

TRES ESTUDIOS DANTIANOS

Leopoldo Chiappo *

“aquello que ha visto sólo con mi verso”
Inf. XIII, 48 (**)

INTRODUCCION

Los tres estudios que aquí se presentan constituyen una unidad: capturar en cada caso la imagen escénica. Es el gozo fundamental de la Comedia de Dante. No se trata de interpretación alegórica ni de mera explicación literal. Podría más bien pensarse que son trabajos de interpretación transliteral. Es decir, que avanzando más allá de la letra, quieren, apresando la imagen, retornar fielmente al nivel literal, enriqueciéndolo.

Se trata, entonces, de tres ejemplos ilustrativos de la tarea de comprender la palabra dantiana como ventana de una escena dramática. Y ello exige un trabajo de interpretación por el cual el texto nos permite *ver*, asomándonos, a través del mismo texto, a la escena. El trabajo de interpretación se realiza aquí mediante diversos medios. Es así como estos estudios son diversos, no sólo por sus respectivos temas, sino por el modo y los alcances filológicos. En el primer estudio, simplemente tomamos posición frente a una alternativa del texto transmitido de diversa manera por los códices manuscritos y las ediciones impresas, con miras a rescatar la imagen sonora del ladrón que huye despavorido en el fondo del foso oscuro. Aquí solamente se trata de fortalecer los argumentos en favor de una lectura textual discutida.

El segundo estudio es diferente: proponemos un cambio de puntuación en un texto, cuya puntuación es universalmente aceptada en todas las ediciones. De este modo se logra no solamente una acertada lectura textual sino una nueva imagen del

(*) Profesor Principal Fundador de la Cátedra de Psicología en la Universidad Peruana Cayetano Heredia (Lima, Perú).

(**) “ciò c’ha veduto pur con la mia rima” (Inf. XIII, 48).

naufragio de Ulises. En el tercer estudio no hay opción textual, se acepta el texto universalmente adoptado, pero se propone una solución a una cruz dantiana secular, lográndose entender por qué, cómo y en qué circunstancia Virgilio habló en lombardo. Con ello penetramos en el dramatismo de la escena inmediatamente posterior a la narración que hace Ulises de su último viaje y resolvemos la incógnita de un texto visto como paradójico e incomprensible (el de Inf. XXVII, 20-21).

Por caminos diferentes, entonces, de lo que se trata es de lograr la plasmación de la imagen y de la escena dramática en cada pasaje estudiado. Bien dijo Leopardi que en la Comedia "cada palabra es una imagen". Y el poeta contemporáneo Giuseppe Ungaretti, insospechable del detallismo a veces fatigoso de los críticos, afirma, refiriéndose a Inf. I, 63, que "no por casualidad Dante usa el adjetivo *fiasco*. Dante no hace nunca nada por casualidad". El propio Dante es consciente de la función visualizadora de la palabra poética, que es como una antorcha encendida que ilumina escenarios e imágenes vivas, realistas, cuando le hace decir a Virgilio-personaje a Pier de la Vigna: "lo que ha visto solamente con mi rima" (Inf. XIII, 48). Es por ello, decimos, que por caminos diferentes, sea optando por un texto, cambiando la puntuación, proponiendo un texto alternativo, sutilizando la intelección de la situación implícita, estos estudios se reúnen en una unidad de propósito: descubrir la imagen escénica visual y dramática latente y escondida bajo las palabras musicales del verso dantiano en los correspondientes pasajes estudiados. Entonces se comprende con cuánta razón el fino dantólogo Gianfranco Contini afirma: "... la tentación de comprender más y mejor (la Comedia de Dante) surge inevitablemente en quienes aman la poesía". Es desde ese amor a la poesía, y muy especialmente a la poesía de la Comedia, de donde han surgido estos estudios. Y ello ha requerido cumplir con el imperativo que señala Giorgio Petrocchi: "... el texto de la Comedia exige un tipo de análisis concreto y cuidadoso, sutil y exacto". El lector juzgará hasta qué punto el autor de estos estudios ha cumplido con el imperativo señalado por la autoridad magnífica de Petrocchi, autor de la última edición crítica de la Comedia "según la antigua vulgata" e infatigable realizador de la monumental y valiosísima "Enciclopedia Dantesca". En última instancia, si nunca llegamos a saber, en los lugares difíciles, qué es lo que Dante ha pensado, lo que realmente interesa es lo que la Comedia, producto objetivo de arte, nos da que pensar. Dante, con humildad, lo presintió: "Poca favilla gran fiamma seconda" (Par. I, 34).

Son, pues, tres estudios unitarios por su sentido. Y también lo son por la uniformidad de la estructura: cada estudio tiene tres partes. En la primera, denominada *tesis*, sustentamos nuestra opinión llevando al lector a capturar la imagen o la escena dramática y terminamos con las preguntas que puede suscitar nuestro punto de vista. En la segunda parte, denominada *discusión*, planteamos y describimos las opiniones diversas que se han dado sobre el tema de nuestra tesis. En la tercera parte, denominada *notas*, desarrollamos análisis de detalle, ofrecemos datos bibliográficos o explicaciones referentes a los párrafos pertinentes de la *tesis* y de la *discusión*,

con miras a aligerar la lectura de dichas partes y al mismo tiempo fundamentarlas o ilustrarlas con más información. No se ha querido hacer llamadas numeradas para dejar al lector en libertad de consultar las notas y facilitar una lectura seguida de la parte *tesis* o, si quiere, de la *discusión*, sin la fatiga y la distracción de tener que remitirse a las notas todo el tiempo. Lo que desea el autor es que el lector comparta con él la visión intelectual e imaginal del pasaje estudiado de la Comedia. Luego, si así lo quiere, el lector puede ahondar en la discusión y en la información adicional de las notas. Cada estudio tiene un epígrafe con el texto dantiano tema o problema del trabajo

I

UNA IMAGEN SONORA: EL LADRON QUE HUYE

(Acerca de Inf. XXIV, 69)

“ma chi parlava ad ire pareo mosso”
Inf. XXIV, 69 (según Petrocchi)

“ma chi parlava ad ira pareo mosso”
Inf. XXIV, 69 (según Hollander)

TESIS

Dante acaba de trepar penosamente la ladera abrupta del foso de los hipócritas y está llegando a la cima que va a dar al foso de los ladrones. Aquí entramos en una escena infernal que se le muestra a Dante desde lo alto del puente que atraviesa el foso. Es una escena diseñada con pincel sonoro sobre un fondo óptico de impenetrable oscuridad. Y la llave que nos abre la escena depende de la lectura que hagamos del verso 69 del canto XXIV.

Lo primero que oye Dante y, a su manera, el lector, es una voz que emerge desde esa hondura oscura. Sólo más tarde sabremos que allí corren despavoridos y desnudos los ladrones perseguidos, mordidos o anudados por innumerables, activas y variadas serpientes. Por el texto sabemos ahora que la voz era inadecuada para formar las palabras. Es decir, las palabras eran ininteligibles. Pero lo que sí se puede percibir sensiblemente es un cierto matiz de la voz. Es decir, “quien hablaba aparecía movido ad ire” (v. 69).

Estamos en el nivel más primario, concreto y elemental de la percepción. Es el nivel en que la figura (sonora) y el fondo (oscuridad) constituyen el campo perceptivo, sin que puedan configurarse nítidamente los objetos y sus significaciones. Por más que Dante se asome sobre el dorso del arco del puente tendido sobre la hondonada, por más que se agache y fije sus “ojos vivos” al fondo tenebroso, todo lo que le aparece no es sino tiniebla uniforme e indistinta, homogénea. Y es entonces cuando ante sus oídos aparece, en un primer plano, sonoro, el dibujo de una voz humana que se aleja diseñándose sobre el transfondo uniformemente igual de la negra oscuridad. Es un diseño sonoro, una línea de voz, un trazo fugitivo. Y por ello mismo, la oscuridad se convierte en el espacio ambiental de las palabras defectuosamente articuladas. En la tiniebla se da el campo visual de fondo en el que se desplaza la voz de alguien que corre, distanciándose (“*ad ire pareo mosso*”). Se trata, en suma, de la aparición sonora de alguien que huye en la oscuridad. Esa es la imagen, esa es la escena dantiana que presenciamos.

En esta imagen se sostiene y de ella emerge la tesis que prefiere la lectura "*ad ire*" frente a la opción "*ad ira*". Es la lectura que se remonta a Pietro di Dante (1340). Aunque olvidada por más de quinientos años, ha sido retomada con fuerza en el presente siglo, en los últimos veinticinco años, y adoptada finalmente por la edición crítica de Giorgio Petrocchi, "secondo la antica vulgata" (1966-67). Pero otros comentaristas, los más en el pasado, leen "ma chi parlava *ad ira* pareva mosso". Es decir, el matiz de esa voz que formaba inconvenientemente las palabras sería un matiz afectivo muy determinado. No es que el hombre corría huyendo en la oscuridad del foso, sino que "parecía movido por la ira". Se trataría de alguien colérico arrojando palabras airadas y confusas, sin significado comprensible para Dante. Y entonces se pierde esa imagen sonora de movimiento y con ello aparecen otras interpretaciones del texto, incluso una última, inesperada y original, la de Robert Hollander (1984).

Entonces surgen las preguntas: ¿Cuál de las lecturas es la correcta? ¿Quién es el que hablaba? ¿Se trata de alguien que corría o de alguno que vociferaba iracundo, detenido en el fondo del foso? ¿Se trataría de alguien anónimo o de determinado personaje, cuyo timbre de voz Dante ha reconocido y que despierta su interés para bajar al foso? ¿Será que Dante sólo quiere saber por qué huye y por qué, quizá, el matiz de espanto en la voz? ¿La voz es de un perseguido o de un perseguidor? Estas preguntas estimulan nuestra imaginación y nuestro análisis. Quizá no hay una lectura correcta y lo que interesa es lo que la Comedia nos da que pensar. Este es su interés inextinguible a lo largo de los siglos.

DISCUSION

Roberto Hollander hace un recuento exhaustivo de los comentaristas que han leído *ad ire* o *ad ira*, desde Guido da Pisa (1327), en los últimos 650 años. El balance es que casi la unanimidad de los comentaristas, cerca de seiscientos años, han leído *ad ira*. Luego de un cuarto de siglo de debate e incertidumbre viene la casi total unanimidad de comentaristas que leen *ad ire*, en el último cuarto de siglo. Con lo cual se restablece la lectura señalada específicamente por Pietro, el hijo de Dante, que quizá debió estar familiarizado con los manuscritos del padre, o con copias en códices muy cercanos y perdidos. Y es, en este contexto, cuando Hollander propone restablecer la antigua y ahora olvidada lectura *ad ira* con una nueva y original argumentación.

La tesis de Hollander va más allá de todo lo pensado y esperable. Pretende identificar con el centauro Caco, el personaje que vociferaba airado. Hasta el momento los partidarios de *ad ira* consideraban sólo dos posibilidades: un ladrón anónimo e indeterminado, uno de tantos del foso o el ladrón pistoiés, hombre de contiendas sangrientas, querellas y homicidios, Vanni Fucci, quien robó sacrílegamente el tesoro de la sacristía y permitió que injustamente se acusara y condenara a otro. Hollander se aparta de ambas posibilidades utilizando una impresionante ar-

gumentación, expuesta con elegancia y con la amenidad de un suspenso que fascina al lector de su trabajo. La fundamentación de Hollander es bíblica y su posición hermenéutica de la Comedia consiste, a nuestro juicio, en una *resacralización* del "poema sacro". Más aún, la interpretación bíblica del pasaje dantiano sobre los ladrones y la voz iracunda que emergía de la oscuridad nos lleva a considerar, como contrapolo, una original concepción del pecado original, una nueva visión del pasaje bíblico: el robo, es decir, la injusticia sacrilega.

En este caso, como en muchas *cruces dantianas*, ambas lecturas pueden ser correctas y lo que interesa es la fecundidad de la controversia y la riqueza de perspectivas que se logra con la consideración atenta. Es indudable que *ad ira* es *lectio faciliior* y que, de acuerdo a la metodología de fijación del texto dantiano, que hace desechable la *lectio faciliior* cuando hay una alternativa textual más sutil y difícil, tendríamos que adoptar la lectura *ad ire* como la más segura, más aún con el testimonio de Pietro di Dante. Y con ello, recuperamos la imagen de una voz entrecortada que aparece moviéndose y distanciándose en la oscuridad del foso. Esto conviene al *contrapasso* que corresponde a los ladrones, individuos fugitivos, perseguidos, transvestidos, pero esta vez por crueles y activas serpientes. Y si hay un matiz afectivo, es indudable el miedo y el espanto, no la ira. Es lo que le ocurre al ladrón perseguido, descubierto y en trance de ser apresado. Y es la escena que presenciamos y que se anuncia con la imagen que nos sugiere la lectura *ad ire*.

NOTAS

Epígrafes

El texto de Petrocchi: COMMEDIA secondo il testo curato da GIORGIO PETROCCHI, Edizione Nazionale, 1966-67. Istituto della ENCICLOPEDIA ITALIANA fondata da Giovanni Treccani, Roma, Enciclopedia Dantesca, (1978), Opere, (Vol. VI), pág. 864. Es el texto "secondo la antica vulgata".

El texto de Hollander: "Ad ira para mosso": God's Voice in the Garden (*Inferno* XXIV, 69). Texto mecanografiado enviado por el Prof. Roberto Hollander al autor, en forma de copia fotostática del original que aparecerá en Dante Studies, y que contiene observaciones autógrafas. El texto nos fue enviado el 20 de marzo de 1984. El Prof. Hollander es Presidente de la Dante Society of America (fundada en 1881 por el poeta Longfellow), profesor de la Universidad de Princeton y actualmente dirige el Darmouth Dante Project, el cual se propone producir datos computarizados de los más significativos comentarios de la Comedia.

Tesis

Parágrafo 2 : Las palabras eran ininteligibles. El texto dice: "onde una voce uscì dell' altro fosso, / a parole formar disconvenevole" (XXIV, 65-66). En Enciclopedia Dantesca, Vol. II, 487: *disconvenevole*.

le, "ha il valore di *non conveniente al fine*". Sobre XXIV, 66 dice: "tutta l'espressione vale *men conveniente e atta a formar parole. . . confusa e mal distinta*", como spiega il Landino. Es decir, no precisamente por la *ira*, pues "disconvenevole" no se refiere a *palabras* sino a la *voz* que articulaba mal las palabras y por tanto era inconveniente a su fin, que es la articulación de palabras inteligibles. Además Vandelli: "era chiaro che chi avea fatto udir la sua voce si moveva camminando, camminava". Diríamos, mejor, corría. Y Sapegno abunda: "Piu avanti vedremo che i dannati di questa bolgia di fatto corrono (v. 92): ed è questa la ragione per cui le parole escono smozzicate e quasi inarticolate dalla bocca di colui che ha levato la sua voce dal fondo del fosso".

Parágrafo 3 : "Occhi vivi" (Inf. XXIV, 70). Los "occhi vivi" de Dante, que non poteano ire al fondo per lo oscuro" porque están sujetos a las limitaciones visivas de la condición viviente de Dante, quien no es "corpo fittizio" como el que adoptan los personajes transmudanos (ver Purg. XXV) sino que posee "vera carne" (Purg. XXIII, 123). En Purg. 28-30, Virgilio le explica a Stazio refiriéndose a Dante, que éste no podía venir solo y debía ser acompañado por él porque "al nostro modo non adochia". Esto nos indica que la densidad de la oscuridad infernal del foso visto desde el puente era impenetrable para los ojos corpóreos de Dante mientras que el personaje que hablaba inconvenientemente para el fin de articular palabras comprensibles sí podía ver a Dante. Es verosímil que Dante pudiese ser reconocido, dado que Dante más tarde expresa saber de él (Inf. XXIV, 127-129) y más aún si se considera que al fin del encuentro con Dante, este personaje, es decir, Vanni Fucci, que trata de tú a Dante le profetiza calamidades para su partido, implicando conocerlo muy especialmente: "E detto l'ho perché doler ti debbia" (Inf. XXIV, 140-151). Este análisis fortalecería la identificación del ladrón como Vanni Fucci, sin necesidad de recurrir a la lectura "*ad ira*". La interpretación usual de "occhi vivi" no es esta, sino que se trataría de la potencia visiva amortiguada por la falta de luz. Rossi: "gli occhi non poteano giunger *vivi*, colla loro forza visiva al fondo della bolgia" (cit. Sapegno). Costa-Bianchi: 70-71º gli occhi vivi Non potean ec. Quel che *avviva* gli occhi è la luce proporzionata. Dice dunque che per la scarsezza di essa non poteano i suoi giunger nel fondo *vivi*, cioè nella loro piena attività; onde avveniva che non vi distingueva gli oggetti" La D. C. di D.A. col commento di Paolo Costa notabilmente accresciuto da Brunone Bianchi, Seconda Edizione, Firenze, Felice Le Monnier, 1846. En este caso *vivi* más que adjetivo de "occhi" funcionaría casi adverbialmente de "non poteano". Nos parece algo forzado, aunque sugestivo. Pero, de todas maneras, no contradice

nuestra interpretación, no se excluyen ambas, al considerar "vi-vi" conjuntamente como ojos de un cuerpo vivo con sus propias limitaciones en una situación transmundana y como ojos cuya vivacidad se amengua por escasez de luz, cosa que no le ocurre a Virgilio. Véase la diferencia de agudeza perceptiva en la oscuridad de Virgilio y Dante en Inf. XXXI, 10-48 en la escena de los gigantes; lo mismo la diferencia entre Dante y Marco Lombardo en las tinieblas de la tercera cornisa del Purgatorio (Ver Purg. XVI, 1-36).

Parágrafo 3 (bis) : En la percepción sensorial hay varios niveles de percepción. a) elemental (la situación descrita); b) concreto (personas y objetos); c) simbólico. El dato sensorial receptivo debe ser configurado por elemento activo que es el pensamiento (nóesis) para percibir objetos concretos y simbólicos. Aquí la nóesis sólo logra estructurar un campo de figura y fondo de manera que a partir de la figura (el sonido de la voz) se organiza únicamente en el material sensorial (la oscuridad) un espacio en el que se percibe la voz como alejándose ("*ad ire*"). El dato sensorial audible se ofrece como atenuación de intensidad de *fuerte a débil* que la nóesis configurante convierte en *de cerca a lejos* y con ello la percepción del movimiento en la oscuridad de alguien corriendo y cuya voz va distanciándose. Es análogo a lo que ocurre en la percepción óptica: la visión de un barco que se aleja es la percepción sucesiva del empequeñecimiento, la sensación *de grande a chico* en la percepción es *de cerca a lejos*, sobre la superficie del mar. El barco es la figura, el mar es el fondo y el movimiento del barco alejándose sobre el mar es la configuración noética sobre los datos sensoriales.

Parágrafo 4 : La percepción se estructura mediante la confluencia de un aspecto sensorial (receptivo), un aspecto noético (el significado que permite reconocer el objeto) y, además, un aspecto pático (afectivo). Se trata de matiz emocional que acompaña al acto perceptivo. Aquí el aspecto pático no es la *ira* sino el *miedo*. En el facsímil del Códice Frankfurtense Arci-Beta leemos *ad ira*. Y en el comentario de Jacopo della Lana nos es posible describir: "*Parlando andava* Segue lo poema toccando *per audita* alcuna *passione* di peccatori di quella bolgia cuando dice *Ad ira* *parea mosso*" (fol. 115, anverso). Aunque el Códice es de la segunda mitad del siglo XIV (circa 1350) el comentario de Lana es de los más antiguos (1328 y es el primero completo en lengua vulgar). No especifica Lana *cuál pasión* es la que se percibe auditivamente aunque el copista haya puesto luego *ad ira*. Para nosotros es el espanto. Es significativo que Lana deje la expresión del acento pasional en la forma indeterminada "*alcuna*", lo que haría pensar que tuvo ante sus ojos ambas versiones, *ad ira* y *ad ire* y no quiso decidir. Pero resulta más significativo todavía que

utilice el plural "peccatori" para referirse al origen de la pasión cuya expresión percibe Dante *per audita*, lo cual conduce a pensar como más seguro el que prefiriera la lectura *ad ire* (en caso de haber tenido ambas), considerando prudente no especificar cuál pasión movía a los pecadores a "formar palabras" en el fondo de la "bolgia". El uso del plural excluye el que se trate de un pecador determinado (que hubiera sido el airado Vanni Fucci) y exige que se piense en una condición común a esos pecadores, la que no puede ser sino el terror que unido a la carrera (Ver Versos 91-23) les hace emitir "una voce... a parole formar disconvenevole", que es la que alcanza a escuchar Dante. Por estos dos indicios, el indeterminado "alcuna" y el plural "peccatori", podemos suponer que Lana leyó "ad ire" y no "ad ira".

Las serpientes castigadoras que obligan a los pecadores a continuar huyendo como corresponde al *contrapasso*: los ladrones huyen aterrorizados, todos los ladrones están corriendo para evitar ser cogidos (diríamos esposadas las manos por serpiente-policías). Es el destino propio de todo ladrón. Dante no tenía por qué presentar a los ladrones en el fondo del foso iracundos, más bien la escena dantiana (en este caso dantesca) es la percepción de gente que huye vociferando atemorizada en la oscuridad ante la incesante persecución. Y esto es lo que mueve la curiosidad de Dante, ver qué pasa allá abajo, qué es lo que motiva ese correr formando palabras entrecortadas que se alejan en la oscuridad. La edición facsímil del Códice Frankfurtense Arci-Beta con el texto de la Comedia y el comentario de Jacopo della Lana ha estado a cargo del Justizrat Dr. Friedrich Schmidt-Knatz, con los auspicios de la Deutsche Dante-Gesellschaft, Frankfurt am Main, 1939.

Discusión

Parágrafo 1 : Pietro di Dante escribió según la redacción conservada en el códice Vat. Ottob. 2867 lo siguiente: "Tamen qui eam (vocem) fecerat, videbatur *motus* non dicas AD IRAM, ut multi textus dicunt falso, sed dicas AD IRE, idest ad iter" (tomado de la nota del commento scartazziniano de Giuseppe Vandelli). Se trata de un descubrimiento de Michele Barbi (1934), "notablemente similar al más temprano descubrimiento hecho por Foscolo (1842)". El *Commentarium* de Pietro coincide con su "surrogate", el manuscrito de las llamadas "Chiose Cassinesi" (1350?), que manejó Foscolo (datos de Hollander).

Parágrafo 2 : El trabajo mencionado del profesor Hollander constituye una brillante construcción que revela sobre el contexto bíblico una profunda significación espiritual del pecado original. Su argumentación concluye, a partir de la lectura *ad ira*, identificando a Caco como el emisor de la voz. Más aún, nos recuerda

no olvidar "the detailed biblical literacy which Dante expects of us, his readers". Sin embargo, toda esta brillante construcción, válida por su sentido espiritual, pero no para sostener la tesis de Caco, cae por su base porque Dante escucha la voz del verso 69 cuando todavía no ha ocurrido el episodio de la blasfemia ("togli, Dio, che ch'a te le squadro" XXV, 3) de Vanni Fucci y que motiva que Caco furioso y amenazante, "pien di rabbia", clamando por el blasfemo, gritase "Ov'è, ov'è l'acerbo?" (Inf. XXV, 18). Son dos hechos distintos y distantes en el tiempo: lo que oye Dante sobre el puente y las palabras furiosas del centauro Caco. Y los lugares y los motivos son distintos. El motivo de Caco es específico: castigar a Vanni Fucci, no por ladrón, de eso se encargan las serpientes, sino por blasfemo. Y la blasfemia ocurre mucho después.

Dice sabiamente Umberto Bosco: "E che Dante è pericoloso. . . E per voler capir troppo si perde di vista le verità piú semplici" (Umberto Bosco, *Lecture Dantesche*, Il canto XXIX del Purgatorio. Sansoni, a cura di Giovanni Getto, pág. 1275).

II

EL NAUFRAGIO DE ULISES FUE AL AMANECER

(Acerca de Inf. XXVI, 133-134)

“quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza,
Inf. XXVI, 133-134 (según Petrocchi)

“quando n'apparve una montagna bruna,
per la distanza,
Inf. XXVI, 133-134
(lectura alternativa propuesta en este estudio)

TESIS

El Canto XXVI del Infierno es, con grandeza y altura, el canto de Ulises, un canto épico. Y es, asimismo, el canto de la tragedia, es decir, el canto del destino humano, trágico. El episodio de Ulises construye, dentro de la cerrazón propia del recinto psico-espiritual y físico, soterrado y constrictivo, del mundo infernal, un ambiente aireado y marino, un ámbito abierto. Y entre los abyectos habitantes que habíamos estado viendo surge la soberbia imagen del hombre magnánimo. Y con ella, con la imagen de la grandeza del hombre, su doloroso destino. La condición humana del fracaso al borde del amanecer.

Dante-personaje ha dejado atrás cuevas de vileza. Acaba de estar en la fosa de los ladrones llena de serpientes, hombres vociferantes de espanto, sometidos a extrañas transmutaciones. Y han pasado ante los ojos del lector otras escenas lúgubres de esta enciclopedia de las maldades humanas que es la Comedia, avaros, codiciosos, ambiciosos, amargados, resentidos, iracundos, rufianes, putas, aduladores, traficantes de lo sagrado, prevaricadores, hipócritas, ladrones. Y Dante-poeta empieza el Canto XXVI con una mordaz invectiva contra Florencia. En ella resuena no sólo la indignación sino el desprecio. Abre el Canto como culminación paroxística de todo lo visto anteriormente. Es, también, el contraste triste con la magnificencia que va a venir. Aunque se refiera, esa violenta invectiva inicial, específicamente a los florentinos, se siente el gran desdén por la degradación ética, el asco, la indignada protesta, del hombre capaz de visión espiritual, por la maldad, por la pequeñez psicológica a que pueden llegar los hombres. Las anteriores son todas escenas de sordidez o de desolación, escenas de penumbra. Y, súbitamente, se enciende la claridad, un vasto valle reluciente de luciérnagas en una noche estival. Es el ambiente que prepara la narración del último viaje de Ulises.

Virgilio se dirige a Ulises en griego, la lengua de la alta tragedia, el de las “ala-

das palabras” del epos homérico. Es otra indicación al lector de que aquí estamos entrando en un elevado nivel espiritual. Hemos dejado atrás el lenguaje soez, la ridícula parodia militar de los diablos, el gesto obsceno, la grosería, el ambiente plebeyo, la vileza, propios de la vida degradada o de las gentes de la mediocridad sin espíritu, lo sórdido de la existencia cotidiana. Aquí estamos con un personaje heroico, con un príncipe de la aventura, con un protagonista de la inteligencia exploratoria del mundo, con Ulises, “fecundo en ardides”.

Entre las llamas que se encienden en el extenso valle nocturno, avanza una llama, dentro de la que se oculta el espíritu de Ulises y también el de Diómedes. Pero Dante quiere saber solamente de Ulises, su destino final. En verdad, Dante-poeta quiere inventar el gran poema épico y trágico de Ulises. Virgilio, perspicaz, ya lo ha entendido y, por Dante, pregunta. Ulises es el que contesta. La llama se agranda. Flamea como agitada por un gran viento, se siente el ruido de un fuego que crece. Y la llama y el ruido toman la forma de lengua y de palabra. Brota el relato.

Y aquí empieza el contraste con el poema homérico, empieza la original invención dantiana. Odiseo regresa al hogar, donde lo espera Penélope y el reencuentro con los suyos y la tranquilidad y la paz luego de tanta aventura y de tantos peligros. Ulises, en cambio, deja a Circe la maga de la sensualidad, y ni la dulzura del hijo, ni la piedad por el viejo padre, ni el debido amor conyugal que habría hecho feliz a Penélope, pudieron vencer dentro de su corazón el ardor por la experiencia del mundo y el hambre del conocimiento, el apetito de saber sobre los hombres, sus vicios y sus excelencias, sus cobardías y su grandeza. La odisea homérica era el poema del *retorno*, la narración dantiana del último viaje de Ulises es el alto poema, épico y trágico, de la *partida*, hacia mares ignotos. El retorno es esencialmente curvo, clauso, en el retorno se cierra la trayectoria. El retorno es el *venir*, una meta final de apaciguamiento y de reposo, de seguridad. La partida es esencialmente *ir*, movimiento incesantemente inicial, abierto. En el *ir* se va hacia lo desconocido, a lo incierto, en riesgo. El *venir* es acercamiento, llegar a lo ya conocido. El *ir* es alejamiento, movimiento transliminal, desasimiento de todo para abrazar el todo del mundo.

Y es entonces cuando el poema presenta una segunda escena de apertura, de vastedad ilimitada. Esta vez ya no es sólo la imagen del campo nocturno alumbrado por innumerables luciérnagas, ahora es el mar. “Ma misi me per l'alto mare aperto”. Y se abre ante nuestros ojos interiores el azul azulante del Mediterráneo, sus islas y sus costas, y la navegación hasta el estrecho. Y viene una tercera apertura: la del gran océano, más allá de los límites señalados desde antiguo. De espaldas al sol matinal el barco de Ulises enrumba hacia el sol poniente. Sale al gran riesgo. Sale hacia el mundo deshabitado, pura naturaleza anónima. Y Ulises les ha dicho a sus compañeros que no hemos nacido para vivir como brutos, Ulises apela a la nobleza propia del animal humano, la que lo distingue y humaniza: *la virtud* (la fuerza intrínseca que emerge del propio ser) y el *conocimiento* (el aguijón de

saber, la curiosidad exploratoria del mundo). La *autodeterminación* por la que el noble animal humano construye y realiza el propio proyecto de vida liberado de las determinaciones externas; y el *conocimiento*, por el que el hombre quiere ser un espejo viviente de la variedad inagotable del mundo. Y Ulises y sus compañeros ya eran viejos y torpes. Ulises se lo recuerda y también les recuerda que no deben desperdiciar lo poco que les queda de vigilia de los sentidos, antes del adormecimiento final que cierra el esplendoroso escenario del mundo. Entonces los remos se convierten en alas para el loco vuelo. Y dirigen la proa hacia el sur, circunnavegando, poco a poco, hacia el sur-este.

Ahora, en el relato, toda la navegación se hace nocturna y sólo se nos muestran las imágenes del sucederse de las fases de la luna, el mar, en la noche, iluminado por el resplandor selénico, ora por la luna llena, la luna menguante, la luna nueva, la luna creciente, cinco veces, cinco meses de navegación. Y ya no aparecen sobre el suelo marino las estrellas familiares, sólo la imagen desolada de las nuevas estrellas del hemisferio sur. Cinco meses hicieron de los remos "alas al loco vuelo". Narración nocturna, de noche en noche. Y súbitamente, aparece, a la distancia, una montaña oscura: la inmensa montaña del mar del sur vista a la contraluz de un amanecer. Esa es la imagen, esa es la escena dantiana que presenciamos. Viene inmediatamente después el naufragio.

En esta imagen se sostiene y de ella emerge la tesis que proponemos: la montaña aparecía oscura, a la distancia, porque se hallaba a contraluz de las primeras claridades del amanecer, considerando, además, que en el viaje de circunnavegación "sempre acquistando dal lato mancino", la popa que al comienzo la tenían al oriente —la navegación empezó hacia el occidente— poco a poco, desviaron el rumbo hacia el sur-este, de tal modo que el atardecer empezó a ocurrir de popa, mientras que el amanecer terminó por aparecer, más o menos, hacia la proa, ligeramente a babor. Poéticamente coincide, después de tantas imágenes nocturnas del viaje, con el resplandor en el horizonte del naciente amanecer, contra el que se dibuja la montaña, de espaldas a la luz, el júbilo de los navegantes ("noi ci allegrammo"). Es quizá la misma hora del "dolce color d'oriental zaffiro" de la llegada de Dante desde la vorágine infernal, quizá las primeras alburas del alba, cuando Dante, dirigiéndose a la orilla de esa montaña para bañar su rostro con el rocío y ceñirse el junco conoció "il tremolar della marina", quizá serían "li splendori antelucani" que despertaron a Dante en el umbral del Paraíso Terrenal. Dante, el Ulises del espíritu, confirma nuestra lectura con la analogía de la hora de la llegada. De espaldas a la claridad inicial del horizonte, el lado de la montaña que se ofrecía a los navegantes tenía que aparecer totalmente oscuro. El naufragio de Ulises fue al amanecer.

Se hace entonces necesario eliminar la idea de que la montaña era "bruna" a causa de la distancia. Y por consiguiente nuestra lectura exige variar la coma después de montaña, empleada en todas las ediciones, incluyendo la de la "antica vulgata" de Petrocchi, y colocarla después de bruna, haciendo un solo sintagma "mon-

tagna bruna", y una unidad entre comas "per la distanza", a la distancia, a través de la distancia, es decir, a lo lejos. La preposición "per" pierde así su valor causal y adquiere el mismo valor que tiene en la expresión "ma misi / me per l'alto mare aperto" (V. 100).

Entonces surgen las preguntas: ¿Cuál es la lectura correcta? ¿Es que la montaña aparece oscura a causa de la distancia? ¿Puede ser la distancia causa de oscuridad? ¿Por qué todas las ediciones ponen la coma siempre después de "montagna" e interpretan el "per" como causal y lo juntan a "la distanza"? ¿No obedece esa lectura, la universalmente admitida, precisamente a una interpretación forzada? ¿Cuáles son los argumentos que se dan para esa interpretación? ¿No resulta acaso más nítida la imagen y más significativa si adoptamos la lectura propuesta en este estudio? ¿Cuáles son las debilidades que pudiese tener nuestra interpretación?

DISCUSION

Como es sabido los amanuenses no utilizaron signos de puntuación. Es un uso que se introduce más tarde con la impresión gráfica. Con ello, el editor es quien decide, en función de su lectura, la puntuación. En vano pues buscaremos solución al problema planteado de la lectura alternativa en fuentes primigenias, salvo indicaciones de los primeros comentaristas, lo cual tampoco es palabra definitiva.

La unanimidad de las ediciones consultadas, varias importantes del siglo XIX, siglo del nuevo auge dantológico y con sentido crítico, hasta culminar con la novísima y autorizada que fija el texto dantiano según la antigua vulgata, la del profesor Giorgio Petrocchi, utilizan la puntuación o expresan, en la respectiva nota exegética, que la montaña aparecía oscura a causa de la distancia. Lo mismo puede decirse de las traducciones al español, al francés, al alemán, al inglés y al portugués, salvo tres notables excepciones que conocemos.

Se pueden considerar dos razones fundamentales para la adopción de tal lectura: 1. El antecedente virgiliano de Aen. III, 521-523, pasaje en el que se describe la llegada de la flota de Eneas cuando de lejos, él y sus compañeros, veían las colinas oscuras de la baja Italia, mientras ya la aurora se enrojecía, huídas las estrellas. 2. La supuesta función causal de la preposición *per* y que obligó a pensar la palabra oscura en función metafórica, como "indistinta", poco discernible a causa de la lejanía. En algunos casos el pasaje se cita mal y en forma incompleta y se olvidan dos cosas, esto es, que Virgilio no habla de oscuridad a causa de la lejanía, simplemente dice "cuando de lejos vemos unas colinas oscuras" y, además, no se menciona el lugar 521 que antecede a esta frase y en el cual explícitamente la Eneida indica que la llegada fue durante la aurora, cuando, desaparecidas las estrellas, el cielo se enrojecía. Respeto a la función causal de *per*, no es pertinente en este caso, pues en realidad significa en el contexto *a través de*, lo cual hace innecesario forzar la significación de *oscura* al tomarla en sentido metafórico como *indistinta*, cuando en reali-

dad y simplemente tiene sentido propio, es decir, *carente de luminosidad* y en este caso precisamente por hallarse a contraluz de la claridad del horizonte.

Más bien el pasaje de Virgilio en vez de aducirse como un antecedente para pensar que Dante dice "montagna oscura per la distanza" como explicación falsa de que la montaña era oscura a causa de la distancia, debiera fundamentar nuestra interpretación, más aún cuando Virgilio relaciona la oscuridad como contraste con la coloración rosicler de la aurora, imagen que pudo sugerir a Dante la idea. La diferencia es que mientras Eneas viaja de Oriente a Occidente y tiene el amanecer a popa, el Ulises dantiano, circunvalando, va en dirección sur-este en el hemisferio austral y tiene el amanecer a proa. En el caso de Eneas, el sol ya está por salir y ya todo el horizonte está iluminado, ya enrojecido el oriente, por tanto todavía, las colinas itálicas podían aparecer oscuras por contraste, ya que si el sol hubiese ya salido las colinas estarían iluminadas por el sol y no aparecerían, a la vista de los navegantes troyanos, oscuras. En el caso de Ulises no se trata propiamente de la aurora sino del alba y quizá de la hora matutina color zafiro, claridad muy acentuada en el oriente, donde después saldrá el sol, que de todas maneras iluminará la isla desde atrás y la visión de los navegantes uliseicos será la de una montaña dibujada, su silueta recortada oscura, contrastando con las primeras claridades del día del naufragio. La sugerencia virgiliana resulta más significativa cuando se piensa en la contraposición entre el caso de Eneas que avizora las playas itálicas, lugar venturoso e inicial de su destino final de fundar Roma, cosa que Dante no hace sino celebrar en su Comedia, mientras que Ulises, soberbio ejemplar de la soberbia de la vida, naufraga frente al litoral desierto cuyas aguas nunca pudo navegar quien de retomar haya podido luego ser experto (Purg. I, 130-132).

El error de lectura del pasaje dantiano que estudiamos obedece esencialmente a que en este caso no se ha realizado lo que denominamos *intelección de lo implícito* en la Comedia. Y así es como se había perdido la nitidez de la imagen, es decir, la formación mental imaginativa de la escena dantiana. Y con ello todas las implicaciones significativas del fracaso del esfuerzo uliseico al borde del amanecer. Es decir, el sentido trágico de la grandeza humana sin la dimensión de trascendencia, el fracaso de la existencia inmersa en lo inmanente, la insuficiencia del coraje y del conocimiento abandonados al puro juego anónimo e impersonal de las fuerzas de la naturaleza. El impulso uliseico constituye el nivel extremo de la tensión del animal humano en el mundo.

Y si pensamos que toda esta narración del viaje de Ulises, su aventura y su fracaso al borde del amanecer, no ha sido sino una ficción poética que sólo se sustenta en el telar de las palabras que la han tejido, vemos cómo, al desrealizarse como historia que nunca ha ocurrido, se realiza, en cambio, en nosotros como experiencia espiritual.

NOTAS

Epígrafes

El texto de Petrocchi: COMMEDIA secondo il testo curato da GIORGIO PETROCCHI, Edizione Nazionale, 1966-67. Istituto della ENCICLOPEDIA ITALIANA fondata da Giovanni Treccani, Roma, Enciclopedia Dantesca, Opere, 1978, Vol. VI, APPENDICE, pág. 868. Es el texto fijado "secondo la antica vulgata". Esta lectura recoge, sin variantes, la puntuación usual en todas las ediciones, la que supone una función causal a la preposición *per* y, por ende, la oscuridad de la montaña como efecto de la distancia. Lección de la que discrepamos ofreciendo otra, alternativa, con su correspondiente puntuación.

El texto alternativo. Ha sido planteado anteriormente en Leopoldo Chiappo, Dante y la Psicología del Infierno, Compañía de Seguros Atlas S.A. Editorial Ausonia, Talleres Gráficos S.A. Lima, 1983 en págs. 51 y 53-54, como observaciones marginales al tratamiento del "último viaje de Ulises" desde un punto de vista psico-espiritual (op. cit. págs. 25-54). Se plantea la tesis del naufragio al amanecer y se propone el cambio de puntuación para sugerir con argumentos adicionales dicha tesis. La nueva lectura permite lograr una *imagen* matutina o, si se quiere, de primeras claridades de alba y con ello sugerir las consiguientes experiencias espirituales vinculadas a dicha imagen.

Consideramos que la discusión no es en torno de cuál es la lectura correcta: lo que interesa es que la lectura propuesta tenga suficiente *coherencia en los fundamentos aducidos* como para provocar una *imagen viva y verosímil*, capaz, además, de suscitar la *ampliación de la gama de experiencias espirituales posibles*, enriqueciendo el *contenido y el nivel* de lo que *nos da que pensar* la Comedia de Dante a sus lectores.

Tesis

Parágrafo 1 : El último viaje de Ulises ha suscitado, desde antiguo, una multiplicidad copiosa de interpretaciones. Quizá se halla entre los pasajes de la Comedia que más ha impresionado a los comentaristas. Todas ellas pueden ser válidas en mayor o menor grado y siempre es interesante conocerlas y considerarlas. Es asombrosa la riqueza suscitativa que tiene el núcleo de los 59 versos (vv. 85-142) de que consta la narración. El valor del comentario debe ser aprehendido según la perspectiva y el nivel de enfoque. Y es indudable que ese valor depende de la mayor o menor penetración espiritual y dramática que la interpretación implique, lo cual supone superar la unilateralidad y lograr una visión abarcativa. Me parece que dentro de la multitud de comentarios se pueden diferenciar dos posiciones extremistas: la que sucumbiendo a la fascinación del episodio recarga exageradamente el aspecto épico, y su contraria, es decir, la que sólo ve en Ulises el condenado

y dentro de ciertas categorías teológico-morales. La primera se caracteriza por lo que el extraordinario comentarista del Ulises dantiano Prof. Mario Fubini denomina *titanismo*, "efecto de una lectura romántica y decadente" y que culmina, como exageración extravagante, con la interpretación de I. Sanesi: "Ulisse è per me l'anticipazione del Faust", tesis a la cual agrega embriagado de entusiasmo: "C'è dunque un limite? Si oltrepassi quel limite. V'è un divieto? S'infranga quel divieto. V'è un mistero? Si vada verso il mistero. V'è forse morte? Si muova contro la morte". Ver Mario Fubini, *Il Canto XXVI dell'Inferno. Letture Dantesche a cura di Giovanni Getto, Sansoni, Firenze, 1964* y también el artículo *ULISSE*, *Enc. Dant.* vol. V, 803-809 del mismo autor, el más equilibrado e inspirado intérprete de este pasaje dantiano.

Estas exaltaciones románticas y dannunzianas no tienen nada que ver con Dante ni con la Comedia. Se pierde el sentido espiritual. La segunda interpretación cae en el extremismo opuesto, que podría denominarse *cacomaniaca*, preocupación excesiva y unilateral por el tema del mal total del condenado. La narración de Ulises sería nada más que el relato de un embaucador, de un hipócrita y cada uno de los pasos de esta intrépida aventura y cada uno de los versos de este maravilloso canto épico esconde una significación pecaminosa. Ese es el extremo de la interpretación recientísima del profesor norteamericano de la Universidad de Illinois, Anthony K. Cassell en su interesantísimo trabajo de fina y erudita hermenéutica teológico-moral "The Lesson of Ulysses", cuya tesis, que tiene el mérito de haber reintegrado el episodio de Ulises a la estructura (aislamiento indebido realizado por la crítica romántica), se resume en esta frase: "Ulysses urges his crew to sin". (*DANTE STUDIES*, XCIX, Edited by Anthony L. Pellegrini, Published for The Dante Society of America, Incorporated Cambridge, Massachusetts by State University of New York Press Albany New York in co-operation with the State University of New York at Binghamton, 1981). Esta tesis es afín a la del estudioso, también norteamericano, Lane Cooper, que considera que la oración de Ulises como una "figurazione così perfetta del consigliere frodolento da riuscire ancor oggi a trarre in inganno il lettore" (citado por Fubini). Corresponde a la misma línea de interpretación del estudioso peruano Julio Picasso, quien afirma no sin travesía ironía, en su trabajo "Maitelda: Alegoría y Enigma", refiriéndose al pasaje de Ulises: "El buen lector de Dante podrá aplaudir emocionado el arte desplegado en el c. XXVI, pero si aplaude la hazaña misma de Ulises, habrá recibido de Dante un mal consejo".

Me parece que ambas posiciones extremistas se parecen en su unilateralidad, a pesar de su radical contraposición, porque constriñen la riqueza significativa polivalente del pasaje uliseico. El *titanismo* aísla el episodio como si fuese digresión épica de

Dante y obnubila el sentido espiritual, mientras que la *cacomanía* ahoga el sentido espiritual dentro de sofocantes categorías teológico-morales, totalmente ciega e insensible al impulso uliseico, haciendo un desmontaje analítico de los aspectos humanos del personaje y de la construcción estética, equivalentes a una verdadera autopsia moralizante y que aunque tiene el mérito de haber intentado la necesaria reintegración del episodio a la estructura, por unilateralidad, lo tritura entre las mandíbulas estructurales. Más aún, el trabajo de Cassell, indaga tanto en los supuestos bíblicos, patrísticos y teológico-medievales, con abundante erudición y fina habilidad para encontrar relaciones entre las fuentes aducidas con el texto dantiano, que la narración uliseica pierde frescor y llaneza, es decir, grandeza humana. Cassell ha suministrado un eficaz antídoto contra todo anacronismo y extravagancia interpretativa, pero al mismo tiempo ha sumergido el texto dentro de un horizonte histórico concreto, quitándole universalidad y con ello la inspiración de la magnanimidad que duerme en el corazón de los hombres de cualquier época y que el arte genial de Dante despierta. Creo que hay dos perspectivas desde las cuales puede verse el último viaje de Ulises, la immanentista y la trascendente. Desde la immanencia, el viaje es épico y trágico y dentro de las condiciones de grandeza y de soledad del hombre en la naturaleza. Desde la dimensión trascendente, el viaje de Ulises puede ser visto tanto en sus limitaciones (piénsese solamente en Par. XXVII, 77-87, pasaje en el que a Dante se le aparece la escena "di la da Gade il varco folle d' Ulisse", el estrecho y el gran Océano enmarcados en la "aiuola che ci fa tanto feroci" Par. XXII, 153) cuanto en la relucencia de su sentido espiritual, análogo al *desasimiento* y *transliminación* con que caracterizamos la esencia de la experiencia mística de los espirituales avanzados. El moralismo de la interpretación pecaminosa del condenado, por sus astucias y ardidés políticos, olvida que Dante exalta la nobleza humana de sus condenados, aún de algunos de aquellos que se encuentran en situación abyecta, y desconoce el hecho de que "la gloria di Colui che tutto move per l' universo penetra, e risplende in una parte più e meno altrove" y que en Ulises, el Dante de la peregrinación y de la aventura terrenas y en el tiempo, esa gloria, no reluce poco (Ver Leopoldo Chiappo, op. cit. pág. 47-48, nota al pie de página). La cacomanía comete el mismo error reduccionista al pecado en la interpretación de Ulises como el pansexualismo freudiano en la interpretación del psiquismo humano, cuyas manifestaciones son sólo vistas como máscaras de la libido. El reduccionismo cacomaníaco se impone como tarea la de desenmascarar la narración uliseica buscando el pecado detrás de todas las manifestaciones y con ello pierde el verdadero rostro, el rostro épico y trágico, y también, el rostro noblemente espiritual. Nunca sabremos cuál fue la intención de Dante y solamente se

pueden hacer conjeturas. Y en el fondo no importa: la obra de arte tiene una existencia objetiva que incluso puede trascender a su propio autor. Lo que importa no es tanto lo que haya pensado o haya podido pensar Dante, sino lo que la Comedia nos da que pensar. Y si se quiere superar la nivelación, en el sentido de que todas las interpretaciones son igualmente válidas, el criterio de la escala de valoración podría estar dado por la *coherencia*, la vivacidad de la *imagen*, la *riqueza* interpretativa, la *multilateralidad* y el *nivel de penetración espiritual*. Estoy convencido de que la gran obra de Dante resulta de la conjunción de la misma Comedia (y los libros menores) con la totalidad de los comentaristas que constituimos lo que se podría llamar el *sodalizio dantiano* formado a lo largo de casi siete siglos y en una multitud de lenguas y naciones. "Poca favilla gran fiamma seconda. . ." Dante, con expresión modesta, lo presintió.

Parágrafo 2 : La mordaz invectiva con que se abre el Canto XXVI tiene una especial relación con el escenario uliseico. Escuchémosla otra vez:

"Godi, Fiorenza, poi che se' si grande
che per mare e per terra batti l' ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!
fra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali".
Inf. XXVI, 1-6. (Según la antigua vulgata).

El tono de estos dos tercetos es el tono de la *grandeza*, pero el contenido corresponde a la *pequeñez*, por su contraste nace el sarcasmo, la ironía mordaz, y por ello mismo constituye el antípoda, la contrafigura, precisamente de la "alta tragedia" en que se mueve el relato de Ulises. Y es tal el entusiasmo de Dante por su invención uliseica y por el esplendoroso escenario que se abre luego en el Canto que el mismo previamente se advierte a sí mismo: "é piú lo 'ngegno affreno ch' i non soglio, perché non corra che virtu nol guidi" y que si una buena estrella o la gracia divina le ha dado el bien de hacerlo no vaya a ser "chi' io stesso nol m' invidi". Esto hay que verlo con mucho cuidado. La interpretación de Francesco Buti (1385) "dice per invidia non mel guasti, adoperandolo al male et a' vizi. . . come lo invidioso converte il bene altrui in male. . . cosi fa colui che converte lo ingegno buono e sottile ad adoperare il male" (cit. Enc. Dant. III, 494), nos parece que ha abierto la posibilidad tanto de las interpretaciones de Rossi-Frascino y de D'Ovidio, como las que denominamos cacomaníacas o que ven el episodio uliseico *sub specie peccati* y no, como proponemos, *sub specie gloriae*, que sin olvidar lo épico y trágico puede lograr la interpretación anagógica,

el nivel más alto de la alegoría. Rossi-Frascino: "(lo 'ngegno) non ne lo tolgia abusandone, non lo tramuti in male". D' Ovidio: "Dante nell' esilio diventò un uomo di corte, un negoziatore politico; e il consigliar frodi e ordire inganni sarebbe potuto divenire per lui un peccato professionale, un vizio del mestiere" (cit. Sapegno). El pasaje mencionado (Inf. XXVI, 21-24) más que aludir a una autoadvertencia y advertencia al lector sobre el peligro de caer en la fascinación épica por un pretendido embuste e hipocresía de Ulises "fecundo en ardides", extralimitándose en la presentación seductora de su aventura, me parece que expresa la tentación, del escritor inspirado, de caer en vanagloria y así con tal exaltación, romper "lo fren dell' arte" (Purg. XXXIII, 141). Dante es muy humano porque precisamente en el Canto anterior dice, respecto a las transmutaciones de los ladrones que va a describir, que no envidia a Lucano y a Ovidio, y que más bien callen ante tal asombro a que puede llegar el propio Dante "poetando" ("Taccia Lucano. . . taccia. . . Ovidio" Inf. XXV, 94-99). La expresión de Dante "que yo mismo no me envidie" tiene el carácter del asombro que le produce su propia creación, la cual lo lleva a una formulación paradójica, no desprovista de humor. Este y otros pasajes ilustran que el severo Dante sí tenía sentido del humor, cosa rara de encontrar en sus comentaristas. Respecto de D' Ovidio la observación, tan aguda como dice Sapegno, no tiene nada que ver con la invención poética que tratamos, quizá sí y es muy probable con la biografía del exilio de Dante y de su actuación política en Florencia, pero más referido a lo que observaba a su alrededor que al temor de caer el mismo en el pecado profesional de los políticos, la astucia inescrupulosa. Como interpretación del pasaje no encaja.

Parágrafo 4 : El espectáculo de las llamas que se extienden en el valle nocturno: son un marco anunciador de la grandeza del relato que vamos a continuación a escuchar. Y nótese bien que se trata de una noche estival centellante de luciérnagas, "di tante fiamme tutta risplendea / la ottava bolgia" (vv. 25-33). No se trata solamente de que ya no estamos, por poner algún ejemplo, y hay muchos, en el estiércol apestoso que enmierda a los aduladores del poder, sino en un paisaje en el que arde el esplendor del mundo, la fiebre de la vida, el verano de la sangre. Y esto hay que sentirlo con toda la energía y la agudeza del estar inmerso en la pura inmanencia del tiempo y del mundo, de la naturaleza y de la historia.

Parágrafos 5 y 6 : Las ideas expuestas en estos párrafos se hallan desarrolladas en mi libro mencionado "Dante y la Psicología del Infierno", desde el punto de vista de una psicología fundamental de la experiencia humana.

Parágrafos 7 y 8 : Dante nos ofrece una indicación más que abona en favor de

nuestra tesis de que el naufragio de Ulises ocurrió al amanecer. Se trata de los vv. 130-135:

“Cinque volte raccesso e tante casso
 lo lume era di sotto dalla luna,
 poi che `ntrati eravam nell' alto passo.
 quando n' apparve una montagna bruna,
 per la distanza, e parvemi alta tanto
 quanto veduta non avea alcuna”.

Según estos datos, se trata de que cinco veces se enciende y cinco veces se extingue la luz de la luna. Es decir, cinco plenilunios y cinco novilunios (en sentido astronómico). La expresión “di sotto dalla luna” se refiere tanto a la cara visible de la luna, la que da a la tierra (sentido astronómico) cuanto al resplandor lunar que la sensibilidad visual percibe sobre la superficie terrestre, debajo de la luna (en este caso, el mar de los navegantes uliseicos). “Raccesso” indica el plenilunio, “casso”, el novilunio (en sentido astronómico, es decir cuando no hay luz lunar). Entrados ya en el “alto passo” Ulises navega bajo el plenilunio (“terminus a quo”). Cuando han ocurrido cinco plenilunios aún sólo han sucedido cuatro novilunios. Al cumplirse la quinta extinción (“terminus ad quem”), llegan a un punto en el que la navegación nocturna no les permite ver, en esa oscuridad, recordada como oscura, la montaña, la cual se muestra así, precisamente, al amanecer, con las nuevas claridades del horizonte oriental, oscura, a la distancia. Con la luna llena es indiscutible que la montaña, con el mar espejando el plenilunio, habría sido visible por el contraste de una masa de tierra que se alzaría oscura porque refleja menos que el agua marina, reluciente a la luz lunar. Pero con ello no habría habido cinco encendimientos y cinco extinciones, sino cinco y cuatro o seis y cinco, respectivamente. La condición cinco-cinco puesta por Dante no se habría cumplido. Ergo, el naufragio tuvo que ser al amanecer. A mediados del siglo XIX Tommaseo escribió: “DISOTTO”: “A denotare i cinque mesi di navigazione d' Ulisse, dopo uscito dal nostro mare, ricorre alla fase di plenilunio: e, da vero astronomo, Dante accenna alla parte lunare ove ha luogo il raccendimento, cioè la parte che il nostro Satellite tien sempre volta a la terra. Senza tale determinazione, non poteva stare l' imagine del *riaccendersi*, giacchè, rispetto al sole che sempre la ilumina, la luna è sempre accesa, tranne i casi d' eclissi lunare”. El comentario de Tommaseo favorece nuestra tesis, aunque no intente ni llegue a nuestras conclusiones.

Parágrafo 9 : El texto usual al poner una coma después de “montagna”, exige una pausa en el verso que no tiene por qué haberla y en cambio exige un forzoso “enjambemant” o “encabalgamiento (expresio-

nes, respectivamente, de Maurice Gramont y Dámaso Alonso, para referirse a la ligazón de la terminación de un verso con el siguiente, suprimiendo o haciendo mínima la pausa que exige el metro y el ritmo en la terminación del verso, por razones del sentido) de la palabra "bruna" con "per la distanza", con el objeto de poner énfasis en que la oscuridad de la montaña se debía a la distancia. Este "enjambement" no sólo resulta forzado sino de mal gusto puesto que intercala en pleno relato, en la parte que empieza en el terceto del verso 133 y termina en v. 135, una suerte de paréntesis explicativo que rompe la magia del momento ("bruna/ per la distanza"). Todo ello implica no sólo una distorsión rítmica sino una deformación del sentido que llanamente, sueltamente, es el que sigue: "quando n' apparve, per la distanza, una montagna bruna". Es por razón de la rima solamente que la expresión "per la distanza" ha pasado al verso siguiente ("bruna", rima con "luna" y con "alcuna"). En suma, "bruna" no debe ser separada ni como pausa ni como adjetivo que es, de "montagna", y con ello tenemos la imagen clara de que *a la distancia* apareció una montaña oscura. Conservamos, además, el ritmo de ese verso 133, que exige, como sucede siempre que no hay un verdadero "enjambement" pausa al final, es decir, en "bruna". Ergo, la montaña aparecía oscura, a la distancia, a causa de su contraste con la claridad del horizonte y por mostrar a los navegantes el lado contrario al amanecer. Se recupera así la imagen y no se pierde la sugerencia de sentido espiritual.

Discusión

Parágrafo 1 : Lana explica con detalle, y en el códice se muestra hasta un diagrama, las lunaciones, pero no encuentra ningún problema y deja sin declarar "quando n' apparve" por parecerle obvio el texto. Jacopo della Lana es el primer comentarista completo de la Comedia y en lengua vulgar (1324-1328). Según el Codice Arci-Beta, frankfurtense de mediados del siglo XIV, en edición berlina en facsímil, a cargo del Prof. Dr. Friedrich Schmidt-Knatz, 1939. Los problemas parece que vienen mucho después.

Parágrafo 2 : Pueden ponerse algunos ejemplos. Costa-Bianchi: "Una montagna che per la distanza ci appariva scura" (1846, Felice Le Monnier, Firenze, pág. 201 nota); Pietro Fraticelli: "un montagna, bruna/ Per la distanza, che per la gran distanza ci appariva scura" (1860, G. Barbera, Editore, Firenze, pág. 190 nota); Niccoló Tommaseo: Pone coma después de montaña (1865, reimpreso A. Martello, Milano, 1965). Raffaele Andreoli: "Bruna Per la distanza. Anche Virgilio "obscurus colles videmus" (1895, G. Barbera, Editore, Firenze, pág. 88 nota); Dino Provenzal: "bruna per la distanza: oscura, non ben distinta per la lontananza

za" (Edizioni Scolastiche Mondadori, 1962, pág. 222 nota). Aquí Provenzal reconoce que no se puede tomar "bruna" en sentido literal sino metafórico, es decir, oscura sólo como indicativo de indistinción, de confuso, a causa de la distancia y que por esta causa no se puede bien discernir los objetos. Como lo sabe cualquier persona medianamente observadora y lo saben muy bien los pintores y los tratadistas de colores desde Leonardo da Vinci hasta Goethe, las montañas lejanas iluminadas por el sol (no de espaldas a cualquiera de los crepúsculos, lo que las mostraría oscuras, ni de frente a ellos, que podrían verse coloreadas, por el atardecer especialmente) se vuelven más bien azulinas, en la lejanía, no oscuras. Sin embargo, Giorgio Vandelli en su comentario scartazziniano es terminante: "*bruna* ecc. appariva bruna per la gran distanza" (1965, Dicianovesima edizione —completa— Ulrico Hoepli, Milano, pág. 218 nota).

Escuetamente admite el carácter "traslato", no propio sino metafórico Natalino Sapegno: "*bruna*: indistinta" (1965, "La Nuova Italia" Editrice, Firenze, Vol. I, pág. 302). Muchas otras ediciones, que largo sería enumerar, y muy autorizadas, como la de Opere di Dante Alighieri A cura di Fredi Chiappelli (Ugo Mursia Editore, Milano, 1965) y la del profesor Giorgio Petrocchi (mencionada en el epígrafe y nota al epígrafe) siempre colocan la puntuación de modo que se entiende que se trata que la montaña aparecía oscura a causa de la distancia, haciendo pausa en "montagna" y obligando al "enjambement" de "bruna/ Per la distanza".

Las traducciones repiten la lectura y la interpretación tradicional. Algunas ni siquiera ponen nota aclaratoria al pie de página sino que traducen directamente incorporando la interpretación en el propio texto dantiano. Como ejemplo veamos algunas. Angel J. Battistessa: "cuando asomó una montaña, oscura/ por la distancia". (Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1972). El insigne dantólogo argentino no explica con ninguna nota, simplemente incorpora la idea, errónea, según nuestra lectura, en el texto, que en castellano debiera ser así, en traducción suelta: "cuando nos apareció, a la distancia, una montaña oscura", indicando en la nota: oscura, por encontrarse a contraluz de las primeras claridades matinales o del alba.

Más grave que Battistessa es el caso del traductor Francisco Montes de Oca: "cuando apareció una montaña oscurecida por la distancia" (1983, Editorial Porrúa S.A., México, pág. 62). Es decir, que la distancia tiene el poder, por sí misma, de oscurecer las cosas. En la traducción de la edición bilingüe de B.A.C. (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, MCMLXXX) el texto italiano repite la puntuación usual y la traducción castellana es: "cuando apareció un monte oscuro por la distancia" (pág. 149). Traducciones, al castellano, decimonónicas también inciden en el mismo error. Por ejemplo, las tradicionales como la de Don

Juan de la Pezuela, conde de Cheste, la más antigua completa en América dice "bruna por la distancia" y hace el "encabalgamiento". Pezuela era peruano de nacimiento y su traducción fue terminada el 25 de febrero de 1865 según reza en su carta-prólogo dirigida a don Mariano Roca de Togores, marqués de Molins, autor del estudio crítico que la precede. El argentino Bartolomé Mitre (también otro general como Pezuela, hombre de armas y estadista) agrega de su propio ingenio interpretativo un concepto: "cuando aparece una montaña bruna/ por la *larga* distancia" (el subrayado es nuestro). La primera edición de la traducción integral de Mitre, quien, a pesar de su activismo intenso y múltiple como militar y político, mantuvo una constante devoción por "el Dante que ha sido por más de cuarenta años uno de mis libros de cabecera", fue de 1891 (La Divina Comedia, traducción en verso ajustada al original por Bartolomé Mitre, nueva edición, Ediciones Anaconda, Buenos Aires, sin fecha).

En otros idiomas también se repite la errónea interpretación. La famosa decimonónica de F. Lamennais: "Quand nous apparut une montagne, obscure a cause de la distance" (1862, París, Didier et Cie. Editeurs, I, pág. 412). La más reciente traducción francesa, la excelente y autorizada de Alexandre Masseron: "quand nous apparut une montagne que la distance rendait sombre" (1960, Albin Michel, París). Estas traducciones repiten la lectura tradicional admitida aunque no llegan a los extremos por ejemplo de dos autorizados dantólogos italianos recientes, Manfredi Porena y Daniele Mattalía, Porena: "essa (la montagna) è bruna, dice di quel colore grigio che hanno spesso i monti lontani" (1959, Niccola Zanichelli, Editore, Bologna). Es asombroso, porque las montañas a la distancia son azuladas, salvo que estén a contra luz de un horizonte más claro por la Dirección de la luz solar, pero entonces no son grises, sino oscuras, como la que vio, por esa razón y no por la distancia, Ulises, antes del naufragio, inmediato. Y Mattalía: "il colore simbolo del mistero dalle cose sconosciute o come qui, precluse alla conoscenza. La *causa naturale indicata da Ulisse* (la distancia) ne cela alusivamente un'altra (divieto divino di conoscere" (1960, Prima edizione, Rizzoli, Editore, Milano. Los subrayados son nuestros). Todos los editores y comentaristas italianos, incluyendo Carlo Steiner, 1922, suscriben pues la tesis usual hasta la unanimidad. El traductor alemán contemporáneo y estudioso autorizadísimo Hermann Gmelin deja la cosa en la imprecisión: "Da ist vor uns ein Berg emporgestiegen / In dunkler Ferne; der schien so gewaltig". (Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1984). Pero se trata de una imprecisión que bien analizada redundaría en peor error que la lectura usual. Nos dice primero que "allá" ("Da") "delante de nosotros", "frente a nosotros una montaña" (vor uns ein Berg), "súbitamente alzada", "de pronto", como irguiéndose frente a nosotros ("emporgestiegen"), todo lo cual es correcto, porque nos

expresa la escena de un súbito aparecer de una alta montaña que se erguía. Y luego, felizmente evitando todo paréntesis explicativo, nos coloca "en la lejanía" ("In. . . Ferne"), lo cual es sugestivo y correcto, según nuestra imagen, puesto que la aparición súbita de la montaña erguida allá en la lejanía frente a nosotros es precisamente la experiencia imaginal a la que accedemos mediante el texto original dantiano. Pero todo esto cae en la imprecisión al calificar de "oscura" ("dunkler"), ya no a la montaña, que es lo que dice el original, sino a la lejanía misma ("In dunkler Ferne"), lo cual no sólo es infiel al original sino que resulta un error peor que la interpretación usual de la causalidad de la oscuridad atribuida a la "distanza", pues resulta un absurdo. Si la lejanía era oscura, tómesese en sentido literal o trasladado la palabra "oscura", nada podía divisarse de la montaña. No aprovechó Gmelin la intuición de su compatriota del siglo pasado el gran Philalethes, pseudónimo del Príncipe y luego Rey Johann de Sajonia (1801-1872), estudioso enamorado de la Comedia toda su vida, desde su juventud, autor de la mejor traducción alemana de la Comedia, en verso ajustado al sentido y, en cuanto lo permite la lengua y la gramática alemana, al número de sílabas y, naturalmente, suelto de la tiranía de la rima (fuente de atrocidades en las traducciones), promotor activo y fecundo de un verdadero "sodalizio" dantiano en la corte, fundador de la primera sociedad dantesca en el mundo (1865) y de la primera revista de estudios dantianos (Jahrbuch der deutschen Dantegesellschaft, 1867) en el mundo, mucho antes que sus similares en Inglaterra (The Oxford Dante Society, 1876), en Estados Unidos (The Dante Society of America, fundada en 1881, por el poeta Longfellow) y en Italia (Società Dantesca Italiana, fundada en 1888). Philalethes: "Seit in den schweren Pfad eingetreten, / Als endlich *dunkel* uns durch die Entfernung / Ein Berg erschien, der also hoch uns deuchte, / Wie ich noch keinen je gesehen hatte". (Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, deutsch von Philalethes, erläutert von Edmund Th. Knauer, Vorwort von Horst Rudiger, Droemersch Verlaganstalt Th. Knauer Nache. Munchen-Zurich, 1960.

Pero antes de Philalethes, tenemos la traducción al inglés realizada y publicada entre los años 1805-06 y 1814, indudablemente la mejor según la autoridad del profesor de la Universidad de Cambridge Eric R. Vincent, por el estudioso británico Henry Francis Cary, quien en el pasaje que comentamos traduce así: "Vanish'd the light from underneath the moon, / Since the deep way we enter'd, when from far / *Appear'd* a mountain dim, loftiest methought / Of all I e'er beheld" (The Divine Comedy of Dante Alighieri, translated by Henry F. Cary, The Harvard Classics, P.F. Collier & Son Corporation, New York, 1937. Los subrayados son nuestros). Muy sencillamente lo expresa: "cuando desde lejos apareció una montaña oscura". Es exactamente

la imagen que Dante nos ha querido dar en el texto original, sin la puntuación y el "enjambement" equivocados de los editores italianos y las interpolaciones interpretativas en el texto de otras traducciones a otros idiomas, como hemos visto.

Se salva también por la finura la versión portuguesa por el dantólogo brasileño Cristiano Martins: "Súbito, um monte vimos, que se alteava, / escuro, na distancia, e erguido tanto, / que de outro igual nenhum de nós lembrava" (Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. Editora da Universidades de Sao Paulo, Editora Itatiaia Limitada, Impresso no Brasil, 1979). Los vv. 133-134 no los comenta en lo que respecta a nuestro problema, pero la traducción es claramente indicativa, como en el caso de Philaethes, de que la montaña emergía oscura *a través* de la lejanía, no a causa de ella.

La Enciclopedia Dantesca repite la interpretación tradicional en el artículo "Distanza" (Bruno Basile, Vol. II, 511). No cita estos versos para ejemplificar los usos de la preposición *per* en el artículo correspondiente (Aldo Duro, Vol. IV, 388-395) a pesar del minucioso análisis y la copiosidad de ejemplos. Nos sorprende, en cambio, gratamente ver que en el artículo *bruno* a cargo de Lucia Onder, profesora de los Istituti Tecnici, Roma, dice: "In contrasto con il chiarore circostante appare bruna / per la distanza (Pág. XXVI 133) la montagna del Purgatorio e l'onda del Lete, limpidissima ma *bruna bruna* (XXVIII 31) perché scorre nell'ombra". Esta observación nos parece totalmente correcta y acertada, nos alegra porque es una excepción que hemos encontrado que, conjuntamente con las tres mencionadas, la del traductor inglés, la del rey sajón y la del traductor brasileño, abona a favor de nuestra tesis.

Parágrafo 3 : Independientemente, el estudioso peruano y experto traductor latino Julio Picasso, comentando, en una nota de su trabajo "Matelda: Alegoría y Enigma", nuestra tesis, aduce el antecedente virgiliano:

"Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis
cum procul obscuros colles humilemque videmus
Italiam"
Aen. II, 521-523.

Y dice Picasso: "Pienso que Dante se inspiró en este paso virgiliano, "Obscuros colles" derivó en "montagna bruna"; "per la distanza" tradujo "procul". Se puede aducir también, continúa Picasso, Aen. III, 203-206, especialmente: "aperire procul montes". A diferencia de Andreoli, que cita fragmentaria e inadecuadamente el pasaje virgiliano, Picasso nos ofrece el pasaje completo, debidamente leído, añadiendo un segundo pasaje, que evi-

dentamente nos ilustra sobre la nitidez de la imagen en la expresión dantiana "n'apparve" y la "lejanía", es decir, "a la distancia" de los montes, en el caso de Dante, "una montagna". La llegada al amanecer de Eneas fue venturosa, la de Ulises infausta. En Eneas la mañana estaba más avanzada, las estrellas habían desaparecido y ya con resplandores bermejos el cielo todo resplandecía, en Ulises el amanecer era aún inicial, antelucano matutinal o quizá de alba; por último, el resplandor oriental de popa iluminaba más tarde las colinas itálicas para Eneas, por el contrario, para Ulises, la montaña aparecía oscura enmarcada en las claridades del horizonte austro-oriental a proa. Quizá esta auspiciosa llegada al amanecer a las costas itálicas de Eneas sea una excepción a las "albas trágicas" de que trata Antonio La Penna, en el magnífico libro compilado por el Profesor Hugo F. Bauza, de la Universidad Nacional de Buenos Aires, "Virgilio en el bimilenario de su muerte", Ediciones Parthenopoe, Buenos Aires, 1982. No se trata de un antecedente virgiliano meramente mecánico o literal, Dante transforma el pasaje con miras a una evidente contraposición entre el viaje de Eneas y el de su Ulises, providencial uno, trágico el otro; que culmina en éxito gaudioso (la fundación de Roma) el de Eneas, mientras el de Ulises termina en un exitus letalis. Y tiene muy bien cuidado Virgilio de no hacer el amanecer muy inicial, y más bien teñido por la aurora, pues de haber sido así las colinas itálicas se hubieran confundido con el horizonte occidental (hacia el cual navegaba) aún oscuro, pero tampoco el amanecer demasiado avanzado que el sol ya saliese entero encima del horizonte, pues teniéndolo de popa habría iluminado las colinas y no hubiese visto a proa "obscurus colles". Dante era perfectamente consciente de este hecho si leemos con atención el pasaje de Par. XXXI, 118-120: "... e come da mattina / la parte orientale dell'orizzonte / soverchia quella dove 'l sol declina". Por ello la montaña podía aparecer oscura frente a la claridad oriental. Esta observación dantiana abona en favor de la imagen del contraste de la montaña que se interponía entre el barco de Ulises y el horizonte oriental. Aldo Duro, Director del Vocabulario del Instituto de la Enciclopedia Italiana, ha hecho en el artículo sobre *Per* de la Enciclopedia Dantesca (Vol. IV, págs. 388-395) un minucioso estudio del uso de esa preposición en la obra de Dante. De las 3320 ocurrencias de dicha preposición, 1386 corresponden a la Comedia. Desgraciadamente entre la multitud de ejemplos aducidos para ilustrar su materia el articulista no ha puesto el pasaje que estamos tratando. Sin embargo, un estudio atento de dicho artículo nos indica 1. De los seis tipos de relaciones más ricamente representadas, la relación de causa es la cuarta. Disminuye, pues, la probabilidad de que "per la distanza" tenga una significación causal. Lo cual abona a favor de nuestra lectura. 2. El uso de la preposición *per* en el verso 134 del canto XXVI puede ser inscrito dentro de

las categorías de Aldo Duro en la categoría de *mezzo* (medio), es decir "come equivalente di attraverso". En nuestro caso se pueden aplicar las palabras Aldo Duro: "al fondamentale valore instrumentale si sovrappone o accompagna una connotazione modale". Es decir, a través de la distancia, por intermedio de la distancia (valor instrumental, de medio) apareció la montaña de *manera* distante, a la lejanía, al modo de lo distante y lejano en cuanto distante y lejano (valor modal). Si se consideran las ideas de Dante sobre la percepción visual en Conv. II, IX y III, IX basadas en Aristóteles, por las cuales no la materia pero sí la forma del objeto *viene* al órgano, podemos aplicar a este caso la primera categoría de Aldo Duro: "le relazioni. . . di moto attraverso luogo. . . con verbi che significano movimento, spostamento *per* esprime l'idea del moto attraverso un luogo, sic questo amplissimo come l'universo, l'aria, il mare, le pianure", a lo cual podríamos agregar la distancia que es el medio diáfano especificado como espacio intercalado entre dos cosas. Este matiz se agrega al fundamental de *medio*, dándole una cierta connotación de movimiento al verbo "n'apparve" y considerando que "Per la distanza" es una locución adverbial de lugar y por ende referida al verbo "aparecer" y no como explicativo causal del adjetivo "bruna". Ha sido pues arbitrario, a la luz de los múltiples usos señalados en el minucioso y analítico artículo de la Enciclopedia Dantesca sobre la preposición *per*, adscribirle exclusiva y universalmente a esa preposición un valor causal. Y no sólo, como hemos visto, se trata de fundamentos gramaticales, aunque este último es concretamente probatorio de nuestra tesis. Hay dos argumentos más que se pueden aducir, tomados de la misma Comedia: un argumento psicológico y otro argumento que apela al paisaje matinal.

Cuando Dante-poeta coloca a su personaje Dante en situación de oscuridad absoluta, éste puede decir terminantemente: "lo era volto in giù, ma li occhi vivi / non poteano ire al fondo per lo scuro; / per ch'io: Maestro, fa che tu arrivi / dall'altro cinghio e dismantian lo muro; / ché, com'ì odo quinci e non intendo, / così giù veggio e neente affiguro" (Inf. XXIV, 70-75). Mientras que cuando se trata de una semioscuridad en una situación en que el objeto se halla muy distante, Dante-personaje transforma el bulto indistinto del objeto lejano proyectando una imagen que no corresponde a la realidad. Dante conoce muy bien lo que se denomina pseudo-percepción ilusoria. Es el caso de los gigantes, los que frente a la semioscuridad y la lejanía, aparecían a Dante como "molte alte torri". Sobre el dato sensorial receptivo se sobreponen actitudes mentales sea por proyección de fantasías originadas en el deseo o el temor, sea adquiridas por experiencias previas. Dante no había visto gigantes, pero sí, en su experiencia, torres. Es normal, que deforme la realidad del objeto lejano a través de la oscuridad y los gigantes le aparezcan

como torres. Y el propio Virgilio-personaje explica el fenómeno psicológico: "Peró che tu trascorri / per le tenebre troppo dalla lungi, / avvien che poi nel maginare abborri. Tu vedrai quanto il senso s'inganna di lontano; / pero alquanto piu te stesso pungi". (Inf. XXXI, 10-27). Pensemos ahora en nuestro tema: Ulises y su "compagna picciola" cumplidas las cinco lunaciones no hubieran visto nada en la oscuridad absoluta y en la indistinción de la semi-oscuridad y de la lejanía lo más probable es que hubiesen deformado el objeto sometido, en esas condiciones, al "falso veder bestia quand'ombra" (Inf. II, 48). Había pues suficiente claridad como para que los navegantes tuviesen una percepción nítida y distinta de la oscura montaña en la lejanía.

En la comedia hay varios pasajes relacionados con la hora medida mediante el gran reloj cósmico del rotar del universo. Y ello se refleja en el paisaje. Dante distingue con sutileza el color según la posición del sol. Más aún, vemos claramente la diferencia entre el "dolce color d'oriental zaffiro" propio de la hora matutinal antelucana, la blancura del alba mediante la cual se puede ver el "tremolar de la marina" y el color anaranjado, los resplandores dorados de la mañana cuando el sol ya ha hecho su aparición en el horizonte. "Già era 'l sole all'orizzonte giunto / lo cui meridian cerchio coverchia / Ierusalem col suo piu alto punto; / e la notte, che opposita a lui cerchia, / uscì di Gange fuor con le Bilance, / si che le bianche e le vermiglie guance, / la dov'ì era, della bella Aurora / per troppa etate divenivan rance" (Purg. II, 1-9). Se suceden, pues, los colores del amanecer: zafiro, albo, rosado (bermejo) y amarillo (dorado). La hora trágica de Ulises fue muy temprana, mucho antes de que la bella aurora "per troppa etate divenivan rance". Es la hora matutinal (equivalente a la de Dante cuando acaba de salir de la gruta infernal y puede contemplar como "lo bel planeta che d'amar conforta faceva tutto rider l'oriente / velando i Pesci, ch'erano in sua scorta"). O, también, pudo ser el alba (la hora en que Dante se dispone a bajar a la orilla para lavar su rostro con el rocío y ceñir el junco de la humildad, la hora en que como nos cuenta "l'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano conobbi il tremolar della marina"). (Purg. I, 115-117). Ulises y sus compañeros, quizá vieron "il tremolar della marina" cuando el alba había vencido la hora matutina que iba huyendo mientras aparecían las claridades blancas, vieron la montaña oscura en la lejanía y se alegraron, pero pronto la alegría se tornó en llanto.

Al terminar este estudio creemos plenamente demostrada nuestra tesis y, por ende, la nueva lectura con la correspondiente modificación de la puntuación tal como lo hemos indicado en el epígrafe. Y, por ello, proponemos su utilización para las próximas ediciones.

III

CUANDO VIRGILIO HABLO EN LOMBARDO

(Acerca de Inf. XXVII, 20-21)

“. . . e che parlavi mo lombardo,
dicendo 'Istra ten va più non t'adizzo"
Inf. XXVII, 20-21 (Según Petrocchi)

TESIS

"infin che 'l mar fu sovra noi richiuso" (Inf. XXVI, 142). Ulises acaba de terminar el relato de su último viaje. Poéticamente Dante ha alcanzado lo más alto del estilo épico y trágico. Dramáticamente Ulises ha narrado la grandeza, es decir, la terrible locura de su gran intento fracasado. Seguramente Dante-personaje y Virgilio-personaje lo han escuchado con profunda emoción y han hecho de sus espíritus el eco resonante de tan alta empresa. El lector también, a través de tantos siglos que se ha venido leyendo la Comedia llamada divina. Y cuando ya estábamos llegando—digo el lector con Dante y Virgilio— a la culminación del viaje, luego de tantas noches y de tantas lunas, de pronto aparece, contra el amanecer inicial de un nuevo día, la alta montaña del mar del sur, y súbito la tormenta, y el remolino, y las altas olas que golpean la proa, y el girar del barco con todas las aguas, tres veces y a la cuarta levantarse la popa y la proa irse a pique, siguiendo una voluntad anónima y ajena, el frágil barco odiseico, inmerso en lo impersonal y poderoso de las fuerzas desatadas de la naturaleza, hundirse hasta que el mar, sobre el naufragio, se cerró. Sólo queda el silencio inmenso de la soledad marina, el silencio de Dante, el silencio de Virgilio, también el silencio del lector.

Y también se cierra el canto XXVI: "infin ch 'l mar fu sovra noi richiuso". No se puede negar que éste es un momento de intenso "pathos". Dante-poeta, aparentemente, no nos dice nada, pasa al Canto siguiente y sólo nos dice que la llama de Ulises ha quedado recta y quieta y que con la licencia de Virgilio ("la licenza del dolce poeta") se ha retirado para ya nada más agregar, y, mientras se va, ya venía otro espíritu encarcelado en una llama que se mueve impaciente para hacerse escuchar.

Nos quedamos perplejos. Dante en otros momentos de intenso "pathos" se ha dirigido al lector o ha lanzado una invectiva o por su cuenta ha hecho una grave reflexión. Aquí, aparentemente, el silencio, la indiferencia. Más aún, el espíritu que sigue parece que, por decirlo así, ha estado "haciendo cola" y que el que acaba de hablar, nada menos que Ulises, es despachado, sin más, para hacerle sitio. Más aún, pareciera que Dante-personaje ya está tan interesado en escuchar al nuevo espíritu, que se aproxima, que cuando Virgilio lo golpea con el codo diciéndole que

ahora él responda porque el personaje es italiano, ya tiene pronta y preparada la respuesta. Parece que Dante-poeta y que Dante-personaje se hubiesen total e inmediatamente olvidado, igual que Virgilio, el impresionante relato de Ulises. Como si el gran héroe homérico hubiese hablado a dos impávidos palurdos.

No es así. Lo que señorea, es cierto, es el silencio. Pero no la indiferencia ni la impavidez. Un silencio terrible y tan profundo e inexpressable que Dante-poeta, como en algunos otros lugares sutiles de la Comedia, utiliza el recurso de exigir del lector lo que llamaríamos *la intelección de lo implícito*. Claro está que antes, mucho antes, Dante-poeta hablándole al lector le ha dicho que entonces (cuando estaba en el escenario del valle de luciérnagas) se dolió y que ahora, de retorno (y hablándole al lector) se "reduele" cuando dirige la mente a lo que entonces vio. Quizá se refería a la emoción causada por el relato de Ulises, sobre el cual después calla. Pero esto sucede antes del episodio y la referencia resulta ambigua y sujeta a interpretaciones. ¿Dónde encontraremos, en qué momento Dante-poeta nos da pie para la intelección de la expresión implícita de la emoción que embargaba a Virgilio cuando terminó el relato de Ulises? ¿Dónde encontraremos un pequeño boquete para atisbar la interioridad de Dante-personaje?

Ulises termina su relato y queda erecto y quieto. Ulises abre el espacio para el silencio. No tiene nada más que decir, lo ha dicho todo. Y dentro de la ficción dramática, Virgilio, ha hablado en griego, igual que Ulises que se dirigió a él también en griego. La intensidad de la situación emocional es grande. Ya no hay nada que decir, ni tampoco qué preguntar. Sería impertinente, más aún, anticlimático. El acmé de la épica y de la tragedia se ha alcanzado. Sólo resta el silencio de los tres personajes. Y es en ese silencio cuando Virgilio-personaje hace una leve, cortés, es decir, "dulce" señal de licencia mientras musita, embargado por la emoción, en su lengua natal, ahora vete nomás, ya no te incito a hablar. Estas son las palabras que escucha el personaje siguiente y que repite: "istra ten va più non t'adizzo". Es Guido de Montefeltro dirigiéndose a Virgilio, porque son las únicas palabras que ha entendido. ¿Y por qué Virgilio-personaje murmura palabras en lombardo? El griego, en la ficción dramática, es una segunda lengua para Virgilio-personaje, mientras que el lombardo sería, según la misma ficción dramática, su lengua materna. Y es indudable que *la espontaneidad de la emoción encuentra natural y pleno camino expresivo en la propia lengua*. Virgilio-personaje ha comprendido a plenitud la grandeza y la tragedia del relato de Ulises. Terminado el relato, que es una respuesta a la pregunta de Virgilio, no queda nada que decir, pero es a Virgilio a quien le toca reaccionar y su respuesta es, con el gesto, la cortés licencia de retirarse, y con la palabra, sólo la palabra musitada en lengua natal, como dicha sólo para sí mismo, la palabra que surge de los estratos profundos de la vida emocional y que no puede formarse intelectualmente con material de una segunda lengua sino que brota, casi automáticamente, como un pensar interior que se hiciera sonoro, ligeramente audible, ni siquiera dicha al interlocutor, solamente expresión emocional de la vivencia interior. ¿Y Dante? Dante permanece en silencio. Es su silencio tan profundo que

está implícito en su callar. Calla Dante-personaje y calla sobre este callar Dante-poeta. Es demasiado profunda la impresión del relato, nada dice Dante-personaje pero sería indelicado y hasta estridente que Dante-poeta dijese algo sobre este no decir. Y el silencio se interrumpe sólo por la impertinente y ansiosa presencia y el ruido de Guido de Montefeltro, quien en su esfuerzo por hablar recuerda a Dante-poeta el mugido del buey del tirano de Agrigento. Un ruido que aplasta el silencio dejado por el relato de Ulises. Y es dentro de la fuerza de ese silencio dramático donde brotan tenues, apenas casi formuladas, las palabras de Virgilio y que luego repite, espetándolas, Guido, por quien el lector se entera que Virgilio las había dicho. Esas son las imágenes, esa es la escena dantiana que presenciamos.

Entonces surgen las preguntas: ¿Cuál es la lectura correcta? ¿No es anacrónico que Virgilio, poeta latino, hablase en lombardo, lengua formada y hablada más de mil años después de su muerte? Incluso hasta podemos preguntarnos: ¿No sería el propio Dante-personaje quien habló en lombardo y que Guido de Montefeltro atribuyó a Virgilio las palabras, confundiendo al emisor de la voz? Pero Dante-personaje era toscano y no tenía por qué hablar con lombardismos. ¿Cómo así pudo Virgilio hablar con regionalismos de sabor plebeyo al héroe griego? ¿Cómo así Ulises iba a entender la "licenza del dolce poeta" expresada en idioma que no entiende? ¿O es que es totalmente inexplicable el pasaje y se trata de una *crux dantiana* en la que quedan clavados para siempre los comentaristas, los dantólogos y los lectores amantes de la Comedia?

DISCUSION

La primera sorpresa es que Virgilio, quien anteriormente se había dirigido, en la ficción, a Ulises en griego, y cuyo trato con Ulises es de elevado estilo, luego de escuchar un relato expuesto en tono épico se exprese ahora en lombardo utilizando palabras pueblerinas (como "istra ten va") para darle al mismo Ulises la licencia de partir. No es comprensible que con el tono de la "licenza del dolce poeta" y a la cortesía de su trato con Ulises ahora Virgilio utilice la lengua vulgar con un lombardismo. Más aún, si Ulises es griego, estas palabras le son incomprensibles. Momigliano, Terracini, Vandelli y Sapegno parecen no haber reparado en esto último. Más bien, las palabras de Virgilio (o que Guido de Montefeltro atribuye a Virgilio) sólo servirían para señalar el contraste entre un ambiente heroico y un ambiente cotidiano, servirían para mostrar dos personajes antitéticos, esto es, Ulises y Guido de Montefeltro, el héroe del epos homérico y el astuto jefe "ghibellino", la hazaña uliseica y los menudos conflictos de partidos de la política cotidiana de la época. Se trata sólo de un procedimiento poético para anunciar al lector el cambio de clima espiritual.

Otra sorpresa es que los dantistas tomen como la cosa más natural que Virgilio le hable a Ulises en lombardo. Y en un caso, como el de Benvenuto Terracini, hay que suponer que las palabras mencionadas le fueron atribuidas a Virgilio, "re-

flejan una impresión de Guido". Es decir, que Virgilio no las dijo, pero que a Guido de Montefeltro le pareció que dijo palabras en lombardo y que fueron precisamente esas. Terracini agrega que siendo Guido "hombre de acción y de "accorgimenti", pero no por cierto hombre de arte, no podía entender las palabras de Virgilio sino adaptándolas a la medida de su ingenio". No entiendo. Por último, ¿habló o no habló Virgilio esas palabras? ¿Qué palabras habló que fueron interpretadas por Guido de esa manera? En verdad, Guido de Montefeltro estaba esperando impaciente por comunicarse y ya le parecía tardía su intervención, tanto por su propia impaciencia como por la extensión del relato de Ulises, quien, en la ficción, habló en griego. Entonces lo que oyó Guido fueron precisamente esas palabras de Virgilio dichas efectivamente en lombardo y con entonación lombarda, propia de su origen mantuano (según la ficción). No se trata de que Guido transformara a su mentalidad o atribuyera a Virgilio palabras que éste no hubiera dicho.

Ahora bien, queda pendiente una pregunta: por qué Dante-poeta quiere que Virgilio hable lombardo en el momento en que como "dulce poeta" le da la licencia para irse a Ulises? Y dentro de la misma pregunta ¿por qué luego del grandioso y trágico relato Dante-poeta sólo ha querido el silencio y no parece haber dado ninguna indicación de la actitud de Virgilio y de Dante-personaje ante semejante narración? La respuesta más superficial es que esas palabras obedecen a una razón estilística, con ello Dante-poeta ha querido anunciar un cambio de clima espiritual, de la tragedia a la comedia, de lo heroico a lo vulgar. O quizá sólo el dar pie para que Guido, "romagnolo", tuviese ocasión de preguntar por la situación política de la Romagna, aprovechando unas palabras que le eran familiares, después de haber estado escuchando todo el tiempo griego. Sin embargo, no hay que olvidar que en el Canto anterior, Virgilio, antes de dirigirse a Ulises, había estado conversando con Dante en lengua vulgar (sin lombardismos) y que seguramente fueron escuchados por Guido, quien, desechado por la primera preferencia de los poetas, hubo de estar esperando impacientemente que terminase el relato de Ulises, para intervenir, como así inmediatamente lo hizo, en cuanto se estaba retirando Ulises. No era pues necesario dar ese pie. Luego fue por algo distinto por lo que Virgilio habló en lombardo y dijo precisamente esas palabras.

Si Guido escuchó a los poetas hablar en lengua vulgar, como es lo verosímil, ahora le sorprendió la inclusión del lombardismo "istra" en la frase de Virgilio, por eso hace hincapié en el asunto y le dice "Oh tú a quien dirijo la voz y que hablabas *ahora* ("mo") lombardo diciendo "Istra ten va; piu non t'adizzo". Y no fue una impresión de Guido, ni una transformación a su mentalidad de algunas palabras que Virgilio dijera y que no sabemos, ni tenemos por qué averiguar cuáles tendrían que ser, pues las únicas que pronunció fueron esas que Guido repite, subrayando el empleo del lombardismo.

Se hace ahora evidente la tesis que sostenemos. Virgilio pronunció esas palabras acompañándolas de un gesto de cortés licencia. Este gesto entendió Ulises y

la llama que lo vestía se retiró dignamente, erecta y quieta. Las palabras en lombardo tradujeron la emoción interna de Virgilio: "vete ya, puedes irte, después de lo que me has dicho ya nada es necesario agregar, ni sería delicado provocarte a más palabras, suficiente, más no te pregunto". Eran palabras musitadas, como si fueran dichas para sí mismo, un sentimiento interior que se hace sonoro, audible y que sólo puede ser verbalizado en la lengua materna, la que traduce la expresión emocional espontánea. Evidentemente las palabras aquellas no iban directamente dirigidas a Ulises: hubieran sido vanas, pues el héroe griego no las hubiera entendido. Más todavía, habrían sido palabras descorteses, dejándonos perplejos el que Virgilio imprevisiblemente empezara a tutearlo y le dijera abiertamente lo que así sonaría como una chusquedad equivalente a "ya no te tiro más de la lengua". Bastaba el gesto, cuya cortesía así como el sentimiento interior del poeta, expresado íntimamente en sus palabras en lombardo, se reflejan en la fórmula que aquí emplea Dante para designarlo: "dolce poeta".

Y eso es lo que recuerda Dante y eso es lo que le cuenta al lector, por eso lo llama así, "dolce poeta". Y por ello mismo, prácticamente interrumpido por la presencia de Guido de Montefeltro, inmediata ("e già da noi sen già (Ulises). . . quand' un'altra, che dietro a lei venia ne fece volger li occhi alla sua cima per un confuso suon che fuor n'uscía"), Dante, que aún tenía la impresión tremenda del relato, hubo de ser alertado por Virgilio mediante un codazo, y diciéndole: "habla tú; éste es italiano" ("latino"). Dante-personaje había estado desde el comienzo del espectáculo de las luciérnagas en la noche estival sobre el puente tan estirado a mirar que si no hubiera sido porque estaba cogido de una roca bastaba un pequeño empujón para caerse abajo (Inf. XXVI, 43-45). Ahora frente a la retirada de Ulises al terminar su relato, se encontraba todavía atento mirando hacia abajo e inclinado, lógicamente mirando la llama uliseica que se alejaba y aún cogido por la impresión y las reflexiones que causaron su relato. Lo dice el poema claramente: "Io era in giuso attento e chino (inclinado, reverente, pensativo), quando el mio duca (es decir, estando Dante absorto) mi tentò di costa dicendo: Parla tu; questi é latino" (Inf. XXVII, 31-33). Esto no impidió que Dante escuchase las palabras de Guido de Montefeltro, tanto es así que, en el poema, cuenta que ya tenía lista la respuesta a lo que Guido preguntaba y así lo hace. La emoción de Dante es simultánea al hecho de haber escuchado las preguntas de Guido, pero por la misma razón de que es interrumpido en sus pensamientos y casi importunado, recién más tarde le cuenta al lector toda su impresión del encuentro con Ulises. Su emoción se soterra, se hace más íntima, casi puede decirse se pasma y ahoga en lo interior, y sólo más tarde, cuando escribe le cuenta al lector, antes de narrar el doloroso destino de Ulises, que ahora recuerda como "entonces me dolí y ahora me vuelvo a doler más aún, cuando dirijo la mente a aquello que presencié" ("Allor mi dossi, e ora mi rido-glio / quando drizzo la mente a cio ch'io vidi" Inf. XXVI, 19-21).

Dante es un gran artista, lo sabemos a fondo quienes frecuentamos con asiduidad y amor el estudio de su Comedia. Luego que termina el relato de Ulises

("infin che il mar fu sovra noi richiuso") sólo queda el silencio. Pero el eco emocional, la reacción de los personajes que lo presencian, que es de esperarse, viene de la manera más delicada y profunda. En Virgilio se expresa en las palabras musitadas y casi autoproferidas en la lengua materna y la leve indicación cortés y respetuosa. Y en Dante-personaje, envuelto en la velocidad del sucederse de los acontecimientos, con la venida de Guido, en su expresión absorta y como ausente de la que requiere ser sacudido con un golpe de codo y sobre todo y explícitamente en las palabras de dolor en las que le dice al lector el dolor que tuvo. Es por ello por lo que Virgilio habló en lombardo y, en ese momento, Dante-personaje no dijo nada. Esa es la imagen, esa es la escena que presenciamos.

NOTAS

Epigrafe

El texto de Petrocchi: COMMEDIA secondo il testo curato da GIORGIO PETROCCHI, Edizione Nazionale, 1966-67. Istituto della ENCICLOPEDIA ITALIANA fondata de Giovanni Treccani, Roma, ENCICLOPEDIA DANTESCA (1978, Vol. VI) Appendice, Opere, pág. 868. Esta edición fija el texto utilizando el lombardismo "Istra", y desechando el equivalente toscano "Issa" que traen algunos códices. Según testimonio de Benvenuto Terracini, algunos dantistas se las han ingeniado para decir que aunque utilizó la palabra toscana Virgilio habría "proferido la sua licenza con accento lombardo". Deben haber sido dantistas florentinos o toscanos empeñados en reivindicar los fueros provincianos. Y lo que es peor, la razón que se alega es que si Virgilio hubiese dicho "Istra" entonces Dante-poeta tendría que haber hecho que Virgilio hablase, todo el tiempo de su intervención en la Comedia, utilizando regionalismos lombardos. Creo que nuestro análisis en este estudio explica suficientemente por qué allí y sólo allí Virgilio habló en lombardo. Es una razón más para adoptar en el texto "Istra" y desechar "Issa", tal como lo ha hecho la edición crítica cuidada por el eminente dantólogo italiano Giorgio Petrocchi.

No es raro que la visión tubular regionalista recorte la comprensión de la Comedia. Es peligroso proclamar, como lo hace un connotado dantólogo italiano que se declara "católico, artista y florentino" y por ello con derecho a decretar, que "para entender a Dante precisa ser católico, artista y florentino". Aunque el mismo escritor reconoce que "Dante es un poeta universal", su enamoramiento lo ha llevado a una declaración de exclusividad posesiva de tipo nacionalista y profesional. Un eminente dantólogo italiano y que es fino y perspicaz analista, confiesa que le ha sido atribuida —y parece que lo siente— "qualche responsabilità, o magari custodia, di cose dantesche". Dante no necesita de custodios, su obra se seguirá defendiendo sola y seguirá provocando el pensar de quienes se dedican a su estudio, cualesquiera que sean las nacionalidades y las profesiones. Mal hacen los italianos que se creen propietarios de Dante, en vez de honrarlo envilecen su grandeza. Un sajón como el Rey Johann von Sachsen amó y entendió a Dante e hizo por su europeización supra-nacional italiana, más que muchos que esgrimiesen títulos de florentinidad. Y no se diga lo que deben los estudios y la comprensión de Dante a

los ingleses, norteamericanos y latinoamericanos. Salvo que los italianos quisieran reducir a Dante a gloria nacional y los florentinos a poeta municipal, lo cual es absurdo. Y felizmente en Italia se toma más conciencia de lo que el genial escritor y dramaturgo Luigi Pirandello dijera en una conferencia pronunciada en Venecia el año 1922: "la voce di Dante dice cose eterne: parla dalle viscere della terra". Una voz así no puede ser sofocada por ningún orgullo nacional, por merecido que sea.

Tesis

Parágrafo 1 : Cuando escribimos *la terrible locura de su gran intento fracasado* pensamos en la real significación que "folle" tiene en la expresión de Ulises "dei remi facemmo ali al folle volo" (Inf. XXVI, 125). No hay que tomar aquí la palabra "folle" como vano, vacío, inútil, insensato. Hay que tomarla en el sentido de intrépido, esforzado, osado, valiente. Es decir, en el mismo sentido que tiene cuando Dante-personaje increpa su avaricia y su simonía a Nicolás III, sobrepasando su condición de persona cristiana que se dirige a un Pontífice y que retrospectivamente piensa y le dice al lector "I' non so s'i' fui troppo folle" (Inf. XIX, 88). La invectiva fue adecuada y se quedó corta respecto a lo que merecía el Pontífice simoníaco y nepotista. Más tarde le dice: "E se non fosse ch' ancor lo mi vieta / la reverenza delle somme chiavi / che tu tenesti nella vita lieta, / io userei ancor piu gravi" (Inf. XIX, 100-103), de decirle más, no tanto por cortesía, sino para darle a entender que merecía decirse cosas peores, precisamente cuando ya le había dicho y aún le había de decir las peores palabras que se le pueden decir a un hombre, a un cristiano y a un pontífice. Efectivamente, la Enciclopedia Dantesca distingue los matices y califica de "insensato", "stolto", "dissennato" al "folle" usado en otros pasajes, incluso, el "folle volo" al viaje de Ulises así como en el recuerdo en Par. XXVII, 83 "varco folle d' Ulisse", pero no al uso de "folle" en la requisitoria violenta contra el Papa Nicolás III, y que considera como "audace", "temerario". Precisamente, para nosotros Dante utiliza "folle" en este sentido de "audacia" cuando se refiere al viaje de Ulises poniéndole esa palabra en la boca de un personaje que está narrando una empresa audaz, tal como la sentía y sin presentir ni conocer todavía el fracaso final. De no ser así le daríamos a Ulises una capacidad autocrítica cristiana en plena narración épica, lo que no corresponde ni a la estética grandiosa del momento de la narración ni a un pagano y además condenado (y no precisamente condenado por el viaje sino por asunto totalmente ajeno al viaje, su fecundidad en ardidés). De esto hemos tratado en el *Estudio II* intitulado "El naufragio de Ulises fue al amanecer", mucho más extensamente, aunque sin referirnos específicamente a este verso y a esta palabra. Más ampliamente hemos analizado el último viaje de Ulises en el libro

"Dante y la Psicología del Infierno", Compañía de Seguros Atlas S.A. Editorial Ausonia, Lima, 1983.

Decimos, en este mismo párrafo 1, que de pronto aparece, contra el amanecer inicial de un nuevo día, la alta montaña del mar del sur. Los argumentos se encuentran en mi libro mencionado y más detalladamente en el Estudio II. Aquí es oportuno invitar al lector a que lea los versos 1-6 del Noveno Canto del Purgatorio. Es la descripción, maravillosa, del alba. Las alburas del cielo en el horizonte oriental, mientras que en el occidental aún, por la relativa oscuridad, pueden brillar las estrellas, la constelación de Escorpión. Es la hora de la llegada de Ulises, quien viaja circunvalando hacia el sur-este. Pero no puede ser la hora de la llegada de Eneas a las costas itálicas, porque el cielo no "s' imbiancava", sino que "rubescebat stellis Aurora fugatis", de manera que Eneas, viajando de Oeste a Este, si podía decir que "cum procul obscuros colles humilemque videmus Italiam" (Aen. II, 521-523). Más tarde por ejemplo la hora de Purg. II, 1-9, la hora en que las mejillas blancas y rojas de la Aurora "per troppa etate divenivan rance" Eneas teniendo el sol de popa no vería "obscuros colles" sino colinas iluminadas de un sol dorado. Lo cual ocurriría un rato más tarde del que señala Virgilio.

Parágrafos 2 y 3: Efectivamente, termina el canto XXVI con el relato de Ulises, vibrante de un intenso y elevado "pathos", y con el relato la imagen de una tormentosa vorágine que se devora el navío dejando tras de sí el escenario desolado del mar. Nos imaginamos un inmediato apaciguamiento de la tormenta. Sólo el mar, la inmensa planicie del mar. El espacio del cielo y del mar y la isla lejana, mera naturaleza, sin protagonistas ni testigos, el total silencio de lo humano. Y con este silencio, el silencio de Ulises, de Virgilio, de Dante y del lector, en lo más profundo del corazón.

"infìn che il mar fu sovra noi richiuso"

E inmediatamente, sólo con la pausa formal de Canto a Canto, se abre el Canto siguiente, el XXVII:

"Già era dritta la fiamma e queta
per non dir più, e già da noi sen già
con la licenza del dolce poeta,

quand' un' altra, che dietro a lei venia
ne fece volger li occhi alla sua cima
per un confuso suon che fuor n' uscía".

Es precisamente, mientras el "dulce poeta" hace el ademán de cortés licencia que, simultáneamente, pronuncia las palabras, mejor dicho, emergen espontáneamente y musitadas las palabras

“Istra ten va, piu non t’adizzo”, las palabras que, por decirlo así, *sonorizan* el silencioso pensamiento interior de Virgilio, y sobre las cuales después sabremos cuando la llama inquieta que esconde a Guido de Montefeltro logre decir, dirigiéndose a Virgilio: “O tu a cu’io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo, / dicendo: Istra ten va; piú non t’adizzo” (Inf. XXVII, 19-21).

Aparentemente, sin una lectura más penetrante que logre escuchar lo que, en el momento, los versos no dicen, nos quedamos perplejos ante la supuesta falta de reacción emocional de Virgilio y la inexpresividad de Dante. luego del relato de Ulises, del cual Dante-poeta pasa a otra cosa, sin transición ni comentario. Creemos entonces que se hace necesaria la lectura en profundidad que proponemos.

Parágrafo 4 : Como *intelección de lo implícito* denominamos, en nuestros estudios, aquello que no habla por las palabras mismas, sino que se escucha o se ve desde la escena imaginal que esas palabras nos hacen ver. No se trata de interpretación alegórica. En realidad se trata de un *nivel literal*, lo que el estudioso peruano Julio Picasso llama “plano de juego” en contraposición al “plano serio”, constituido por la alegoría. Dante, todos lo sabemos, se caracteriza por la plasticidad de la imagen y la brevedad de la expresión con la que plasma la imagen. Y esto es uno de los aspectos magistrales de su genio y uno de los encantos de la Comedia, rara vez alcanzados. Dante no es un poeta analítico. Lo que Dante nos dice en una entonación, en un verso o en un terceto constituye para otros artistas, poetas o novelistas, materia para una pormenorizada descripción. En este arte dantiano de imagen nítida y la palabra breve el uso de lo que llamaríamos *elipsis significativa* se impone como necesidad y destreza. Cumple al lector desentrañar la elipsis y penetrarla. Esto es lo que llamamos *intelección de lo implícito*. Hay muchos ejemplos en la Comedia que son materia de otro Estudio, baste el caso que ahora tratamos.

Parágrafo 5 : En este parágrafo está lo esencial de la tesis. Virgilio musitó para sí mismo palabras en su lengua natal, expresando de manera espontánea su vivencia interior, mientras con un ademán cortés, terminado el relato, concede licencia, para irse, a Ulises, es decir, expresa su conformidad, con el gesto, a la voluntad de Ulises de retirarse, pues en ese silencio dramático no había más que agregar. Son las palabras que escucha Guido de Montefeltro y en cuanto puede se las repite designando así a Ulises, ya que desconoce su nombre, y haciendo hincapié en el uso del lombardismo. Lo que interesa es añadir algo sobre teoría del lenguaje. Se distinguen dos niveles en el uso del lenguaje: el nivel proposicional y el nivel espontáneo. El nivel proposicional es el nivel de uso volitivo de las palabras y su contenido es principalmente depen-

diente de la actitud abstracta, es un nivel más elaborado y que supone una integración compleja de la corteza cerebral. El uso de una segunda lengua requiere un lenguaje de nivel proposicional. El nivel espontáneo es un nivel más bien emocional, interjectivo. No requiere una elaboración abstracta y más bien se sitúa el hablante dentro de una situación concreta. Es el nivel automático que se conserva en las lesiones de la corteza cerebral. Es el nivel que emerge como expresividad en situaciones emocionales intensas, en la ira, el temor, la angustia, tristeza o en estados conmovidos del ánimo. La lengua materna está mucho más vinculada a los estratos emocionales profundos y por ello, quien, usando una segunda lengua, se encuentra frente a una situación en que tiene que reaccionar emocionalmente, involuntariamente se le salen espontáneamente palabras, exclamaciones o interjecciones en la lengua materna. Esto es precisamente lo que le aconteció a Virgilio, quien habla de Mantua como "la mia terra" (Inf. XX, 98), se reconoce "mantovano. . .della tua terra" con Sordello (Purg. VI, 71-75), lo dice Dante-poeta (Purg. VI, 79-81) y declara que "li miei parenti furon lombardi, / mantovani per patria ambedui" (Inf. I, 68-69).

Sobre la teoría del lenguaje aquí expuesta se fundamenta en ideas, observaciones e investigaciones sobre las cuales basta mencionar los nombres de G. Herder (1772) y Wilhelm von Humboldt, de lingüistas como Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure y N. Trubetzkoy, neuropatólogos como John Hughlings Jackson, Henry Head y Kurt Goldstein, filósofos como Ernst Cassirer. El autor ha hecho y publicado investigaciones sobre esta materia, baste mencionar "Evocación Verbal Categorial en las lesiones cerebrales" Revista de Neuro-Psiquiatría, Lima, 1958. Es obvio que Dante, mentalidad arquitectónica y al mismo tiempo agudo observador de la vida cotidiana, interesado en lingüística (es el primer investigador de lingüística comparada en su *De Vulgari Eloquentia*), no se le escapó el hecho de la expresividad espontánea en la propia lengua materna ante una situación emocional intensa, sobre todo cuando se ha estado hablando y escuchando una segunda lengua. Y esto es precisamente lo que nos da a entender en el pasaje, que es objeto de este estudio.

Ulises y Virgilio, en la ficción poética, hablaron en griego. Esta hipótesis es esencial para entender el episodio en lombardo. Pero no es una hipótesis sin base. Dante, en general, hace hablar al personaje en su propio idioma. En un caso, explícitamente, traduce para el lector a su personaje (Par. XVI, 32-33, Cacciaguida habla en vulgar florentino antiguo pero Dante lo traduce a la "moderna favella", ver notas de Scartazzini-Vandelli, Casini-Barbi, Sapegno). En otros, *transcribe* el propio idioma o habla del personaje (el caso de Arnaut en Purg. XXVI, 140-147; Pluto en Inf. VII, 1; Nembrot en Inf. XXXI, 67; Justiniano en Par. VII, 1-3). Estos pasajes otorgan fundamento a nuestra hipótesis. Ex-

cepciones podrían ser: Adán, poseedor del idioma primigenio, pudo hablar, por derivación, en el "volgare" de Dante. Pero ¿en qué idioma se entenderían, en su plebeyo inter-inecrupe, el troyano Sinón y el Maestro Adamo, el "anglicus" según unos, o, bresciano, toscano o boloñés, según otros? En la eternidad infernal no se dan siempre, necesariamente, las reglas que rigen en el tiempo, Dante cumple con relatar el episodio reproduciendo su ambiente de "comedia" y de vulgar "humile" (De Vulg. El. II, IV, 5-7).

En este mismo párrafo mencionamos a Fálaris el tirano de Agrigento a propósito de la "fiamma parlante" (Sapegno) que era Guido de Montefeltro. Perillo de Atenas, el inventor del buey mugiente de cobre fabricó para el tirano este aparato de tortura y muerte que estaba construido de manera tal que cuando se metía dentro a los condenados por Fálaris, al calentar a fuego el artefacto, éste convertía los alaridos de los desgraciados en mugidos bovinos. Fálaris hizo el primer experimento metiendo dentro del buey al propio inventor. Realmente genial. Es lo que merecerían en la actualidad los inventores de máquinas de guerra, aparatos destructivos, misiles con cabezas nucleares, investigadores de las bombas de neutrones, productores de armas químicas y bacteriológicas, planificadores científicos de la llamada "guerra de la galaxias", en fin todos los Perillos que sirven a los políticos y militares de la estrategia del terror. Aquí, como observaron Scartazzini-Vandelli, es aplicable lo que dice Ovidio en el Arte de Amar: "Neque enim lex aequior ulla, Quam necis artifices arte perire sua" (Ovid. Art. am. I, 655 sig.). Y si Dante en ese tiempo, cuando las máquinas de agresión no se habían desarrollado tanto como en nuestro tiempo, dijo "e ciò fu dritto" (Inf. XXVII, 8), qué hubiera dicho ahora que los científicos del refinamiento bélico, al servicio de los políticos militaristas, actúan como verdaderos alchahuetes de la muerte.

DISCUSION

Parágrafos 1 y 2: Pier Vincenzo Mengaldo, profesor de la Universidad de Génova, en el artículo Lombardía de la Enciclopedia Dantesca (Vol. III, págs. 685-696), en la parte sobre la lengua lombarda, escribe: "Una caratterizzazione comprensiva e generica delle parlate 'lombarde'. . . viene fornita in VE I, XV, 3-4: in contrapposto alle vicine parlate romagnole, con la loro morbidezza e mollezza, ferraresi e modenese si distinguono per una certa 'garrulitas', quae proprie Lombardorum est e che Dante ritiene rimasta a quei popoli ex commixtione advenarum Longobardorum. . . (la connessione tra Lombardi e Longobardi ritorna, in chiave politica in Ep. V, 11, dove Dante, rivolgendosi ai riottosi signori lombardi, li apostrafa: *Pone, sanguis Longobardorum, co-adductam barbariem*)". Continúa el profesor Mengaldo señalando

do la "garrulitas" del habla lombarda que hace a los habitantes de esas ciudades incapaces de acercarse al "volgare aulico" *sine quadam acerbitate*, "e perciò non si trova nessuno di essi che abbia poetato con senso d'arte". Se opone pues "garrulitas" a "lenitas e mollities" "e si coordina ad acerbitas, cioè asprezza". Viene a ser no sólo aspereza sino reluctancia a un lenguaje suave y a un modo áulico, el caso lombardo frente al habla de los habitantes de la Romagna.

El análisis del profesor Mengaldo, que además nos recuerda el enfoque dantiano sobre la lengua de Lombardía, nos sugiere la posibilidad de plantear la hipótesis de que la acotación de Guido de Montefeltro está inspirada más en un interés que tiene Dante de comparatista de lenguas y que esto podría explicar por qué Dante-poeta puso en boca del personaje "romagnolo" esta observación del lombardismo usado por Virgilio. Se trataría de un simple pretexto para hacer una observación lingüística y para dar pie a la intervención de Guido de Montefeltro que no hizo, todo el tiempo, sino escuchar el griego de Ulises. Más aún, a un hombre de armas como Montefeltro el griego pudo parecerle tan extraño como quizá áspero en comparación con la "morbidezza" y la "mollezza" de su parla natal. Y de ello se desprendería otra observación lingüística: para el rudo hombre de armas las "palabras aladas" del lenguaje griego, lenguaje de "alta tragedia" podían sonar, desde un punto de vista provinciano no ilustrado, con el carácter de "garrulitas". Esta hipótesis sola sería viable si fuese cierto lo que dice Benvenuto Terracini: que las palabras atribuidas a Virgilio en realidad no fueron sino una "impresión" de Guido de Montefeltro. Sin embargo, Virgilio las dijo realmente y en las circunstancias que hemos señalado e insistido en este estudio y que constituyen su tesis. Pero nuestra tesis no excluye la posibilidad de que conjuntamente coadyuvaran las razones que hemos dado en esta nota. Razones que solas no se sostienen, pero que sí enriquecen de perspectiva la interpretación del pasaje, sin que por ello se pierda la imagen y la escena de un Virgilio musitando su lengua natal y expresando así la vivencia interior consiguiente al tremendo relato uliseico.

Parágrafo 5 : Ulises entendió el gesto cortés de licencia del "dolce poeta", indudablemente, porque, aunque escondido en la llama, podía no sólo oír y hablar sino también ver. Lo que vio fue el además después de un silencio emotivamente cargado, luego de su trágico relato, y el movimiento imperceptible de los labios de Virgilio que musitaba las palabras en lombardo —palabras que no sólo no entendió sino que quizá ni logró escuchar— y todo ello lo interpretó como señal para retirarse y dignamente, dejó de hablar, y efectivamente se retiró, mientras se interponía la intrusión gímateante de la llama dentro de la que intentaba, con

dificultad y agitación, expresarse el siguiente condenado, Guido de Montefeltro, hábil para decir el consejo fraudulento y ahora, como "contrapasso", torpe o dificultoso para expresarse. Dante mientras tanto, profundamente conmovido, sigue con la vista, asomado al puente y precariamente cogido de una roca, al heroico hombre-llama que se aleja, hasta que Virgilio atraiga su atención al nuevo condenado, con un golpecito de costado, usando el codo y diciéndole: "habla tú, éste es italiano".

En la nota a Inf. XXVII, 61-63 de Scartazzini-Vandelli leemos "Guido da Montefeltro, chiuso entro la fiamma, non si accorge, come si sono accorti dannati d'altri cerchi (cfr. Inf. VI, 40, 80; VIII, 33 ecc.), che Dante è vivo. Questi stessi versi però fanno pensare che gliel balenasse per un momento il sospetto". Parecería insinuarse, a través de esta interpretación, que los condenados dentro de la llama estuviesen privados de la visión. No es así como lo prueba no tanto el acercamiento —pues bien podría ser casual, supuesto el movimiento de los condenados como luciérnagas en el círculo infernal o por haber oído, en el caso de Montefeltro, las palabras de Ulises, de Virgilio o de Dante, anteriormente— sino el hecho implícito de que los condenados reconocen a Dante y Virgilio —explícitamente Guido da Montefeltro que pregunta por las novedades políticas y militares ocurridas en la Romagna— como recién llegados, seguramente, porque aún no están encerrados dentro de su respectiva llama, hecho que ha de ocurrir después como en todos los casos anteriores. Lo sugieren, también, los pasajes de Inf. XXVI, 41-42 e Inf. XXVII, 127-129, que hacen pensar que llegados los personajes con su "corpo fittizio", desnudos, son luego "vestidos" y "robados" en su figura por el fuego, que los esconde. Guido no duda un momento que son condenados y que nunca volverán al mundo a contar lo que le interesa que no se sepa, es decir, que el arrepentido "cordigliere" volvió secretamente a su antiguo pecado, y que había caído, condenado, en la lógica de uno de los "neri cherubini" que lo arrebató de las manos de San Francisco (Ver Inf. XXVII, 112-129) y lo envió a Minós, quien, envolviéndose ocho veces la cola sentenció: "Questi è de'rei del foco furo". Montefeltro no se da cuenta de que Dante está vivo no porque dentro del fuego estuviese incapacitado de la visión, sino porque en el encuentro se juntaron dos circunstancias: a la lejanía de Dante (se encontraba sobre el puente) se unió la concentración del condenado en sus dificultades expresivas, su avidez egocéntrica de saber noticias referentes a su círculo de intereses político-militares y su odio rencoroso y reprochante a Bonifacio VIII, quien lo indujo, con engaños a caer en su propensión astuta y al autoengaño, cuando creía ya haber reposado en la tranquilidad y la paz de una senectud esclarecida y desapegada del mundo. Hay muchos otros casos en los que los condenados no se dan cuenta que Dante está vivo o que sólo se en-

teran por indicación expresa de Virgilio, lo que los sorprende. Sin embargo, no están cubiertos por el fuego. Por lo demás, ya a partir del círculo octavo los condenados no manifiestan interés en su fama terrestre post mortem; más bien, como lo manifiestan las palabras de Montefeltro, quieren que no se sepa nada más de ellos, lo que se acentúa enfáticamente con los traidores del noveno círculo, proclives más bien a acusar e infamar a los otros condenados. El fraude (en "Malebolge") y la forma más grave del fraude, la traición (en el último círculo) no son como los pecados de violencia (círculo VII) y de incontinencia (círculos 2º, 3º, 4º y 5º): son pecados absolutamente infamantes. Hasta el inmanentismo sin trascendencia, como es el caso del epicureísmo de Farinata, no es infamante y perfectamente compatible con la magnanimidad, propia del "capo ghibellino", quien se ufana con orgullo y explica a Dante para que Dante lo haga saber como fue quien salvó a Florencia de la destrucción y que la defendió "a viso aperto" (Inf. X, 91-93). Tampoco la sodomía, pues, precisamente Jacopo Rusticucci es el último de los condenados (en el arenal del séptimo círculo) que pide a Dante que cuando retorne a "riveder le belle stelle" haga que, de él y sus compañeros (Guido Guerra y Tegghiaio Aldobrandi), "alla gente favelle" (Inf. XVI, 82-85). Ni la impulsividad incontenente, ni la violencia contra Dios, contra sí mismo o contra el prójimo, ni lo que consideramos calificado como "matta bestialitate" (Inf. XI, 82-83), es decir, el inmanentismo sin trascendencia, son incompatibles con la dignidad y la fama. No así el fraude (malizia) y la traición (forma grave de la "malizia", injuria con dolo adjuntos a la deslealtad) que sí es incompatible con la dignidad personal y la buena fama. Las palabras de Guido de Montefeltro comentadas por Scartazzini-Vandelli (XXVII, 61-63), según mencionáramos más arriba, nos indican esta voluntad de desaparición de la historia y de la fama, en lo que respecta a sus vidas y actos, nos expresan la vergüenza irreparable de su pecado y de su condición, no el que Guido no pudiese reparar que Dante estaba vivo por impedimento visivo. Se trata de que la fama es la estela que deja en el tiempo la persona y la vida efímeras de los seres hundidos en el devenir. Es la fama, como la palabra lo indica, la supervivencia en el habla de los postreros. Y es, entonces, la forma de resplandecer aún la dignidad de la persona que fue y de la excelencia de las obras que hizo. La traición y el fraude afectan a la persona misma esencialmente, de allí la voluntad de no supervivencia. Es el caso de Guido de Montefeltro, en lo que respecta al fraude y a su duplicidad de hombre astuto, consejero fraudulento y "cordigliere" arrepentido, y la vergüenza consiguiente y en lo que afecta negativamente a la esencia de la persona que es la autenticidad. Más adelante (canto XXXI) el único condenado que quiere que se hable bien de él en el mundo es el gigante Anteo que cede a las seductoras palabras de Vir-

gilio por vanidad necia, pero Anteo no es ni fraudulento ni traidor.

En este mismo párrafo 5 de la Discusión sostenemos que las palabras que Virgilio dijo en lombardo, si hubiesen sido expresa y directamente dirigidas a Ulises como indicación de licencia para retirarse (y no solamente musitadas para sí mismo y como expresión de su conmoción por el relato, como pensamos) no podría decirse que fuesen corteses, tanto por el inusitado tuteo cuanto por la significación implícita de esas palabras. Habíamos visto con qué especialísima deferencia Virgilio se dirigió a Ulises (Inf. XXVI, 79-84). Es un trato dirigido a príncipes, que lo eran Diómedes y Ulises. Más todavía, a héroes de la alta tragedia homérica y, además, apelando a los méritos adquiridos (dice Virgilio "quando nel mondo li alti versi scrissi"), acerca de ellos. Es incompatible semejante cortesía con el abrupto tuteo del canto siguiente. Y lo que es peor, eso de "Istra ten va; piú non t'adizzo", además del tuteo, de la forma grosera de expresarse que recuerda al usurero Reginaldo Scrovegni cuando le dijo a Dante "Or te ne va. . ." y que luego hace un gesto sucio y grotesco con la lengua ("Qui distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua come bue che 'l naso lecchi" Inf. XVII, 67, 74-75) tiene una implicación no sólo tosca sino mordaz. La implicación tosca es que "piú non t'adizzo" equivale, en las circunstancias, a "no te tiro más de la lengua", forma bastante ruda de decir que no le va a hacer más preguntas. Y la mordacidad consiste en que "adizzo" igual a "aizzo", es decir, te estimulo, tiene una vecindad fonética, más bien fonológica, que añade un matiz semántico de "aizzo", "te atizo", lo cual resulta mordaz por su alusión a un hombre envuelto en la llama, cuya intensidad se acrecienta al hablar y con ello la ominosidad y el dolor de la tortura. Debemos, precisamente, a Benvenuto Terracini esta observación, concordante con nuestra interpretación: "*adizzo*" che. . . rivolto a un uomo-flamma si arricchisce di una connotazione che lo fa quasi sinonimo di "attizzo" (B. Terracini, *Il Canto XXVII dell' Inferno*, *Lecture Dantesche*, A cura di Giovanni Getto, Sansoni. Firenze, 1964). Como parece pensar Terracini se trata, evidentemente, de una metáfora adecuada a la situación de hombre-llama, a quien estimularlo a hablar equivale a atizar la llama. Y es lo que pensó Virgilio cuando musitó esas palabras en lombardo para sí mismo. Y esto es así. Pero si se piensa, lo que creemos falso, que esas palabras iban directamente dirigidas a Ulises para que éste entendiese que ya no se le iban a hacer más preguntas y que se fuese entonces cobran una connotación sarcástica y mordaz que no condice con la persona y la actitud del "dolce poeta". Tal impertinencia es imposible. Virgilio es allí calificado expresamente de "dolce poeta" precisamente por las cualidades de sensitivo, delicado, conmovido que muestra su corazón gentil, por ende cortés, incapaz de una rudeza o de un

sarcasmo para Ulises y su trágico relato y dolorosa condición de condenado torturado por la llama que lo envuelve. Ergo, nuestra tesis se sostiene.

Parágrafos 6 y 7: En estos párrafos hemos presentado nuestra interpretación de los versos 19 y 20 del canto XXVI. Se trata del único lugar en el que Dante expresa su respuesta, dolorosa, ante el relato de Ulises. Generalmente, Dante expresa su reacción acabando de presenciar la manifestación del condenado, sea desmayándose, lamentándose, doliéndose o despreciando en tanto Dante-personaje, o mediante una invectiva, en tanto Dante-narrador. Algunas veces, como en *Inf. XXXIV, 22-27* precede al encuentro con los condenados su impresión, se trata de Dante que narra al lector su reacción. Este es el caso que comentamos. Más aún, explícitamente dice aquí que no sólo "allor mi dolsi" sino que aún ahora que estoy narrando sigo condolido doblemente por lo que vi ("e ora mi ridoglio quando drizzo la mente a cio ch'io vidi"). Y viene el valle de luciérnagas que iluminan la noche estival. No es eso lo que le duele, lo que le duele, como le dolió en el momento, es la tragedia de Ulises, el destino doloroso de quien, noble y heroico, magnánimo, buscaba virtud y conocimiento. No es tampoco ese dolor por la condena y por la vida contradictoria y astuta de Guido de Montefeltro y su miserable aspecto en el Infierno. Ya hace rato que Dante se ha endurecido y ya no se va a seguir condoliendo por los condenados, la última vez fue en el cuarto foso del círculo octavo y por la visión de la noble estampa humana envilecida por el retorcimiento, por lo que Virgilio le llamó severamente la atención (*Inf. XX, 25-30*). Los demayos eran para Francesca, las lágrimas para Ciacco. Ya con los iracundos, el desprecio; con los simoníacos la indignación, y salvo la excepción del relato de Ulises, lo que ha venido con prevaricadores, hipócritas, ladrones y lo que vendrá con sembradores de discordia, falsificadores y traidores será el desprecio, la indignación o la indiferencia. El dolor de Dante no está referido al pecado o pecados de Ulises. Sin embargo, hay tesis diferentes y opuestas. Mencionamos la última, que en cuanto a la tendencia no es nueva, pero sí es nueva en el extremismo, la tesis de Anthony K. Cassell expuesta en su trabajo *The Lesson of Ulysses* (Dante, *Studies, XCIX, Centennial of The Dante Society, 1981*). Ulises es un fraudulento. Y "fraudulence, then, is born of 'ambition', the pursuit of wordly honor". Bajo esta perspectiva interpreta los versos "Allor mi dolsi. . ." juntándolos a los que siguen (vv. 21-22) con estas palabras: "The Poet's selfadmonishment provides the reader with his first clue to the interpretation of the episode to come and of the true character of Ulysses". Y Cassell en su muy documentado trabajo en teología medieval, sugiere que este "Dante warning to himself" debe ser leído en la perspectiva de un pasaje de Ricardo de San Victor que se refiere a los hipó-

critas que fungen de autoridad para dar consejos. Es muy interesante esta perspectiva desde un punto de vista teológico-moral. Sin embargo, creo que arroja la sombra del pecado de fraudulencia, allí donde una lectura más límpida e inocente sólo vería la tragedia de un hombre magnánimo. Por ello, esa perspectiva la denomino interpretación cacomaníaca, la desmesura obsesiva de ver el mal. Dice muy sabiamente Umberto Bosco estas palabras que para mí son como la regla de oro para leer e interpretar la Comedia: "E che Dante è pericoloso: pericoloso quando si creda di averlo capito contentandosi del press'a poco, come quando si voglia ficcar lo viso troppo in fondo. E per voler capir troppo, si finisce col perder di vista le verità più semplici" (Umberto Bosco, *Il Canto XXIX del Purgatorio*, pág. 1275, *Lecture Dantesche*, a cura di Giovanni Getto, Sansoni, Firenze, 1964).