mundo ultrasensible.

Pero, en lo que se refiere a la rivalidad entre las dos órdenes, Dante adopta en el *Paraíso* una posición conciliante. La misma amplitud de miras demuestra al juzgar la escisión entre las dos alas del franciscanismo, que se movían aún, pero por poco tiempo, en el ámbito de la ortodoxia. Su posición personalísima y difícilmente clasificable se revela también en la imparcialidad con que hace figurar entre los bienaventurados (con gran tormento de los intérpretes) a pensadores tan discutidos como Gioacchino da Fiore y Sigieri de Brabante, precursor de los Fraticelli el primero y fuertemente teñido de averroísmo el segundo.

Resueltamente embanderado, en cambio está Dante en el averroísmo político que sostiene la separación entre el poder civil y religioso, y que él considera compatible con la ortodoxia, mientras ha desechado el racionalismo averroísta de su segunda juventud, como uno de los aspectos de ese "desvío", superado por obra de la Gracia al salir de la "selva salvaje, áspera y fuerte".

Con el averroísmo político de Dante se relacionan estrechamente su humanismo, su idea romana del Imperio, la figura de Virgilio en la *Comedia*... Como para Virgilio, para Dante, el Imperio está destinado a asegurar la paz y en esa función tiene su razón de ser: la paz a través de la justicia, esa paz que, poco más tarde y sin Imperio, invocará Petrarca en su canción "Italia mía..." que termina: "Io vo gridando: Pace, pace pace!".

Contra la paz están los estados nacionales y la Iglesia, que, abandonando su misión universal, paralela en lo espiritual a la del

Imperio, se pone al servicio de monarquías geográficamente limitadas como, en ese momento, la de Felipe el Hermoso. El papado aviñonés es el protagonista de la cruda alegoría de la meretriz y el gigante en los últimos cantos del Purgatorio, como, más tarde, del soneto petrarquesco "Fuoco dal ciel su le tue trece piova", que encierra análoga imagen, y de las más acongojadas cartas de Santa Catalina de Siena.

Pero el humanismo dantesco no es sólo político y filosófico, sino también literario. La Divina Comedia es una superación del Dulce Estilo en sentido a la vez prehumanístico y realista. Y hay, en ese prehumanismo que abre el camino a Petrarca y a Boccaccio, una sobreentendida polémica, que sólo después de Dante, y, en parte, paradójicamente, contra él, se hará abierta y definida.

* * *

Estos son los antecedentes, éste es el marco de la poesía militante dantesca.

* * *

La poesía de Dante abarca toda esa compleja problemática.

Dante fue capaz de hacer vibrar líricamente las piedras del *Infierno* y los silogismos del *Paraíso*; fue un hombre de partido y de pensamiento, que nunca quiso ver en las letras un refugio ni un descanso, menos una evasión, y siempre se mantuvo en tensión para dar a su causa lo mejor de sí y de su arte; y, sin embargo, cuidó esta última hasta los mínimos detalles técnicos, creando dificultades formales para superarlas, en una especie de ejercicio ascético y crudito, como si quisiera mortificar su natural facilidad. Por todo esto, Dante nos ofrece la posibilidad de estudiar el aspecto medioeval del problema del compromiso literario en su conjunto.

Dante mismo, hacia el fin de su vida, define la *Divina Comedia* como obra militante. En efecto, en la epístola latina en que le dedica el Paraíso a Cangrande Della Scala, define la filosofía inspiradora del poema como "ética", porque, dice, el poema mismo se refiere a la acción.

Esta afirmación, tan sintética, implica muchas cosas. Poesía de acción es poesía narrativa: épica, dirían los viejos manuales, empeñados en clasificar. Pero ¿de qué épica se trata, si el ideal es la paz y no la guerra? El adjetivo "épico" se puede emplear y dice mucho, pero, aplicado a una militancia de paz, no es esencialmente distinto de "ético", si pensamos con Dante que la norma suprema para la acción es, en definitiva, la norma moral. En particular podemos decir que en Dante el tono épico, que es un tono exaltado y combativo, es siempre inspirado por un íntimo impulso ético, de amor a la justicia y a los hombres, sentimiento que, desde su juventud estilnovista,

es inseparable del amor a Dios, a Beatriz que lo lleva hasta él, a la poesía, que también, con Virgilio, lo lleva hacia él y es ella misma, sobreentendidamente, *amor*.

Entre las *Rimas* de Dante, de tan difícil ubicación cronológica, hay dos de claro sentido político, que pueden servirnos de introducción al estudio del compromiso como motivo inspirador en la *Comedia*. Una es la canción del destierro, que empieza:

“*Tre donne intorno al cor mi son venute*”

[Tres mujeres han rodeado mi corazón]; la otra es el llamado soneto de la justicia.

La primera fue escrita probablemente en los primeros años del exilio: 1303 ó 1304. Más tarde acaso le fue agregada la última estrofa, que duplica la “tornada” reflejando un estado de espíritu algo distinto al que dictó la canción, menos indignado y más conciliante.

Es una canción alegórica, conscientemente alegórica desde el momento de su concepción: tres mujeres dolorosas, personificaciones de otras tantas virtudes, se refugian alrededor del corazón de Dante, habitado por Amor. Expulsadas de todas partes, allí, por la presencia de Amor se sienten seguras, e, interrogadas, hablan de sus desventuras y de su propio ser en términos sibilinos. Toda la parte central está envuelta en una atmósfera de misterio que constituye la característica de la mejor poesía alegórica dantesca. Las fuentes del Nilo, la derivación de las tres mujeres una de otra al borde de ese manantial de agua virgen, la gran luz que allí anula la sombra de las ramas, la forma elusiva en que la mayor de las mujeres contesta la pregunta de Amor acerca de la identidad de las otras dos, junto con la referencia mitológica que ésta hace al hablar de sí misma, son todos elementos que sirven para rodear de un misterio sagrado este pequeño auto sacramental del que la religión está casi ausente. Hay religiosidad sí, pero es la de la dignidad del hombre, la de la virtud, la del dolor.

Si dejamos de lado esta parte central y leemos la primera y la última, reducimos la alegoría a una simple personificación, la de la Justicia, que aquí Dante llama “*Drittura*” o sea Rectitud, acompañada por otras dos virtudes, que no importa mucho saber cuáles son.

Importa en cambio ver el camino recorrido desde el Dulce Estilo. En éste es frecuente la teatralización del mundo interior, pero el juego dramático de las potencias espirituales y aun psico-físicas característico de Cavalcanti y que a menudo se da también en Dante, no tiene en general carácter alegórico. Aquí en cambio asoma ya el doble papel que va a desempeñar la alegoría en la poesía madura de Dante, y lo más frecuentemente en su aspecto conflictual: el de agregarle un matiz de sagrado y venerable misterio, sin que importe mucho la explicación o aun la simple posibilidad de una explicación, y el de permitirle al poeta salir del irrealismo estilnovista sin quebrar los cánones de la escuela, que exigían una transfiguración esfumada de lo real, mientras admitían la materialización de lo abstracto.

Dante no había esculpido a Beatriz en la Vita Nova, en la que ni la Amada, ni la “mujer piadosa”, ni la “mujer gentil” tienen un contorno. Esculpe en cambio a “Drittura”, porque es la personificación de una virtud, que se sienta con sus hermanas cerca del corazón de Dante, habitado por Amor.

*Dolesi l'una con parole molto,
e' n su la man si posa
come succisa rosa:
il nudo braccio, di dolor colonna,
sente l'oraggio che cade dal volto;
l'altra man tiene ascosa
la faccia lagrimosa:
discinta e scalza, e sol di sé par donna.*

[Se queja una de ellas mucho, con palabras, y reposa (la cabeza) en la mano como una rosa cortada; el brazo desnudo, columna de dolor, siente la lluvia (de lágrimas) que cae de su rostro; la otra mano esconde la cara lagrimeante; desceñida y descalza, parece dueña sólo de sí misma].

Dante padece en el destierro; la justicia también está desterrada. Pero está en los corazones de los que padecen por ella. Dante la siente y la escucha dentro de sí. Y el orgullo de su sufrimiento, que es el sufrimiento mismo de la justicia, lo exalta.

*“Ed io che ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi
così alti dispersi,
l'esilio che m'è dato onor mi tegno”.*

[Y yo que escucho en las palabras divinas, quejarse y consolarse tan nobles desterrados, el exilio a que se me condena, un honor lo considero]. Y, poco más abajo:

cader coi buoni è pur di lode degno

[caer con los buenos es digno de alabanza].

Si no fuera el fuego de cariño por Florencia que lo quema y lo mata

lieve mi conterei ciò che m'è grave

[consideraría leve lo que tanto me pesa] —dice.

*Ma questo foco m'ave
già consumato sí l'ossa e la polpa
che Morte al petto m'ha posto la chiave.*

[Pero este fuego (de Amor por Florencia) ya me ha consumido hasta tal punto los huesos y la carne, que la muerte me ha puesto su llave en el pecho].

La segunda "tornada" o "despedida" de la canción, que alude a un acercamiento de Dante tanto a los blancos como a los negros parece corresponder a un momento posterior, acaso al período en que el poeta escribía los cantos de Farinata y del conde Ugolino, si es cierto lo que yo sostengo, que ambos cantos indican superación de los odios de los partidos municipales y deseo de una lucha por la justicia y por lo tanto por la paz en un plano universal. A este nuevo sentimiento parece aludir por otra parte también la terminación de la última estrofa:

*"Onde, s'io ebbi colpa,
piú lune ha volto il sol poi che fu spenta,
se colpa muore perché l'uom si penta".*

[Por lo que, si yo tuve culpa, varias lunas han sido rodeadas por el sol desde que se extinguió, si es que muere la culpa cuando el hombre se arrepiente]. Palabras que anuncian la también dubitativa confesión del canto X del Infierno, puesta en la boca de Farinata:

*di quella nobil patria natio,
a la qual forse fui troppo molesto.*

[nativo de aquella noble patria, para la cual acaso haya sido yo demasiado perjudicial].

Seguramente a este segundo momento pertenece el soneto de la justicia, que se dirige a Dios y empieza:

*"Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi
per novella pietà che'l cor mi strugge"...*

[Si ves que mis ojos están deseosos de llorar por la nueva piedad que me destruye el corazón...]. El deseo de llorar es debido al padecimiento del mundo cristiano por culpa de Clemente V que mata a la justicia y se refugia al lado del gran tirano, Felipe el Hermoso, que quiere cubrir el mundo con su veneno

*e messo ha di paura tanto gelo
nel cor de'tuoi fedei che ciascun tace.*

[y ha puesto tanto hielo de pavor en el corazón de sus fieles, que cada uno calla].

*Ma tu, foco d'amor, lume del cielo,
questa virtù che nuda e fredda giace,
levala su vestita del tuo velo,
ché sanza lei non é in terra pace.*

[Pero tú, fuego de amor, luz del cielo, a esta virtud que está tendida, desnuda y fría, levántala, vestida de tu velo, ya que, sin ella, no hay paz en la tierra].

Los primeros dos versos de este soneto, escrito cuando Dante componía el Infierno, podrían, por su vocabulario y su ritmo, pertenecer al Dulce Estilo. Pero ese llanto no es llanto de Amor. Mejor, sí, es llanto de amor, pero de ese "amor" que "mueve el sol y las demás estrellas", de ese amor divino que es caridad, que es hambre y sed de justicia, sin dejar de identificarse con el amor de Dante por Beatriz.

Los dos cuartetos, que no leímos, son algo pesados; pero los tercetos están llenos de pena y de pasión, que se traducen en esa invocación vigorosa: "Levala su, vestita del tuo velo", donde el endecasílabo con acento en la primera sílaba da una extraordinaria fuerza realística a la imagen. El hielo del miedo que hace enmudecer a los hombres es el mismo que mantiene yerta y tendida en el suelo a la justicia. Pero la fe que anima la imagen final y que es la de la Comedia da a los últimos versos un tono épico de esperanza.

EN LA COMEDIA

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

Todo el mundo sabe que la selva de estos versos que no necesitan ser traducidos es la del pecado y de la perdición. En prosa Dante la llama "traviamento", con expresión análoga a la de los versos, "extravío", abandono del camino recto que conduce hacia el cielo.

Hay, pues, en la Comedia, toda ella militante, un doble combate: por un lado, contra el viejo yo, contra el pecado conocido por dentro y revivido afectivamente; por otro, contra los vicios de la humanidad más ajenos al alma del poeta y personificados en los más inmediatos adversarios de su ideal de paz y de justicia.

Esos dos aspectos no están netamente separados. La Divina Comedia es autobiografía poética, pues su materia es un mundo visto a través de la historia de un alma, que, por añadidura, representa alegóricamente a toda la humanidad en sus posibilidades de perdición, de purificación, de salvación. Dante mismo nos lo dice y ésta es la única alegoría de la Comedia que está documentada e interpretada por sus propias palabras. Naturalmente, el tomar su persona como símbolo le proporciona a Dante una gran libertad frente a su propia biografía, así como la leve e intermitente alegorización de Beatriz le permite hablar en términos realísticos de su amor por ella.

A pesar de no estar bien delimitados los dos campos, es indudable que, en los cantos en cuya acción Dante se siente de alguna manera implicado por su vida pasada, la fuerza poética es más plena y profunda. Es el caso del canto V en el que llega a su punto de ruptura trágico la pureza aparente del ideal estilnovista; es el caso

de los cantos de Farinata y del conde Ugolino que constituyen la catarsis del odio partidario; es el caso del canto de Ulises en que, más que mortificarse se exalta el demonio de autosuficiencia que Dante sentía prepotente dentro de sí y por el cual se destinaba ya por largo tiempo a la primera cornisa del Purgatorio, la de los orgullosos.

Otro es el tono de los cantos de los avaros, de los usureros, de los hipócritas o de los simoníacos, que son ajenos a su alma, pero parte activa de su mundo y contra los cuales Dante siente toda la indignación de la lucha diaria. Para estos últimos cantos, autobiográficos sólo en el sentido unilateral del rechazo, se plantea toda la compleja problemática de la literatura comprometida y, en primer término, el problema de la antinomia entre oratoria política y poesía.

En los primeros, en cambio, que podríamos llamar de la militancia interior, quedamos en el terreno de la pura liricidad. El "ánimo" de Dante hacia Francesca, Farinata, Ulises y el conde Ugolino, está resumido en los dos tercetos del I canto del poema, que podría servir de epígrafe a todo el Infierno:

*"Come colui che con lena affannata,
uscito fuor dal pelago alla riva
si volge all'acqua perigliosa e guata;
così l'animo mio che ancor fuggiva
si volse indietro a rimirar lo passo
che non lasciò giammai persona viva".*

[Como aquel que, con respiración jadeante, salido del mar a la orilla, se vuelve hacia el agua peligrosa y la mira; así mi alma, que aún huía, se volvió hacia atrás a mirar el paso que nunca dejó (salir) a nadie vivo].

Es el sentimiento de un riesgo inmenso milagrosamente superado y al que otros sucumbieron.

Con Francesca lo une la fraternidad del "amor gentil", con Farinata un orgullo intelectual que es el que había llevado a éste a la herejía, el apasionamiento de partido, aunque en dirección contraria, la común desventura del destierro, el común amor por Florencia y el remordimiento de haberle hecho daño con alimentar las discordias; con Ugolino, el fruto amargo de aquellas discordias.

Este compromiso interior del poeta contra el hombre que él mismo ha sido y que, sin la ayuda de Dios, del amor de Beatriz, de la poesía de Virgilio, se hubiera perdido, es menos abierto, pero más acongojado y profundo que el compromiso combativo contra la loba, contra Bonifacio VIII o contra el gigante del paraíso terrenal.

Pero en ambos casos, el compromiso es algo más que simple combatividad; es esfuerzo de autoconstrucción y es voluntad de hacer historia. En él la poesía es acción, es parte viva de la historia en acto. Por eso la introducción al tema del compromiso en el Infierno es dada por el canto III, el primero de los grandes cantos, el canto de la puerta de la desesperanza, el canto del desprecio por los neutrales, que no merecieron entrar al Infierno propiamente dicho. Este canto es toda una exaltación negativa del compromiso:



*L'anime triste di coloro
che visser senza infamia e senza lodo*

[Las almas despreciables de los que vivieron sin infamia y sin alabanza].

Questi sciaurati che mai non fur vivi

[Estos desgraciados que nunca estuvieron vivos].

A Dio spiacenti ed ai nimici sui

[Desagradables a Dios y a sus enemigos].

Misericordia e giustizia li sdegna

[Misericordia y justicia los desdeña].

Non ti curar di lor, ma guarda e passa.

[No te preocupes por ellos, sino míralos y pasa].

Si hay aquí una introducción negativa, en el centro del tema que hemos llamado de la militancia interior está en cambio el canto de Farinata, en que la toma de posición partidaria se exaspera y luego se supera en vista de una militancia más alta.

En general se considera el canto como una discusión llena de alusiones y sobrentendidos entre los dos adversarios políticos, el güelfo Dante y el gibelino Farinata, que se hace al final menos violenta y más comprensiva, pero siempre recia, en contrapunto con la breve escena elegíaca de Cavalcante de' Cavalcanti, el padre del amigo de Dante, que pregunta por el hijo y cae desesperado cuando cree adivinar que éste ha muerto. El problema más analizado en estos últimos tiempos, por Croce, por Gramsci, por Momigliano, es el de la unidad del canto a través de tal contrapunto. Pero aquí también, como en el canto de Francesca, la unidad está en Dante como personaje, que, en su dialéctica interna, revive, en forma catártica, el "extravío".

Esa desaprobación por las luchas de partido, que se hará explícita en el Purgatorio y, aún más, en el Paraíso, asoma delicadamente en este canto a través del remordimiento de Farinata en las primeras palabras que dirige a Dante:

*"La tua loquela ti fa manifesto
di quella nobil patria natio
a la cual forse fui troppo molesto".*

[Tu forma de hablar te revela como originario de aquella noble patria para la cual quizás yo haya sido demasiado perjudicial (a la cual quizá yo haya hecho demasiado daño)].

Los dos hombres se reconocen adversarios y se intercambian altivas palabras. El canto es aparentemente el eco, en el espíritu de

Dante de las luchas de partido y de su contraste con los afectos familiares representados por Cavalcanti. Y el tono es épico. La esgrima verbal entre las dos recias figuras se parece en su primera parte a los preliminares de un duelo de canción de gesta. Se ha hablado a este propósito de la tradición toscana del "rinfaccio", es decir del "retruécano", intercambio de palabras hirientes entre los adversarios; pero ese rasgo de folklore es un poco el traslado de esa costumbre feudal-cortés al ambiente popular y burgués de las comunas. Y, sin embargo, la fuerza épica del canto encuentra su acento más alto más adelante, fuera de este enfrentamiento. Farinata se ha referido con palabras amargas al perpetuo destierro de sus descendientes. Y Dante, aún lleno de agresividad, pero embargado por el sentimiento trágico de la patria ensangrentada, recuerda como causa del ensañamiento contra los Uberti la batalla de Montaperti en que los gibelinos florentinos encabezados por Farinata y aliados con el rey Manfredi y varias ciudades toscanas derrotaron a la Florencia güelfa. Las palabras de Dante suenan como reproche por

*"lo strazio e'l grande scempio
che fece l'Arbia colorata in rosso".*

[el ensañamiento y la gran matanza que hicieron que el río Arbia se tiñera de rojo].

A estas palabras Farinata contesta con un suspiro, un movimiento de cabeza, entre doloroso y resignado, y esta disculpa:

*A ciò non fui io sol —disse— né certo
sanza cagion con li altri sarei mosso".*

[En hacer eso no fui yo solo, ni hubiera participado en la empresa con los demás sin una causa].

Este tono quedo y acongojado termina y contrasta con el estallido que, junto con la escultórica figura inicial de Farinata, constituye el núcleo épico del canto

*"Ma fu'io solo, là dove sofferto
fú per ciascun di tòrre via Fiorenza,
colui che la difesi a viso aperto".*

[Pero fui yo solo, allá donde todo el mundo hubiera tolerado que se destruyese Florencia, quien la defendí a cara descubierta]. Sabemos por los cronistas que el hecho es cierto y que Farinata arriesgó su vida en esa defensa de su ciudad contra los de su propio bando.

Esta soberbia expresión de un recuerdo exaltador, que crea entre los dos adversarios una secreta fraternidad, nos dice en qué consiste el sentimiento épico de la existencia en este poeta que nunca canta la guerra y exalta en cambio el valor civil, el valor de la sinceridad y del amor a la justicia aun a costa de la vida.

Dante se representa a sí mismo en el momento en que duraba aún su lucha florentina, que había sido también el momento de sus entusiasmos racionalistas, esos mismos que son causa de la condena eterna de Farinata.

En realidad escribía en el destierro, cuando la animosidad de partido se había transformado en un impulso combativo más alto y universal y los entusiasmos racionalistas se habían atenuado, en cierta forma politizándose. Por eso Dante como personaje, entre los dos interlocutores es el más agresivo, especialmente al principio, puesto que aún no conoce el destierro. Farinata le predice que él también va a saber cuánto el destierro pesa y la predicción dolorosa (que para Dante como poeta era una realidad actual) acerca en la congoja a esos dos seres afines, que al final se nos presentan casi como un mismo ser en dos momentos, antes y después del destierro.

Dante se le dirige con expresión fraternal:

Deh, se riposi mai vostra semenza...

[Así pueda descansar vuestra descendencia...]

y lo hace para presentarle una duda teológica que le molesta mucho a Croce, porque le parece la introducción de un motivo intelectualista ajeno a la emoción de la escena.

Y sin embargo este motivo teológico, que se refiere a la visión nula del presente y precaria del futuro en quien ha sido condenado por creer que con la muerte todo termina para la persona, debía afectar profundamente a Dante, quien se tendía hacia el futuro en su "voluntad de historia" y en su afán de conocimiento y había corrido el riesgo de caer en esa misma ceguera. La contestación, aparentemente teórica, está impregnada de desesperación, la desesperación del "intelecto inútil"

*Noi veggiam come quei c'ha mala luce
le cose —disse— che ne son lontano*

[Nosotros vemos —dijo—, como aquel que tiene mala vista, las cosas que nos quedan lejos]

.....
*Però comprender puoi che tutta morta
fia nostra conoscenza da quel punto
che del futuro fia chiusa la porta"*

[Por lo tanto puedes comprender que completamente muerto quedará nuestro conocimiento a partir del instante en que se cierre la puerta del futuro].

Esa puerta del tiempo que se cierra es tan terrible como el mar que se cierra sobre el naufragio fatal de Ulises. Y es tragedia cósmica que responde a un terror secreto inmanente en la naturaleza humana,

ese horror al vacío que según los antiguos sentía la materia. El cierre del conocimiento, he aquí el Infierno.

* * *

Mucho más compleja sería, si hubiera tiempo de desarrollarla bien, la última parte de nuestro tema: la poesía de Dante como arma contra las fuerzas hostiles a su ideal de paz y justicia universales, esa poesía que se nos anunció en el "soneto de la justicia".

Este sector tan abiertamente comprometido de la obra de Dante comprende una gama riquísima de matices y de tonos: la invectiva, la sátira, el sarcasmo, el grotesco, la sangrienta ironía, la grave condena, el dolor, la exhortación... Y dentro de todo esto, el eterno problema: ¿es compatible el compromiso con la poesía?, problema para el que no podemos ensayar soluciones, en el ámbito de esta charla (ya demasiado larga), más que circunstancialmente y a través de ejemplos.

Uno de los temas dominantes en este sentido en la Comedia es el de la avaricia y lo tomaremos como ejemplo. Se anuncia en el primer canto del Infierno con la loba, abarca el canto VII, que describe justamente el castigo eterno de los avaros, constituye la sustancia misma del final del canto XVII dedicado a los usureros y de todo el canto XIX, el de los simoníacos, para volver intermitentemente en el Purgatorio y en el Paraíso, donde tenemos su catarsis en el canto XI, la epopeya de la pobreza franciscana.

No muy explotado en el canto de los avaros propiamente dichos, este tema adquiere todo su significado en el canto XIX, el de los simoníacos o traficantes de cosas sagradas, porque en él se relaciona con otros aspectos del pensamiento político de Dante y especialmente con su hostilidad por las preocupaciones temporales de la Iglesia. Y esto demuestra que el compromiso político, aun con toda su carga moral, es en el alma poética de Dante un resorte más poderoso que la indignación contra un vicio, considerado simplemente como uno de los siete pecados capitales.

Para Dante y —más en general— para el pensamiento medioeval la palabra "avaricia" tenía un significado mucho más amplio que para nosotros: diría que tenía, aun considerada en sí misma, un significado más político. Era amor por los bienes de la tierra en contraposición con los bienes celestes. Comprendía por lo tanto también el deseo de poder para satisfacer una ambición personal. Así se explica cómo el poder temporal del Papado, en sí mismo y no en sus consecuencias, se relaciona en Dante con la simonía. Así se explica por qué, en el Infierno, mientras los usureros son casi todos nobles, los avaros son casi todos clérigos. Dice Dante en el canto VII:

*"Questi fur cherchi, che non han coperchio
piloso al capo, e papi e cardinali,
in cui usa avarizia il suo soperchio".*

[Estos fueron clérigos, que no tienen cobertura de pelos en la cabeza, y papas y cardenales, en los cuales llega la avaricia a su culminación].

Y el símbolo de su pecado, la loba, en los límites de la selva, en el I canto, es a la vez para el más grande de los poetas católicos, la personificación de la curia romana.

Así se explican también todas las implicancias político-religiosas que adquiere la lucha por la pobreza en la orden franciscana, en los siglos XIII y XIV, con todos sus reflejos literarios.

El canto de los simoníacos representa a los pecadores hundidos de cabeza en las rocas con los pies encendidos, empujados hacia abajo por los nuevos que llegan, el último de los cuales queda con los pies en el aire, agitando las piernas a la espera de otro pecador que termine de hundirlo ocupando su lugar.

Este canto representa la culminación de la poesía comprometida en el segundo de los aspectos que hemos examinado, en el ámbito del Infierno. Aquí también hay épica, una épica especialísima de la indignación, de la invectiva y de la sátira. Puede que no exista en los tratados de retórica y que la misma frase "épica de la sátira" suene a barroco de mal gusto. Y sin embargo la expresión triunfal del austero entusiasmo combativo que Dante experimenta frente a los simoníacos:

"Or convien che per voi suoni la tromba

[Ahora conviene que por vosotros resuene el clarín]

que asimila ferozmente el siniestro bolsón infernal a una cabalgata de vencedores anunciada por un heraldo, está llena de una cólera amarga como la de Aquiles después de la muerte de Patroclo, pero cargada además de sarcasmo. Es un tono especial, inaugurado antes de Dante por Guittone d'Arezzo en su canción satírico-dolorosa por la derrota de Montaperti y que muy pocos se han atrevido a asumir después de Dante, a no ser Alfieri.

Este canto fue comentado en forma soberbia por Momigliano, que lo define como una "sinfonía anticlesiástica". El comienzo es solemne y agresivo:

*O Simon mago, o miseri seguaci,
che le cose di Dio, che di bontate
deon esser spose, e voi rapaci
per oro e per argento avolterate,*

[Oh Simón el mago (es aquel que quiso comprar de los apóstoles el poder de hacer milagros, de donde proviene la palabra simonía), o desgraciados secuaces de él, que las cosas de Dios, que deben ser esposas de bondad, y vosotros, rapaces, por oro y plata las corrompéis] donde la fuerza de la expresión está en esa conjunción *e* (*e voi rapaci*), acentuadamente adversativa, que violenta la sintaxis y establece la contraposición básica entre la bondad de las cosas de Dios y el espíritu de rapiña de los simoníacos.

En la parte central del canto, el realismo con que se pinta una situación tan grotesca e innatural da aun a los momentos descriptivos un carácter de intensa ironía:

*Le piante erano a tutti accese entrambe,
per che sí forte guizzavan le giunte,
che spezzate averien ritorte e strambe.*

[Todos tenían encendidas las plantas de los pies; por lo que culebrea-
ban tan violentamente con las articulaciones, que hubieran roto lazos
y ataduras].

*Qual suole il fiammeggiar delle cose unte
muoversi pur su per l'estrema buccia,
tal era lí dai calcagni alle punte.*

[Como suele la llama en las cosas untadas con grasa moverse lamiendo
sólo la más externa superficie, así era allí de los talones a las puntas].

Dante cuida minuciosamente el aspecto fónico en sus grotescos:
unte, buccia, calcagni, punte, crean una atmósfera sonora especial que
continúa en la estrofa siguiente:

*Chi è colui, maestro, che sí cruccia
guizzando piú che gli altri suoi consorti
—diss'io— e cui piú roggia fiamma succia.*

[¿Quién es aquél, maestro, que se angustia retorciéndose más que sus
compañeros de pena —dije— y a quien más roja llama chupa?].

Los dos poetas bajan al fondo del bolsón y se acercan al agu-
jero “de aquel —dice— que tanto lloraba con la pierna”. La forma
en que Dante interpela al condenado subraya cruelmente su posición
ridícula:

*O qual che se', che il di su tien di sotto,
anima trista, come pal commessa
—cominciai io a dir— se puoi, fa motto.*

[Quienquiera que tú seas, que lo de arriba tienes abajo, alma mal-
vada, plantada como un palo —empecé yo— habla, si puedes].

Se trata de Nicolás III, papa notoriamente simoníaco. La escena
va tomando ritmo de comedia con ribetes macabros. Dante está incli-
nado sobre el hoyo como el sacerdote que confiesa al pérfido asesino
condenado a ser sepultado vivo y que, ya en la fosa, pide confesar
un pecado más para retardar la muerte. Los papeles se han invertido
en la comparación: Dante, el sacerdote; el papa, el asesino. El papa,
que no puede ver, cree que quien ha llegado y lo interpela es Boni-
facio VIII, destinado a empujarlo más hondo en la roca y a tomar
su lugar:

*Ed el gridó: “Sé tu già costí ritto,
sé tu già costí ritto Bonifazio?”*

[Y él gritó: Estás tú ya allí de pie, estás tú ya allí de pie Bonifacio?] donde "ritto" (de pie) sobreentiende un *aún* y es un anuncio de la posición invertida que el Papa, de ser él, tomaría dentro de poco.

Cuando, desengañado, Nicolás III se ve inducido a hablar de sí, se revela hombre en su dolor

*poi, sospirando e con voce di pianto,
mi disse*

[luego, suspirando y con voz de llanto, me dijo] pero su lenguaje, aunque dolorido y embargado por la conciencia del pecado, es desenfadado y tiene un dejo de vulgaridad, esa vulgaridad que tiene también el lenguaje de los usureros en el canto XVII y es la que da el manejo del dinero

*e veramente fui figliuol dell'orsa,
cupido sí per avanzar gli orsatti,
che su l'avere e me qui misi in borsa*

[y verdaderamente fui hijo de la osa (Nicolás III pertenecía a la casa noble de los Orsini), tan ansioso por hacer prosperar a los oseznos, que allá arriba las riquezas y aquí a mí mismo puse en la bolsa]. Y sigue el discurso en la misma clave con la predicción de la llegada de Bonifacio VIII y, después de un tiempo, de Clemente V, el primer papa aviñonés.

Al final Dante estalla, y su tono ya no es el socarrón y divertido de la primera y segunda parte del canto, sino el tono indignado y solemne de un profeta del Antiguo Testamento (Momigliano lo dice)

*Io non so s'ì mi fui qui troppo folle
ch'ì pur rispuosi lui a questo metro:
"Deh, or mi di": quanto tesoro volle
Nostro Signore in prima da San Pietro
ch'ei ponesse le chiavi in sua balia?
Certo non disse se non: «Viemmi retro»".*

[Yo no sé si fui aquí demasiado temerario, que le contesté no más en este metro: Dime ahora: cuánta riqueza quiso Nuestro Señor de San Pedro antes de confiarle las llaves? Seguramente no dijo sino: «Sígueme»]. El tono es de predicador, con acentos que son a la vez populares y bíblicos:

*Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento:
e che altro è da voi ag'idolatre,
se non ch'elli uno e voi ne orate cento?*

[Os habéis hecho un Dios de oro y plata ¿y qué otra diferencia hay entre vosotros y un idólatra, a no ser que él adora uno y vosotros cien? (alusión a las piezas de monedas adoradas como otros tantos dioses)].

Esta preparación da un singular vigor dramático a la invectiva final que termina con la condena rígida del poder temporal, cuyo fundamento jurídico era en la Edad Media el documento, luego demostrado apócrifo, de la donación hecha por Constantino al papa Silvestre I.

*Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversión, ma quella dote
che da te prese il primo ricco padre!*

[Ay, Constantino, ¡de cuánto mal fue madre, no tu conversión, sino aquella dote, que de ti recibió el primer padre (el primer papa) que fue rico!].

Son versos difíciles de saborear trasladándolos a su momento originario, dado el extraordinario valor fermental en terreno político que tuvieron en la Italia del siglo pasado y volvieron a tener en este siglo después de 1929, fecha del Tratado de Letrán. Pero tampoco los contemporáneos de Dante pudieron seguramente escucharlos con la serenidad de un lector de poesía. En esta imposibilidad está la dificultad del problema estético planteado por el compromiso literario. ¿Vivirá la indignación, esa indignación, que no es más que amor dolorido, en la poesía de Dante cuando la causa de esa indignación haya sido olvidada y dure sólo como erudición histórica?

Y para el historiador el problema es todavía más complicado, por el fondo coral que tiene toda poesía comprometida. En este caso el fondo coral para este tono individual de Dante habría que buscarlo en las dolorosas invectivas de Gioacchino da Fiore, de los franciscanos espirituales, de Dino Compagni, Santa Catalina de Siena, Petrarca y más tarde Cola di Rienzo, ecos a su vez de un vasto clamor popular. ¿Dónde termina en todo esto la historia de hechos, ideas, sentimientos, dónde empieza la historia de la poesía? La respuesta no está en ninguna teoría, sino en la poesía misma, que se hace presente, cuando la llama un poeta, independientemente de los fines prácticos de este poeta. El compromiso no la destruye, ni la crea. Pero, cuando ella se da, misteriosamente, siempre es una fuerza histórica.