

## Dante Alighieri y las fuentes antiguas en la *Commedia*: Mimesis y transformación creadora

Del genio de los antiguos brotan, como de las grietas sagradas, ciertos efluvios que penetran el alma de sus émulos.

—ANÓNIMO, citado por Ernst Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*<sup>1</sup>

Lo que se ha mirado bien una vez, quizás se alza para siempre en la mirada.

—DIANA BELLESI

### Preludio

Dos son las asunciones que vertebran este trabajo: la primera es el comentario de Curtius sobre el concepto de mimesis en Aristóteles, el cual, según precisa el autor, «no debe entenderse como una copia de la naturaleza, sino como una reproducción, que puede ser refundición, o bien nueva configuración».<sup>2</sup> La segunda es la constatación evidente del grado en que Dante, en la composición de la *Commedia*, utiliza la mimesis o *imitatio* de aquellos modelos que le proporcionan los poetas clásicos —tanto griegos como latinos—, pero transformándolos de manera profundamente creadora.

No se trata aquí de señalar fuentes, citar paralelismos, analizar expresiones. Se trata en cambio de iniciar un viaje por la propia *Commedia*, leída sobre el trasfondo de la tradición clásica —especialmente de Virgilio y su *Eneida*— con el anhelo de descubrir y mostrar la *imitatio antiqui* en los propios tercetos italianos, señalando a la vez su profunda reelaboración creadora. Se trata de rubricar la inserción de la *Commedia* en la tradición literaria clásica, y a la vez, de destacar su originalidad lingüística, rítmica, poética e ideológica.

Dante retoma a los clásicos, sí, pero los resignifica en el marco de la fe cristiana, y se vale asimismo de la rica herencia de la poesía provenzal —refinada en el delicado tamiz del *dolce stil novo*— para componer una obra poética de inmensa belleza y, a la vez, de fuerte contenido religioso y político. Ciertamente

no podemos secundar la afirmación borgeana que alude a la nostalgia de un encuentro imposible con Beatrice como la motivación fundamental de Dante para escribir la *Commedia*. Si podemos señalar que el amor en todas sus formas, incluido el de Dante por su amada, impregna toda la *Commedia*. Por lo tanto, creemos que la cuerda amorosa y la político-religiosa pulsán al unisono, como también el mundo antiguo y el cristiano, en una obra cuyo resplandor y belleza derivan justamente, al menos en parte, de su capacidad para reunir, entrelazar y recrear —en un todo significativo, intenso, delicado, y formalmente muy trabajado— todas estas líneas de fuerza poética.

Por todo esto, dos son también los *bassi sostenuti* que laten como intenciones pulsátiles para instarnos a emprender el viaje que se inicia con este breve prelude: por una parte, mostrar el ya señalado contrapunto permanente entre *imitatio* y transformación creadora de las fuentes clásicas en la estructura de la *Commedia*. Por otra, aludir a la forma en que sus diversos hilos motivacionales (tanto amorosos como políticos, religiosos, sociales, personales, artísticos y poéticos) urden el texto, entretejiéndose en la trama tensa de sus versos —a veces incluso sintetizándose todos ellos en un mismo endecasílabo, o en un solo terceto— mediante ese ideal estilístico de brevedad y enorme capacidad alusiva que Dante heredó de sus maestros.

No es posible decir cuál de sus muchas motivaciones prevaleció en Dante para componer la *Commedia*. Pero mediante la breve imagen que nos proporcionarán algunos versos de un poeta contemporáneo (también comprometido en la lucha política y a la vez gran trovador del amor), quizás podamos llegar a reconocer como en Dante —un poeta por cierto infinitamente mayor— pudieron darse la mano los anhelos diferentes y complementarios que se enlazan asimismo en

finales de este otro poema-canción que más abajo citamos. El alcance de esta imagen, sin embargo, se comprenderá sin duda mejor al final de este viaje que iniciamos por los caminos de la *Commedia*.

Estamos acostumbrados hoy a pensar lo político, lo religioso, lo erótico, lo social, como campos separados y estancos. Pero en un hombre como Dante, movido ante todo por la fuerza del amor (a Beatrice, a su patria, a la Iglesia, a la belleza, a la poesía, a la antigüedad clásica, a la imposible pero deseada unidad de un imperio universal cristiano-romano), todas sus formas se resuelven en una única fragua. Por eso, y aun en las antípodas ideológicas de un hombre como el poeta florentino, estos versos que ahora citamos marcan la continuidad de quienes a través del tiempo (como Homero, como Virgilio, como el propio Dante) cantaron al amor, a la política, al ideal de la patria, sin destruir el tejido que las une, sino buscando, incansablemente, la unidad y la belleza que, en su más profunda raíz, las hermana:

Hoy mi deber era  
cantarle a la patria  
alzar la bandera  
sumarme a la plaza.  
Y creo que acaso  
al fin lo he logrado:  
soñando tu abrazo  
volando a tu lado.<sup>1</sup>

### El ramo dorado como guía en el *Inferno*

La primera exigencia de la Sibila a Eneas, para poder adentrarse en los sombríos caminos del infierno, es la obtención del ramo de oro; el símbolo de quien ha sido elegido por los dioses —en especial por Proserpina, a quien Virgilio llama la Juno de los abismos— para emprender el viaje del que nadie regresa. Pero al mismo tiempo, la promesa cierta de poder, mediante la ofrenda de ese mismo ramo, retornar al reino de los vivos.

Existen muchas teorías acerca del significado del ramo de oro en la *Eneida*. Una glosa de Servio a los versos de Virgilio inspiró el título del célebre libro de sir J. G. Frazer, *La rama dorada*, que se adentra, con profundidad hasta hoy inigualada, en la mitología de raigambre folclórica. Nosotros, sin embargo, en el inicio de nuestro propio descenso al *Inferno*, no seguiremos este camino. Tomare-

mos en cambio el más antiguo, y hoy quizás menos transitado, de la glosa. Un camino que exige la demora, la observación atenta, la consideración tranquila del tiempo y de los versos.

Para empezar, nos interesarán especialmente —nos darán mucho que pensar— unas palabras de Fernández Corta, que el editor deja caer en una nota propia, a pie de página, en el canto VI de su versión castellana de la *Eneida*. Dice así: «la leyenda del *ramus aureus* era anterior a Virgilio, pero no posee antecedentes literarios conocidos. Sin duda de origen folklórico, resulta sin embargo totalmente virgiliana por su misteriosa belleza. La rama crece en un árbol, pálido metal cortando un fondo verde, en el interior de una frondosa selva. Ninguna mano puede arrancarla, ningún poder humano, salvo el del elegido y señalado por los dioses. Similar al muérdago, que crece, parásito, sobre otro árbol, la rama [...] ejerce un efectivo poder sobre los seres infernales [...] y es depositada como ofrenda a Proserpina. Tales son sus atributos y funciones en la *Eneida*».<sup>4</sup>

Breve. Breve y sugestivo, como todo aquello que invita a pensar.

Si pensar, como nos deja sentir H. Gadamer recordando a Heidegger,<sup>5</sup> es volver a reflexionar sobre lo que sabemos, detengámonos en esto, que ahora parece que sabemos.

Se nos ha dicho que la leyenda es anterior a Virgilio, pero que no tiene fuentes literarias conocidas. Por lo tanto, sabemos que el poeta es el primero que le da valor literario; esto es, valor imaginativo y significativo, valor orgánico de belleza y verdad, dentro de un sistema de referencias polisémico: el tejido —intrincado, complejo, de infinitas resonancias— que constituye la obra poética. Se habla también de belleza misteriosa. Y recordamos entonces que la palabra *misterio* nos remite al griego *m\_ein*: cerrar los labios, mantener en secreto. Comprendemos, por esa alusión, que en los versos de Virgilio (y en los de Dante) hay algo secreto que necesita ser develado, algo que pide ser desplegado. Algo que exige tiempo y meditación.

Esta palabra, *misterio*, sugiere también consonancias con la experiencia de rito, de iniciación: de ingreso en el camino de lo desconocido. De ese modo sabemos que se nos pide ahora un tiempo

consagrado, un tiempo demorado; una entrega personal. E intuimos que de esa consagración vendrá una iniciación; esto es, una nueva comprensión, una transformación.

Si hay algo secreto, es que hay algo que debe ser dado a luz. Y (nos señala otra vez Gadamer) pensar es, asimismo, mostrar y hacer que algo se muestre.<sup>6</sup> Sigamos, entonces, pensando.

La rama crece en un árbol. Es hija, heredera de una fuente mayor; es expresión de ella. Es de oro, un metal pálido —como las sombras de los muertos—, y se encuentra en una selva frondosa; por ende, oscura (*mi ritrovi per una selva oscura*, nos dirá Dante, ya en el segundo verso de la *Commedia*). Se nos insinúa también un agudo contraste: el oro, metal maravilloso pero muerto, recortado entre la verde fronda de la naturaleza viva, a la cual, sin embargo, se encuentra unido. Se nos alude así a la cortante relación entre lo muerto y lo vivo, pero también a la continuidad y a la proximidad; al encuentro de ambos mundos. El mundo de lo vivo y el reino eterno de lo mudo. Lo mudo, o tal vez lo callado; aquello que exige la voz de lo vivo para llegar —o para volver— a la vida.

Sólo un elegido puede tomar el ramo; sólo un hombre señalado por los dioses puede volver a dar voz a lo que ya no la tiene, o a lo que nunca la ha tenido. Pero el ramo no puede ser arrancado: debe ser ofrecido por el propio árbol, con la anuencia del poder divino. Está más allá de la mera voluntad humana poder llevar el *ramus aureus*, el áureo laurel de la victoria, de la gloria, de la inmortalidad: «esto es nuestro, nuestro palpamos así. Más fuerte nos presionan los dioses», dice Rilke en su segunda elegía.<sup>7</sup> De modo que ni Eneas ni el propio Dante podrán tomar un ramo que no les sea ofrecido. Y por eso debemos lamentar mucho que ninguna traducción que conozcamos recoja una de las palabras italianas con que Dante, en *Inferno*, I, nos narra su encuentro —en medio de la desesperanza de alcanzar la cima— con Virgilio: *dinanzi a li occhi mi si fu offerto/chí per lungo silenzio pareo fioco* (*Inferno*, I, 62-63; «delante de los ojos me fue ofrecido/quien por su largo silencio parecía mudo», destacado nuestro).

Tan largo silencio como la *Eneida* misma había sufrido durante la mayor parte del Medioevo. Tan

largo silencio que parecía muda, ya, la tradición literaria latina. Tan largo silencio como el del *ramus aureus*, la pálida sombra que por largos siglos había estado sola, en el Limbo del Infierno, esperando la llegada del elegido. Allí sitúa Virgilio el ramo dorado; allí situará Dante a su pálido y luminoso guía. Desde allí le será ofrecida, por intermediación de la gracia divina, la compañía de Virgilio, aquella que necesita para abandonar definitivamente la fila de los vulgares (*Inferno*, II, 105); la guía para atravesar el oscuro abismo del mal y ascender con esfuerzo al Eliseo cristiano, al umbral del Paraíso. Allí deberá abandonar, como un nuevo Eneas, a ésta, su amada compañía, que no podrá seguirlo en su último camino.

El ramo, se nos dice también, crece similar al muérdago, parásito, sobre otra rama. Esta misma comparación es utilizada por Virgilio. Según Plinio, los galos designaban el muérdago con un nombre que significaba «el que cura todo». Una alta misión que Dante deseó que cumpliera la *Commedia* en la vida de sus lectores, y que acaso, podemos imaginar, cumplió en la suya propia. Esa rama es indispensable para atravesar el *Inferno*. También el muérdago, dice Chevalier,<sup>8</sup> «podría simbolizar el paso de una forma de vida a una vida superior, casi divina». Todo el recorrido dantesco en la *Commedia*, en este mismo sentido ascensional, marcha hacia el canto XXXIII del *Paradiso*.

Quizá no recordemos que nuestros propios arrenglos de Navidad, hoy devaluados a la mera adquisición de plásticos pinos producidos en serie, eran originalmente coronados con ramas de muérdago. El mismo estudioso francés del simbolismo, citando la *Historia Natural* de Plinio, nos relata que los druidas galos recogían el muérdago de roble, o bien de encina —ambos árboles eran símbolos de sabiduría—, especie que era muy difícil de encontrar, y lo hacían mediante una ceremonia religiosa especial, sagrada, en la cual el sacerdote, vestido con ropaje blanco, subía al árbol y recogía el muérdago con una hoz de oro. El oro, símbolo alquímico de transformación por excelencia, ha pasado en la *Eneida*, desde la hoz que lo cortaba, al ramo en sí mismo, en una transposición simbólica no exenta de significado, pero que además le permite a Virgilio el juego de oposiciones formales y estéti-

cas entre el mundo de lo vivo y el reino de lo muerto; un juego que ya antes encontramos en éste, nuestro demorarnos en las sugerencias y resonancias de las palabras.

Pero sigamos meditando sobre ellas; sobre lo que nos dicen, sobre lo que nos sugieren. El ramo de muérdago, que es amarillo cuando está seco (y por ende apto para recibir el símbolo del oro), se creía útil también, por magia simpática, «para descubrir tesoros enterrados».º Tal como lo hace Dante, que, de la mano de Virgilio, toma toda la tradición latina de las entrañas del Medioevo tardío. Lo hará quitando poco a poco —como luego Petrarca, con infinito cuidado— el polvo acumulado sobre los antiguos manuscritos conservados en los monasterios de la Cristiandad. Rescatando, para riqueza de nuestra cultura, los tesoros de la latinidad áurea. Sin embargo, no es la suya la labor del erudito, la de aquel que se limita a transcribir lo que ha encontrado, como sucederá luego con muchos estudiosos en el Renacimiento. Dante retoma la antigüedad clásica, sí, pero lo hace transformándola, resignificándola, integrándola —en los versos de la *Commedia*— dentro del nuevo tejido ideológico, afectivo, de motivaciones y de tradiciones del cristianismo medieval, resultante de más de diez siglos de confluencia cristiano-romano-germánica. Diez siglos que en la propia estructura de la *Commedia*, clásica pero plena al mismo tiempo del más profundo sentimiento cristiano, y animada por un espíritu heroico casi épico, tributo a la antigüedad griega y al legado de los pueblos germánicos, producen uno de sus últimos y más hermosos cantos.

Ya Petrarca y Boccaccio resuenan con voz distinta. En Dante, la tradición latina no es recogida *per se*, como en gran parte del Renacimiento, ni es esgrimida en oposición al mundo medieval. Lo que Dante intenta se encuentra más cerca de aquello que la escolástica se propuso con Aristóteles: fundir, dar continuidad a lo más rico de la tradición antigua, en el nuevo y vasto crisol de la Cristiandad. En ese mismo acto, sin embargo, como Dante, las transformó para siempre.

Hemos hablado de fundir y de dar continuidad. Hemos pensado en recoger la tradición, y en transformarla. Y hemos visto ofrecerse, para comenzar este camino, a Virgilio; el modelo, el ramo de oro



que guiará, que curará, que llevará a Dante al umbral de la divinización, a la que ya no podrá seguirlo.

Y entonces escuchamos otros ecos, y nos damos cuenta de que el ramo de oro, el muérdago, es parásito en un sentido nuevo y mucho más rico que aquél al que estamos acostumbrados. El *ramus aureus* es el que no podría existir sin otro (*Purgatorio*, XXI, 94-99). Es aquello que son los sarmientos a la vida. Es el que reconoce una deuda de gratitud (*Inferno*, I, 79-87) pero a la vez posee su vida propia, igualmente digna (*Inferno*, IV, 97-105), su vida distinta que se alimenta, sin embargo, de la fuente única de toda vida. Es aquél que, una vez arrancado, será reemplazado por otro ramo, también arraigado en el árbol de la vida. O, como dice Borges: todos los libros del mundo han sido escritos, tal vez, por un único autor, amanuense devoto y atento a la voz de Dios; de aquel Dios spinoziano, verdadero autor de todos los libros.

Pero no debemos olvidar que sus amanuenses le son indispensables: Él mismo no puede escribir el libro. Toda la tradición literaria es un tributo a

esta necesidad de Dios de expresarse, de completarse en el entendimiento de su creación; de ser siempre más y más Él mismo para otros, sabiéndose siempre, al mismo tiempo, inagotable para todos. De este modo reconocemos que Virgilio es a su vez un *ramus aureus* del árbol de Homero, y de tantos otros antecesores. Y en una especie de vértigo, de salto mortal de la resignificación simbólica, comprendemos que el mismo Dante, aunque guiado por el ramo virgiliano, es también un nuevo y especial *ramus aureus*; aquél que se sacrificará a sí mismo, después de haber dejado a Virgilio en la cima del Purgatorio, y después de haber intentado mostrarnos lo indecible: los caminos invisibles del Paradiso.

Si necesitáramos otra seguridad más acerca de la pervivencia del simbolismo del ramo en la figura dantesca de Virgilio, la tendríamos en su poder — derivado por cierto del poder divino, aquél que *puede lo que quiere*— sobre los seres infernales. Pero también en esto, veremos luego, Dante opera transformaciones creadoras. Hay en el nuevo uso del símbolo por parte del florentino más que en Virgilio. Y en esto, precisamente, consiste su homenaje, su gratitud eterna y reconocida a su padre, maestro y salvador.

Porque así lo llama, antes de despedirlo. Al ver a Beatrice en el paraíso terrenal, y después de rendir tributo al poeta de Mantua con un verso inolvidable de la misma *Eneida*, Dante experimenta tristeza por la ausencia irredimible de Virgilio. Pero no sin que inmediatamente escuche —por primera y única vez en toda la *Commedia*— su nombre, pronunciado por los labios de Beatrice, prediciéndole su propio sacrificio:

*per dicere a Virgilio: «Men che dramma  
di sangue m'è rimaso que non tremi:  
conosco l'igno de l'antica fiamma».<sup>10</sup>*

*Ma Virgilio n'avea lasciati scemi  
di sé. Virgilio, dolcissimo padre,  
Virgilio a cui per mia salute die'mi;*

*Nè quantumque perdeo l'antica madre,  
valce a le guance nette di rugiada,  
che, lacrimando, non tomaser atre.*

*«Dante, perchè Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non pianger ancora,  
chè pianger ti convien per altra spada».*

[por decir a Virgilio: «Ni un adarme  
de sangre me he quedado que no tiemble:  
conozco el signo de la antigua llama.»

Mas Virgilio privado nos había  
de sí, Virgilio, dulcísimo padre,  
Virgilio, a quien me dieran por salvarme;

todo lo que perdió la madre antigua,  
no sirvió a mis mejillas que, ya limpias,  
no se volvieran negras por el llanto.

«Dante, porque Virgilio se haya ido  
tú no llores, no llores todavía;  
pues deberás aún llorar por otra espada.»  
(Purgatorio, xxx, 46-57)

Leer es dejar que le hablen a uno.<sup>11</sup> Nosotros podríamos dejar aquí nuestro camino, nuestro dejarnos hablar por Dante, por Virgilio. Y sin embargo, reparamos en que sólo nos hemos dejado hablar de ellos a través de una nota, de una breve glosa al pie de una de las ediciones contemporáneas de la *Eneida*.

Sabemos que las glosas eran el principal medio de enriquecer la comprensión de un texto por parte de los lectores en la Antigüedad y en la Edad Media. De hecho estas glosas, en la forma de anotaciones de un lector o un copista en los márgenes de un manuscrito —a cuya lectura o transcripción quizá dedicara las largas tardes de muchos inviernos—, buscaban aclarar el sentido de un verso, las connotaciones de una frase, su relación con otros textos. Enriquecían, por lo tanto, la captación de la belleza por parte de aquellos lectores que se acercaran, a veces muchos años después que ellos mismos, a ese manuscrito. Y acaso aquellos hombres cifraran en tales comentarios, aunque muchas veces anónimos, una modesta forma de la inmortalidad.

Así, sobre los márgenes de los textos, de las obras, las glosas conformaron poco a poco —como un lento acumularse de corales— un palimpsesto: un comentario sin tiempo que hizo más complejo el tejido literario, develando en él formas ocultas; señalando al ojo atento el matiz, el tenue color de nuevos sentidos, en ocasiones apenas aludidos.

La palabra latina *glossa*, que remite a su vez a una fuente griega con el sentido de «una palabra que requiere explicación», toma para sí, con el tiempo, la significación del propio acto; de la actividad en sí de explicar dicha palabra oscura. Y entonces glosa

es, ya, la «explicación de un texto oscuro».<sup>12</sup> Pero sabemos que en el origen el texto era oral, y asimismo lo era su explicación, su *hermeneia*. De aquí que, en su origen griego, glosa remite a lengua, como órgano del hablar, y también como lenguaje. Y en efecto, las glosas de un texto son herederas del comentario oral de aquél por un maestro, como el que Boccaccio realizó en público sobre los versos de la *Commedia* en Florencia, entre 1373 y 1374, comentario que escucharon quienes luego serían los primeros glosadores de la obra por escrito.

Por su raigambre oral, las glosas pueden entablar diálogos fecundos entre sí, en ocasiones a través de los siglos. Y así como una obra dialoga con otra, o un autor con otro, también un glosador amplía, refuta, admira o rechaza a los anteriores amantes del texto que estudia. Escuchamos entonces sus diferentes voces, alrededor de la voz central del poeta, y es como si nos hubiéramos trasladado a un *scriptorium* fuera del tiempo, donde hombres de diferentes siglos, unidos por el amor a una obra, conversaran tranquilamente entre sí, con el poeta, o con nosotros. Una nota como la de Fernández Corta a la *Eneida*—como muchas otras de él, y de otros editores contemporáneos—es pues un diálogo con la obra. Y con una tradición milenaria. No es, por eso, menor una nota; no es tampoco menor contar con una o varias ediciones anotadas de las obras que amamos. Y no es menor intentar plasmar nuestras propias glosas: nuestra propia contribución a la tarea creadora y re-creadora.

Hemos sugerido que la estructura de la *Commedia*



está construida en gran medida sobre el modelo de la *Eneida*, como ésta sobre la *Iliada* y la *Odisea*, aun con la enorme innovación formal que supone dejar atrás los hexámetros grecolatinos, e ingresar por el sendero de los tercetos endecasílabos encadenados, verti-

dos en la nueva lengua italiana. Intentaremos pues glosar algunos versos del canto vi de la *Eneida*, aquel de la *katábasis*<sup>13</sup> de Eneas. Lo haremos señalando, en la medida de lo posible, cómo estos versos, en tanto modelo, han sido retomados formal o ideológicamente por el autor de la *Commedia*, a veces glosando las palabras de la *Eneida* mediante los tercetos de la *Commedia*. Vamos a dejarnos hablar de la *Commedia* por la *Eneida*, y también de ésta por aquélla.

Escribiremos lo que escuchemos, lo que nos digan, mediante notas consignadas al pie del texto: en parte para no interrumpir la fluidez de una primera lectura virgen de los versos de la *Eneida*—sin tomar en cuenta las notas que dejemos—y ciertamente también como homenaje a una tradición que la Edad Media nos ha legado.

La brevedad como ideal estilístico, que Dante asume, profundizándolo, de Virgilio, ya está presente en la *Eneida*, lo que nos permite este acto de interpretar: este intento de desplegar lo que está apretado en la tensa trama de los versos. No otra cosa, como podremos apreciar, realizó Dante en muchos de sus tercetos. De apenas unas palabras de los largos hexámetros virgilianos, que ahora vamos a glosar, Dante extendió, como una vela impulsada por el antiguo viento de la tradición, muchos de sus propios versos: a veces hasta el motivo de un canto entero.

Y haremos estas glosas en forma lenta, a veces deteniéndonos para meditar sobre un solo verso, sobre una sola palabra, como hacen los monjes en la *lectio divina*.<sup>14</sup> O con las palabras más bellas con que lo dice Gadamer: «Hay que ir allí, entrar y dar vueltas, recorrerlo progresivamente y adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación. [Existen consecuencias afectivas de este modo de hacerlo]: en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra [...]. Un demorarse que se caracteriza porque no se torna aburrido. Cuanto más nos sumerjamos en ella, demorándonos, tanto más elocuente, rica y múltiple se nos manifestará. La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad».<sup>15</sup>

He aquí los versos de la *Eneida* que hemos elegido para glosar:

•Troiano, hijo de Anquises, descendiente de sangre de dioses,<sup>16</sup>

la bajada al Averno es cosa fácil. La puerta del sombrío Plutón

está de par en par abierta noche y día, pero volver pie atrás

y salir a las auras de la vida, eso es lo trabajoso, ahí está el riesgo.<sup>17</sup>

Unos pocos, de origen divino, a quienes Júpiter benévolo hizo objeto de su amor,

o que encumbra a los cielos su fervido heroísmo, lo lograron.<sup>18</sup>

[...]

escucha lo que antes has de hacer.

Entre la espesa fronda de un árbol hay oculto un ramo con sus hojas

y su flexible tallo de oro, consagrado a la Juno de lo hondo de la tierra.

Lo protege todo el bosque, lo circunda la umbra del valle tenebroso.<sup>19</sup>

A nadie se permite bajar a las profundas regiones de las sombras

si no logra arrancar antes del árbol el ramo de florantes hojas de oro.<sup>20</sup>

Es un don que ha dispuesto se le ofrezca la hermosa Proserpina.<sup>21</sup>

Cortado el primer ramo aparece otro igual y el tallo se reviste de hojas de oro.<sup>22</sup>

Así que alza los ojos y escudriña,<sup>23</sup> y una vez que lo encuentres

cógelo con la mano como debes,<sup>24</sup> pues él se irá contigo dócilmente<sup>25</sup>

si te es propicio tu hado.<sup>26</sup> En otro caso no habrá fuerza capaz de doblegarlo

ni duro hierro que lo arranque [...]

(*Eneida*, vi, 125-147)

Después de estas palabras de la Sibila, encontramos a Eneas confuso y desanimado, como el propio Dante al inicio de su camino:

Y con los ojos fijos en el inmenso bosque su enriatecido corazón da vueltas y más vueltas a su cuita<sup>27</sup>

y dirige esta súplica: «Si se me apareciera en este instante el ramo de oro

en su árbol entre la ingente fronda de este bosque!

[...]

Apenas acabó de decir esto cuando delante mismo de sus ojos,<sup>28</sup> por fortuna,

volando desde el cielo descende una pareja de palomas

y va a posarse sobre el verde césped. Entonces reconoce el gran héroe

a las aves de su madre y suplica gozoso.<sup>29</sup>

«Sed vosotras mi guía, y si hay algún camino, vosotras por el aire dirigidme los pasos hacia aquella arboleda

donde el preciado ramo sombrea el fértil suelo!<sup>30</sup>

¡Y tú, madre divina, no me abandones,<sup>31</sup> ay, en este trance!» Dice y refrena el paso, espiando

qué es lo que las palomas le señalan, adónde se dirigen.<sup>32</sup> Ellas picoteando revuelan

luzta el punto preciso que pueden alcanzar los que las van siguiendo con los ojos.

Y después, cuando llegan hasta la boca del infecto Averno, alzan raudas el vuelo

y se deslizan por el aire traslúcido y se posan las dos en el tejuelo que desean,<sup>33</sup>

sobre el árbol donde con vario viso<sup>34</sup> brilla el fulgor de oro entre las ramas.

Lo mismo que en el bosque cuando llegan los frios del invierno, a menudo florece

en nuevas bayas el musérdago en un árbol ajeno a él y acostumbra a abrazar

su fruto azafranado el combo tronco, lo mismo parecía el ramo de oro

entre la fronda de la densa encina,<sup>35</sup> y su lámina así iba restallando

entre el blando susurro de la brisa. Eneas al



instante se apodera del ramo  
que resiste a su impaciencia y lo arranca afanoso  
y lo lleva a la gruta  
en que mora la profética Sibila [...] (Eneida, vi, 184-211)

Vendrá entonces el descenso del héroe a los infiernos:

Había una honda cueva pavorosa, con su anchura  
fauce abierta, áspera de guijarros,  
protegida por un lago de aguas negras y un  
tenebroso bosque<sup>36</sup>  
[...]  
De repente, al filo del primer albor del sol,<sup>37</sup>  
comienza a rebramar  
bajo sus pies la tierra y a remecer la cumbre de  
los montes  
su arboleda cimera.<sup>38</sup> Y les parece avistar a las  
perras  
ululando a través de las sombras<sup>39</sup>  
a mediana que se acerca la diosa.  
El intrépido acomoda su paso al de su guía.<sup>40</sup>  
¡Dices que domináis sobre las almas, sombras  
sin vida, Caos y Flegetonte,  
y tú, ancho espacio de la muda noche, séame  
permitido referir lo que oí,  
pueda con vuestra venia revelar los arcanos  
inmersos en la sombra de lo hondo de la tierra!<sup>41</sup>  
(Eneida, vi, 255-267)

Y más adelante, su encuentro con Caronte, a quien así increpa la Sibila:

«El troyano Eneas, afamado por su piedad<sup>42</sup> y  
su valor guerrero,  
baja al hondo del Erebo sombrío en busca de  
su padre. Si no te mueve el alma  
el dechado de tal amor filial,<sup>43</sup> reconoce a lo  
menos este ramo.»  
Le enseña el ramo oculto bajo el manto.  
Con esto se apacigua el hervor airado de su  
pecho.  
No se habla más.<sup>44</sup> Se asombra Caronte admirando  
el don sagrado,  
el ramo del destino que no veía hacia tiempo,<sup>45</sup>  
y va virando la popa verdiazul  
y se acerca a la orilla [...] (Eneida, vi, 404-410)

Por fin, cuando el héroe se apresta a entrar en el Eliseo para encontrar la sombra de su padre, le dice la Sibila:

«Ya divisó los muros  
[...]  
en que nos han mandado depositar la ofrenda.»  
Habló así y avanzando  
al mismo paso por las sombrías sendas se apreste-

ran a salvar  
el espacio intermedio<sup>46</sup> y se acercan a las puertas.  
Gana Eneas la entrada, purifica su cuerpo en  
agua viva<sup>47</sup>  
y prende el ramo en el dintel frontero. Hecho  
este menester,  
cumplido su deber con Prosérpina, llegan a la  
región del gozo,  
a las praderas verdecidas de sotos venturosos,  
donde tiene la dicha su morada.<sup>48</sup>  
(Eneida, vi, 629-638)

Y así se nos describe, finalmente, este espacio de la bienaventuranza:

Un ancho haz de aire puro viste  
de luz de púrpura estos campos  
que ven lucir su sol y sus estrellas<sup>49</sup> [...] (Eneida, vi, 629-641)

### La barca de los vivos

Culminado el camino de estas glosas a la *Eneida*, que nos han permitido atisbar la raíz virgílica de muchos motivos dantescos, podemos ahora volver nuestros ojos a la *Commedia*. Podemos detenernos un momento en uno de esos tópicos: uno que apenas hemos señalado; uno que por su raigambre literaria vincula a Dante no sólo con Virgilio, sino con la vasta y erudita tradición helenística. Vale la pena, pues, demorar un poco nuestros pasos entre las sombras del *Inferno*, darnos el tiempo necesario para poder considerarlo.<sup>50</sup>

El motivo de los signos de la presencia de un hombre vivo transitando el reino de los muertos —opuesto esencial al tópico inverso, el del muerto que recorre el mundo de los vivos, que es recurrente en las páginas de tantos relatos de terror antiguos y modernos— aparece en uno de los cantos de la *Commedia*, el VIII del *Inferno*, como una *imitatio* recreadora, un homenaje estético a un motivo similar elaborado en la *Eneida* por Virgilio, quien a su vez lo toma (aunque también en forma creadora) de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.<sup>51</sup>

Así suenan los versos de Dante:

*Lo duca mio discese nella barca,  
e poi mi fece intrare appresso lui;  
e sol quando'io fui dentro parve carca.*

*Tanto che l'luca e io nel legno fui,  
segundo se ne va l'antica jonta*

de l'acqua piú che non suol con altrui.

[Subió mi guía entonces a la barca,  
y luego me hizo entrar detrás de él;  
y sólo entonces pareció cargada.

Cuando estuvimos ambos en el leño,  
hendiendo se marchó la antigua proa  
el agua más de lo que solía con los otros.]  
(*Inferno*, VIII, 25-30)

El poeta se apresta a cruzar la laguna Estigia —hirviente castigo de los iracundos— en la barca guiada por Flegias, para ingresar en la morada del dolor eterno, la triste ciudad de Dite. Entonces nos dice que sólo al subir él, después de Virgilio, *pareció la barca cargada*, y que luego ésta se adentró en el hirviente lago, *hendiendo la proa el agua más de lo que solía con otros viajeros*.

Escuchar el peso de la palabra *solía* es clave en la poesía de estos tercetos. Con esta alusión sabemos que, aunque la proa no suele hendir las aguas con las sombras de los muertos, *ya lo ha hecho, sin embargo, en alguna otra ocasión*. Sabemos entonces que estamos frente a un nuevo tributo: la *imitatio* y continuidad recreadora de un tópico clásico de la tradición de los antiguos héroes destinados a la *katábasis*. Pero también sabemos que la fidelidad poética no es la histórica, ni siquiera la histórico-literaria, y por lo tanto esperamos un sabor distinto en la reelaboración dantesca del motivo.

Así recordamos, por ejemplo (como se dijo en las glosas de las páginas anteriores), que en los versos de la *Eneida* no se hablaba de la barca de Flegias. Allí no existe tal barca, sino sólo la más célebre del anciano Caronte.<sup>52</sup> Es en esta última y famosa barca —según nos cuenta Virgilio en el canto VI de su libro— que el barquero del Hades, después de ser increpado por la Sibila, y luego de serle mostrado el ramo de oro:

[...] En seguida echa fuera a las almas  
que iban sentadas en los largos bancos, deja  
libre la quilla  
y al punto acoge a bordo al corpulento Eneas.  
Cruje bajo su peso la recosida barca, y por sus  
juntas da entrada a borbotones  
al agua marismosa [...] (*Eneida*, VI, 410-415)

En los versos de Virgilio se nos ofrece un contraste: las almas evanescentes de los muertos, arrojados

de la barca donde iban sentados, y el peso de Eneas ingresando en ella; en la plenitud de su vigor, haciendo crujir y hundirse la antigua madera. En Dante, este contraste ha sido desplazado a la barca de Flegias, y con ello reducido a la oposición entre el carácter etéreo de Virgilio y la vitalidad del propio Dante. De este modo el mismo Alighieri, que en tantos otros momentos de la *Commedia* se muestra temeroso, humilde y en modo alguno como un héroe épico, se compara a sí mismo, con gran sutileza, sin alardes, y apenas con una alusión (que seguramente admiró a Borges), al gran caudillo troyano. Desde el punto de vista formal, hay una mimesis del motivo, desplazada a otra barca y a otro lugar del *Inferno*. Desde el punto de vista de la cosecha y la nueva siembra de las semillas de ideas contenidas en la imagen, hay mucho más que eso: Dante se asimila a Eneas, un héroe piadoso, exiliado, desdichado por la continua oposición de los hados adversos, como el propio Alighieri. Un héroe que, no obstante, fundará finalmente en Italia la estirpe de Roma, sede del imperio terrenal del pueblo romano, y luego del espiritual de la Iglesia.

Sabemos que Dante no logrará restaurar lo que fundó el troyano. Pero sentimos también, por esta identificación con él, y por tantos otros versos de la *Commedia*, cuánto lo soñó; cuánto deseó ser él mismo el vaso de elección, el héroe elegido para llevar a cabo —no ya por medio de las armas, sino de la poesía, como antes Virgilio— esa nueva fundación. Toda la *Commedia* nos lo dice, pero en ninguna parte como en ésta aparece aludido, con tanta delicadeza, el callado suspiro del deseo de Dante: su anhelo infinito de ser un nuevo Eneas, un nuevo fundador del imperio romano-cristiano.<sup>53</sup>

Hay además otra alusión —hoy diríamos, quizá con menos belleza, otra referencia intertextual— en este tópico cuyos hilos estamos desplegando. Los versos de Virgilio tienen como sustrato aquellos otros de las *Argonáuticas* de Apolonio, el antiguo poeta épico de Rodas, en los que Heracles ingresa en la nave Argos, que partirá en busca del Vello de Oro:

[...] Y ellos, subiendo a los bancos  
uno detrás de otro, en el lugar que se había  
distribuido  
antes para remar, se sentaron ordenadamente  
junto a sus

armas. En medio se colocaron Anceo, y la gran fortaleza de Heracles, que puso al lado su maza; y bajo sus pies se hundió la carena del navio. Se recogían ya las amarras y hacían libaciones de vino sobre el mar. Entonces Jasón, llorando, apartó los ojos de la tierra paterna. (*Argonauticas*, I, 527-535)

No hay aquí contraste entre vivos y muertos: se trata de héroes que emprenden una gesta heroica, la conquista del Vello de Oro. No se trata de una nave que surcará los ríos del Infierno, sino las homéricas aguas del mar violáceo, del vinoso ponto. Y entre esos héroes, se nos habla de uno muy especial: de uno que es, como Eneas, del linaje de Zeus; de uno que deberá esforzarse, como aquél, contra la fuerza de los hados adversos, personificados en la figura de Hera; de un luchador incansable que no llegará a ver ni a compartir, como Eneas, el final glorioso de la gesta que emprende. De un héroe cuyo destino, como el de aquél, es bajar también un día a los infiernos,<sup>54</sup> y finalmente divinizarse, logrando la paz en la unión con los dioses. La misma que Homero, prelujiendo a toda la mística, señalaba como la unión que «nunca es estéril» (*Odisea*, xi, 250).

No es necesario expresar todo lo que Dante nos está diciendo de sí mismo y de su sueño con esta doble alusión a Virgilio y a Apolonio, a Eneas y a Heracles, en dos breves y maravillosos tercetos. Sólo cabe añadir (un detalle más a la infinita nostalgia, apenas destilada, de estos seis versos del *Inferno*).

En esta lejana alusión a Heracles, modelo primero de identificación para los versos virgilianos —y para los dantescos— resonarían, al menos para quien ya los conociera, los versos posteriores de Apolonio; aquellos donde el arquetipo heroico se desdobra en la figura solitaria de otro de los viajeros, mostrándonos la otra cara, ineludible, del camino de un héroe: no sólo aquella que, vuelta al horizonte, buscará atravesar el paraje del *che non lasciò già mai persona viva* (*Inferno*, I, 27), o se internerà con firme voluntad en «las ondas de las que nadie vuelve» (*Eneida*, vi, 424), sino la que, como Eneas, como el Cid, como el propio Dante, volverá la vista atrás con una mirada transida de pena,

como la de aquél que «llorando apartó los ojos de la tierra paterna».

### Interludio

Se nos acaba el tiempo: Virgilio nos ha dicho ya que no podemos caminar más de una noche a través del Infierno. Nos espera todavía el Purgatorio; posiblemente nunca lleguemos a hollar el Paraíso.

No sabemos la razón de este límite, la justificación de este plazo que atenta contra nuestro deseo infinito, permanente, de demorarnos. Pero debemos respetarlo a pesar de nuestra pena, de nuestra frustración por no poder acceder a un tiempo que no sea el limitado que a todos se nos concede. Pero aceptar esa, nuestra limitación, no nos alcanza como consuelo. La mente necesita razones para no detenerse aún, un poco más, y nos las encuentra.

Quizá resulte peligroso contemplar el rostro del mal por más tiempo. Recordamos bien que Lucifer es un ángel caído; pero sentimos que una vez fue el más bello de todos. Sabemos que el mal es vacío, es ausencia; pero también que encarna y se hace presente en todo ser que no pudo o no quiso realizar la plenitud del bien a la que estaba destinado. Algo de esta posibilidad pervive en esos seres que encontramos en el *Inferno*, y la fuerza poética de Dante al recordar a algunos de ellos se torna casi irresistible, como la mirada de Medusa. Comprendemos que, si sostuviéramos esa mirada un momento más de lo debido, seríamos convertidos inexorablemente en piedra; no podríamos ya regresar jamás del fondo helado del *Inferno*. Todo esto lo entendemos. Sin embargo, como siempre, la fascinación, la pasión, pervive. Y no quiere resignarse.

Pero lo sabemos bien: ha llegado el tiempo de salir a contemplar de nuevo las estrellas.<sup>55</sup> Y aun así lo haremos con un dolor interminable por todo aquello que debemos dejar atrás en este viaje por los círculos del olvido; por todo lo que no podremos relatar de nuestra experiencia del *Inferno*.

¿Cómo aceptar no poder demorarnos en el último viaje de Ulises, en cómo Dante completa la *Odisea* valiéndose de la conjetura de que el héroe griego de Itaca jamás cumplió los consejos que Circe le diera para vivir en paz y terminar, feliz, sus días en la tierra, y eligió en cambio un destino que lo llevaría a morir en las entrañas de Neptuno, su

eterno enemigo? ¿Cómo olvidar el modo en que Dante reelabora los monstruos de la mitología antigua, colocándolos como temibles guardianes ante los vastos círculos del *Inferno*? ¿Cómo no detenerse en las profecías; cómo no en la nueva significación de las aguas del Leteo? ¿Cómo no señalar la raíz antigua —la Dido de Virgilio, el Áyax de Homero— de la sombra familiar que se aleja de Dante, que no quiere hablarle, que no lo espera, resentida aún por la falta de una venganza de honor que cree justa, y que reclama aún a su linaje? Y sobre todo, sobre todo esto: ¿cómo dejar en el silencio la impresionante resignificación cristiana que Dante realiza del motivo de un muerto convertido en árbol, dolorosamente herido por el quiebre de sus ramas?<sup>56</sup>

Pero no podemos hablar ahora de todo esto, es demasiado tarde. Y la fascinación retorna con la sola angustia que despiertan las preguntas. Corremos el riesgo, como la esposa de Lot, de volver la mirada atrás y convertirnos para siempre en una estatua torneada de sal: eternamente anhelantes, eternamente sedientos.

Por eso naveguemos con el ángel sobre las aguas saladas: avancemos a la playa del *Purgatorio*; avancemos también al encuentro de Homero.

### Abrazar al fantasma

Hemos hablado de la deuda literaria de Dante con algunos de los grandes poetas antiguos, tanto helenísticos como latinos: Apolonio, Virgilio, Lucano, Ovidio. Nos falta aún considerar la imitatio recreadora que en la *Commedia* podemos encontrar del padre de los poetas antiguos, del maestro de todos ellos: el elusivo y misterioso Homero, *di quel signor de l'altissimo canto/che sopra li altri com'aquila vola* (*Inferno*, iv, 95-96).

Una imagen —que se repite de modo casi idéntico desde un punto de vista formal, pero cuyas implicancias y sugerencias son muy distintas en cada caso— vertebrada la *Iliada* con la *Odisea*, la *Eneida*, y la *Commedia*: se trata del abrazo imposible y deseado con la sombra de un ser querido; de la unión inalcanzable con el fantasma. Dante la retoma en la *Commedia*, y con ella rinde tributo a sus antecesores literarios, aquellos maestros con los que dialoga sobre cosas que nunca sabremos en el Limbo del *Inferno*.<sup>57</sup>

La primera forma que el motivo toma en la *Commedia* aparece en el canto I del *Purgatorio*. Dante y Virgilio se encuentran allí con un grupo de almas que acaban de desembarcar en la playa que rodea la montaña de la expiación, las cuales se asombran de que Dante se halle vivo en un lugar como aquél (cf. nota 51). Él mismo, con hermosos versos, nos narra lo que sucede entonces con una de estas sombras:

*Io vidi una di lor trarresi avanti  
per abbracciarmi, con sì grande affetto,  
che mosse me a far lo simigliante.*

*Oi ombre vane, fuor che nell'aspetto!  
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,  
e tante mi tornai con esse al petto.*

[Y yo vi que una de ellas se acercaba para abrazarme, con tan grande afecto, que me movió a que hiciese yo lo mismo.

¡Ah!, vanas sombras, salvo la apariencia!  
Tres veces por detrás pasé mis brazos,  
y tantas otras los volví a mi pecho.]  
(*Purgatorio*, II, 76-81)

Tenemos, en el primer terceto, una exquisita expresión del deseo de Dante de ser recibido con amor, a su regreso de la morada de las sombras, por unos brazos amados; anhelo de unión amorosa que acaso se ha profundizado luego de atravesar la discordia, la soledad del *Inferno*. Este deseo profundo de Dante, quizá común a todos los hombres, se vierte y encuentra su forma en el odre de un encuentro similar de Eneas con su padre, Anquises, en el Elíseo, plasmada para siempre en estos versos de Virgilio:

Al punto en que vio a Eneas avanzando a su  
encuentro sobre el césped  
tendió a él enardecido sus dos manos, inunda-  
das en llanto las mejillas,  
y prorrumpió en un grito: «¡Has venido por  
fin! Tu amor filial  
en que tu padre tenía puesta el alma, triunfó de  
los rigores del camino.  
Me es dado ver tu rostro, hijo, y oír tu voz que  
conozco tan bien y hablar contigo.  
Sí, mi alma lo esperaba. Me imaginaba que ha-  
bías de venir y contaba los días.  
No me engañó mi afán [...]» (*Eneida*, vi, 684-691)

Y más adelante, la respuesta del amor filial de Eneas:

«[...] Dame a estrechar tu mano, padre mío, y no esquive tu cuello mis abrazos». Diciendo esto, las lágrimas le iban regando el rostro en larga vena. Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus brazos y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos, lo mismo que aura leve, en todo parecida a un sueño alado. (*Eneida*, vi, 698-703)

Nuevamente encontramos en Dante lo que Virgilio aquí ya expresaba: la alegría de la sombra del ser amado por la visita del ser vivo al reino de los muertos, el avanzar hacia el huésped con los brazos abiertos, la amorosa respuesta que esto mueve en quien es así amado y recibido; la deseada unión, cuya imposibilidad no se puede aceptar en un primer momento por el intenso deseo, y que por ello induce al visitante de los abismos a repetir tres veces, infructuosamente, el intento de consumir el abrazo por ambos mundos tanto tiempo anhelado.

Pero en Dante hay más que *imitatio*. La sombra que a él se acerca no está en el Eliseo o Paraíso, como estaba la de Anquises. No se trata tampoco de su propio padre, ni de otro pariente; al principio no sabemos siquiera —ni nosotros ni el mismo Dante— que se trata de su amado amigo Casella. Es una respuesta amorosa y espontánea a una búsqueda igual iniciada por otro ser humano. Así, Dante alude aquí veladamente a lo que dirá con mayor claridad —y por ende menos bellamente— en otros pasajes de la *Commedia*: que el amor, por sí mismo, por su expresión, produce más amor, y se alimenta de este modo en la fragua de su propia llama. Así se da forma estética a la concepción y a la experiencia cristiana de la comunión de los santos, situada más allá de las relaciones familiares o de amistad. La *Commedia* es siempre belleza y doctrina; el *docere et delectare* horaciano, otro maestro clásico a quien poco hemos recordado aquí. Dante mismo, como ya hemos dicho, insta en distintos lugares a su lector a que esté siempre atento y tome los frutos de sus palabras.

No son éstas las únicas diferencias con aquel encuentro narrado por Virgilio en el canto vi de su poema. El tratamiento del motivo por Dante invierte, a la vez, otro tópico: el del anhelo de escuchar la voz de los seres amados y perdidos, que

se adjudicaba al alma de los muertos. En la *Eneida* es Anquises quien se alegra de volver a oír a Eneas; en la *Commedia*, unos versos después de los citados, será Dante mismo quien querrá oír la voz de su amigo, Casella, cantando de nuevo los versos del poeta florentino, a los que en vida había puesto música. Aun en el mundo de ultratumba, Dante está siempre cerca de los más intensos sentimientos que marcan una vida. Ciertamente podemos conjeturar que las almas en el otro mundo deseen escuchar nuestras voces otra vez; una última vez. Pero en cambio, estamos seguros de nuestra propia nostalgia, de nuestro afán por escuchar la melodía de los labios de un ser querido que ya no está entre nosotros. Borges lo confesó de manera hermosa, inusualmente sentida, en las Norton Lectures, develando su anhelo de escuchar otra vez el sonido de la voz de su padre, o de uno de sus maestros, después de imaginar que acaso este mismo deseo había movido a Platón a escribir sus diálogos: poder oír de nuevo la voz de Sócrates, esa voz que tal vez no podía aceptar perdida para siempre.

Nada nos impide pensar a ésta como una de las muchas motivaciones de Dante para escribir la *Commedia*; para elegir a su guía hacia las alturas del *Purgatorio* y a través de los abismos del *Inferno*. Nada se opone a que quisiera tener un tiempo para caminar con él, para conversar a solas; nada a que el deseo de Estacio —haber vivido en tiempos de Virgilio, en *Purgatorio*, xxi— sea el del propio Dante. Las mismas reelaboraciones, a veces paráfrasis, del poeta mantuano por el florentino, que estamos analizando en estas páginas, parecen darnos que pensar; parecen darnos motivos para demorarnos en esta posibilidad. En todo caso, si sabemos que el arrobó que produce el canto de Casella —parecido al de las Sirenas, más antiguo, que también aquí resuena— será interrumpido bruscamente por Catón, urgiendo a las almas a seguir su camino, como lo hizo la Sibila con Eneas luego de su encuentro con la sombra de Palinuro.

Pero esta transformación del tópico mediante la aparición de un amigo, de Casella, tampoco es ociosa —nada lo es en el poema— y nos lleva a reparar en una alusión distinta, contenida en estos mismos tercetos de Dante: el encuentro en el otro

mundo con el alma de un amigo recientemente muerto, y la misión que de esto deviene para el héroe. Lo tendrá Eneas con Palinuro, lo tendrá también Ulises con Elpénor, y lo tendrá, más antigua y patéticamente, Aquiles con la sombra de Patroclo. Y en este último caso nos hallamos ya, sí, en la anhelada fuente homérica, Castalia primordial de la que mana, incesante, el motivo del abrazo vano a la *psyché* evanescente.<sup>58</sup> Pero todavía debemos demorar, sólo un poco más, nuestra llegada a estas aguas.

Todos estos héroes deberán dejar atrás a esas sombras queridas; deberán, de acuerdo con las antiguas creencias, cremar el cadáver inane y darle digna sepultura, para permitir su descanso definitivo en el Hades, así como su feliz memoria en la tierra. Sólo entonces podrán continuar su camino, realizar su destino personal, heroico. En un registro cristiano, nuestro poeta también lo hará: la belleza del canto de Casella los arroba a él y a Virgilio, pero Catón les recuerda a ambos que tanto Dante como Casella tienen una misión que cumplir; deben seguir su camino, deben aún expiar sus faltas en las alturas del *Purgatorio*, para acceder finalmente a la visión de Dios. No es tiempo —lo hemos dicho con pesar un poco antes— de demoras excesivas en la orilla, en la margen convocante del camino. La reconvencción se dirige también a Virgilio porque, por un momento, él mismo ha olvidado su papel de guía amoroso pero severo, extasiado por el canto de un poema; un poema del propio Dante. Un sutilísimo homenaje que el autor de la *Commedia* le hace realizar aquí al poeta de la *Eneida*, al par que un reconocimiento al amor de Virgilio por la belleza, más allá de cualquier otra misión que le haya sido encomendada.

Dante nos dice al final de este canto que ambos cumplieron la orden de Catón de partir, de dejar atrás a los muertos queridos. Y lo hicieron con la misma diligencia que sus heroicos predecesores; con la misma que también Cristo pide en los Evangelios. Pero el insoslayable arrobo de la belleza nos queda señalado de este modo para siempre, y nos dice que la misión de ambos poetas fue precisamente esa: dejar en la tierra feliz memoria de la inmortalidad de la belleza.

El triple abrazo a una sombra inasible tiene un intenso y profundo precedente homérico en la *Odisea*, en el relato del encuentro de Ulises con su madre, Anticlea. Ella, que acude entre las sombras del Hades para hablar con su hijo, después de describirle el dolor de su padre, aún vivo, por su larga ausencia del hogar en Itaca, le responde estas palabras sobre las causas de su propia muerte; palabras que acaso Dante, aunque nunca las hubiese escrito en la *Commedia*, hubiera deseado escuchar de Beatrice:

«[...] No he tenido dolencia ninguna de aquellas por las que una odiosa consunción se nos lleva de encima el vigor de los miembros; no estar tú, ni tener tus cuidados, mi caro Odiseo, ni gozar tu ternura, quitaronme la vida dulcísima.»

Y continúa su relato el hombre que no pudo despedirse en vida de su madre, el eterno viajero demorado que inmortalizará el propio Dante en el *Inferno*:

«Dijose así, y quise cumplir el designio formado en mi pecho de poder abrazar en su sombra a mi madre difunta. Me acerqué por tres veces, que a ello incitábase el ánimo y tres veces voló de mis manos igual que una sombra, como un sueño, y la pena se hacía en mi pecho agudísima. Y elevando la voz pronuncié estas aladas palabras: ¡Madre mía! ¡Por qué te me huyes si voy a abrazarte, si en el Hades al menos, en brazos el uno del otro, saciaríamos juntos el llanto tristísimo nuestro! ¡Por qué ahora tu vano fantasma me envía Perséfone para que acreciente mi llanto y suspire sin tregua!»  
Dije y acro seguido repuso mi madre augustísima: «¡Ay de mí, hijo mío, tú, el más infeliz de los hombres! [...]» (*Odisea*, xi, 200-216)

Como Eneas, como Ulises, como Aquiles, Dante Alighieri, a su modo también un héroe desdichado, acaso soñó abrazar a una mujer que nunca tuvo; despedirse de ella en su lecho de muerte;