

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

# FILOSOFIA

Y

# LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD  
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

**4**

*OCTUBRE—DICIEMBRE*

**1941**

*IMPRESA UNIVERSITARIA*

# FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA  
UNIVERSIDAD N. DE MÉXICO.

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

*Eduardo García Maynez.*

Correspondencia y canje a Ribera de San Cosme 71.  
México, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... dls. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

## S u m a r i o

FILOSOFIA		Págs.
Eduardo Nicol . . . . .	<i>Notas para la caracterología del artista</i> . . . . .	175
Oswaldo Robles . . . . .	<i>Esquema de ontología tomista (II)</i> . . . . .	199
LETRAS		
M. Berveiller . . . . .	<i>Influencias italianas en las comedias de Ben Jonson</i> . . . . .	209
José Carner . . . . .	<i>Nobleza del soneto</i> . . . . .	227
Ulrich Leo . . . . .	<i>Ensayo sobre la unidad poética en Dante</i> . . . . .	249
HISTORIA Y ANTROPOLOGIA		
Federico R. Lachmann . . . . .	<i>Excavaciones de Jericó y Cartas de Lachis: La Biblia como fuente histórica</i> . . . . .	271
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Breves notas acerca de Fray Toribio de Benavente o Motolinía</i> . . . . .	283
RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS		
<i>Filosofía</i>		
Eugenio Imaz . . . . .	<i>Sociología: Teoría y Técnica.</i> (José Medina Echavarría) . . . . .	289
Luis Recasens Siches . . . . .	<i>Ideas y creencias.</i> (José Ortega y Gasset) . . . . .	294

	Págs.
Luis Recasens Siches . . . . .	<i>Historia como sistema.</i> (José Ortega y Gasset) . . . . . 294
<i>Letras</i>	
L. Ferrán de Pol . . . . .	<i>La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico.</i> (Américo Castro) . . . . . 300
Francisco Giner de los Ríos . . . . .	<i>La ciudad de Henoc-comentario, 1933.</i> (Miguel de Unamuno) . . . . . 302
Julio Torri . . . . .	<i>Recherches sur le Libro de Buen Amor.</i> (Felix Lécoy) . . . . . 305
<i>Historia y Antropología</i>	
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Cartas de religiosos de Nueva España, 1539-1594</i> . . . . . 308
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Luis Figueira. A sua vida heróica e a sua obra literaria.</i> (Serafim Leite) . . . . . 308
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Relación de Tezcoco.</i> (Juan Bautista Pomar) . . . . . 311
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España. Varias relaciones antiguas.</i> (Siglo XVI). (Alonso de Zurita) . . . . . 311
Agustín Millares Carlo . . . . .	<i>Orígenes de la Imprenta en España y su desarrollo en América Española.</i> (José Torre Revello) . . . . . 312
Noticias . . . . .	315
Publicaciones recibidas . . . . .	317
Indices del Tomo II . . . . .	327

## Ensayo Sobre la Unidad Poética en Dante

En una conferencia dictada en Caracas con el título "Dante Alighieri: realidad e intuición", publicada luego en octubre y noviembre de 1938 en "El Universal" de la misma ciudad, presentó el que esto firma el problema de la llamada "unidad estética" en la *Divina Comedia*, interpretando el poema mismo desde los dos puntos de vista que le parecen centrales, en relación uno con otro: el de "realidad" y el de "intuición". Los corolarios de aquella conferencia deben darse por conocidos en la investigación presente. Sin embargo, en el curso de ésta, y oportunamente, se van a esbozar de nuevo algunos de sus puntos fundamentales.

Entre las muchas posibles, se intentó alcanzar una solución que no fuera meramente subjetiva, ya que se probaba con medios objetivos, pero tampoco con la aspiración de ser valedera para todos, por la razón sencilla de que en el campo de las ciencias llamadas "del espíritu" no existen las soluciones definitivas. Formulando nuestro pensamiento con cierta ligereza: cada lector de la *Divina Comedia* tiene su particular "unidad dantesca". Quisiera repetir brevemente aquí algunos principios que me tocó exponer con más detención en un artículo titulado "El problema de la historia literaria" ("Revista Nacional de Cultura", Caracas, 1939, número 8). No sé si en otras regiones del trabajo científico existen respuestas sin elemento subjetivo, es decir, objetivamente irrefutables. Sin embargo, se sabe que hasta en matemáticas y física teórica —para no hablar de la filosofía misma— se ha descubierto en las últimas décadas la inestabilidad de los hasta entonces llamados "axiomas". Sea esto como fuere, la ciencia espiritual, desde el momento en que se ocupa de expresiones más o menos individuales del espíritu humano, artísticas, musicales, literarias, no puede presentar sino ensayos continuamente renovados de comprensión siempre

variable. Variación condicionada a los aspectos infinitos —el vocablo se usa en su sentido exacto— que presenta una misma expresión artística a la multitud de los que la gozan y tratan de comprenderla en el curso de los siglos. Hay, pues, una infinidad de posibles interpretaciones de cada obra de arte. Sin embargo, sobre muchas y aun la mayoría, de las obras del arte humano —límitémonos aquí a las literarias— parece haberse dicho ya la “última palabra”. Si esto fuera verdad, equivaldría nada menos que a otras tantas soluciones objetivas de crítica artística, finalmente logradas en tales casos. Pero la experiencia nos dice que la mayoría de las obras pasadas, y aun de las presentes, se lee muy raras veces y por muy contados lectores. Cuando un autor casi olvidado es “descubierto” por un lector productivo y preparado, no deja de presentarle un nuevo aspecto de su sustancia artística; y de esta nueva “impresión”, si Dios ayuda, resulta un nuevo libro sobre aquel autor; con nuevas teorías sobre la “unidad” artística de tal obra de arte. La nueva teoría es el resultado del choque espiritual y casi amoroso entre el nuevo lector que hace el “descubrimiento” y la obra, siempre la misma, pero inaccesible en el núcleo de su ser, definitivamente oculto a los ojos humanos. Considerado de una manera formal, cada producto espiritual tiene dos cualidades salientes: la diversidad infinita de sus aspectos posibles, y el enigma, eternamente oculto, de su sustancia más íntima, enigma también para su propio creador.

Al tratar de hablar críticamente de la unidad estética del poema de Dante, estoy persuadido de que tal unidad es tan inalcanzable en su realidad última como toda última realidad, sustancialidad, idealidad, lo son para el espíritu humano, como la sustancia de Dios mismo, de la que ha “emanado” la intimidad de una obra de arte. Sin embargo, existen caminos más o menos directos en la búsqueda de ese fin infinitamente lejano. La historia de la crítica dantesca, es decir, del ensayo humano siempre renovado de “comprender” la *Divina Comedia*, sobre todo en el último siglo en que ha sido ya objeto de una crítica cada vez más autónoma, nos facilita materia bastante para distinguir entre los caminos los que son más aconsejables.

Necesariamente fragmentario, e insuficiente por ahora, el presente ensayo de plantear a los distinguidos lectores de esta revista universitaria tan vasto y complicado problema, terminará por limitarse a presentar la apología de mi propia comprensión del poema, propuesto públicamente por primera vez en la conferencia más arriba citada. Partiendo de este punto

## ENSAYO SOBRE LA UNIDAD POETICA EN DANTE

de vista personal me abstendré todo lo posible de citas de literatura científica, tratando con la mayor sencillez este tema que ha sido ya demasiado trillado por la erudición. En lo que habré de decir sobre estética, siento mi deuda para con los grandes, desde Giambattista Vico, Francisco de Sanctis, Benedetto Croce y Wilhelm Dilthey hasta Martin Heidegger. No los citaré a cada paso, porque estoy convencido de que en un asunto tan trabajado y tan difícil es necesario un espíritu extraordinario para tratar tan sólo de decir algo nuevo.

Desearía proponer la materia con ejemplos, conocidos a todo dantista y que están tomados de la nueva literatura sobre Dante, de los métodos más divulgados y actuales para acercarse al "alma" del poema dantesco. El método más antiguo y más fácil, y quizá por ello el que se presenta siempre como más actual, es el de buscar la unidad en algún contenido o impulso *material*; y el opuesto, el de buscarla en la pura *forma* artística, o en su manantial: la personalidad espiritual del poeta. El trabajo presente, en gran parte, no quiere ser otra cosa que la reseña crítica, bajo un aspecto propio, de una labor de seis siglos.

Por último, trataré de mostrar cómo es posible considerar la inspiración dantesca —raíz de la llamada "unidad" de su poema— sintetizando ambos aspectos, uniendo lo material o, mejor dicho, lo sustancial en su fondo más vital y profundo, con lo formal, considerado a la vez psicológica y estéticamente. Intentaré ver a Dante no como político, moralista o religioso, sino como poeta ante todo. Pero —y he aquí el otro aspecto— no como poeta abstracto inmaterial, sino como poeta concreto del cosmos espiritual de la Edad Media en Occidente.

### a) *El procedimiento materialista*

Bajo este título quisiera comprender toda interpretación de la *Divina Comedia* que se base en conceptos de contenido, trátase de las fuentes del poema o del poema mismo. He aquí el método más ingenuo, especialmente cuando se consideran sólo las particularidades; es decir, cuando el interés no se vierte sobre el poema como un todo, sino únicamente sobre la explicación posible de los diferentes temas políticos, satíricos, filosóficos, formales, de que se compone como un mosaico la fachada exterior de tan gigantesco conjunto de versos. Es este el procedimiento de los llamados *comentarios*, que comenzaron a ver la luz inmediatamente después de la

muerte del poeta, o aun durante sus últimos años, según la teoría de Friedrich Schmidt Knatz, descubridor del manuscrito francfurtense del poema. El erudito citado sostiene que hay la posibilidad, aunque parezca inverosímil; de que el comentario de Jacobo della Lana que contiene el referido manuscrito —y que también se encuentra en otros— haya sido compuesto bajo la directa influencia del poeta mismo, con anterioridad a su muerte, en 1321. Sea de ello lo que fuere, el interés de los comentadores, y sobre todo, como es natural, el de los primeros, que estaban aún muy cercanos a los asuntos particulares tratados en el poema o a que en él se hace alusión, como Pietro, hijo de Dante, Boccacio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti y otros del siglo XIV, se dirigía más que a un supuesto total del poema, fuera estético o extraestético, hacia toda clase de temas. Más bien se arrojaron sobre la inagotable y complejísima masa de acontecimientos del poema, que eran probablemente reales, pero que el gran poeta había dejado en una oscuridad calculada. Con los medios de una tradición oral viva aún, de leyendas ya formadas, de chismes fácilmente inventados, pero también ayudados de una verdadera investigación histórica y de notables conocimientos de la antigua y contemporánea literatura poética, lograron explicar muchos temas. Prescindieron sólo de dos cosas ante las que todas las demás desempeñan un papel meramente secundario: el poema mismo, como tal poema, y el poeta que lo compuso. No se dice esto con ánimo de crítica ni de desprecio para aquellos viejos letrados medievales, notables historiadores y novelistas, empeñados en la difícil y laudable tarea de salvar para la posteridad el milagro gigantesco de poesía erudita y religiosa que había surgido entre ellos misteriosamente. No había aún para ellos una estética como ciencia autónoma; ni siquiera disponían de principios y métodos, precursores de tal estética verdadera, que les fueran aptos para abarcar provisionalmente obras de arte en su totalidad. Principios como luego habían de ser las reglas neoaristotélicas de la unidad formalista y exterior, que no tienen casi nada que ver con la unidad interior salida de la inspiración y que recibe la comprensión, que estamos buscando nosotros, o conceptos orientadores como los de gozar y aprender, que estaban en vigor con aquellas reglas durante los siglos XVI a XVIII para medir el valor de las obras de arte, y que, por lo menos, fueron útiles para clasificar y ordenar las masas, aunque no lo fueran para comprender su valor artístico, sino más bien para destruirlo.



Aquellos antiguos comentaristas son mucho más ingenuos y en ello reside su valor más específico. El único concepto rector que poseen es el de la fe católica. Prescindiendo de él, los comentarios consisten en una infinita multitud de datos y anécdotas, que muchas veces se desarrollan en forma de novelas cortas muy divertidas, y en noticias de ciencia natural, de astronomía y de otros conocimientos más o menos aislados, que son hoy preciosísimas indicaciones y condiciones imprescindibles para una comprensión del poema en el sentido más elevado, aunque aquéllos sus intérpretes no aspirasen a una comprensión tal ni la hayan logrado. Su concepto fundamental de la *Comedia* y del poeta se limita a observar que es la obra interesante, venerable y llena de religión de un hombre erudito, piadoso, dotado de gracia divina para ver cosas que otros no ven y para castigar o alabar a los que fueron perjudiciales o bienhechores para con su patria florentina y con el mundo. Y por insuficiente que nos parezca a nosotros tal concepto de un poeta como el Dante y de un poema como la *Comedia*, no se puede negar que más o menos coincide con el concepto que sobre el poema y el poeta tenía el hombre más señalado: Dante mismo. Según él, la poesía es "nihil aliud quam fictio rhetorica musicaque posita" (De Vulg. Eloquio 2, 4, 2) (las dos últimas palabras son dudosas). Los grandes poetas son los regulares "quia... sermone et arte regulari poetati sunt" (Ibid. 3). Es verdad que el mismo Dante dijo también palabras que no pudieran ofender ni el más delicado sentimiento del lírico más moderno: "Io mi son un che quando / amor gli spira noto, o a quel modo / eh e' ditta dentro vo significando" (Purg. 24, 52 ss.). Pero quizá ni el mismo poeta, aún disfrazado medievalmente de político y de moralista, haya advertido toda la potencia vital que ese verdadero concepto de la poesía ejerció en su propia alma y en su arte. En todo caso sus primeros comentaristas no lo comprendieron.

Y tampoco todos los modernos. Aunque absolutamente separada de la esencia verdadera del poema, la manera ingenua y provechosa de acumular datos y explicar particularidades de los siglos cercanos al Dante, así como las de los comentaristas legítimos de los tiempos modernos, se desarrolló en una especie de "filología dantesca" moderna más presuntuosa y de menos provecho. También en ella se consideran nada más que temas materiales y extrapoéticos, pero ahora ya no en la forma inocua y modesta del comentario, sino con la aspiración de hacer surgir en su totalidad, de uno o dos conceptos materiales hallados en él, el más oculto

sentido del poema, su unidad. Es la época de los llamados "problemas" de la *Comedia*, en los que a veces, desde un punto de vista absolutamente exterior, alguno aspiró a encontrar la más íntima esencia del poema que nos ocupa. Trátese de la significación alegórica de Beatriz, tema inagotable, propicio a todos los diletantismos y a todas las pedanterías, y en el que es característico que, hasta en tiempos novísimos, los investigadores de alegorías alrededor de Beatriz se olviden de la única cualidad que de ella conocemos, sin duda alguna, es decir, de su cualidad de mujer poéticamente sublimada. O trátese del problema del Veltro, animal sagrado, misterioso, introducido por el poeta en un lugar que es muy poético precisamente por su oscuridad (*Inf.* 1, 101, ss.). Desde el príncipe de los tártaros, pasando por el emperador alemán y por la mayoría de los pequeños déspotas italianos de la época del Dante, hasta llegar a un indeciso "pastor de almas" —no la mejor, pero sí una de las más nuevas explicaciones, 1—, no hubo nadie que no fuera buscado bajo la piel de esta criatura desde los tiempos de Boccaccio, mientras que todos los comentaristas e investigadores olvidaron lo único que en verdad se sabe de ella: que es una figura fantástica, inexplicable, de un poema. En lugar de ello, y por el contrario, lo que intentaron fué basar sobre el Veltro y cierto "DXV" aún más inaccesible (*Purg.* 33, 43 ss.), toda su pseudo-comprensión de la "unidad" del poema, el cual tiene tales figuras místicas en su fondo material, pero nunca en su sustancia vital de poema. Es decir, que el poema tiene el centro de su interés, la razón de su puesto absolutamente único en la totalidad de las producciones espirituales humanas, sobre otros fundamentos que los que le proporcionan la significación de profecías, alegorías y alusiones históricas más o menos logradas e importantes. Quisiera añadir que no soy el único que considera de importancia secundaria los problemas materialistas referidos. El propio Barbi, cabeza reconocida de la actual filología dantesca, en su *Dante 2* apenas menciona al Veltro y a "DXV" y al hacerlo

1 V. *Deutsches Dante-Jahrbuch* (Anuario Alemán Dantesco) XVIII (1936) (artículo de F. Koenen, resumido nuevamente por F. von Falkenhausen. *Ibid* XXI —1939—, 137 ss.). Sobre Beatriz como personaje poético hablo yo en un ensayo: "Virgilio, Beatrice y la poesía de Dante", que se publicará muy pronto.

2 Michele Barbi: *Dante. Vita, opere e fortuna* (Firenze, 1933). —*Problemi di critica dantesca* (1934)—. Por su parte, N. Zingarelli: *La vita, i tempi e le opere di Dante* (2ª ed., Milano, 1931, p. 860 ss.), propone al lector, siguiendo la índole enciclopédica de su obra toda la cuestión del Veltro, pero sin aceptar explicación algu-

así, demuestra que considera pasado el tiempo de insistir en el descubrimiento de cosas que el poeta mismo cubrió con un velo impenetrable. También el maestro piensa que la "unidad" no se halla en estos "problemas", sino dirigiéndose hacia otros horizontes.

Nuestro tema es inagotable. Contentémonos con un ejemplo moderno de interpretación dantesca que presume ser "totalitaria", y que, precisamente por tener aspiración tal, fracasó en lugar de ser acogida junto con otras como modesta y aceptable colaboración. Hablo de los desvelos científicos de R. Palgen, joven letrado alemán que desde el año 1932, con una serie siempre creciente de folletos, quiso probar su tesis sobre el Dante "medieval" <sup>3</sup> Arrancaba del convencimiento de que Virgilio, guía de Dante por los tres reinos trascendentales, no era el poeta clásico, el autor de la epopeya de Eneas. Según él, el Virgilio dantesco es más bien el reflejo medieval de ese viejo romano, el Virgilio mágico y hasta brujo en que lo había transformado la leyenda de los siglos ingenuos posteriores a Cristo y que siguió sobreviviendo así en tiempos de Dante. Como hipótesis "eurística", la tesis de Palgen no sería tan mala. Está claro —y antes que Palgen lo había dicho Carlos Vossler en su célebre libro sobre la *Divina Comedia* <sup>4</sup>— que el Virgilio dantesco tiene diferencias fundamentales frente al clásico, es decir, que el poeta vió a otro Virgilio distinto del de la edad augusta. Lo que hay de simpático en el ensayo de Palgen es que comienza a buscar en cierta literatura, más o menos contemporánea del Dante, los paralelismos de tan diverso y medievalizado concepto del poeta clá-

---

na de las propuestas, fuera de la que es más natural y general: el emperador. En lo que se refiere al llamado "DXV", el mismo Zingarelli (p. 1165 s.), hace destacar antes que nada la ligereza increíble de los que, de una serie de letras que contiene tres numerales con forma de palabras, hacen con toda arbitrariedad un "DUX", es decir, un "duce" sin tratar de explicarse siquiera el haber cambiado tan estúpidamente el texto que pretenden aclarar.

3 Rudolf Palgen: *Die Virgilsage in der G. K.* (La leyenda virgiliana en la Divina Comedia) (*Deutsches Dante. Jahrbuch.* 1932). *Das Quellenproblem der G. K.* (El problema de las fuentes de la Divina Comedia) (Heidelberg, 1932), y otros más. Sobre Virgilio como personaje poético véase el artículo que anuncio en la nota 1.

4 K. Vossler: *Die Goettliche Komoedie* (La Divina Comedia), 2ª ed., Heidelberg, 1925, p. 611 ss. La primera edición se publicó en 1907-1910. En 1921, Vossler publicó una interesante palinodia: "Dante como poeta religioso", consecuencia de su discusión con Gentile y Croce.

sico. En lugar de referir sólo al libre arbitrio de Dante la modificación de una figura celeberrima clásica, Palgen la muestra en su relación con la tradición conocida de los siglos XII y XIII. De esta manera vemos mejor que antes la posición de nuestro poeta en su suelo espiritual contemporáneo. Palgen colabora en una tendencia muy valiosa de la actual filología dantesca, que es ramo y consecuencia mucho más generalizada y fundamental de nuestra época: me refiero a la "revolución realista" en que vive nuestra edad, que acaba radicalmente con el idealismo del siglo XIX. Esta tendencia asoma en todos los campos actuales de la actividad humana. En el campo dantesco se trata de la tendencia de buscar a Dante tal como fué, al Dante real, en lugar del monumento idealizado, y pálido a veces que contempló la época clásica que precedió a la nuestra. Procedimiento saludable como reacción y del que salieron libros como el de Papini<sup>5</sup> poco fundamentados, pero aceptables como renuevo de una tradición ya un poco "deshumanizada".

Que el Dante sea vástago directo de la escolástica de su tiempo, se sabía ya demasiado; pero que su ingenio brotara también de la literatura y leyenda mundanas y laicas contemporáneas, no es muy conocido todavía y puede refrescar y renovar el retrato dantesco que poseíamos. Si Palgen se hubiera contentado con buscar en la conocida literatura laica francesa antigua y latina medieval contemporánea la explicación de una serie de lugares dantescos oscuros nadie se lo habría reprochado. Pero su modesto encuentro con el Virgilio dantesco, semejante al mágico medieval, no fué sólo para él un medio de corregir tradiciones científicas un poco anticuadas y marchitas; unos bonitos hallazgos aislados se le convirtieron en nada menos que la *clave tantas veces buscada de la "unidad" en la Divina Comedia*. El mismo lo dice: "la *Divina Comedia* reposa en la leyenda virgiliana... en el marco de los Siete Maestros Sabios... Ella misma constituye la perfección de aquélla". El Monte del Purgatorio, considerado hasta hoy como autónoma invención poética de Dante, expuesta en lugar del popular Fuego, lo halla Palgen prefigurado en la Torre pedagógica de la antigua epopeya francesa, combinada con el Fuego. Y de esta forma toda la *Comedia* se "explica" para él con relaciones como ésta respecto a la literatura me-

5 Giovanni Papini: *Dante vivo* (1934). —Sobre el "humanismo laico", la cultura mundana del Dante, véanse dos artículos concernientes a Brunetti Latini, fundador de tal movimiento espiritual y maestro de Dante, escritos por el gran historiador liberal alemán Walter Goetz (*Deutsches Dante —Jahrbuch*, 1938-1939).

dieval contemporánea, relaciones que, por lo demás, son casi todas refutables. Pero admitamos que no lo fueran, supongamos que el "libro" de Virgilio del cual habla Dante no sea la *Eneida*, sino un tratado medieval de gramática, y que el resto del contenido del poema dantesco haya crecido en el suelo contemporáneo de la literatura medieval. De ser así, la llamada "clave" de Palgen tampoco nos mostraría la verdadera e íntima "unidad" de la *Comedia*. Más bien, nos aclararía sólo su base material, el asunto, los motivos que precedieron a la creación poética. Y después de tanta indagación de fuentes quedaría desconocido, incomprendido, intacto el poema como poema. Lo mismo acontece con toda investigación de "fuentes" del poema que no se limita a sus propios resultados, sino que busca en ellos la comprensión del poema mismo como unidad artística: nos referimos al conocido ensayo de Asín Palacios de "explicar" toda la *Comedia* basándola sobre la tradición escatológica árabe, <sup>6</sup> ensayo que fracasó, a pesar de su erudición admirable, como todos los semejantes. Porque lo que se halló *no fué la unidad interior del poema*, sino la unilateralidad de un punto de vista ampliado hasta su propia destrucción.

Estamos en el centro de la cuestión. ¿Por qué todos los investigadores hasta ahora considerados buscaron en vano la "unidad" del poema de Dante, digamos: su sentido íntimo, casi su razón de ser? Porque la poesía —aunque sea poesía medieval, religiosa, filosófica, dogmática— nunca se comprenderá por medios extrapoéticos, así sean políticos, filosóficos, históricos. El que busca la unidad de un poema, busca la inspiración original del poeta; y la inspiración poética, aun cuando tuviera los quilates de la *Comedia*, nunca brotará de un motivo que no sea poético en sí mismo. La mayor pasión política con sus más secretos símbolos, la más elevada fe católica, el más profundo pensamiento filosófico, *considerados como política, religión, filosofía*, nunca producirán poesía considerada como poesía. Y como poesía es forma, es comprensible que la investigación más profesional y especializada de la "unidad" —*se puede decir también la "comprensión"*— de la *Divina Comedia* que comenzó a mediados del siglo XIX y llegó a su especialización en el año de 1921, volviera la espalda a aquellos problemas materiales y aceptara en lugar de ellos, y como regla, los conceptos formales espirituales y estéticos. Echémosles una mirada.

---

6 Miguel Asín Palacios: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. (Madrid, 1919.)

b) *El procedimiento formalista y psicológico*

Aquí podemos ser más breves que en nuestra primera parte, porque para los autores de quienes ahora se trata, la "unidad" es ya tema consabido y no más o menos inconsciente como en los que se ocupan de las fuentes y asuntos materiales. Y lo mismo acontece respecto al convencimiento de la autonomía e "inmanencia" de lo que llamamos poesía, mientras que los que explicaron el poema dantesco como surgido de la materia política, filosófica, histórica, parecen muchas veces ignorar que están hablando de un poeta. Para ellos la *Comedia* podría ser también un tratado prosaico medieval, como por ejemplo el *Tresor* de Vincent de Beauvais. Los autores "formalistas" y estéticos, por el contrario, se concentran de tal manera en el concepto de la poesía que parecen olvidar lo humano en el poeta, y, más aún, que la *Comedia* es la mezcla inextricable de todo lo humano fundido, es verdad, en la forma poética, surgido de una inspiración que era poética de manera autónoma. Y lo era a pesar de que el poeta mismo hasta fingió despremiar su arte más elevado, el poético, en favor de otras "artes" suyas: la filosofía, la política, la moral.

Aún podremos ser más breves en atención a que las cosas que vamos a considerar ahora se estudiaron ya por lo menos dos veces —una vez mal y otra bien— en la literatura científica dantesca de estos últimos años. Una vez con dependencia esclava por un maestro con venerables derechos como es Benedetto Croce, y otra con una soberanía que llega a ser presuntuosa y en ocasiones parece preferir sonar a original que a verdadero. En todo caso, la tesis universitaria del joven Vetterli, y el panfleto del maestro dantista y novelista y ensayista célebre, G. A. Borgese<sup>7</sup> no nos proporcionan mucho que añadir al tema de que nos ocupamos en este momento.

Lo que desde nuestro punto de vista nos interesa en la problemática del formalismo dantesco —denominación bastante unilateral que escogemos para oponerla al método materialista antes examinado— es lo siguiente: los "materialistas" casi por casualidad se interesan en algo como la "unidad" de la *Divina Comedia*, y nunca en la unidad estética y poética.

---

7 G. A. Borgese: "On Dante Criticism" en *Annual Reports of the Dante Society, Cambridge, Mass.* 1936, p. 19-70. Wilhelm Vetterli: *Die aesthetische Deutung und das Problem der Einheit der G. K.* (La explicación estética y el problema de la unidad en la *Divina Comedia*), 1935.

Su interés verdadero se dirige hacia los temas objetivos particulares. Emitimos la opinión de que la forma original del materialismo filológico, por lo menos en lo que se refiere a Dante, ha sido el *comentario*. Sólo con rebasar los límites naturales de la importancia de determinado tema material, los "materialistas" llegan a ver en el *Veltro*, o en la política y sus símbolos místicos, en las fuentes árabes o en cualesquiera otras, algo así como un principio unificador del poema mismo, principio que en cada caso está colocado siempre fuera del poema como poema. <sup>8</sup>

Por el contrario, los "formalistas" parten del poema y se mantienen en su marco. Todo su interés reside en comprender el poema como tal poema y al poeta como tal poeta. Buscan el principio no material, sino espiritual, y no fuera, sino dentro del poema o de su creador. Lo buscan en la intelectualidad, en el dogmatismo, en la belleza, en la erudición, en lo poético, y casi siempre niegan la unidad después de haberla buscado. Pero, como vemos, se mantienen en todo caso sobre un campo espiritual e inmanente: sienten sólo la complicación del poema y la dificultad de asirlo en forma tal que frente a una obra de arte se pueda uno situar con un sentimiento uniforme. De tales cosas se trata en la cuestión de la "unidad estética".

Si no me equivoco, quizá se hubieran podido suavizar un tanto las dificultades que tales críticos hallaron en su lectura de Dante. Me refiero a que cada uno por su parte hubiera dejado a un lado sus preocupaciones espirituales, filosóficas y estéticas, para representarse al poeta únicamente con su fantasía, leyendo el poema, poniéndose espiritualmente en el sitio del poeta frente a su mundo natural de la Edad Media. Y esto no me parece que lo hayan hecho con la suficiente sencillez, aunque lo proclamen expresamente, como veremos ahora, por boca de G. Gentile, por ejemplo.

El más destacado en la línea de los buscadores de la "unidad inmanente" —tal me parece ser la frase que describe con más exactitud el objeto de sus fatigas—, Francesco de Sanctis, autor de la clásica *Storia della letteratura italiana* publicada por vez primera hacia 1870, tuvo que luchar con sus propias impresiones. Se encontraba indeciso entre la conciencia

---

<sup>8</sup> Esto es valedero también aun en los casos mejores. Cuando Fritz Kern, en su excelente libro *Humana civilitas* (1913), demuestra que la *Divina Comedia* puede interpretarse como la encarnación de la "Civitas Dei" y su contrario, consigue sin duda con este concepto algo así como un principio unificador de la *Comedia*, pero no un principio estético. Por ello no comprendió el poema como poema.

de las enormes facultades poéticas de Dante, por un lado, y, por el otro, lo que le parecía ser impedimento sustancial para el desarrollo completo de esas facultades: la cultura medieval del poeta, su dogmatismo católico antes que nada. De Sanctis, como Jacobo Burckhardt y aun el mismo Goethe, se colocó en la posición característica del neo-humanismo del siglo XIX ante la Edad Media: sentimiento de atracción mezclado con la aversión. En el todo, él no se sintió a sus anchas. Por eso prefirió a Shakespeare, y hubiera deseado que Dante naciera en el siglo XVI en lugar del XIII, para que de verdad fuera lo que hubiese podido ser. Por el contrario, en nuestros tiempos se ha aprendido que es justamente la poesía de Dante la expresión única poética de la Edad Media espiritual. Desde una situación tan falsa, De Sanctis —que a pesar de ello compuso páginas sobre el Dante que se consideran con equidad como clásicas y que aun hoy no han sido superadas en su patria— no logró descubrir un concepto de verdadera unidad dantesca. O si queremos decirlo de una manera más sencilla y humana: a pesar de lo soberano de su inspiración estética y de sus cualidades insuperables de comprensión de la poesía, no le fué concedido el goce indisputable y completo del mayor poeta de su pueblo. Para él hay en Dante un mundo “intencional” que el poeta se propuso crear, y un mundo “real” que él formó. Sólo este último, según nuestro gran crítico, merece ser considerado estéticamente en la *Divina Comedia*. Las alegorías y todo el aparato escolástico restante impidieron, según De Sanctis, que la unidad artística se llevara a cabo en el poema. Un punto de vista como el mío, expuesto en la conferencia citada, según la cual la base del milagro poético dantesco es justamente el ingenuo convencimiento en el poeta de la realidad sustancial del “más allá” católico y medieval, se encuentra evidentemente muy alejado del punto de vista de Francesco de Sanctis. Porque si bien De Sanctis vió con justeza, y aun genialmente, que los tres reinos trascendentales eran verdad y realidad para el Dante, ello significaba a sus ojos la raíz de lo que él considera como fracaso en la *Divina Comedia*. Por el contrario, esa creencia de Dante significa para mí el fundamento objetivo, en absoluto imprescindible, de todo aquello por lo que la *Comedia* es la *Comedia*. Por ello quisiera rechazar la objeción que me hizo el intelectual caraqueño-italiano Edoardo Crema (“El Universal”, 23 de octubre de 1938), cuando afirmó que De Sanctis había sentido ya la importancia fundamental en Dante del realismo trascendental —por decirlo así—. El hecho sí lo vió, pero a él le pareció deplorable. Y



tampoco puedo conceder al referido notable literato, el que ese convencimiento —es decir, ese ingenuo sentimiento dantesco de la realidad del “más allá” que casi constituye el fundamento objetivo de la *Comedia*— haya sido divulgado entre los dantistas desde la época de De Sanctis. Confieso no haber encontrado en parte alguna de la vieja o la moderna literatura dantesca una comprensión adecuada de las inagotables protestas de Dante, tan apasionadas e impresionantes, de que *lo que él cuenta es real y verdadero*. Protestas que a mí, desde el primer contacto con el poema —¡no con De Sanctis!— me pareció cada vez más que contenían la auténtica clave para entender el enigmático poema en su fondo sentimental, y eran el punto de partida para una interpretación de su llamada “unidad”. El otro punto de partida, no menos importante, y que en su significación especial se presenta sólo cuando va unido al primero, es *la visión del poeta*, según mi parecer. Visión primero natural, luego sublimada en “intuición” y, por ello, adecuada a tal realidad trascendental, no sólo creída por él, sino —una vez logrados los ojos adecuados mediante la gracia divina— *vista*. Vista de manera que el poeta pudo, desde luego, formarla poéticamente. (La deducción orgánica de todo lo esbozado aquí, con las pruebas sacadas del texto dantesco, pueden encontrarla mis lectores en el artículo “Dante Alighieri: realidad e intuición”, varias veces aludido.)

Pero estoy anticipándome. Volvamos a los ensayos de los críticos estéticos e inmanentistas, es decir, los únicos verdaderos. Ya vimos que De Sanctis tuvo que conceder que *Dante intentó su unidad*, pero, según su punto de vista, *logró sólo un dualismo* entre su intuición y su realidad. Con esto comprendemos también mejor el dualismo de De Sanctis en la apreciación de las diferentes partes del poema, su predilección por el Infierno, su falta de comprensión para el Purgatorio y, aún más, para el Paraíso: juicio que le transmitieron los tiempos anteriores y que han heredado sus sucesores. Acerca de este tema se ha efectuado también una gran reacción en los últimos años, por lo menos en Alemania. En la actualidad el canto que más se aprecia allí es el Purgatorio; y el difícil pero incomparablemente sublime y sutil Paraíso, ha encontrado una comprensión múltiple.

El gran Carlos Vossler no ha logrado llenar el vacío que su predecesor creía encontrar entre la voluntad creadora de Dante y sus resultados. También a él le parece dividida la substancia espiritual de la *Comedia*, mezclada de elementos propios de la poesía e impropios de ella. También él vió en el Purgatorio, y aún más en el Paraíso, algo como gigantescos

fracasos poéticos. A pesar de su respetable y, yo diría, conmovedora resolución de penetrar más hondo en la verdadera sustancia dantesca, resolución tomada en 1921 (ver más arriba la nota 4), Vossler, vástago purísimo de la más noble herencia idealista del siglo XIX, no ha logrado identificarse nunca verdaderamente con la esencia medieval de que brota el poema del católico Dante.

Y la auto-identificación, lo "inmedesimarsi", como dicen característicamente los italianos, es, digámoslo una vez más, condición imprescindible para buscar ese algo que es la unidad estética e inmanente del poema. Por lo demás, la solución de Vossler se mueve en conceptos más formalmente estéticos, menos filosóficos que los de De Sanctis, cuando más o menos nos dice —según formuló de modo conveniente G. A. Borgese—: "lo que quiso y no pudo hacer Dante es una obra *épico-dramática*, un cuento; lo que hizo casi sin saberlo es poesía lírica. La *unidad* de Dante está en esa lírica oculta al poeta mismo". Sin embargo, recuerden mis lectores las célebres palabras dantescas más arriba citadas sobre el amor "che aspira": no puede concebirse salida más consabidamente lírica.

Con esto llegamos a la fecha de 1921, año en el que se inicia en Italia la hasta hoy no acabada controversia sobre la unidad estética de la *Divina Comedia*, que llena los cuadernos de los anuarios dantistas sin llegar a nada decisivo; porque, repitámoslo también: la "unidad" absoluta de esta obra de arte no será contemplada jamás por ojos humanos. Cada lector descubrirá siempre otra unidad, la suya, es decir, la que le dé su punto de vista de *comprensión*.

Contestaron a Vossler primero Giovanni Gentile, notable filósofo italiano, y luego, oponiéndose también por su parte a Gentile, el propio Benedetto Croce con su célebre *Poesía di Dante*.<sup>9</sup> Este es el libro conocido por su aparente tendencia de hacer aparecer la *Comedia* como una lectura fácil, que no necesita preparación, sino únicamente sentimiento poético.

Para comprender esto se tiene que recordar que "poesía" significa algo especial en la terminología estética de Croce, opuesto reciamente a la "no-poesía" que abarca todo lo que no entra bajo aquel concepto elevado y estrecho. Tal concepto es comparable a la "poésie pure" de la actual

<sup>9</sup> Giovanni Gentile: *Pensiero e poesia nella Divina Commedia: Framenti di estetica e letteratura* (Lanciano, 1920). Benedetto Croce: *La poesia di Dante* (Bari, 1921).

## ENSAYO SOBRE LA UNIDAD POÉTICA EN DANTE

teoría francesa, que hace poco presentó a los lectores de Caracas en un interesante artículo Julio Planchart (Revista Nacional de Cultura, No. 8, 1939). Según Gentile, que sin embargo abandonó más tarde su propio punto de vista, ya en De Sanctis la doctrina más íntima había sido tal doctrina de "forma pura". Gentile mismo había dicho ya lo más importante: hallaremos la "unidad" de la *Comedia* sólo cuando tratemos de *mirar el mundo de Dante con los ojos de Dante*. Pues bien, en nuestro caso, Croce opone la poesía, o la tonalidad como dice también, el tono poético que según él es la única cosa que importa en Dante, a la "estructura", término con el que quiere designar todo el conjunto teológico, filosófico e histórico del poema que, a su manera de ver, carece tanto de originalidad como de interés. Para ello forjó el vocablo bastante chocante de "novela teológica". Se opone a la casi deificación del poeta Dante, al que llaman profeta, único, incomparable, como había hecho hasta el mismo Gentile. Con ello Croce participa en la tendencia de que hablamos, saludable en sí misma, realista, anti-idealista, que es tendencia espiritual contemporánea. Y así se explica su afirmación, bastante rara, de que la lectura de la *Comedia* es fácil. Por último, halla "unidad" no tanto en el poema como en la personalidad del poeta: el impulso moral, la fe católica, el juicio impenetrable, todo puesto en tonalidad poética. Esta es la "unidad" de Dante en Croce. Pero se ha objetado justificadamente que es esta una característica que carece lo mismo de individualidad que de índole poética y sobre todo estética. Podría designar por igual a cualquier hombre católico de gran carácter que especialmente a un poeta.

### c) Conclusiones

Hemos considerado desde varios ángulos diferentes la secular investigación de la "unidad" de la *Divina Comedia* de Dante y, al hacerlo, repasando un trozo de la historia del célebre poema y de la bibliografía dantista, trozo demasiado conocido para el especialista, pero que quizá no carezca de interés para los que no se ocupan de manera especial en tema tan importante. Y en el curso de la reseña hemos aguzado nuestro criterio sobre el concepto central de "unidad". Tengo el convencimiento de que esa unidad es ante todo idéntica al secreto íntimo de la poesía misma, y que por eso nunca es absolutamente asequible, sino parcialmente para cada nuevo lector, y siempre según su punto de vista de comprensión. Por

ello nadie me reprochará que, criticando las investigaciones científicas hasta aquí reseñadas, me atreva a considerarme más apto para resolver tan sublime problema que aquellos en parte grandísimos espíritus. Mi propósito de comprender a Dante proviene de mi particular punto de vista, y éste es uno entre los demás.

Según mi opinión, hay, pues, poca o ninguna esperanza de siquiera acercarse por las vías puramente materiales a la "unidad", al secreto estético, de nuestro poema. Ni el elemento político, ni la profecía mística, ni el elemento filosófico, ni el teológico, me parece a mí que, considerados en sí, hayan puesto a sus investigadores y descubridores más cerca del corazón oculto de la poesía dantesca.

Por otro lado, tampoco en la forma, como tal, se ha hallado la unidad buscada, ya porque la forma pura, en cuanto general, nunca pueda expresar por sí sola lo individual y excepcional de un poema, bien porque en este caso especial, la *Comedia* es poema más complicado que otros y tiene más mezcla de sustancia y forma, de elementos líricos y no líricos. Por eso, un concepto de poesía pura será aun menos apto en este caso que en otros para abarcar el objeto en su concreción estética.

Y, en tercer lugar, tampoco la personalidad del poeta, considerada aparte de su poema, podrá aproximarnos al secreto. Porque un poeta no se identifica nunca con su poema, y cuanto más grande es éste, tanto menos. El verdadero poema no se explica con el poeta. Es verdad que brota de un alma poética, pero solamente como surge una estatua del buril que conduce la mano del artista. Así se infunde el poema en el alma del poeta, insuflado por el Espíritu, del que el poeta es sólo un instrumento para expresar cosas sobrehumanas, jamás asequibles a la fuerza autónoma del que es elegido como instrumento. Es método racionalista, e inadecuado en absoluto para descubrir el secreto, el de buscar la unidad del poema en el poeta autónomo.

Sin embargo, todos los elementos enumerados, materiales, formales, psicológicos, podrán servir a la búsqueda intencionada, *luego que se consideren no en sí mismos, sino en su acción estética sobre el espíritu del poeta*, sea como asuntos poéticos, de un lado, sea como auxiliares de la expresión poética, de otro.

En todo caso, la "unidad" será cosa muy amplia, receptáculo de todo lo multiforme del poema inagotable, con que se encuentra cada nuevo lector. Por ello, es de aconsejar que se la busque con los conceptos más am-

plios y formales, aunque parezcan no muy sustanciales o pálidos. Es por esto por lo que parcialmente me parecen recomendables los dos conceptos de "realidad" e "intuición", objetivo y metafísico el primero, en el sentido de la fe del poeta en la realidad sobrehumana, y subjetivo y fisiológico el segundo en el sentido de encontrar la visión del poeta transcendentamente robustecida. Estos dos conceptos, en su acción unida y recíproca, me parece que abarcan algo como el secreto poético y estético de la *Comedia* en su totalidad. "Secreto" estético es esa unidad que se oculta bajo la variedad inmensa que aparece como materia y forma del poema. En el círculo poético que forman dos conceptos como los de "realidad" e "intuición", caben muchos de los conceptos de "unidad" que otros lectores han hallado en la *Comedia*. Por ejemplo, cabe muy bien el de "desmaterialización" progresiva, como característica unitaria estética de los tres reinos dantescos, concepto de unidad, muy fino, pero quizá no lo bastante amplio, propuesto por el señor Edoardo Crema en la carta pública antes mencionada. La observación excelente de los objetos de la *Comedia* desmaterializándose cada vez más, cabe muy bien, como acabo de decir, en el horizonte de *un mundo del "más allá" creído real*, por un lado, y, por el otro, de *una visión transcendentamente fuerte e intuitiva* del poeta, capaz de abarcar aquel mundo y formarlos poéticamente.

Quisiera explicar, valiéndome de un ejemplo tomado de la reciente filología dantesca, el significado de mi aseveración de que en un concepto de unidad bastante amplio, como el propuesto por mí, cabe toda variedad. Se trata de lo siguiente. Boccaccio, en su *Vida de Dante* 10 nos ha legado la leyenda de que los primeros siete cantos del Infierno fueron compuestos muchos años antes que el resto del poema, que, según la creencia extendida hoy día, no se comenzó antes del año de 1307, por lo menos. Los que discuten la unidad de la *Comedia* en un sentido más estricto: unidad de estilo, concepción, composición unitaria, tienen siempre que rechazar esta leyenda. Sin embargo, y para no hablar de todo lo dicho en pro de tal posibilidad, hace unos años un dantista alemán, Alfredo Bassermann, 11

10 Boccaccio: *Vita di Dante* (ed. de la "Insel", p. 54 ss.).

11 "Die Urcommedia. Ein Versuch" ("La comedia primitiva. Un ensayo"). En *Deutsches Dante-Jahrbuch* 12 (1930), p. 211 ss. Contra Bassermann; véase entre otras la refutación de F. von Falkenhausen en *Archiv f. Kulturgeschichte* 22, p. 237 ss., refutación que quisiera ser definitiva y que sólo es la expresión del punto de vista —por lo demás muy simpático— del idealismo de vieja tradición. El autor de estas

propuso una interpretación verdaderamente asombrosa de los cantos citados, según la cual los cantos contienen nada menos que toda una versión abreviada de la *Comedia* entera y una casi anticipación de su concepto, primer concepto juvenil (1). Tengo el convencimiento de que este hallazgo irrefutable y aplastante de Bassermann ha quedado desconocido casi, quizá a causa de la forma poco documentada en que lo presentó su autor, típico dilettante genial. Lo rechazaron unos idealistas de unitarismo estrecho. No lo conoció al parecer ni el ya citado G. A. Borgese, que, sin embargo, en un reciente trabajo, "The Wrath of Dante" 12 facilitó, desde un punto de vista separado, las pruebas estilísticas e interiores necesarias para reforzar definitivamente la probabilidad de que esos cantos sean obra juvenil del poeta, conservada en el poema de la edad madura por razones que aún no conocemos. Pues bien, lo que quiero demostrar es que tal antagonismo de estilo, fechas tan diversas de composición del poema, tesis inaceptables para un idealismo unitario estrecho, caben sin dificultad en un concepto de unidad lo bastante amplio, profundo y vivo como el que proponemos nosotros: *la unidad basada en la realidad trascendental creída, y la intuición que ve y forma esa realidad trascendental*. En los siete cantos primeros el mundo trascendental se trata también como real y verdadero, no solamente inventado, y el modo de ver y de presentar las cosas no difiere del de los demás cantos del Infierno. Así pues, no perjudica a este concepto de unidad, ampliado y profundizado, la diferencia de contenido, de estilo y de fechas en la composición, de estos primeros cantos de la *Comedia*.

El concepto antes referido de unidad, para el que son inaceptables "dos fechas de composición de la *Divina Comedia*" 13 se basa en una "armonía" inconcebible; para decirlo llanamente, en una continuidad ininterrumpida y agradable de la poesía de Dante, y de su vida. Es el concepto que no tolera nada terreno, salvaje, exótico, o recio en el poeta como hombre, sino que insiste en verlo como si hubiera sido un ángel en la tierra. En cambio, la unidad que propone el realismo moderno, y en la cual caben nuestros conceptos de realidad e intuición, surge de la base estética de la

---

líneas ha hablado con más amplitud sobre esta controversia en una reseña "Dante in Deutschland" (Dante en Alemania), escrita en alemán, que va a aparecer en la revista norteamericana *Itálica*.

12 *Speculum: A Journal of Medioeval Studies*. Vol. XIII (1938), p. 183 ss., y, especialmente, p. 190 s.

13 Título de un libro italiano de Giovanni Ferreti, publicado en 1935.

“expresión”, término de la escuela de Benedetto Croce —como, por lo demás, es también el de “armonía”—. En esta “unidad” realista cabe todo. Está abierta a todas las posibilidades humanas y artísticas en el poema, y al desarrollo y a las modificaciones estéticas y sustanciales; desde las profundidades del Infierno, hasta la Santa Trinidad en el último Cielo. Presuponiendo siempre que sean formas de una legítima “expresión” poética de lo que impresionó los sentidos del poeta, sus ojos ante todo, y presuponiendo que se sienta por todas partes, y aun en cada palabra, que el poeta *vió con ojos más fuertes y más sobrenaturales por la gracia de Dios, cosas siempre más sobrehumanas, siempre más cercanos a la última frontera divina y siempre creídas por su parte como si fueran reales y verdaderas.*

Se me objetó, entre otras cosas, que Dante no sólo vió, sino que también, por ejemplo, su oído desempeña en el poema un papel importante. Lo sé, y podría añadir que el Paraíso entero fué llamado el cántico “musical” por un crítico profundo, el filósofo alemán Schelling. Sin embargo, el sentido verdaderamente metafísico de Dante, el que funciona aún, como él mismo nos dice, cuando se apagan el oído y la boca (Par. 31, 41 ss.), es el de la vista. Y esto está de acuerdo con la doctrina escolástica y, además, con la poesía profética y apocalíptica de todos los tiempos. El poeta vate, el poeta profeta, llámese Jeremías, Juan, Dante, acepta la revelación que se le entrega con todos los sentidos. Pero ante todo y, después de todo, con el sentido de la vista. No quisiera repetir aquí lo que dije sobre este tema en anteriores ocasiones. No voy a citar de nuevo todos los lugares dantescos que dejan observar el desarrollo del *ver* terreno al *intuir* supraterrano en la *Vita Nuova*, la *Comedia* y otras obras de Dante, o la vinculación de tal concepto con la doctrina de la Alta Escolástica. Me referiré a la conferencia aludida y también a mi artículo “Ver e intuir en Dante”, escrito en alemán hacia 1932, en que ya traté despacio la cuestión del “intuir”, aunque no todavía la referente a la “realidad”.<sup>14</sup>

14 Es interesante comparar lo que sobre la “intuición” como último acceso a la realidad dice la moderna fenomenología, doctrina filosófica que ha vuelto a despertar en cierto sentido la vieja filosofía aristotélico-tomística, y, con ella, el pensamiento de Dante. Dice un discípulo de Edmundo Husserl, fundador de la escuela aludida: “No se puede retroceder detrás del ver, porque el ver es el último asistir del conocimiento humano... al ser”. Y cita a Husserl mismo: “... Todo lo que en la intuición se ofrece a nosotros... tiene que aceptarse sin oposición...” (Eugen Fink: “Das Problem der Phaenomenologie Husserls” —El problema de la fenomenología de Husserl— en la *Revue internationale de philosophie*, n. 2 (1939), p. 253 s.).

Apoyado en la "realidad", concepto metafísico que abarca todo lo que es material y aun sustancial en la *Comedia* y en el viaje por los tres reinos trascendentales, y apoyado en la "intuición", concepto subjetivo que significa la vista del poeta sublimada y adecuada a su tema increíblemente sublime y trascendental, tengo ante mis ojos un Dante que me parece comprender. Con esos dos conceptos inconscientemente presupuestos, no estéticos por sí mismos, llevó a cabo una tarea inmensa y puramente estética: la formación artística del mundo de la escolástica medieval, como expresión adecuada de la realidad supraterrena que él vió e intuyó. Poeta era, aunque muchas veces no quisiera saberlo, y como poeta lo apreciamos nosotros de esa manera. Pero —ya lo dijimos— no como poeta "puro", sin individualidad concreta y sin mundo propio, sino como poeta extraordinariamente individual y concreto, producto y expresión posible solamente en una época única del pasado europeo: la Edad Media occidental. Forjador poético para todos los tiempos de esa sustancia católica medieval, única aunque multiforme, mediante una tensión subjetivo-objetiva equilibrada entre su individualidad artística y su objeto poético real y trascendental. Creador de una unidad estética en la que caben toda la intelectualidad, la voluntad, el odio, el amor y la moralidad de un superhombre y toda la infinita vida y muerte de una época de mil años.

ULRICH LEO.