

Annunziata Rossi

*Seminario de Poética, IIFL, UNAM*

## **Dante, Joyce y el amor**

Quizás el acercamiento entre dos obras, la *Vita Nuova* que Dante escribió entre 1292-1293 y *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, de 1904, separadas por tantos siglos y en contextos tan diferentes, pueda parecer descabellado y arbitrario. Sin embargo, una reciente relectura de la novela de Joyce me fue revelando con asombro reminiscencias y alusiones a la fenomenología amorosa del *Dolce Stil Nuovo*, de la poesía amorosa de los *ducentisti* florentinos, sobre todo de Dante y de Cavalcanti, con los que Joyce estaba muy familiarizado. ¿Se trata de una coincidencia, que de todas maneras confirmaría la persistencia por siglos del sentimiento amoroso de origen cortés, o más bien de una referencia precisa a la poesía estilnovista? En mi opinión, Joyce acudió intencionalmente a Dante y Cavalcanti. El conocimiento de la poesía estilnovista, la consonancia con los líricos florentinos del siglo XIII, los *Fedeli d'amore*, de los que Joyce en su *Retrato del artista adolescente* utiliza tópicos, estilemas, cadencias, ayudaron al protagonista Stephen Dedalus a tomar conciencia de la ambivalencia amorosa entre el deseo carnal y el amor platónico que lo desgarraba, a vivirla existencialmente y a superarla.

En 1949, el dantista estadounidense Charles Singleton dedicó su *Ensayo sobre la Vita Nuova* a la dificultad de acercamiento que hoy presenta el texto del joven Dante. Aún reconociendo

que la *Vita Nuova* trasciende su momento histórico, afirma que el mundo dantesco está muy alejado del nuestro, no tanto por razones de distancia cronológica, sino de horizonte, pues el arte y la poesía medievales están impregnados de ideas y sentimientos cristianos ya ajenos a nosotros. Falta, pues, la tensión entre la obra y su contexto público, y esta tensión falta porque el mundo medieval se ha hecho pedazos. ¿Qué significado puede tener el microcosmos de la *Vita Nuova*, se pregunta Singleton, si no está acompañado dentro de nosotros por una percepción, aún mínima, de aquel mundo en el momento de su creación? Si queremos pues acercarnos a la *Vita Nuova* o a cualquier otra obra medieval, debemos esforzarnos por regresar a aquellos tiempos y acomodar nuestros ojos a una manera diversa de ver. Hoy, a la distancia de medio siglo, la lejanía que señalaba Singleton se nos hace más profunda, porque al eclipse de lo sagrado ha seguido la liberación sexual que ha roto con el mito del amor cortés, del amor inaccesible e insatisfecho que gobernó a Occidente desde que, a principio del segundo milenio, empezaron a cantarlo los trovadores del mediodía de Francia. Los protagonistas de ese mito —Tristán e Isolda, Ginebra y Lanzarote—, que pasó al norte de Francia en el *roman courtois* de los trovadores y posteriormente a toda Europa, se volvieron arquetipos que dejaron una huella de siglos en el imaginario occidental.

Ahora está gestándose una nueva forma de amar, y con ella una nueva concepción del amor que substituirá a la antigua, y cuyo desarrollo no podemos prever. Sin embargo, en la narrativa de la primera mitad del siglo xx, la relación con el mito amoroso del *Dolce Stil Nuovo* y de la *Vita Nuova* todavía está presente en el ensayo narrativo y autobiográfico que James Joyce escribió a los 22 años, en 1904, que luego reestructuró en 1907 y 1914, y que finalmente publicó en Estados Unidos en 1916, con el título *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Las reminiscencias estilnovistas, sobre todo de la poesía de Dante y del “sombrió” Cavalcanti, comprueban que Joyce estaba fami-

liarizado con los poetas florentinos del *Duecento* (siglo XIII). A la aparición “epifánica” de la muchacha-ave, “angel de terrenal belleza”, al final del capítulo cuarto del *Retrato*, contrapunto del angel bajado del cielo para *miracol mostrare* (milagro mostrar) de los poetas del *Dolce Stil Nuovo*, siguen alusiones bastante claras a la fenomenología amorosa estilnovista. Esta ayudó a Joyce-Stephen, insistimos, a tomar conciencia de la ambivalencia amorosa que lo desgarraba, a encontrar una consonancia con el conflicto que él mismo vivía.

Con la *Vita Nuova*, Dante Alighieri debuta en el movimiento poético de los *Fedeli d'Amore* que se conoce como *Dolce Stil Nuovo*. Este movimiento suscitó de inmediato las iras y las protestas de la generación anterior de poetas que consideraron a la nueva poesía como un *laido errore* (*error feo*). Se levanta pues en Florencia y en toda Toscana una violenta querrela entre las dos generaciones, una tensión poética desplegada en una incesante correspondencia en forma de sonetos rebosantes de acrimonia.

El tema de la poesía de las dos generaciones es común: el Amor. Pero es el “modo”, dicen los estilnovistas, el que cambia. Difieren contenido y forma. Las palabras viejas asumen un significado nuevo, como dice De Sanctis. El amor, que es el objeto del canto poético estilnovista, no es el exterior, material, artificial de un Guittone d'Arezzo o de un Bonagiunta, sino una experiencia interior. Los nuevos poetas —Guinizelli, Cavalcanti, Dante, Cino da Pistoia etc.— atacan a la vieja poesía consagrada, criticándola como ampulosa, fría, artificial, en una palabra, falsa, porque no obedecía al verdadero dictado de Amor, a lo que el amor “dicta dentro”, como dice Dante: hecho interior que hay que analizar, al que hay que obedecer con sinceridad, con precisión, registrando el “modo” en que se manifiesta y los efectos que produce en el alma gentil. Esto hacen los poetas *per altezza d'ingegno* y no por nobleza de sangre, y con una sutileza psicológica que les viene de la lección de la

Escolástica y de la cultura científica, filosófica, adquirida en las universidades.

El origen de la poesía florentina y toscana es el amor cortés de los trovadores en lengua de *oc* del mediodía frances, que nace en las grandes cortes de Occitania. Cuando la violenta cruzada de la Iglesia en contra de los heréticos albigenses termina destruyendo la cultura occitana en el momento de su apogeo, muchos de los trovadores se refugian en Italia, sobre todo en Sicilia, en la Magna Curia de Federico II, donde el amor es cantado por el mismo emperador y sus funcionarios, en la forma del soneto inventado por Giacomo da Lentini, forma que se difundirá en Toscana y luego en el resto de Europa. Como dice Erich Auerbach, el efecto mas profundo de la espiritualidad medieval es la transformación del amor sensible que aparece en Provenza y que se volvió elemento constitutivo de la poesía europea de todos los tiempos.

Es evidente que al trasplantarse a otros terrenos, a Toscana, el amor cortés o "*la fin'amor*", como lo llamaron los trovadores, adquiere caracteres propios. El mundo al que se trasplanta no es el feudal de Occitania o de Sicilia, sino el de una burguesía en esa fase "heróica" del capitalismo, o precapitalista, en cuyo ambiente realista el sentimiento amoroso llega a una sublimacion espiritual antes desconocida y se despliega acompañado por un movimiento cultural deslumbrante. Paradójicamente, la literatura italiana, nacida con retraso respecto a las literaturas romances de Francia y de España, con Tomás de Aquino y con Dante lleva a la cultura medieval a su apogeo conclusivo. En ese escenario tan efervescente, el amor va "limándose" —uso una expresión muy estilnovista—, hasta asumir una nueva fisonomía y llegar a su sublimación en la *Vita Nuova* de Dante. La mujer, que en la poesía de lengua de *oc* es un ser terrenal, en la del *Dolce Stil Nuovo* se torna mediadora de conocimiento y de purificación interior, intermediaria y guía hacia la trascendencia divina.

El paso de las cortes del mediodía de Francia y de la Magna Curia a Toscana lleva pues a un contexto completamente diverso, en el que la transformación es muy profunda. Los valores proclamados por la nueva poesía amorosa son idénticos: la idealización de la mujer amada, su inaccesibilidad, son imágenes tomadas de la tradición no solo occitánica sino también siciliana, pero intensificados por la nueva concepción del amor, como anhelo a la perfección y a la virtud. La poesía mantiene su espíritu aristocrático pero elimina todo carácter clasista, privilegio de una nobleza de sangre, y lo amplía a una aristocracia de mentes elevadas, nobles *per altezza d'ingegno*, como dice Dante, en el sentido iniciado por Andre Chapelain, el autor del *De amore*.

Otra novedad acentúa la transformación del sentimiento amoroso. La doctrina del “amor gentile” nace en el ambiente de las universidades, entre los intelectuales, en un ambiente científico, *loico* —*loico* se proclamaba Dante— es decir, el de cultores de la lógica, de la filosofía. Guinizzelli, Cavalcanti, Dante y Cino de Pistoia habían estudiado en la universidad de Bolonia. En la universidad de Bolonia nace la doctrina del *amor gentile* que irradia a Toscana, con aquel Guido Guinizzelli, poeta además de jurisconsulto, cuya canción doctrinal en lengua vulgar *Al cor gentil rempaira sempre amor* inaugura el nuevo sentimiento del amor como *gentilezza*, como potencia que puede volverse acto en el corazón gentil, de nobles sentimientos. Pocos decenios después Dante retoma en su *Vita Nuova* el tema de la gentileza: *Ne li occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentile ch' ella mira* (Mi amada lleva Amor en los ojos, por eso se hace gentil lo que mira), y en otro soneto: *Amor e 'l cor gentile son una cosa, / si come il saggio in suo dittare pone* (Amor y corazón gentil son una cosa, así como dice el sabio en su dictar). El “sabio” es Guinizzelli a quien Dante rinde homenaje en el Purgatorio, llamándole:

*il padre mio a delli altri miei miglior che mai  
rime d'amore usar dolci a leggiadre.*

(Doy, en estos como en los siguientes versos, una traducción literal: El padre mio y de los demas que mejor usaron rimas de amor dulces y hermosas.)

Sin embargo, Guinizelli reconoce que el precursor de la poesia amorosa en el campo europeo fue Arnaut Daniel, el *miglior fabbro del parlar materno* (el mejor artifice del habla materna), y en boca de este Dante pone los versos finales del canto, en lengua de *oc*.

El ambiente cultural de los estilnovistas, como se dijo, está embebido de la filosofía escolastica. El dominico Tomás de Aquino y el franciscano Bonaventura da Bagnoreggio habían muerto recientemente dejando una huella profunda tambien en la poesía. La aparicion de Francisco de Asis (1226-1181) quien practica el amor cristiano “sin glosas”, marca una huella en el imaginario italiano, mudando profundamente la sensibilidad del pueblo e influyendo también en su arte: Giotto es el ejemplo mas elevado. El movimiento de los espirituales franciscanos no termina con la muerte de Francisco, sigue cruzando de un lado a otro de la península, manteniendo vivo el recuerdo del *Poverello* de Asis hasta el siglo siguiente; Dante compendiará la vida del Santo en estupendos versos del Paraiso.

El *Dolce Stil Nuovo* reunió a un grupo de “Fieles de amor” que formó un cofradía ligada entre sí por la amistad, los unía la misma pasión por la poesía, mantenida viva gracias a un diálogo constante en versos —aún estando en bandos políticos opuestos—, sin perder ninguno su individualidad poética. Los versos con los que Dante, en el canto XXIV del Purgatorio, responde a Bonagiunta, quien en vida había criticado a la poesía nueva, sintetizan sucintamente su poética personal, la cual solo en líneas generales puede aplicarse a los demás poetas:

*I' mi son uno che quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando.*

(Yo soy alguien a quien cuando el Amor me inspira, anoto, y de la manera que me dicta dentro voy significando.)

Parecería que estos celebres versos ponen el acento sobre la espontaneidad expresiva, como lo consideraron los románticos del siglo pasado; sin embargo, el florentino Dante más bien quiere subrayar la sinceridad con la que obedece al dictado del amor, al sentimiento amoroso; mientras que el *vo significando* que concluye el sirventés, enfatiza la elaboración a la que el poeta tiene que someter la inspiración, el duro officio poético del que Dante tuvo una alta conciencia. Eco de esto se encuentra en el seco verso con el que Cavalcanti concluye un soneto en respuesta a otro soneto de crítica de Guido Orlandi: *Amore ha fabbricato ciò ch'io limo*, (Amor fabricó lo que yo pulo con la lima), que manifiesta la fidelidad al amor que “dicta”, la espontaneidad del “dictado” pero sin excluir la “lima”, la exigencia de la labor formal rigurosa.

El sirventés dantesco antes citado puede servir como epígrafe del movimiento poético florentino y toscano, pero de ninguna manera supone una ideología amorosa común a sus poetas. La doctrina que sostiene el canto amoroso es diferente de uno a otro. La canción de Guido Cavalcanti *Donna mi prega, per ch'eo voglio dire*, nada tiene que ver con la canción dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore*. En Cavalcanti está presente la dicotomía amorosa, de ascendencia platónica, entre el amor terrenal y el amor celestial, reelaborada por el neoplatónico Plotino, quien se preguntaba si el amor es un dios o un demonio, o bien una pasión del alma o los dos conjuntamente. Cavalcanti, sin negar el amor espiritual, acentúa el carácter irracional y violento del amor, en el que el deseo erótico se mezcla a menudo con el instinto de muerte:

*Donna me prega, -per ch'eo voglio dire  
d'un accidente che sovente è fero  
ed è sì altero -chè chiamato amore  
Di sua potenza segue spesso morte.*

(Una dama me ruega para que yo me preste a hablar de un hecho a menudo feroz y tan altivo, llamado amor... De su poder sigue a veces la muerte.)

En esta canción doctrinal sobre la naturaleza del amor, traducida y comentada por Ezra Pound en los primeros decenios del siglo xx, Cavalcanti da forma dramática al tema del amor destructor, al contrario de un Dante o de un Cino da Pistoia.

El platonismo amoroso, la ideología amorosa que profesa la inteligencia florentina, aristocrática *per altezza d'ingegno* y desdeñosa del vulgo y de las compañías triviales, ese platonismo renuncia a la realización carnal a través una catarsis de la pasión que se vuelve en contemplación estática de la belleza espiritual femenina. El poeta y dantista italiano Edoardo Sanguineti dice que la renuncia tuvo que haber sido un aprendizaje doloroso para el fuerte temperamento sensual y carnal de los grandes protagonistas del Eros lírico florentino. No creo que esa catarsis haya funcionado fuera de la obra literaria, que haya pasado a la vida privada de sus autores. No es casual el hecho que Dante haya puesto en el purgatorio al iniciador de la nueva poesía del "Amor gentile" Guido Guinizelli, precisamente en el VII cerco de los lujuriosos. El mismo Dante fue, si creemos en *La vida de Dante* de Boccaccio, ferviente lector del gran Florentino, un hombre apasionado y hasta lujurioso. Dante conoció bien la otra vertiente del amor y sus *Rime petrose* son la contraparte del *Dolce Stil Nuovo*. Es ejemplar la canción:

*Così nel mio parlar voglio esser aspro  
Com'è ne li atti questa bella pietra*

(Así en mi hablar quiero ser áspero, como es en sus actos esta bella piedra)



aún cuando se acepte la interpretación alegórica de la mujer piedra como Florencia o la Iglesia.

Las turbaciones del amor juvenil, la dulzura, to inefable, el éxtasis doloroso de la *Vita Nuova* se convierten en las rimas pedrosas, en la brutalidad amorosa que se acerca al impulso “bestial” que lleva al adolescente Stephen Dedalus de calle en calle —“la lengua pegada al paladar”— en la obscuridad de la noche, para buscar satisfacción en los brazos de una que otra prostituta.

En el ámbito de la *Vita Nuova* falta la vertiente del amor-pasión. Dante omite el llamado de la carne que no puede prorumpir donde pasa la *tanto gentile y tanto onesta* Beatriz, amor adolescente, que con su sola presencia elimina toda intrusión pasional. El amor de Dante se alimenta de saludos, miradas, sonrisas, alabanzas, en fin, todos los tópicos del amor dulcestilnovista. Falta en la *Vita Nova* la representación naturalista del deseo carnal que la tradición cristiana, desde San Pablo, ha condenado. El deseo, la pasión faltan no porque, ya se dijo, Dante no los haya sentido y vivido, o haya sido incapaz de expresarlos, como puede verse no sólo en sus rimas pero también en el Infierno de la *Comedia*, donde encontramos condenados lujuria y adulterio. Sin embargo, en ese infierno horrible y *pavoroso*, primera etapa del viaje iniciático dantesco destinado a la salvación de la cristiandad, lleno de descripciones de un crudo realismo, cuando el poeta se detiene en el estupendo episodio de Paolo y Francesca (canto V del Infierno), no hace ninguna sugerencia cruda a la historia de adulterio de los dos amantes, narrada por Francesca con casta sencillez. Francesca es el polo opuesto de Beatriz, el amor pasión destructor del que habla Cavalcanti. En los versos de la narración de Francesca, Dante deja vibrar sugerencias que el lector puede integrar para entender aquellos *dubbiosi desiri* (deseos dudosos), que el poeta se muestra tan interesado en conocer cuando se dirige a Francesca. Son versos de crítica implícita al *roman*

*courtois* cuya lectura había perturbado a los dos amantes hasta inducirlos al pecado:

*Quando leggemmo il disiato riso  
esser baciato da cotanto amante  
questi, cha mai da me non fia diviso  
la bocca mi baciò tutto tremante.  
Galeotto fu il libro a chi lo scrisse:*

y Francesca termina su narración con los versos sombríos y alusivos:

*quel giorno più non vi leggemmo innanzi.*

(Cuando leímos cómo la deseada sonrisa fue besada por un tal amante, éste, que ya nunca jamás se separará de mí, la boca me besó todo tembloroso. Galeoto fue el libro y quien lo escribió: ese día ya no seguimos leyendo.)

La lectura del *roman courtois* de Ginebra y Lanzarote es la que los ha perdido. Al terminar Francesca su relato, Dante cae desmayado. No es solo por piedad, sino por la identificación con los dos amantes: la lujuria es el pecado al que más teme, porque él mismo siente fragilidad ante la pasión.

La *Vita Nuova*, dice Benedetto Croce, es una novela teológica, y lo es también el *Retrato* de Joyce, quien se había formado en la escuela del viejo de Aquino en dos *colleges* jesuitas de Dubín. En la novela predominan las discusiones sobre Aristóteles y la Escolástica, Tomás de Aquino sobre todo, en un ambiente dominado por la enseñanza de Ignacio de Loyola, por lo tanto un ambiente contrarreformista, al que Stephen terminará por cuestionar y rechazar. Cuando, por ejemplo, uno de sus compañeros le dice que Giordano Bruno, a quien Stephen amaba, había sido un *terrible heretic* (terrible hereático), él contesta secamente que *he was terribly burned* (fue quemado de manera

terrible.) Además de novelas teológicas, *La Vita Nuova* y el *Artista adolescente* son retratos juveniles, autobiografías de iniciación amorosa y también artística: las primeras turbaciones frente al misterio que representa el amor, máxime para un adolescente, el descubrimiento de la vocación artística y la elaboración de una poética personal, las reflexiones sobre las vivencias de la adolescencia; en fin, el balance de la primera parte de la vida y el anuncio solemne de las obras futuras.

*La Vita Nuova*, al contrario del *Retrato* de Joyce que se desarrolla en un contexto preciso, no hace ninguna referencia o alusión al escenario histórico, a la situación compleja de las últimas décadas del siglo, un periodo de los más álgidos y apasionados de la cultura italiana, de luchas internas de las Comunas, de contiendas entre Imperio y Papado en las que Florencia intervino activamente; acontecimientos en los que Dante, al igual que Cavalcanti, participó pagando con el exilio de por vida.

Para narrar su amor a Beatriz, medio de autoperfeccionamiento y de conocimiento, Dante utiliza la primera persona que habían usado San Agustín en *Las confesiones* y Boecio en *La consolación de la filosofía*. El yo de Dante no es solo el yo empírico, sino que coincide con el yo universal, según la tendencia medieval de ver en la persona o en los acontecimientos los *exempla*, para representar, más allá de la contingencia, la calidad ejemplar de los acontecimientos, su simbolismo.

*La Vita Nuova* es la historia del amor del joven Dante, cuyo primer encuentro con Beatriz se remonta a sus nueve años. La prosa se intercala con la poesía de la que Dante glosa, al modo de las *razos* occitanos, las circunstancias en que nació y explica, hasta cierto punto, el contenido de sus poemas. Tres son los protagonistas: Dante, Beatriz y Amor. El amor, como vivencia interior, está personificado, según la costumbre medieval de dar consistencia corpórea a los sentimientos, lo que permitió a Dante dramatizar sus estados psíquicos a través de figuras vi-

suales, plásticas. El sueño tenebroso de Amor que lleva en los brazos a Beatriz y le ofrece el corazón de Dante para que lo coma, como en sacrificio ritual, es de derivación bíblica. De origen bíblico y clásico son los recursos retóricos: la parataxis del discurso, el polisíndeto, la prolepsis, las reiteraciones y los paralelismos, el uso de gerundios, de infinitos sustantivados; todos ellos, recursos que contribuyen a crear una atmósfera visionaria, profética, de ensueño, de misterio, de repentinas apariciones, de desaceleraciones que intensifican la visión: en fin, el éxtasis místico. En cambio, para analizar los efectos físicos que el amor produce en el amante: el temblor —ya el viejo Platon y la poetisa Safo habían hablado del temblor que produce la vista de la persona amada—, la palidez, la aceleración del pulso, el silencio, Dante recurre también a la ciencia médica de su tiempo, que se estudiaba en las universidades de Salerno y de Bolonia.

Al contrario que en la *Vita Nuova*, en el *Retrato* es central la experiencia del amor en su polaridad atormentadora: el amor espiritual y el amor sensual, el instinto carnal en conflicto con la ley religiosa. Las figuras de la prostituta y de la virgen se alternan: en primer plano la revelación punzante del sexo y, en la profundidad del ser de Stephen, la presencia de la adolescente amada, que le hace sentir más lacerante su caída, la “inocencia perdida” que le impide levantar los ojos hacia ella.

¿Qué tiene que ver la *Vita Nuova* con el Stephen Dedalus perseguido por la lujuria y por las llamas infernales a las que se siente irremediablemente condenado? El realismo del tercer capítulo del *Retrato*, el largo sermón del padre jesuita sobre el pecado y los tormentos del castigo infernal, corresponden más bien al Infierno de la *Comedia*, pero aún de este más impresionante, por cuanto, que Dante se encuentra en el infierno no como condenado sino como espectador que se instruye sobre los pecados y castigos, de los que está inmunizándose e inmunizando a sus lectores, mientras que Stephen vive amenazado

por las llamas infernales, y por ello la presencia del infierno es más impresionante. Lleno de miedo y de remordimiento, se somete a una severa autodisciplina de devoción: plegarias, misas, ayunos, humildad. Es cuando el director de su *college* le sugiere entrar al sacerdocio.

Puesto frente al dilema, Stephen siente que no es este su camino y, descorazonado, empieza uno de sus largos vagabundeos hasta hallarse en la playa, meditando. Allí el encuentro con los estudiantes que nadan y to llaman alegremente desde el mar —*Dedalus! Bous Stephanoumenos! Bous Stephane-foros!*—, así como la aparición de la muchacha parecida a un ave, son el llamado de la vida: *This was the call of life to his soul not the dull gross voice of he world of duties and despair, not the inhuman voice that had called him to the pale service of the altar* (Este era el llamamiento de la vida, no la voz grosera y turbia del mundo lleno de deberes y de pesares que le había llamado al lívido servicio del altar). *And new wild life was singing in his veins* (y una nueva vida, salvaje, empezó a cantar en sus venas.) Decide alejarse de la vida religiosa y elegir su camino sin vacilaciones.

En este encuentro de Stephen con la vida, Joyce recurre a la técnica de la epifanía que es, según lo que él mismo más o menos dice, la irrupción espiritual que surge de repente en medio de discursos o de gestos triviales, resultado de largos procesos mentales, meditaciones, como las que acompañan a Stephen en el vagabundeo que lo lleva a la playa. Son estos momentos epifánicos los que deciden la liberación de su alma: *His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her grave-clothes* (su alma se acababa de levantar de la tumba de su infancia, apartando de sí sus vestiduras mortuorias.) La aparición epifánica de la muchacha-ave en medio de la corriente, rostro de niña marcado por el prodigio de la belleza mortal: *A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open*

*before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory* (Un ángel salvaje se le había aparecido, el ángel de la juventud y la belleza mortal, enviado por el tribunal estricto de la vida para abrirle de par en par, en un instante de éxtasis, las puertas de todos los caminos del error y de la gloria.) La mujer de la playa ya no es el ángel de celestial belleza, enviado del cielo para *miracol mostrare*, sino el ángel de terrenal belleza, en antítesis con el ángel estilnovista del que Stephen se despide.

Si en los estilnovistas, en Dante sobre todo, la mujer es el trámite para la perfección, mediadora entre el alma del hombre y Dios, realización de su anhelo hacia lo alto, en Stephen se convierte en la intermediaria que lo reconcilia con la vida y lo aleja de la fe como constricción. La aparición de la muchacha que preanuncia el próximo viaje de Stephen, parece resolver el drama de su conciencia disociada e integrar la dualidad amorosa en una sola imagen.

El encuentro, al final del *Retrato*, con la muchacha que ama y a la que no da nombre, la llama solamente *she* (ella), consolida el episodio de la muchacha de la playa. Intermitente y fugitiva aparición que enmudece la lengua de los hombres, *She* es la Beatriz de un *college* embevido de teología, cuyos encuentros llenan a Stephen de terror y de éxtasis que se vuelven epifanías. La aparición de *She* saliendo de la biblioteca, que Joyce describe con un ritmo lento y estático, tiene un sabor estilnovista que recuerda los encuentros de Dante con Beatriz:

*She passed out from the porch of the library and bowed across Stephen in reply to Cranly 's greetings. He also? Was there not a slight flush on Cranly's sheek? Or had it come forth at Temple's words? The light had waned. He could not see. (...) She had passed through the dusk. And therefore the air was silent save for one soft hiss that fell. And\_ therefore, the tongues about him had ceased their babble. Darkness was falling...). A trembling joy, lambent as a faint light, played like a fairy host around him. But why? Her passage through the darkning air?*

(Ella pasó, saliendo de la biblioteca e hizo una inclinación para responder por detrás de Stephen al saludo de Cranly. ¿También él? ¿No había un ligero rubor en las mejillas de Cranly? ¿O procedía de las palabras de Temple? La luz había desaparecido y no lo podía ver. (...) Ella había pasado entre el crepúsculo. Y por esto todo estaba silencioso en el aire, salvo el suave siseo que caía de la ventana. ,Y por eso, las lenguas habían cesado también su cháchara. Estaba cayendo la obscuridad. (...) Una alegría temblorosa, como una caricia de palidas luces danzaba una danza de espíritus encantados en torno de él. ¿Qué era? ¿Su pasaje por entre el aire crepuscular?)

Confrontemos ahora la prosa de Joyce con la poesía estilnovista cuyos mismos tópicos y estilemas utiliza Joyce. Al inicio de la larga frase citada Joyce usa el verbo *to pass, passare* en italiano, que hace parte del léxico del *Dolce Stil Nuovo* y que encontramos como *incipit* en varios sonetos estilnovistas.

Por ejemplo, el de Guinizzelli:

*Passa per via adorna e sì gentile*

(Pasa por la calle adornada y tan gentil)

El de Cavalcanti:

*Passa la gran beltate y la piagenza  
De la mia donna .....*

(Pasa la gran hermosura y la gracia de mi amada...)

Otro soneto de Cavalcanti:

*Ch'è questa che ven, ch'ogn' om la mira  
the fa tremar de claritate l'aire?*

(¿Quién es esta que viene, que todo hombre la mira y hace temblar de claridad el aire?)

Los versos iniciales de un soneto del Dante de *La Vita Nuova*:

*Ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira  
e cui saluta fa tremar lo core si the bassando il viso, tutto smore.*

(Donde ella pasa cada hombre voltea, y a quien saluda se le estremece el corazon, Así que bajando el rostro, palidece todo.)

En otro soneto de la *Vita Nuova* Dante subraya el temblor y el silencio que la mujer amada suscita a su alrededor:

*Tanto gentile e tanto onesta pare  
La donna mia quand'ella altrui saluta  
Ch'ogni lingua deven tremando muta  
E li occhi no l'ardiscon di guardare.*

(Tan gentil y honesta muéstrase la dama mia cuando un saludo ofrece..que toda lengua temblando enmudece, y los ojos no se atreven a mirarla.)

Pero hay algo más en común entre Dante y Joyce: el disimulo, el ocultamiento del sentimiento amoroso. Stephen despues del encuentro con *She*, se aleja para ocultar a los demas su turbacion: *He walked away slowly towards the deeper shadows at the end of the colomnade...to hide his revery from the students whom he had left...* (Se alejó lentamente hacia el extremo de la columnata donde las sombras eran mas intensas, para ocultar su ensueño a los estudiantes que habia dejado atras...). Exactamente como el Dante de la *Vita Nuova*, quien oculta sus sentimientos íntimos para defenderlos de la curiosidad de la gente que se burla de to intangible que no puede entender, profanando los sentimientos mas sagrados.

Sin embargo, las páginas de sabor estilnovista del *Retrato* concluyen abrupta e irónicamente en el escarnio, cuando inter-



fiere un irreverente piojo simbólico en el cuello de Stephen despertándolo de su ensueño.

En el último breve capítulo de la *Vita Nuova*, Dante presenta la visión estática de su amada muerta, y se despidió de la primera etapa de su vida prometiendo una obra dedicada a la exaltación de Beatriz cuando pueda hacerlo de manera más digna, *infino a tanto*, dice, *io potesse degnamente parlar di lei ... dicer di lei quello che non fue detto d'alcuna* (hasta cuando yo pueda hablar de ella...decir de ella lo que no se hadicho de ninguna otra.) La obra concluye con una serenidad que contrasta con la angustia, el dolor de los breves capítulos anteriores.

El final del *Retrato* es también sereno, seguro. Stephen registra en breves notas de su diario la decisión de cortar con su vida pasada y de abandonar a Irlanda. Encuentra por última vez a la muchacha amada y le comunica su decisión y, como ella no lo entiende, *he turned off that valve at once and opened the spiritual-heroic refrigerating apparatus invented and patented in all countries by Dante Alighieri* (cerró la llave del grifo y abrió el aparato refrigerante heroico-espiritual inventado y patentado en todos los países de Europa por Dante Alighieri.). Stephen saldrá del mundo sofocante de Dublín; irá, como dice, *to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race* (a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la no creada conciencia de mi raza.)

Después de este rápido recorrido, podría surgir, por parte del lector, la duda de que las referencias del *Retrato* al sentimiento amoroso del *Dolce Stil Nuovo*, sean fruto de una coincidencia—lo cual por cierto confirmaría la continuidad en el tiempo del amor cortés en sus variantes estilnovistas—, y no de una referencia intencional. Por mi parte, después de una atenta con-

frontación entre las dos obras, quedo convencida de que Joyce se ha querido remontar a una tradición que conformó por siglos al alma europea, para explicarse (se ha dicho que su *Retrato* es en buena parte autobiografico), a traves de su protagonista Stephen Dedalus, la complejidad del sentimiento amoroso que lo acosaba.