

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA

Y

LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

12

OCTUBRE-DICIEMBRE

1943

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

H. señor Rector:

LIC. RODOLFO BRITO FOUCHER

H. señor Secretario General:

DR. SAMUEL RAMÍREZ MORENO

H. señor Oficial Mayor:

LIC. ALFONSO PEDRERO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

H. señor Director Honorario:

DR. ANTONIO CASO

H. señor Director:

DR. JULIO JIMÉNEZ RUEDA

FILOSOFIA Y LETRAS

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

PUBLICACION TRIMESTRAL

DIRECTOR:

Eduardo García Máynez.

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

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país..... \$7.00

Exterior..... ds. 2.00

Número suelto..... \$2.00

Número atrasado..... \$3.00

Sumario

FILOSOFIA		Págs.
W. Dilthey	<i>La esencia de la Filosofía. (II.)</i>	209
Leopoldo Zea	<i>La Historia en la Filosofía de Scheler.</i>	235

LETRAS		
Ulrich Leo	<i>Dante Alighieri: Realidad e Intuición</i>	257
E. Noulet	<i>Villiers de l'Isle Adam y Stéphane Mallarmé</i>	291

HISTORIA		
Agustín Millares Carlo	<i>Algunos Documentos sobre Tipógrafos Mexicanos del Siglo XVI.</i>	303
Alfonso Reyes	<i>Un Paseo por la Prehistoria. (II.)</i>	325

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Filosofía

José Fuentes Mares	<i>Ensayo sobre el Catolicismo, el Liberalismo y el Socialismo. (Donoso Cortés.)</i>	347
------------------------------	--	-----

	Págs.
Leopoldo Zea	<i>Las Jerarquías del Ser y de la Eternidad.</i> (Alberto Rougés.) 349
 <i>Letras</i>	
Francisco Giner de los Ríos.	<i>Cuenca ibérica (Lenguaje y paisaje).</i> (Miguel de Unamuno.) 353
E. Noulet	<i>Sociología de la Novela.</i> (Roger Caillois.) 355
 <i>Historia</i>	
Félix Gil Mariscal	<i>La Noche Triste.</i> (Documentos publicados por G. R. G. Conway.) 359
Agustín Millares Carlo	Las obras de carácter bibliográfico publicadas con ocasión de la Segunda Feria del Libro y Exposición Nacional del Periodismo 362
Agustín Millares Carlo	<i>Notas de bibliografía mexicana.</i> (Salvador Ugarte.) 370
Mariano Muñoz-Rivero del Olmo.	<i>Rodrigo de Albornoz, Contador Real de la Nueva España.</i> (Silvano García Guiot.) . . 371
Noticias.	375
Publicaciones recibidas	377
Indices del tomo VI.	387

Dante Alighieri: Realidad e Intuición

I. La Divina Comedia y su poeta¹

La humanidad de los dos hemisferios no ha dejado de apasionarse por el viejo poema de Dante Alighieri, poema que sobrevive solitario a toda una gran literatura nacida en la misma época que él, y que sólo se lee ya en los gabinetes de estudio y en las celdas de los religiosos. Sin embargo, el poema de Dante no es el más importante por voluminoso, ni el más atractivo por entretenido, entre los productos épicos de la casi acabada Edad Media. Por el contrario, resulta tan difícil para el entendimiento común, que comenzaron a publicarse comentarios alrededor del poema durante la vida misma del autor, y siguen publicándose en el día de hoy, seiscientos años después de su muerte. La honra de ser comentado recayó en Dante como poeta primero del mundo occidental, prescindiendo, es verdad, de otro libro que se había comentado siglos antes y que era —según teorías probablemente medievales— el “poema del máximo Poeta”: hablo de la *Biblia* y de su “autor”: Dios mismo. Como ya he dicho en

1 El presente artículo, *completamente renovado*, es el primero de una serie de tres que, en su conjunto, expone el pensamiento del autor sobre la *Comedia* como un total estético. A él se hizo referencia al principio del segundo artículo de la serie, publicado con el título “Sobre la unidad poética en Dante” en el número 4 de esta misma revista, como fundamentación teórica de este primer artículo. El tercero, con el título “Virgilio, Beatriz y la poesía dantesca”, aparecerá, traducido al inglés, en la revista *Toronto University Quarterly*, de Canadá, constituyendo algo así como un ejemplo práctico de la idea central. Algún detalle ya desarrollado en el trabajo sobre la “unidad poética”, ha tenido que esbozarse de nuevo en el presente artículo, que, en forma primitiva, apareció en *El Universal* de Caracas, Venezuela, en octubre de 1938.

otra ocasión,² parece bastante probable que durante siglos enteros se considerara a Dios como el "Sumo Poeta", inimitable por parte de los poetas de la tierra humana, y que de tal imposibilidad de elevarse por sus propias alas al cielo de la perfección artística, brotara —si no estoy equivocado— ese fenómeno, sobremanera notable, que yo quisiera denominar "complejo de inferioridad de los poetas medievales y post-medievales", el sentimiento vivo en muchos poetas de esa época —que llega hasta el siglo XVIII— de que la profesión poética es inferior a las otras profesiones: las de filósofo, teólogo, político, así como los indudables ensayos de "compensar" tal sentimiento perturbador de la propia insuficiencia. (Véase, más adelante, la nota 3.)

Nuestro poeta se encontró también, sin duda, en tal situación anímica y espiritual. Dante, a quien la posteridad acostumbra considerar como el poeta epónimo de la época de la Alta Escolástica, habla —si escuchamos sus propias palabras— de su profesión poética y de la lengua vulgar italiana, que él creó más que ningún otro para un uso poético, como si ambas fueran medios humildes de dar a conocer las verdades eternas a las gentes incultas y a las mujeres. Según una tradición digna de crédito, la *Comedia*, que a nosotros nos resultaría inconcebible sin sus formas métrica y lingüística actuales, iba a haber sido escrita, de acuerdo con la primera idea del autor, en hexámetros latinos, cosa natural si se considera que el poema habría quedado así más cerca de las fuentes de inspiración de Dante, es decir, de la *Biblia*, los Padres y los Escolásticos. El idioma italiano y el terceto dantesco aparecen ante el lector moderno, más que como el traje legítimo, como el corazón y milagro estético del poema, y, sin embargo, considerados en su realidad histórica, tal idioma y tal métrica no son la expresión adecuada de la emoción más íntima del poeta, sino instrumentos de instrucción primaria, friamente preparados. ¡Qué paradojas tan raras las que dan luz sobre la inconciliable diferencia entre las maneras de pensar y sentir de dos épocas humanas!

Por otra parte, y a pesar de la humilde sumisión voluntaria de su creador al ejemplo divino, inimitable por humano artista, la *Comedia* es un poema humano en el sentido moderno de la palabra. En su centro está

2 Me refiero al libro, escrito en alemán, *Estética literaria de la Edad Media europea*, de Hermann Glunz, publicado en 1938, y a la detallada reseña que le hice en *El Universal* de Caracas, agosto de 1938, bajo el título "Preguntas a Europa medieval".

el Yo, y no sólo el Yo general, sino el Yo individual del poeta. De esa tensión estética entre la sumisión tradicional del hombre de la Edad Media a la autoridad divina, y la victoria completa, aunque poco menos que inconsciente, de la voz autónoma del corazón humano sobre toda tradición, ha brotado, según nuestro parecer, la dificultad más íntima para la comprensión del poema por el lector. La posición a la vez centrífuga y centrípeta del hombre frente a Dios, fundamento paradójico de la compleja creación espiritual que es la *Comedia*, es la que ha puesto el velo más espeso sobre lo que busca cada lector, sea ingenuo o preparado, en toda obra de arte, y más todavía en un poema gigantesco como la *Comedia*: la unidad poética.

Y sin embargo, buscar la unidad poética de un poema en tal sentido vital significa nada menos que buscar el punto de donde se eleva y en que se comprende la específica voz poética, expresión única para dar a la luz la impresión y emoción, no menos insustituibles, que su mundo ha evocado en el alma del poeta. La forma poética, el mundo individual, y el alma del artista como caja de resonancia de ambos: ésta es la Trinidad estética, origen y, a la vez, ámbito del poema que ha captado en su totalidad el lector comprensivo.

Tal concepto de "unidad" se da en toda creación artística, desde el poema lírico menor, balbuceo apenas de un principiante, hasta la *Comedia*, y las diferencias no han de llevarse más que sobre la forma poética, la anchura y profundidad del mundo que le proporciona los objetos al poeta y las calidades de la caja de resonancia que el poeta mismo es. No dudamos de que, sobre la base de ese concepto de "unidad estética", nacido en el propio corazón de la obra de arte, los ensayos de "comprender" las obras literarias encontrarían más llano el camino que en la actualidad, por ejemplo en el caso de la disputa existente entre los dantistas europeos y norteamericanos acerca de lo que es o no es la "unidad" de la poesía de Dante.

Sobre tal base de conceptos se funda mi esperanza de añadir algo propio a la discusión de los especialistas sobre el tema, discusión que ha cobrado vuelos mayores en Alemania y en Italia en los últimos veinte años. Estoy convencido de que la unidad poética debe ir a encontrarse en el campo poético y en ningún otro. Por consiguiente, la de la *Comedia* no se encontrará en ningún aspecto material, por ejemplo en motivos éticos, políticos, satíricos, bien sean evidentes o bien solamente supuestos. Ni aun siquiera en lo que, según algunos, es "poesía" en el poema, si se con-

sidera que tal distinción y su opuesto, la "no-poesía", se fundan en categorías extrañas al poema mismo. Frente a tales aseveraciones, que no me parecen convincentes, mi pregunta se formulará así: ¿cuál era el más íntimo impulso del poeta Dante —impulso, por supuesto, de absoluta pureza espiritual, independiente de todo lo que material y exteriormente le habría impulsado además— para contar aquel raro viaje por los tres reinos trascendentales? ¿De qué lado se nos revela la forma poética dantesca como expresión de tan secreto y subjetivo impulso, emoción íntima y fundamental de su autor?³

Antes de entrar en la contestación a esta cuestión tan osada y partida en dos, hemos de formular una restricción fundamental metodológica. Según mi parecer, toda filología honesta consigo misma confesará de antemano que nunca podrá encontrarse una "unidad" única y obligatoria para todos, ni en el caso del Dante ni en ningún otro caso, siempre que se entienda como "unidad" el más íntimo secreto de una obra poética, estéticamente considerada. Ese íntimo secreto se esconde a los ojos de los mortales; se parece en ello a cada secreto trascendental, fundamento de nuestra vida. Con medios filológicos sólo puede investigarse el aspecto siempre distinto que un poema ofrece a cada uno de sus lectores, es decir, no una "unidad" puramente objetiva, sino una "unidad" que representa algo que podríamos llamar resultado de la tensión subjetivo-objetiva entre el poema y su lector respectivo. Y lo podemos probar, aunque sea indirectamente: de no ser así, no se seguirían publicando libros nuevos sobre un poema como la *Comedia*, en cada uno de los cuales encontramos una receta particular para alcanzar el último secreto del poema. Lo que cada uno de esos libros críticos representa, y lo que trata de fundar con medios científicos, es sólo un aspecto del poema, a saber: el que el poema ha ofrecido al autor del libro, según su individualidad específica. Si el libro es

3 De nuevo me refiero a mi artículo sobre la "unidad poética" citado en la nota 1. Sobre los fundamentos poco menos que opuestos de la crítica literaria (interpretación filológica) según se hace en países y "razas" diferentes, me permito llamar la atención sobre un artículo mío aparecido en el *Boletín del Ateneo de Valencia (Venezuela)* en 1942, con el título "Dos tipos de crítica literaria", en el que caracterizaba de intuitiva, colectiva y normativa a la crítica romance (neolatina), y de reflexiva, individualista y descriptiva a la interpretación anglo-sajona acerca del "complejo de inferioridad poético" he hablado con mayor detalle en mi libro *Torcuato Tasso*, escrito en alemán en 1937, renovado en 1941 y sin publicar todavía.

bueno, nos acercará un paso más al secreto último de la obra de arte en cuestión, pero el secreto no se alcanzará nunca por completo.

“Si el libro es bueno”: esto quiere decir, si los conceptos estéticos que lo fundamentan han brotado de la índole específica del poeta respectivo y de su poema, o, para decirlo de una vez, si han brotado de la esencia misma del poema. Mi ensayo para comprender la *Comedia* como unidad poética, surge de los conceptos que están en el centro del poema, según mi convicción personal científica y según mis limitadas facultades de lector. Y digo en primer lugar que, *para Dante*, todo lo que relata *no tiene carácter de ficción, sino de realidad y verdad*, o sea que el poeta era católico creyente sin restricción alguna. Y en segundo lugar, que lo que le distingue entre todos los de su especie, proporcionándole el sello de poeta epónimo de la ontología cristiana medieval, es su capacidad para *ver tales realidades trascendentales con ojos estéticamente adecuados* y para expresar lo visto en forma poética definitiva.

II. Las realidades de la “Comedia”

a

La aseveración de que “lo que relata el poeta acerca de los reinos de la trascendencia cristiana tiene para él carácter de realidad y de verdad”, está bien lejos de ser algo trivial y sin importancia. Debemos representarnos en toda su concreción el estado mental de un cristiano ortodoxo de la Edad Media, para podernos dar cuenta del inmenso alcance de tales palabras en general; y, para comprender lo singular y hasta paradójico del espíritu dantesco en particular, pensar en lo que representa un gran ingenio poético que reposa en aquella base de realidad creída, en lugar de apoyarse en una base de fantasía y ficción. La fe *ingenua* en la realidad divina es algo natural sólo en un cristiano de tiempos que han pasado para siempre y que no tienen posibilidad de volver aunque lo sintamos. Y la unión de tal fe ingenua con un talento poético extraordinario —talento que, según su esencia fundamental, debería basarse más bien en la fantasía y ficción que en la verdad y realidad— es algo insólito en toda época humana y sólo posible en las condiciones de la época precrítica.

El lector debe darse cuenta de que en nuestros tiempos modernos, después de los estragos que sufrió la fuerza natural e ingenua del espíritu

con la duda cartesiana, el escepticismo iluminista y la moderna crítica del conocimiento, y a pesar de la influencia creciente de la metafísica durante las últimas tres décadas del siglo en curso, hay muy pocas gentes, y aún más entre las de cultura superior, que puedan confesar, sin restricciones ni reservas, una fe sincera e ingenua en la existencia real y palpable de las entidades sobrehumanas que constituyen el Cielo cristiano: la Trinidad, los Angeles, los Santos, el Infierno, el Purgatorio, el Paraíso. El grado de realidad que a los creyentes les es aún posible atribuir a aquellas entidades, es más bien el de ideas, posibilidades anheladas o temidas. Pero la convicción ingenua en la *realidad trascendental*, con todo el peso de la palabra medieval, está reservada a unos pocos elegidos por especial gracia de Dios, que les preserva de las acometidas innumerables del espíritu moderno contra tales *habitus* de la ontología de los tiempos precríticos.

Dijimos que son los hombres de cultura y preparación superiores los menos capacitados para resistir las acometidas espirituales de la época moderna. Y eran, por el contrario, los hombres de cultura y preparación superiores de la época medieval los que, en un grado mayor que la masa inculta de los feligreses tenían acceso a los misterios, a la vez recios y sutiles, de la *realidad trascendental*. Con ningún otro fenómeno puede ponerse en mayor evidencia la irreparable ruptura que provocó el Renacimiento entre la humanidad anterior al siglo XIV y la posterior, hasta hoy. La posibilidad de creer sin reserva en la realidad del mundo cristiano trascendental, está abierta hoy, más que otros, a los creyentes más humildes e incultos, y la lucha espiritual se agudiza en proporción directa a la preparación y cultura de los individuos. En épocas precríticas eran las cumbres de la espiritualidad, los hombres más preparados, los guías del progreso humano, los que se encontraban, como en un nivel elevado, en la predisposición de creer instintiva y cándidamente en la realidad ontológica de todo lo que constituye y habita el más allá cristiano. (Yo sé muy bien que existieron también por aquel entonces los herejes precoces, los Arius y los Abelardos, pero no fueron ellos las cumbres de la intelectualidad medieval, ni dudaban íntegramente de la realidad trascendental, sino que la modificaban en parte.) Mientras los grandes espíritus de los tiempos modernos, de Descartes en adelante, han necesitado a veces —hablando generalmente— del esfuerzo y hasta del sacrificio espiritual para conservar por lo menos las apariencias de la fe ortodoxa, tal fe, para los hombres que van desde Jesús sobre San Agustín, hasta santo Tomás y aun Duns Scoto, era la condición previa de todos sus descubrimientos más impor-

tantes y de sus más profundas y personales lucubraciones. El dogma cristiano a que se encontraban vinculados por tradición y deber, que a un Descartes y a sus sucesores hubiera podido impedirles llegar a sus conclusiones fundamentales, era la tierra labrantía para sus grandes predecesores hasta el siglo xiv, única tierra en la que podían crecer sus especulaciones trascendentales y en que podían operar sus observaciones experimentales, que hoy gozan de la inmortalidad.

Un Tomás, maestro preferido de Dante, no sólo cree en la realidad trascendental, sino que tal realidad es la única verdadera para él. Esto puede darnos la clave para comprender lo que significa la relación del hombre medieval con el mundo del Más allá. Los hombres de la Edad Media sabían que aquí, en la tierra, no se halla la realidad completa y perfecta. Sólo en el otro mundo o mundos, sea en el Infierno o en el Paraíso, vive el hombre su vida verdaderamente real. Para un verdadero católico esos imperios no son sino la "cosecha terrena llevada a casa", como dice Romano Guardini, uno de los hombres más cultos, y a la vez más creyentes, de nuestro tiempo.⁴

No sólo son reales Dios y sus imperios trascendentales, sino que para el cristiano medieval son más reales que los seres de la tierra. En ellos y no en éstos se realiza la humanidad. Aún más: nada en Dios es abstracto; todo en El es concreto, personal, activo. "En ninguna otra parte —dice en otro lugar Romano Guardini— hay fuerzas y leyes abstractas: todo sale de la acción, y tras toda acción hay persona." Dios como persona real, aunque trascendente; la historia del mundo como acción de Dios, directa o indirectamente; el todo, desde los seres ínfimos de la tierra y desde Lucifer en el fondo del infierno, hasta el cielo más elevado, movido y dirigido por el Amor divino, idéntico en el lago de hielo Cocito del fondo infernal, que en el Lago de Luz de la Rosa Celestial; he aquí la certidumbre ontológica a través de la fantasía poética de Dante. En la cabeza luminosa del poeta no se introdujo la menor duda acerca de la verdad textual de tales conceptos.

4 Romano Guardini, *Der Engel in der G. K. (El ángel en la Divina Comedia)*, 1937; Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt (Dante como poeta del mundo terrenal)*, 1920. (Trabajando en las condiciones más desfavorables, separado de mis libros por el océano, y sin algo que se parezca a una Biblioteca científica pública, he de solicitar de mis lectores indulgencia por la poca abundancia y la poca actualidad de mis citas.)

Lo que constituye el fondo espiritual del poeta de la "Divina Comedia" es ese impulso intelectual hacia la realidad y hacia la verdad divinas

Ese impulso fundamental le une con sus maestros y discípulos, los teólogos y filósofos de la Alta Escolástica, y constituye, como si dijéramos, su problema general. El especial problema de su compleja espiritualidad podemos encontrarlo en el hecho de que Dante, más que teólogo y filósofo, fué poeta, y, como ya indicamos, nada más lleno de complicación, y hasta de paradoja, que encontrar en una sola personalidad combinados y unidos dos elementos tan diametralmente opuestos. Porque el poeta, como poeta, se apoya en la libre fantasía; su fin no es lo real, sino, por el contrario, lo posible, que, a veces, puede transformarse en lo imposible. Lo probable y hasta lo improbable, para usar la expresión aristotélica. Así pues, Dante es un poeta cuyos temas poéticos, dentro de su convicción más íntima, tienen realidad objetiva, porque más que poeta quiere ser, y es, un católico creyente de la Edad Media. Tal poeta, casi no poeta y, sin embargo, uno de los cinco o seis genios poéticos de la Humanidad, representa uno de los problemas más inquietantes para la crítica estética cuando trata de aprenderse su "unidad" y la de su obra tras complicación tan innegable e incluso contradictoria.

Mis lectores se habrán percatado ya de por qué yo, en mi búsqueda de la "unidad poética de la *Divina Comedia*", comienzo por el punto más difícil; de este modo espero llegar a la más recóndita intimidad del alma de un poeta tan lejano a nosotros, no sólo por su grandeza personal, sino también por las condiciones espirituales en que se desarrolló, que son diametralmente opuestas a las nuestras. *El anhelo católico medieval hacia la realidad ontológica trascendental, expresado a través de la fantasía completamente libre de un gran poeta: éste es, para nosotros, el problema de la "unidad poética de la Comedia"*.

Frente a este concepto fundamental de mi intento por comprender a Dante, se ha objetado que el ensayo ni es nuevo ni es susceptible de fundamentar una valoración estética, por ser el concepto de la realidad de naturaleza extra-estética. En lo que se refiere al primer punto, el hecho mismo de que la realidad y verdad de las cosas trascendentales cristianas preocupa a Dante—hecho en que insistió, más que otros críticos modernos, el gran Francisco De Sanctis—no puede ser nuevo, puesto que el mismo Dante

da noticia de ello en muchos lugares de su obra, como veremos más adelante. Pero ni De Sanctis ni la mayoría de los que, después de él y sobre sus huellas, han tratado este tema, han visto, o por lo menos puesto de manifiesto, la significación central y dinámicamente positiva y poética que tal concepto tiene en la total personalidad dantesca. De Sanctis mismo sostiene que Dante es un poeta malogrado por pertenecer —hecho sumamente deplorable, según él— a la mentalidad medieval. Lo que yo trato de demostrar es, por el contrario, que lo que da al poeta su sello poético es el hecho de que la realidad ontológica del Más Allá cristiano sea centro del alma poética de Dante, a pesar de la paradoja que ello representa en relación con la fantasía poética; que su medievalismo, lejos de haberlo malogrado como poeta, ha sido el que ha formado su extraordinaria personalidad poética, complicadísima y hasta paradójica si se quiere, pero única. Ese núcleo y foco espiritual del poema dantesco no ha sido apreciado hasta hoy en su valor positivo y central. Parece increíble que un crítico, italiano por más señas, haya podido insistir hace poco en que la *Comedia*, como poema, no se apoya en la convicción acerca de la realidad ontológica del poeta, sino, por el contrario, en la invención fantástica, en su cualidad de poema de ficción (!).⁵

En lo que se refiere a la segunda objeción, no digo que el concepto de realidad, como tal, tenga cualidad estética. Pero, desde Dilthey, sabemos que la acción de un poeta no se limita a sus impulsos estéticos, sino que se apoya sobre todo aquello que constituye su “conjunto de vida adquirida”. El concepto cristiano de la realidad que forma el mundo dantesco, no como base estética, sino como fundamentación filosófica y religiosa, junto con la facultad de ver e intuir trascendentalmente el mundo —facultad puramente estética—, ha dado al poema esa forma peculiar. Los dos factores, juntos, constituyen el definitivo hecho estético que es el poema.

Aclaremos un último punto general. Algunos sostienen —y el autor de estas líneas se contó cierta vez entre ellos⁶— que fué el impulso *ético*, y no el intelectual o el estético, el que dió el empuje primero al poema dantesco y le imprimió su sello característico; e insistieron en el concepto del

5 No recuerdo si esta cita puede encontrarse en *Studi danteschi* o en *Giornale dantescho* de 1937.

6 Véase un antiguo artículo mío: “Unser Weg zu Dante” (“Nuestro camino hacia Dante”), publicado el año 1921 en *Die Tat*.

Amor para apoyar tal concepto de "unidad", diferente del que nosotros pensamos: aquel Amor que, en la Escolástica, significó nada menos que el dinamismo divino, la caliente voluntad divina, empuje de la creación universal, que lo mueve todo, sin excluir el mismo infierno aunque esté puesto fuera de la esencia de Dios. El Dante mismo considera el Amor como símbolo último de su concepción poética, y termina el gran poema con la pérdida de su propio "anhelo y voluntad" (*il mio disiro e il velle*), ya que todo lo que había sido individual en él se encuentra sustituido por la todopoderosa fuerza giratoria del *amor che muove il sol e l'altre stelle* (*Par.*, 33, 145).

La inteligencia divina es activa de acuerdo con su propia esencia. No tiene por qué ser ético el íntimo impulso de un poeta que se sitúa bajo la égida de tal amor divino: ello no impide que el primitivo impulso del poeta haya sido intelectual o artístico, y que lo haya dirigido hacia la realidad y verdad de los mundos trascendentales de la fe cristiana. Aquel "Amor" es la fuerza que da el impulso intelectual al espíritu para emprender el viaje trascendental; y todo lo que es fruto pedagógico y ético de tal viaje, tanto la perfección moral del poeta —simbolizada por la eliminación de aquellas siete "P" marcadas sobre su frente cuando entra al Monte Purificador (*Purg.*, 9, 112)—, como la totalidad de sus doctrinas y las admoniciones que hace a sus contemporáneos en el curso del poema, *debe considerarse como secundario* si se compara con aquel impulso fundamental que pone al intelecto metafísico cristiano y la mirada de Dante en relación directa y exclusiva con la última esencia divina.

Si este supuesto nuestro es correcto —y nuestra tarea en el presente ensayo se reduce a tratar de demostrar que lo es—, quedan aniquiladas de antemano todas las hipótesis, incluso las más divulgadas, de quienes han intentado encontrar la "unidad" del poema dantesco en algo que no fuera la tensión intelectual y estética entre el poeta y la trascendencia cristiana. El impulso unificador del poema no está —repetámoslo— en los símbolos políticos secretos o manifiestos, ni en la sátira, ni en la ética, ni en el amor por la Beatriz terrenal o celestial. Está en el intelecto todopoderoso, a cuya aplicación estética, como estudiaremos, corresponde el fenómeno de la realidad trascendental y divina, "tema" verdadero del rico y complicado poema.

b

Traigamos a colación algunas pruebas sobre lo que hemos dicho hasta ahora, llamando la atención del lector sobre ciertos pasajes del poema dantesco que no podrían apreciarse ni comprenderse según merecen sin los supuestos anteriores, en tanto que, pesados así, conforme a su valor natural, cobran evidencia y concreción y no pueden conducirnos a otra base espiritual que la que acabamos de asignarles.

Cuenta Dante cómo se le presentó en el Infierno Bertrán de Born, poeta y político provenzal, llevando delante de sí su propia cabeza. Comienza así:⁷

“Y vi una cosa que tendría miedo de contar sin otra prueba; pero resulta que me asegura la conciencia, la buena compañía que aliena al hombre, bajo la coraza del sentirse pura. Yo vi con seguridad, y aún parece que lo vea, marchar un tronco [humano] sin cabeza . . .” (Inf., 28, 113 y ss.)

Tales expresiones de ansia, de solemnidad, tan convincentes, no se prolieren porque sí, y menos en boca de Dante. No encontramos aquí nada que pueda compararse con las conocidas indicaciones, medio ligeras, medio pedantes, de otros escritores populares medievales y post-medievales acerca de sus “fuentes” o sobre una “estoire” que han encontrado y que les sirve como modelo: motivo popular, variado mil veces, y que, en el fondo, resulta de la teoría aristotélica de que el arte es “imitación”, teoría que empujaba al poeta medieval a considerar como deber el inventar una fuente lo más docta posible que diera relieve de “arte” y disfrazara de letrado a su ligero poema. Motivo con cuya inocencia acabó la omnipotente ironía de Cervantes al fingir aquella “fuente” árabe para sus fantásticas invenciones, y que ha pasado, por ese puente, a la ironía del romanticismo literario europeo del siglo XIX.

En Dante no encontramos este nivel de ingenuidad, vulgaridad e ironía. Estamos ante la seriedad más profunda. Si hubiera duda de que

⁷ Para ahorrar espacio, renunció al texto original cuando no hay que dar interpretaciones especiales, y me contento con dar mi propia traducción en prosa, aspirando de modo exclusivo a la mayor fidelidad posible al texto, sin atender a los valores literarios.

la voz que nos habla es sincera —ingenua también ella, quizá más ingenua que la de los troveros populares, medio astutos, medio incultos; pero sincera en un grado tal que penetra hasta el alma—, la destruiría el énfasis mismo con que expresa la gran confesión: . . . *coscienza m'assicura . . . io vidi certo ed ancor par ch'io'l veggia . . .* Parece sentir aún el escalofrío de lo visto con los propios ojos, y trata de comunicar a sus lectores, como *prueba de la verdad* de lo que cuenta, ese mismo escalofrío y, a la vez, su sentimiento de "buena conciencia", constituyéndolos en jueces como si él fuera un acusado y no un libre poeta.

Aunque resulte difícil asimilarlo con nuestro sentido estético actual, educado en la escuela moderna, debemos darnos cuenta de que a Dante no le preocupa tanto el valor artístico del relato horriblemente fantástico de su encuentro en el infierno con Bertrán de Born, como convencer a sus lectores de que está contando *la verdad*, de que *ha visto en realidad* cosas tan increíbles. Y esto es como decir que él, más que poeta cuya profesión consiste en hacer evidente "lo que nunca ha acontecido", quiere ser un cristiano a quien, como tal, está prohibido mentir, un cristiano que no duda de la verdad de las realidades trascendentales, aunque sea él mismo quien las haya inventado. Repito: nos encontramos ante una paradoja entre lo estético y lo metafísico, valores opuestos uno al otro. Y la paradoja se expresa, en la forma más venerable e incluso conmovedora, por boca de un gran poeta piadoso y lleno de escrúpulos.

Otro ejemplo: se describen metamorfosis, tan asombrosas como repelentes, de hombres en culebras y al contrario. Antes de comenzar el relato de tan increíble milagro, que es uno de los trozos magistrales en virtuosismo artístico que contiene el poema, Dante nos dice, conjurando al lector:

"Si eres, oh lector, *lento en creer* lo que te diré, no es milagro, porque yo, *que lo he visto, apenas lo admito.*" (*Inf.*, 25, 46, y *ss.*)

Es muy interesante el punto de vista del poeta. Tiene por cierta, frente a cualquier duda, inclusive la suya propia, la realidad de lo que va a contar; y su prueba, esta vez, es el hecho de que él *ha visto* el milagro de que se trata. Están en lucha la evidencia sensorial que el poeta ha tenido, y la lógica, los conceptos abstractos, que no quieren rendirse, ni siquiera en el poeta mismo, a la prueba de tal evidencia y que le hacen seguir dudando. En este caso se trata del fenómeno puro de la fe (no de la fe

en Dios, sino en un milagro cristiano) contra la cual lucha la razón humana. El poeta se da cuenta de que la tarea es dura para la razón, aunque llegar a la fe en lo increíble sería un lujo sabroso: *appena il mi consento*. El poeta debe conseguir siempre, a toda costa, de parte de sus lectores, esa fe, esa creencia en la verdad de la realidad milagrosa. Si no lo consiguiera, su tarea de poeta de la ontología trascendental alcanzaría el más completo fracaso. ¿Cuál será, pues, el medio que adopte para "obligar" al lector a la fe, aunque sea lenta? Nos encontramos en ese punto en que lo metafísico se transforma en lo estético, porque *el medio que use el poeta para convencer será su asombro virtuosísimo en contar el milagro que ha visto y que, por encima de todos los obstáculos, ha de lograr hacer creer a su lector*. Es este un precioso ejemplo de que el poeta, según el concepto medieval, no es autónomo: su arte es instrumento de Dios para hacer accesibles a los hombres sus milagros. La descripción dantesca de la metamorfosis de las culebras en hombres y de los hombres en culebras, obra magistral del más refinado arte poético, no tiene, sin embargo, carácter de "arte por el arte". Ni muchísimo menos. Sirve más bien para lograr la fe del lector, para que el lector crea en la realidad del milagro cristiano que el poeta le cuenta. Por el momento, yo no puedo decidir bibliográficamente si el arte estupendo de la escena de las culebras y los ladrones, tan admirada ya desde hace siglos, se ha interpretado alguna vez tan claramente bajo este aspecto de *arte serva Dei*. Para mí esta interpretación es indudable, si se considera, además, que de ese modo queda explicado satisfactoriamente algún acento de presunción personal poco acostumbrado en Dante, que era poeta orgulloso, mas no hombre de vanidad:

"Cállese Lucano ahora . . . , no hable Ovidio de Cadmo y de Are-tusa: porque si transforma aquél en culebra y aquélla en fuente, yo no le envidio . . ." (*Ibid.*, 94 ss.)

Un elogio de la técnica propia podría parecer cosa de niños, poco dantesca, y podría entenderse, en la forma más tolerable, como humor. (Es innegable, por otra parte, que en el episodio de las metamorfosis hay un matiz de lo cómico grotesco.) Con tal explicación nos evitamos interpretaciones más rebuscadas. La llave de la comprensión ha de calar mucho más profundo, en regiones conmovedoras. Presenciamos la ingenua satisfacción del gran poeta, su alivio de piadoso servidor de Dios al sentir que con

su relato pintoresco ha alcanzado su único objetivo verdadero: vencer la incredulidad del lector frente a un milagro cristiano, como realidad óptica.

Se trata, por supuesto, de un lector medieval. Un lector moderno no encontraría dificultad para “creer” en la “verdad” de todo lo que Dante le cuenta, mas creería en una verdad no “histórica”, por así decirlo; creería en *la verdad poética*. Pero para Dante la verdad poética no se distinguía aún de la mentira. La única verdad que admite el horizonte católico medieval, que es el suyo, es la verdad real, la verdad “histórica”. Esta es la verdad que debe convencerle en los casos difíciles, y es también la verdad que debe entregar a sus lectores en relación con sus temas trascendentales cristianos.

Sobre tales fundamentos espirituales se comprende mejor la manera dantesca —a primera vista más bien científica que poética— de seleccionar entre lo que dice haber “visto” con seguridad y lo que no vió tan seguramente. Contando su ascensión al Cielo del Sol, nos dice:

“y yo ya fuí con él [el Sol]; pero del subir no me dí cuenta...”
(*Par.*, 10, 34 y ss.)

Nos puede decir, con seguridad casi “histórica”, que él se encontró con el Sol, consistiendo en tal hecho lo que es para él realidad indudable en el referido episodio y debe serlo, en consecuencia, para sus lectores. Lo que, por el contrario, no podía observar con seguridad era el modo que tuvo la celestial Beatriz de subir con él hasta allí, porque la subida se efectuó con velocidad sobrehumana. Nosotros, lectores modernos, vemos en tal distinción, y en tal motivación naturalista, un elemento sorprendentemente sobrio, comprensible sólo después de haber entendido en todo su peso el anhelo realista, el afán de decir escrupulosamente la “verdad” que anima al poeta. Es de notar que lo único increíble para un lector moderno, es decir, la estancia en el Cielo del Sol, no constituye elemento de duda para el poeta medieval, en tanto que la indecisión surge cuando hay que pensar en la manera de haber llegado hasta allí, detalle que habría preocupado relativamente poco al lector de nuestros días.

Otro ejemplo: dos ángeles están luchando con una culebra que quiere acercarse a los tres poetas en un valle del Purgatorio. Dice Dante:

“Yo no vi, y por eso no puedo decir, cómo se movieron los halcones celestiales; pero vi muy bien que se movieron con ligereza.”
(*Purg.*, 8, 103 y ss.)

Otra vez insistimos en que tales aserciones, características del estilo dantesco como ningunas otras, *deben tomarse en serio*, sin la más mínima reserva. Quien lo dude hará mejor en no seguir leyendo. El lector de Dante tiene perfecto derecho, y hasta tiene el deber, de preguntarse asombrado y extrañado qué significan tales palabras en el fondo, cómo es posible que un poeta se empeñe en asegurar una y otra vez que son "verdad" sus invenciones más fantásticas, que las "vió", que no puede contar sino lo que ha "visto". Repito que estamos ante un fenómeno paradójico, y que la reverberación estilística de tal paradoja fundamental es un estilo mezclado de elementos poéticos y científicos, mezcla que extraña al sentido estético del mismo modo que la paradoja extraña al sentido lógico del lector serio. El "por eso" en la frase citada parece pertenecer más bien a un tratado científico que a un poema religioso y fantástico. No debemos en absoluto dudar de que Dante dice tales cosas en serio. No hay burla, no hay ironía, no hay sentido doble o indirecto, metafórico o simbólico en las palabras suyas: si no las tomamos como expresión directa de la meticulosidad más sincera de un hombre espiritualmente doctrinario, sólido e inquebrantable, como era nuestro gran poeta, estaremos equivocados irremediablemente desde un principio.

Hay una gran meticulosidad, o, por lo menos, un realismo unilateral, en la distinción escrupulosa que hace Dante entre lo que "vió" y puede asegurar, y lo que no "vió". "Vió" el hecho mismo de que los ángeles se movieron; no "vió" cómo se movieron. Quizá no sea poético este realismo, pero no puede decirse tampoco que sea un realismo estrecho. No es realismo en el sentido moderno de oposición al idealismo, sino realismo en el sentido medieval, cuyo contrario es el nominalismo. Realismo de amplitud más que terrena, porque abarca "realidades" trascendentales, y, precisamente por eso, más reales y verdaderas que las terrenales para un poeta cuyo cristianismo no tiene restricciones.

Resulta así que el poeta decide no hablar de cosas que parezcan falsas, ilusorias o irreales en el ambiente poético, y lo decide precisamente al principio de una de sus invenciones —¿o debe decirse visiones?— más fantásticas. Me refiero al pasaje en que Gerión, el barquero infernal, monstruo de nombre griego antiguo, pero de moderno carácter, símbolo de lo que es suave y fraudulento, lleva sobre sus hombros a Dante y Virgilio desde el séptimo círculo infernal, abajo, al octavo, a través del aire nocturno. No hay duda de que todo ello es fantasía pura, opuesto por completo a lo que se entiende con la palabra "realidad". Y, sin embargo, nadie puede

dudar de la seriedad más sincera, sagrada y escrupulosa que se advierte en las palabras introductorias del poeta, cuya fe cristiana supo vencer incluso a la propia fantasía todopoderosa:

“Siempre debe el hombre cerrar los labios a aquellas verdades que tienen rostro de mentiras, en todo lo que pueda, porque, sin su culpa, le dan vergüenza. Pero aquí yo no supiera callarme, y por las palabras de esta Comedia, *lector, te juro*, como ellas tengan la gracia de larga vida, *que yo vi*, por aquel aire denso y oscuro, llegar nadando una figura cuesta arriba, maravillosa para cada corazón seguro...” (*Inf.*, 16, 124 y ss.)

Muy curioso este pasaje. ¿Quién va a negarlo? Nadie obliga al poeta a dar tantas seguridades de que dice la “verdad”. No lo hace, desde luego, el lector moderno, que está ya acostumbrado al concepto de la “verdad poética”, con la que sustituye, casi automáticamente, la duda que puede surgir entre lo poético y lo histórico. Pero tampoco le habrían obligado los lectores medievales, acostumbrados como estaban a los cuentos más fantásticos en boca de sus juglares, interesados siempre en oír cosas divertidas o edificantes, y poco preparados para hacer distinciones estéticas u ontológicas que habían de llegar sólo en siglos posteriores. Si el poeta no se cansa de repetir al lector que lo que narra es “verdad”, que lo ha “visto” por sí mismo, lo hace sin duda por impulso interior, obedeciendo a la voz de su propio genio de hombre cristiano, y debemos escuchar sus palabras con respeto, aun cuando no logremos comprender su sentido por completo. Para Dante no sería valedero el poema si lo que el poema contiene no fuera “verdad” y si el lector no lo aceptara como tal. Esta vez Dante empeña de la manera más solemne su propio poema, sacrificio de toda su vida, para jurar que el fantástico Gerión *no* es fantástico, sino “real”. No queda sino inclinarse con el respeto más profundo. Asistimos de nuevo al espectáculo de antes: lo extra-estético se muda en estético. El episodio de Gerión, que continúa a la enfática introducción de moral ontológica que acabamos de ver, es otro de esos pasajes en los que el arte del poeta se sobrepasa a sí mismo. Y proporcionando impulso al virtuosismo, no está sin duda la vanidad del “arte por el arte”, sino el imperativo categórico y sagrado de hacer creíble y evidente, como decíamos antes, lo que el poeta sabe que es “la verdad”. Sin tal arte en presentarla, el lector no

creería en ella, en la verdad, a pesar de todas las seguridades que se le formulan en la introducción.

Esta ciencia fundamental de Dante para contar cosas acontecidas en la realidad, como si fuera más un cronista que un poeta, puede encontrar expresión en *dos límites* que él mismo traza en muchos lugares del poema, y que únicamente pueden lograr origen y justificación en un mundo que se considere real, nunca en un mundo imaginario. El primer límite es el que se da entre *la fantasía y la memoria*; el segundo entre *lo indecible y lo que puede decirse*.

c

Fantasía y memoria.—Ya hablamos de que el lector moderno debe lógicamente asombrarse ante el poema más fantástico que jamás se haya escrito, de que su autor, sin embargo, se remita con mucha más frecuencia (casi siempre) a su memoria que a su fantasía. Veamos los versos solemnes con que se abre el *Paraíso*:

“... En el cielo que sólo participa de su luz [la de Dios], estuve yo, y vi cosas que no sabe ni puede volver a decir el que de allá baja. Porque, siguiendo el objeto de sus anhelos, nuestro intelecto se abisma tanto, que *la memoria* no puede ir tras él [o volver de allá].” (*Par.*, 1, 4 ss.)

Aquí Dante nos dice no sólo que ha estado en el cielo, sino que, según propia convicción, no lo soñó o imaginó ni lo considera sólo como una mera posibilidad. Las decisivas palabras “estuve yo” (*fu' io*) se encuentran en el comienzo de un verso, separadas rítmicamente de las que preceden y siguen, y dotadas, por tanto, de un énfasis especial. Y también nos dice que *la memoria* —no la fantasía— es incapaz de reproducir tales aventuras.

Nuestra tarea no es de tipo estadístico. Basta hacer constar que, comparada con la memoria, la fantasía se menciona poco en el poema dantesco como vehículo de la sustancia poética. (No dejemos de mencionar, sin embargo, que en el último fin lo que se registra —*Par.*, 33, 142— es la fantasía, cuyo desfallecer definitivo representa el residuo final del intelecto humano que se esfuma, haciendo desaparecer al individuo poético

en la esencia divina.)⁸ Indiquemos de paso —renunciando aquí a otras citas— que en este detalle, como en casi todos, Dante marcha de acuerdo con la doctrina de Santo Tomás u otros representantes de la Alta Escolástica, en cuya antropología y psicología desempeña la fantasía un papel muy humilde, en tanto que el de la memoria es mucho más importante. ¿Cómo podría ser de otro modo? La fantasía inventa lo que no existe; la memoria recuerda lo que existe. Ahora bien: el rasgo más específico de la ideología medieval, antecrítica, es el *horizonte inmenso de lo que para ella tiene realidad*, ante todo las cosas sobreterrenales. Para poco, en verdad, puede servir la fantasía cuando hay ya una filosofía y una teología para las cuales “existe” todo lo que la fantasía pudiera “inventar”, aun siendo lo más asombroso y lejano. Corresponde más bien a la memoria realizar ese esfuerzo supremo tendiente a reproducir las imágenes impresas en el alma humana, facilitadas por un cosmos divino cuya cualidad sobresaliente reside en su realidad.

Así pues, la memoria —y no la fantasía— es el instrumento más adecuado para el poeta más fantástico que haya vivido nunca. Sin embargo, hemos visto que tampoco la memoria está siempre a la altura de lo que su tarea sobrehumana exige de ella. Lo mismo acontece —y en grado aún mayor— con el instrumento más específicamente humano y poético que existe: *la lengua*. Constantemente habla Dante de la *impotencia de la lengua* para expresar las cosas trascendentales que ha visto. Acabamos de oírlo (véase nota 8): “y si tuviera tanta riqueza para hablar como para imaginar . . .” ¿Por qué a juicio del poeta mismo, debe considerarse como impotente su lenguaje poético, tan poderoso? Porque la realidad humana de la palabra no se parece a la realidad sobrehumana que debe ser expresada. En ese argumento se nos presenta con toda claridad la situación ontológica en que se debate nuestro poeta. Si el contenido de su poema hubiera brotado, según su propio concepto, de su fantasía humana como de fuente autónoma, ese contenido no habría dejado de hacer crear para sí mismo una expresión lingüística propia, completamente adecuada. El

8 Otros lugares más: “io li imagino sì che già li sento” (*Inf.*, 23. 24). “O imaginativa, che ne rube / talvolta sì di fuor, . . . / muoveti lume che nel ciel s’informa . . .” (*Purg.*, 17, 13 ss.) “E s’io avessi in dir tanta dovizia / quanta ad immaginar . . .” (*Par.*, 31, 136 s.) Aún debe distinguirse entre “fantasía” e “imaginación”: ésta siempre trata de “imágenes” conservadas por la memoria, como el puente que va a la realidad pasada. Véase también Carlos Vossler, *Dante como poeta religioso*, 1921, pp. 40 s. (de la edición alemana).

poeta no habría sufrido nunca tan amargamente con el sentimiento de impotencia de su palabra humana, sino que hubiera estado convencido de que las cosas que debían expresarse por ella eran *realidades sobrehumanas* que la memoria reproduce en forma insuficiente, por ser también, ésta de la memoria, facultad exclusivamente humana, no susceptible de asuntos sobrehumanos.

En la célebre carta al príncipe Cangrande de la Scala —considerada hasta hace pocos años como apócrifa, quizá sólo porque la humanidad se envidiaba a sí misma la buena suerte de poseer tan auténtica y preciosa confesión del poeta—, Dante habla detalladamente de su poema y de sí mismo como autor de él, mas siempre en tercera persona. Y dice, entre otras cosas, lo que sigue, que hemos traducido del latín original al castellano:

“Y después que dijo [el poeta] que estuvo en el lugar de aquel Paraíso . . . sigue diciendo que ha visto unas cosas que no puede recitar el que de allá baja. Y da la razón diciendo ‘que el intelecto se abisma tanto en su propio deseo’, que es Dios, “que la memoria no puede seguir’. Para comprender lo cual, se debe saber que el intelecto humano en esta vida, a causa de la . . . afinidad que tiene con la sustancia intelectual separada, cuando se eleva, se eleva tanto, que la memoria, después de la vuelta, falta por haber ido más allá del modo humano . . .”

Luego el poeta ofrece unos ejemplos de tales éxtasis humanos, citando a San Pablo y a Ezequiel, con la intención expresada de acallar a los envidiosos que no quieren concederle que se haya encontrado en el Cielo. Y dice:

“. . . Con que él, como dice, vió unas cosas ‘que no sabe ni puede relatar el que vuelve’. Y se debe notar con diligencia que él dice: ‘no sabe ni puede’: no sabe porque lo olvidó; no puede, porque, aunque lo recuerde y tenga el contenido, *le falta*, sin embargo, *el lenguaje*. Porque vemos muchas cosas con el intelecto para las que faltan los símbolos lingüísticos [*quibus signa vocalia desunt*], cosa indicada ya por Platón . . . con la hipótesis [*assumptionem*] de los *metaforismos*; porque muchas cosas *vió por la luz intelectual que no pudo expresar con el lenguaje propio.*” (*Epistolae*, XIII, caps. 28 y 29.)

En tales palabras auténticas del poeta sobre su propio poema, quedan confirmadas para nosotros las nociones que hemos sacado de sus textos poéticos por interpretación. En la base de su impulso más profundo espiritual y estético está la convicción primitiva de que tienen realidad las cosas divinas que ha visto, y que es natural que, ante tal realidad trascendental, falten la memoria, en cuanto humana, y el lenguaje, en cuanto directo y no metafórico.

Hay, pues, según Dante, una forma de lenguaje que es susceptible de poder expresar las cosas sobrehumanas: *el lenguaje metafórico*. Tratemos de explicarnos el sentido de tal concepto, llegando así a tomar en consideración el aspecto propiamente estético de nuestro problema. Hasta ahora hemos hablado desde un punto de vista objetivo ontológico, mostrando el papel fundamental que desempeñan la realidad y verdad trascendental en la poesía dantesca. Examinemos seguidamente el aspecto subjetivo y estético, para percatarnos de qué fué lo que posibilitó al poeta enfrentarse con aquellas realidades sobrehumanas que habían de ser su tema fundamental.

La intuición del poeta

a

Díjonos Dante: la lengua humana puede acercarse a las realidades divinas en forma metafórica, pero no propiamente. El poeta mismo parece indicar las objeciones más plausibles a todo lo establecido hasta ahora por nosotros sobre su poesía. Así pues, vamos a examinar esas objeciones que quizá hayan surgido también entre alguno de nuestros lectores. A pesar de todo lo demostrado, y a pesar de todos aquellos pasajes en que Dante insiste sobre la realidad de los objetos del poema, habrá quien se pregunte si no es un mundo de pura fantasía el de la *Comedia*. A pesar de todas sus seguridades, ¿no ha inventado el poeta las visiones del Infierno, del Monte Purificador —no existe en la literatura cristiana antes de Dante— y del Paraíso? O, si no las inventó, ¿no las buscó en sus fuentes literarias? Los poetas épicos medievales, ¿no aseguran, como él, que es verdad lo que narran, por abstruso que sea, acatando así los prejuicios estéticos de la época, que daban más valor a lo real que a lo ilusorio, al no conocer todavía el concepto de realidad poética, independiente del de

realidad histórica? El lenguaje metafórico, y lo que se llama el sentido múltiple de la Escritura, ¿no se encuentran en el fondo de la comprensión medieval de la *Biblia*, y, por tanto, toda obra del medievo, sea o no poética, que trate asuntos bíblicos? Para llegar al núcleo de tanta pregunta: ¿no es la *Comedia* de Dante un poema *alegórico*, es decir, que no relata directamente las cosas trascendentales, sino que las indica por el camino indirecto de imágenes —metáforas, símbolos, alegorías— tomadas sin excepción de la experiencia y ambiente humanos y terrenos?

Todo ello no deja de ser cierto, y no hace otra cosa que confirmar las consecuencias que hemos sacado de nuestras interpretaciones del capítulo anterior. Los procedimientos estilísticos: la metáfora, la alegoría, las imágenes poéticas —que, muchas veces, más bien oscurecen que aclaran los asuntos sobrehumanos que señalan—, predominan de tal modo en el estilo dantesco sólo porque en un centro invisible se encuentra una esencia de realidad sobrehumana, a la que aspiran siempre, sin alcanzarla nunca por completo, todos esos elementos formales del poema: lengua, pensamientos, imágenes, visiones y ensueños. Estoy convencido de que si aceptamos esto, tenemos casi en la mano el hilo que conduce al centro del poema a través de su laberinto; o, para decirlo en términos adoptados antes: *tenemos la clave de la unidad poética de la "Comedia"*.

En el horizonte esencial que entraña, como realidades, todo el cosmos, están tendidas, cual vigas maestras, la alegoría, el aludido sentido múltiple, las imágenes. Podríamos incluso decir: si Dante no hubiera estado convencido por completo de que el mundo que describe tiene realidad y verdad ontológicas, no habría emprendido la ingente labor de crear poéticamente tal mundo, *no se hubiera tomado el trabajo de escribir la "Comedia"*. Esta es, para nosotros, la diferencia esencial entre un poeta del medievo y un poeta moderno.

Romano Guardini quiere decir sin duda algo parecido a lo que acabamos de escribir nosotros cuando sostiene que Dante no es poeta en el sentido que damos al vocablo, sino que es arquitecto del mundo. Si recordamos lo dicho al principio de este ensayo sobre la noción medieval de Dios como Máximo Artista, podríamos añadir ahora que un poeta como Dante no es sino un arquitecto ayudante, que trabaja a las órdenes de un maestro inimitable, y para cuyo servicio usa, con toda voluntad y entusiasmo, sus fuerzas últimas de construcción artística.

Démonos cuenta de la pasión ontológica —si se me permite la expresión— que rezuma, por ejemplo, el pasaje en que se describe, por boca de Beatriz, el cosmos divino:

“... de donde se mueven [todas las naturalezas] *por el gran mar del Ser* [*per lo gran mar de l'essere*] a diversos puertos...”
(*Par.*, 1, 112 s.)

O del anhelo trascendental de superar la vida, y descansar al fin en el seno del Más Allá, que vibra en una expresión como “el blanco alegre” (*segno lieto*) (Ibid., 126), que designa a Dios mismo como el fin único de una vida pasada en la tierra. Si intentamos comprender hondamente el dinamismo íntimo de pasajes como los señalados, veremos lo ética y patética que es la entrega del poeta a las realidades divinas, motivo fundamental para él, que le hace bajar poéticamente al Infierno auténtico y subir al Cielo auténtico.

Hasta la figura más famosa y enigmática de todo el poema, la misma Beatriz, queda dentro de esta “unidad” que revela nuestra interpretación. La joven amada, la ninfa amable y humana, inmortalizada por la *Vida Nueva* del joven Dante, había de transfigurarse, en el sentido cristiano de la palabra, para ser ciudadana del Cielo en el poema de su vejez. Ya había subido al Cielo en aquel canto juvenil; su carácter celestial, logrado en el *Paraiso*, no es sino el cumplimiento y desarrollo orgánico de aquella personalidad terrenal de la joven florentina. Ya dijimos antes que, dentro de la teología medieval, la vida humana logra su realidad acabada en el Más Allá, nunca en la tierra, y que ésta sólo es la preparación de la que va a realizarse ontológicamente en el Cielo o en el Infierno.⁹

Es tiempo ya de que trate de evitar una falsa interpretación de mis consecuencias del poema. Nos encontramos en suelo resbaladizo, y cada paso dado con ligereza puede hacernos caer en irreparables confusiones. Pido, pues, perdón al lector si ahora parece que me desdigo al declarar solemnemente que estoy muy lejos de creer que en la persona espiritual de Dante haya algo como misticismo. *No creo que haya estado en persona*

⁹ Lo esbozado aquí sobre Beatriz, se desarrolla con más amplitud en el artículo “Virgilio, Beatriz...”, citado en la nota 1.

en los reinos del Más Allá, ni siquiera creo que él haya creído, ingenua y crudamente, en algo de esa suerte. A pesar de lo asentado más arriba sobre la memoria, que en el horizonte estético de Dante viene a desempeñar el papel que corresponde a la fantasía en el horizonte del poeta moderno, no podré negar nunca que la *Comedia* es un producto de la fantasía humana, aunque se apoye en la creencia en una realidad trascendental.

¿No será, pues, valedero lo que hemos sentido hasta ahora, y resultará que la *Comedia* es un poema como todos los otros poemas, basado en facultades poéticas corrientes, a pesar de su materia sobrehumana y de las extraordinarias aspiraciones en el campo ontológico de su autor? No es cierto. Lo que pasa es que estamos hablando de dos aspectos de un mismo hecho estético. El poeta Dante puede ser comprendido sólo de la manera intentada por nosotros, es decir, como apoyándose en la fe fundamental del cristianismo escolástico de que lo que cuenta es real y verdadero. Pero ahora hemos de añadir algo: que esa fe católica, que Dante tenía en común con la gran mayoría de sus contemporáneos, no le hubiera bastado por sí sola para componer su poema. Para ello le fué necesario lo que sólo él tenía entre todos sus contemporáneos, a saber, *la facultad poética de ver —y ver con ojos más que humanos— las realidades sobrenaturales, y la otra facultad, también poética, de expresar lo que había visto en forma adecuada a tales realidades.*

La unidad de la *Comedia*, como concepción, se basa en la verdad trascendental y en la fe del poeta en esa verdad. La unidad de la *Comedia*, como producción, se basa en la facultad de ver y expresar adecuadamente lo trascendental creído: es esto lo que quiero llamar “forma medieval”, y Dante sería el *poeta de la forma medieval*, lo que equivale a reconocer su cualidad de poeta medieval *kat'exochen*, que ha hallado y eternizado la expresión poética del concepto del mundo y sentido de la vida medievales.

Para terminar nuestra interpretación, corresponde, por tanto, analizar la facultad específicamente poética de nuestro poeta de *ver y expresar lo visto*, facultad mediante la cual Dante ha dado forma poética, para todos los tiempos, a las verdades que le eran comunes con sus contemporáneos.

c

El poeta, después de haber terminado el gran camino, se encuentra en el Supremo Cielo, contemplando la Rosa Celestial (*Par.*, 31). Notemos

que ya el canto que precede, el 30, está lleno de indicaciones sobre la fuerza siempre creciente de sus ojos y sobre su facultad de asimilar y gozar el paisaje sobrehumano que le circunda:

“Y de *nueva vista* me encendí, tal que ninguna luz es tan desnuda que mis ojos no hubieran podido defenderse de ella . . .” (*Par.*, 30, 58 ss.)

“*Mi vista* en lo ancho y en lo alto *no se confundió*, sino que recogió todo lo que en cantidad y calidad se le ofrecía . . .” (*Ibid.*, v. 118 s.)

Preparado de tal modo, se arroja al goce inagotable, pero inexpressable —para sus fuerzas poéticas al menos—, de la unión de los beatos y de los ángeles que bajan y suben; todo lo cual se le presenta bajo la forma de una ingente rosa, extendida ante él inmediatamente antes de encontrarse con la Santísima Trinidad. Es evidente por sí mismo que, para sufrir y relatar tal impresión, son necesarias unas facultades sensibles muy por encima de las ordinarias. Oigamos, ante todo, la expresión del éxtasis poético de Dante, y notemos que *renuncia*, casi voluntariamente, *al uso de la palabra y de los oídos* en tan elevado momento, quedándose sólo con su fuerza visual:

“¡ . . . de qué asombro debía yo estar lleno! Seguramente él y el arrebató me dejaron *contento de nada oír y de quedar mudo*. Y, como peregrino que descansa en el templo de su voto, *mirando*, y espera *relatar alguna vez cómo es* [el templo], yo, paseando *la mirada* por la luz viva, conduje *los ojos* por los peldaños, ora arriba, ora abajo, ora girando en torno . . . La forma general del Paraíso ya la había abarcado toda *mi mirada*, y todavía en ninguna parte se había posado . . .” (*Par.*, 31, 40 ss.)

Había cesado en él la facultad de hablar y sin que él se opusiera, lo que nos recuerda una vez más la poca confianza que Dante siempre dice tener en la lengua como medio de expresar las cosas celestiales. Del mismo modo voluntario, había cesado en él la facultad de oír. Todo el hombre se ha concentrado en *la vista*, y vaga con ella, como con el único órgano adecuado, por los esplendores del Supremo Cielo.

Consideremos más de cerca tal sentido visual, de tan extraordinarias resistencia y adaptación. Ha de ser algo diferente a lo que en nuestra vida diaria se llama *vista*, ya que ha quedado siendo en el poeta el único receptáculo de las impresiones sobrehumanas, mientras el oído y la lengua, y con ellos la memoria, se han apagado en él y no le hacen ya falta. ¿De qué fuerza visual nos está hablando Dante, y cómo la ha conseguido? Para contestar a lo preguntado, veamos un pasaje dantesco mucho más juvenil que el del *Paraíso* que acabamos de citar.

En la *Vida Nueva*, tratado del amor terrenal, se nos describe la repentina invasión del Dios amoroso en el corazón del joven poeta, usándose, por supuesto, los conceptos de psicología escolástica que le eran familiares. Dante nos cuenta la forma en que se introdujo, con un amigo, dentro de un círculo de doncellas, en el que de repente divisó a Beatriz. Y continúa:

“... Entonces se destruyeron tanto mis espíritus [o sea los sentidos] por la fuerza que obtuvo Amor al verse en tal vecindad de la señora gentilísima, que *no quedaron con vida sino los espíritus de la vista, y hasta ellos se quedaron fuera de sus órganos*, porque Amor quería estar en su lugar tan noble, para ver a la señora milagrosa...” (*Vita Nuova*, cap. 14.)

Se ve bien que, en forma metafórica, se dice aquí que el sentido ordinario de la vista se ha transformado casi en espíritu amorosamente visionario. Y es así como el poeta continúa contándonos las quejas de los que él llama “espíritus de los ojos”, que se lamentan de que Amor les impida ver el milagro de aquella mujer. Con tales símbolos poéticos se expresa evidentemente la experiencia trágica que conoce todo hombre espiritualizado: el sentido visual, invadido por aspiraciones más elevadas, ya no puede gozar tan ingenuamente el espectáculo erótico como lo goza la sensualidad natural y no cohibida.

Tenemos aquí a nuestro joven poeta, sensual pero pasando ya, y no sin sufrimiento, del estado de pura naturaleza humana al estado sobrenatural en las cosas del amor, transición que se acompaña por un cambio de su vista natural en otra, ya sobrenatural y espiritualizada.

Por otro lado, en los versos de la *Comedia* antes citados (*Par.*, 31, 40 ss.), que indudablemente pertenecen a sus últimos años, como el pasaje anterior de la *Vita Nuova* corresponde a los primeros, podemos comprobar que los ojos del poeta, al gozar voluptuosamente de las glorias de la

Rosa Celestial, conservan toda su sensualidad natural en medio de lo sobrenatural. Vagan por los encantos del sumo cielo como si pasearan un hermoso paisaje de nuestra tierra.

Así pues, ¿qué les ha acaecido a estos ojos humanos, capaces de ver con sensualidad espiritualizada, y con espiritualidad sensual, no sólo lo terrenal, sino también las regiones del infierno y del cielo? ¿Se habrían adaptado, físicamente, a la super-realidad? ¿Serían ojos sobrehumanos? Así es, en verdad. *La facultad natural de ver se ha trocado en Dante, viajero poético por el Infierno y por el Paraíso, en otra facultad sobrenatural, que llamaremos "intuición"*. La poesía de Dante, expresión adecuada de las realidades trascendentales del Más Allá cristiano, no se comprende si no es en la base del hecho de la "transubstanciación" de sus facultades visuales, hecho éste que no necesita de conjeturas en nosotros, puesto que él no se cansa de exponerlo en docenas de pasajes en su poema, especialmente en la última parte. No podemos señalarlos todos por falta de espacio. El lector puede encontrar más detalles en un artículo nuestro, escrito en alemán y precursor en parte de lo que aquí exponemos, titulado *Sehen und Schauen bei Dante (Ver e intuir en Dante)*,¹⁰ de cuyo contenido insertamos aquí algunos datos.

Pero, ante todo, llamemos la atención sobre el hecho de que, con el asombroso acontecimiento físico-estético de la transformación del sentido visual del poeta, nos encontramos otra vez en pleno suelo escolástico, del cual ha brotado y crecido el pensamiento entero de Dante. Y lo que ahora tenemos que dilucidar sobre vista e intuición, no es sino correlativo, también en lo que se refiere al origen espiritual de tales conceptos, de lo antes dilucidado sobre la fe fundamental de Dante en la realidad y verdad de la ontología cristiana, fe que se apoya completamente en la filosofía escolástica misma.

Y es claro: una filosofía tan ingenuamente metafísica, según la cual la realidad y verdad de Dios no sólo es algo pensado y sentido, sino, y antes que nada, algo más real y verdadero que todo lo que hay en la tierra, tal filosofía, digo, había de proveer a los seres superiores de la tierra, a los hombres, de posibilidades sensoriales correspondientes, susceptibles de recibir en sí mismas tales realidades trascendentales. Si la cualidad más importante de Dios es su realidad ontológica, el hombre necesitará antes

¹⁰ El artículo se publicó en *Deutsches Dantejahruch (Anuario dantesco alemán)* de 1929.

que nada sentidos habilitados para percibir a Dios de cierto modo. Y si el cielo cristiano es luz, el hombre, antes que de otros, necesitará del sentido *visual*, por el cual entra en el alma humana la realidad celestial que desea con todo el afán amoroso que mueve a las criaturas hacia Dios.

Estamos convencidos de que así debe entenderse la sobresaliente importancia que en la antropología escolástica tiene la *doctrina del sentido de la vista*. Se mezclan aquí elementos platónicos y neo-platónicos con el fondo más bien aristotélico de la filosofía tomista y sus contemporáneas. Sólo podemos dar algunas indicaciones fugaces. La doctrina comienza con la vista inferior, la de todos los animales y también de los hombres, y las imágenes entran en el alma llamada "sensible". El alma más elevada, reservada al hombre de modo exclusivo, y a la que se llama "racional" o "intelectiva" (literalmente "la que mira por dentro"), es apta por medio del sentido visual para recibir en sí las imágenes de las cosas divinas. Hasta los ángeles reciben su impresión de Dios por medio de la vista, como lo hacen también las almas humanas subidas al cielo. Con tales conceptos, era natural que se apreciara más en la Edad Media la vida "contemplativa", la vida que se pasa mirando las cosas divinas, que la "activa", empeñada en las acciones del mundo.

Insistamos aún un poco. La ingenua convicción de la realidad ontológica de las cosas divinas se parece a las "ideas" de Platón (significando la palabra "idea" no otra cosa que "lo que se mira", "lo que aparece") más que a los conceptos aristotélicos, aunque también Aristóteles conozca, al lado de su *nus* (espíritu) los *haplá sómata* (cuerpos sencillos, como si fuera una especie de "ideas"). El *nus* aristotélico consiguió vida interior sólo más tarde, por el concepto divino personal del cristianismo, y así toda esta doctrina medieval y cristiana se funda, más que en otra, en la doctrina platónica del mundo suprasensible de lo que *es* en verdad, y frente a lo cual toda realidad accesible a los sentidos naturales *aparece* solamente. Plotino ha dado forma clásica a la noción de que aquel Dios de la "idea" se encuentra en el elemento de *la luz* sobrehumana, lo que condujo necesariamente a la consecuencia de una facultad sobrehumana de ver en el alma humana, porque la luz se recibe por los ojos, y la luz divina por ojos más que humanos. Como dicen los místicos medievales, en el trato con Dios se acaban los sentidos naturales (recordemos lo que le aconteció al joven Dante ante la hermosura de Beatriz), y en lugar de ellos se despiertan los del espíritu. Y el primero, el "ojo espiritual" (expresión aristotélica), susceptible de entrar en relación con las cosas trascendentales. En la psico-

logía medieval, esa sustancial transformación se acompaña con una transformación terminológica, y se reemplaza el sencillo *videre* (ver) por el *videre per essentiam* (ver por la esencia), llamado *contemplari, admirari, considerare, intelligere*, palabras éstas que indican sin excepción el estado de la visión superior, contemplación espiritual, iluminación interior.

Y llegamos al punto saliente: tal doctrina filosófica, basada, tanto metafísica como psicológicamente, en el fenómeno fundamentalmente *estético* de la vista sensible y suprasensible, había de encontrar su culminación y su expresión definitivamente adecuada, no en los filósofos y teólogos que la instituyeron, *sino en un poeta*. Pero no en un poeta cualquiera, sino en un poeta cuya primitiva índole poética debió transformarse y adaptarse antes a su grandiosa tarea, en aquella misma escuela teológico-filosófica cuyos teoremas estaba destinado a expresar. *La doctrina escolástica, tan poco poética en apariencia, había de encontrar su formación definitiva por boca poética, después de que esa boca poética hubiera bebido en las fuentes mismas de la escuela escolástica.*

Este es, según lo vemos nosotros, el camino y destino espirituales más íntimos del poeta Dante Alighieri.

Con sus estudios filosóficos y con su fe católica inquebrantable, ingenua, nunca cohibida por elemento escéptico alguno, el sentido natural de su vista poética se ha transmutado en visión intelectual, en intuición. Sus ojos de poeta, capaces desde un principio de ver más que otros ojos, han conseguido, a través de la reflexión y casi transubstanciación filosóficas, la fuerza trascendental susceptible de encontrarse los objetos sobrenaturales, objetivo de su reflexión teórica y de su fe cristiana. Sólo con un sentido visual transformado de natural y primitivo en reflexivo y trascendental, no ingenuo ya, sino consciente de sí mismo, imbuído de filosofía teológica, pudo realizarse el milagro del *poeta de la forma medieval*.

Con esos ojos, cada vez más "intuitivos", pasea el poeta por las regiones del cielo, hasta que, en última instancia, la visión transformada en "intelecto reflexivo" vuelve a perder el elemento de reflexión y se ahoga en la inmediata presencia de la Divina Trinidad, en la luz divina, pero ya *siempre con los ojos abiertos*:

"Pero para esto no bastaban las plumas propias, sino que mi espíritu fué herido por un *relámpago* con el cual vino su deseo. A la alta fantasía le faltó aquí el poder..." (*Par.*, 33, 139 ss.)

El poema termina con una *visión* de luz celestial, como se inició con la promesa del guía y maestro Virgilio de hacer *ver* al discípulo los espíritus del Infierno y Purgatorio (*Inf.*, 1, 114 s., 130 s.). Las visiones del poeta se van transformando, en el curso del viaje por los tres reinos, de terrenales y concretas en celestiales y luminosas, cada vez más luminosas. Desarrollo éste central e importantísimo para comprobar nuestra tesis. Mencionaremos sólo un ejemplo, pero quizá el más ilustrativo de todos: la forma en que ha concebido Dante la corporeidad de los espíritus infernales y celestiales, concepción genial que, desde este punto de vista nuestro, alcanza una enorme importancia.

La escolástica enseñaba que los cuerpos de los muertos resucitan sólo el día del Juicio Final, siendo los muertos en los tres reinos puros espíritus hasta ese día (véase, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, 3, Suppl. qu. 69, art. 1). Pero era éste uno de los puntos en que "el poeta de la forma medieval" había de desviarse de la doctrina, porque él, como poeta, necesitaba inevitablemente *cuerpos*, como substratos visibles y tocables de las almas que tendría que hallar en su viaje trascendental. Creó, pues, el "cuerpo de sombra" para los condenados del Infierno —reminiscencia ésta de las "sombras" de la antigua mitología griega—, y trata tales cuerpos de sombra como si fueran más o menos cuerpos humanos que estuvieran sufriendo penas dolorosas y fueran visibles con ojos naturales. En el Purgatorio y Paraíso los cuerpos son "cuerpos de luz", invención ésta absolutamente nueva y de nuestro poeta, *salto mortale* sobre aquella aporía escolástica, ya que tales cuerpos luminosos *no son tocables, sino únicamente visibles* (véase *Purg.*, 2, 79 ss., como ejemplo característico de tal concepción), y visibles sólo por unos ojos que estén ya adaptados a la visión sobrenatural, transformados ya en ojos "intuitivos". Vemos, pues, que una de las invenciones más famosas y especiales del poema dantesco, puede comprenderse sólo mediante la tesis fundamental que tratamos de desarrollar, sobre ese papel central del sentido de la vista *transubstanciada*.

d

La especulación filosófica medieval, el anhelo religioso medieval, la concepción psicológica escolástica de la "intuición" humana apta para ver las cosas divinas, se realizan en Dante. Lo que pensaron los filósofos, lo

que creyeron los religiosos, lo que vivieron los místicos: la intuición racional, reflexiva, consciente de sí misma, que conduce *sin interrupción alguna* desde el pensamiento humano hasta la realidad divina, está en el fondo estético de la *Comedia*, como la fe en la realidad de las cosas trascendentales está en su fondo filosófico. La "intuición", el sentido visual transformado en sentido de visión sobrehumana, susceptible de ver las cosas divinas, constituye para nosotros la unidad poética del poema de Dante. Siendo la "visión" algo estético, se precisaba que después del filósofo, del religioso, del místico, llegara el hombre estético para coronar el esfuerzo; y tratándose de una visión "intelectual", el hombre estético debía ser el poeta mejor que cualquier otro artista. *El poeta estaba llamado a formar definitivamente la imagen filosófica y religiosa del cosmos medieval*. Por eso, no nos cansamos de repetirlo, llamamos a Dante "poeta de la forma medieval". Y en tal "forma medieval", basada en el concepto de la visión sobrehumana, hallamos lo que llamamos la unidad poética de la *Comedia*.¹¹

Pues bien, si Dante deja vagar sus ojos con estética voluptuosidad sobre la Rosa Celestial, como hemos visto, le es posible hacerlo sólo porque sus ojos, en el curso del poema, se le han tornado intuitivos y sobrehumanos. Tal cambio de su sentido visual es el que ha permitido al poeta llevar a cabo lo que artísticamente es casi imposible: hacer palpable y concreto un mundo de pura luz, cuyo único desarrollo consiste en irradiaciones luminosas cada vez más acentuadas. Esa transformación del ojo terrenal en ojo celestial es condición previa para poder presentar, mediante el lenguaje humano, aquel mundo de luz en sus relaciones espirituales y en su relieve artístico. Sólo con esos ojos transformados pudo ver aquellos espíritus celestiales envueltos en su cuerpo de luz, invención poética propia, como sabemos. Por la índole *totalitaria*, no analítica sino sintética, de esa vista intuitiva, el poeta ha logrado poner ante los ojos del lector los nueve cielos del sistema ptolomeico en una extensión infinita, ilimitada, a pesar de su limitación espacial. El Infierno tiene en la representación poética un carácter espacial finito a pesar de sus ingentes dimensiones, y es porque

11 Llamemos la atención sobre el hecho de que, por supuesto, la visión no es el único instrumento estético con que trabaja Dante. Justamente en el *Paraíso* la música desempeña un papel tan central, que suele llamarse a esa parte del poema, sobre todo desde Schelling, "el cántico musical". Hay un libro de G. Bilancioni, *Il suono e la voce nell'opera di Dante*, Pisa, 1927, de más de cuatrocientas páginas. Sin embargo, el sentido visual, considerado el asunto desde el punto de vista físico, y, todavía más, metafísicamente, sigue ocupando el centro de la concepción dantesca.

el poeta ha pasado por él con ojos todavía no transformados, sino naturales. El contraste es de los más fecundos estéticamente, porque el Cielo, al parecer espacialmente infinito, logra superioridad sobre el Infierno, que aparece finito. Superioridad visiblemente moral del Cielo, distinguido así, en el poema, del mundo de oscuridad limitada que es el Infierno dantesco. Los lugares en el Infierno de Dante son distintos, incontrovertibles; los del Cielo —y ya los del Purgatorio— son indistintos, de una ambigüedad que sugiere una gran extensión infinita. No es posible desarrollar aquí el material que ilustra y comprueba estas observaciones, que, si bien son sutiles, son también fundamentales para comprender la específica eficacia del poema dantesco.

Insistamos un poco, en cambio, sobre lo que dijimos antes. El sentido visual, en su transformación en sentido de intuición, consiguió hacerse reflexivo e intelectualista. Se trata aquí de una *sensualidad espiritual*, según el punto de vista estético desde el que estamos investigando. El hecho es evidente, más que en otros pasajes, en los últimos versos del poema (*Par.*, 33, 124-145).

Vemos al poeta llegar hasta el sitio en que se encuentra la Santísima Trinidad, que se le manifiesta bajo la aparición de tres círculos que dan vueltas con rapidez inconcebible, y en el segundo de los cuales hay grabada una cara de Cristo. Lo ve todo con unos ojos sobrehumanamente fuertes por gracia; por la gracia que ha solicitado San Bernardo a la Virgen, por última vez y en su nombre, con estas palabras que se encuentran unas estrofas antes:

“... él implora de ti, *por gracia, tanta virtud que pueda elevarse,*
con los ojos, más arriba, hasta la última salud...” (*Par.*, 33,
24 s.)

Y con esos ojos, dotados de la fuerza más alta posible, el poeta *ve* toda particularidad de la visión divina como si fuera visión terrenal. Sin embargo, al mismo tiempo, en este último y altísimo momento de su viaje, está indagando —abstractamente, con penetración científica que es opuesta diametralmente a la intuición poética, como geómetra, según dice (verso 133)— el insoluble enigma cristiano, cuyo aspecto se le ofrece a los ojos: ese compenetrarse de la naturaleza humana y divina de Cristo. Está analizando lo in-analizable de su propia visión, poniendo una vez más de manifiesto el carácter intelectual, reflexivo, indagador de su visión intuitiva.

El relámpago divino, como vimos antes, termina, al penetrar en él, con esa insaciable sed intelectual, pero también termina con el poema.

Hay un pasaje en éste que, mirándolo ya desde este punto de vista nuestro suficientemente desarrollado, podemos denominar *símbolo central* de la *Comedia*. Hablo de aquella *ceguedad pasajera*, invención rarísima y poco entendida, en la que yo veo *el momento simbólico de la transición definitiva del sentido visual al de intuición sobrenatural*. En el Cielo de las Estrellas Fijas, el poeta acaba de pasar el curioso "examen" teológico a que le someten los tres apóstoles (*Par.*, 25, 136 ss.), y, de repente, *se encuentra ciego*. La ceguedad se torna, al poco tiempo y bajo la influencia de la mirada radiante de Beatriz, *en fuerza de visión superior a todo lo que el poeta conocía hasta entonces, y sus ojos se renuevan definitivamente* (26, 70 ss.)

Los dantistas han discutido mucho el sentido de tan singular invención. Por mi parte, yo no veo dificultad alguna. Es más: creo encontrarme ante la revelación unívoca de lo que considero sentido más íntimo del poema. Es muy claro que no se trata de una ceguedad como la de San Pablo en Damasco, pena divina, aunque se mencione en el contexto (26, 12). Es una ceguedad que se torna luego visión más clara, que acontece además en el mismo cielo de la gracia, lejos de los lugares de perdición, después de un "examen" pasado con éxito. No se puede tratar de una pena, sino que es más bien una *gracia* otorgada al viajero humano por regiones sobrehumanas. Es la *transición a la fuerza visual que necesita urgentemente para poder seguir el viaje*, algo como una *resurrección por la muerte*. La fuerza visual natural había alcanzado su tensión última; no era ya apropiada para seguir sosteniendo la luz divina cada vez más fuerte, ni la sonrisa simbólica de Beatriz, cada vez más radiante. Algo había de acontecer que salvara al viajero atrevido, pero piadoso. Y fué la ceguera, fin de la vista natural, pero también transición definitiva a la sobrenatural.

Una serie de particularidades que precede y sigue al pasaje es prueba de lo acertado de tal interpretación. Poco antes está preso el poeta de atormentadora angustia, al sentir la *debilidad de su vista* ante los objetos cada vez más luminosos que se le aparecen (*Par.*, 33, 77 s., 118), y el lector iniciado recuerda con emoción que Dante padeció en vida de una vista débil y repetidas veces enferma. Inmediatamente después de recuperada la vista, insiste en la *nueva fuerza de los ojos*, suficiente ya, y adecuada a los luminosos objetos divinos, que desde entonces se acrecientan cada vez más (*Par.*, 26, 79; 33, 112). Insiste en la superioridad de la vista sobre todo lo que

aún hay en él de humano: la memoria, la lengua, la fantasía (33, 55 ss.; 142), por no hablar del oído, que, como ya sabemos, quedó paralizado en la Rosa Celestial por su propia voluntad (31, 42).

Conclusión

Con esto me parece haber sentado lo necesario sobre el tema, por lo menos de momento. Basado en un concepto de unidad menos estrecho quizá que los acostumbrados (véase nota 1), concepto no material ni formal, sino esencial, me aventuré a esbozar el camino por el que puede llegarse a una impresión, más completa y homogénea a la vez, de lo que la poesía de Dante es espiritual y estéticamente. Como sustento espiritual, religioso y filosófico del impulso creador dantesco hemos hallado la ingenua convicción del catolicismo medieval de que las cosas divinas tienen realidad y verdad completas. Como base estética del impulso poético encontramos la facultad —propiedad individual e intransferible del poeta— de ver con ojos adecuados a ellos los objetos de la realidad sobrenatural, ojos sobrenaturales ellos mismos. La facultad se extiende al poder expresar lo visto en la forma que es únicamente apropiada.

Este es uno de los infinitos ensayos de acercarse al secreto del arte poético, escondido siempre a los ojos mortales.

ULRICH LEO